Amoraliasta Riittaan

ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi

Pauliina Hulkko

32

ACTA SCENICA

TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Amoraliasta Riittaan:

ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi

Pauliina Hulkko
Amoraliasta Riittaan:
ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi

Väitöstutkimus

Julkaisija
Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus

© Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus
ja Pauliina Hulkko

Julkaisusarjan ilme, kannen suunnittelu,
sisuksen ja päällyksen muotoilu
Hahmo Design Oy
www.hahmo.fi

Taitto
Edita Prima Oy/Atte Tuulenkylä

Kannen kuva
VTM/KKA, Pirje Mykkänen
Kuvassa: Sanna Salmenkallio ja Jukka Ruotsalainen

Painopaikka
Edita Prima Oy, Helsinki, 2013

Paperi
Carta Integra offset 250 g/m² & Cocoon 120 g/m²

Kirjainperhe
Filosofia

Acta Scenica 32

ISBN (painettu): 978-952-6670-003
ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-6670-01-0

ISSN (painettu): 1238-5913
ISSN (verkkojulkaisu): 2242-6485

Sisällys

Tiivistelmä 5

Abstract 6

Kiitokset 7

Aluksi 9
Taiteellinen tutkimus ja minä 10
Tutkimuksen lähtökohdat ja suunnanmuutokset 13
Tutkimusesitykset työkysymyksineen 15
Kirjoituskokoelman rakenne 18

1. Amoralia ohjaajan silmin 21

2. Teatterin materiaalisuudesta 55
Kohti materiaalisuutta: *Amoralia* 56
Materiaali, materiaalisuus, materialismi 62
Materiaalit ja dramaturgia 67
”Materiaalinen etiikka” ja tyhjä tila 71
Rakkaudesta venäläisiin formalisteihin:
materiaali, rakenne ja muoto 74
Esiintyvät materiaalit 80
Esiintyjä ja kokemuksen materiaalisuus 84
Näyttämön ruumiit, lihakappaleet 90

3. Esiintyjä 95
Näyttelijä ja hänen työnsä esiintyjänä 98
Miten käsitteellistää nykynäyttelemistä ja -esiintymistä? 102
Yksittäinen ja monikollinen esiintyjä 112
Amoraalisia esiintyjäruumiita 115
Erityiset esiintyjät syntyvät 123

4. Näyttämön väkivalta: Mirriseni 131
Minä olen feministi 133
Näyttämön sukupuoli 138

Miksi mirri on vihainen: esitystä määrittävät materiaalis-tuotannolliset olosuhteet 146
Miksi mirri on vieläkin vihaisempi: esityksen materiaalis-taiteelliset lähtökohdat 151
Miksi mirri ei enää kestä: se henkilökohtaisuus… 155
Millaista on näyttämön väkivalta? 160

5. Nälkämäen Oresteia ja näyttämön kansalaisuus 175
Vapaus ja pakko – taidetta vai koulutusta? 177
Yhteisö ja harjoittaminen 179
Harjoitteluyhteisön luominen 186
Miten oppia harjoittelemista? 193
Esityksen valmistuminen rooleja selkiyttämällä 199
Millaisia rooleja esitykseen rakentui: näyttämön kansalaisuus 206

6. Ekho – esityksen ääni 211
Aisteista ja aistimisesta 214
Amoralian materiaalisuus, musiikillisuus ja tilan sointi 218
Puhemusiikkia 218
Hiljaisuus, tyhjyys, liikkumattomuus 231
Äänitilan rakentuminen 237
Tilan sointi 244
Soinnin kajo vs. äänen etäisyydet ja akusmaattisuus 248
Akusmaattista kajahtelua 252
Tila soi ruumiissa 254

7. Groteskin dramaturgiaa: Riitta – nainen talossa 261
Mikä groteski? 261
Improvisaatio tutkimusesityksissä 268
Banaali nostalgia, muistaminen ja poissaolo 273
Groteskin kauneus: *Riitta – nainen talossa* 278
Riitta ja ”akustisen groteski” 293

Lopuksi 303

Lähteet 313

Liitteet 327

Tiivistelmä

Tarkastelen tutkimuksessani esityksentekemistä materiaalisena ja etiikan merkitystä kysyvänä toimintana omasta, dramaturgi-ohjaajan positiostani käsin. Tutkimus perustuu viiteen vuosina 2002–2008 tekemääni taiteelliseen työhön, joiden aikana ja joista syntynyttä taiteellista ymmärrystä siinä jäsennän. Nuo työt ovat esitykset *AMORALIA* (Kiasma-teatteri 2003), *mirriseni – My Pussycat(s) – mon minou / mes minous* (Ateneum-sali 2003), *Nälkämäen Oresteia* (Ylioppilasteatteri 2004) ja *Riitta – nainen talossa* (Kiasma-teatteri 2008) sekä kuunnelma *Sanovat sitä rakkaudeksi* (Radioteatteri 2004). Kysymys materiaalisuudesta ja etiikasta asettuu kunkin taiteellisen työn kohdalla hiukan eri paikkaan ja näkökulmat, joiden kautta töitä käsittelen, nousevat esitysten sisältämistä tai ehdottamista aihepiireistä. Materiaalisuuden ohella tällaisia ovat näyttämön kansalaisuus ja väkivalta, ääni esityksen määräävänä tekijänä sekä groteski. Tutkimuksessa korostuvat esiintymisen ja esiintyjän, dramaturgian, yhdessä olemisen, sukupuolen sekä näihin kaikkiin limittyvät ruumiillisuuden ja aistimellisuuden teemat.

Tutkimus pyrkii hälventämään rajaa käytännön ja teorian, tekijöiden ja ajattelijoiden väliltä. Keskustelen siinä taiteilijatutkijan roolissa sekä tekijäkollegoiden että tutkijoiden kanssa pitäen kuitenkin koko ajan lähtökohtana sellaista kokemusta, ymmärrystä ja tietoa, joka minulle on yhdessä muiden taiteilijoiden kanssa tekemäni taiteen kautta syntynyt ja karttunut. Myös käyttämäni käsitteistö nojaa tuohon kokemukseen, jota suhteutan eri ajattelutraditioista ja taiteen historiasta valitsemiini teoretisointeihin ja käsitteisiin. Tutkimuksessa painottuukin pyrkimys tuoda esiin paitsi esityksentekemisen materiaalisuus ja lähtökohtainen eettisyys myös sen historiallisuus, sidonnaisuus aikaan ja paikkaan sekä niissä eläviin ihanteisiin ja ideologioihin.

Abstract

In this research, I examine performance making first, as a material activity and second, as an activity which constantly questions its relation to ethics. This examination stems from my work as a "dramaturgical director". The research attempts to articulate an artistic understanding generated by means of five artistic works made between 2002 and 2008. These were the performances *AMORALIA* (Kiasma Theatre 2003), *mirriseni – My Pussycat(s) – mon minou /mes minous* (Ateneum Hall 2003), *Nälkämäen Oresteia* (University Theatre of Helsinki 2004) and *Riitta – nainen talossa / Riitta – woman-in-the-house* (Kiasma Theatre 2008), as well as the radio play *Sanovat sitä rakkaudeksi* (Radio Theatre 2004). The questions of materiality and ethics are set slightly differently in relation to each artistic work, and the viewpoints through which I discuss these works arise from the motifs embedded in them or provoked by them. In addition to materiality, I discuss such topics as the stage's violence and its citizenship, as well as sound as a key element of a performance, and the grotesque. The research emphasizes questions regarding performing and the performer, dramaturgy, being together, gender – and through them corporality and sensuality.

In my research, I attempt to diffuse the split between practice and theory, between practitioners and thinkers. As an artist and researcher, I converse with both practitioner colleagues and researchers, constantly relying on the experience, understanding and knowledge I have gained making performances together with other artists. My conceptual toolkit is also founded on this experience, which I relate to theories and concepts borrowed from various traditions of thought and the history of art. Besides emphasizing the inherent ethicality and materiality of performance making, this research aims to highlight its characteristic historicity and how this depends on time and place as well as dominant ideals and ideologies.

Kiitokset

Jatko-opinnot olivat jotakin, mitä todella halusin tehdä. Pääsin tekemään ja sain tehdyksi, mistä kiitos kaikille tutkimukseeni eri tavoin myötävaikuttaneille!

Ensimmäinen, suurensuuri kiitos kuuluu kaikille tutkimusesityksissäni esiintyneille, niitä kanssani suunnitelleille ja muulla tavoin toteuttaneille. Ilman teitä ei olisi mitään! Kiitos. Kiitos. Kiitos.

Pentti Paavolaiselle lämmin kiitos kannustuksesta ja johdatuksesta jatko-opintojen maailmaan sekä tärkeän tutkijakouluyhteyden luomisesta.

Annette Arlanderille monet kiitokset, joita on pakko hiukan taustoittaa. Olin toisen teatterikouluvuoteni, lukuvuoden 1993–1994, ohjaajanassistenttina Arlanderin taiteelliseen lisensiaatintutkimukseen *Tila esityksen elementtinä* kuuluneessa esityssarjassa *Joitakin keskusteluja I-X*. Kokemuksella oli kauaskantoiset seuraukset. Kiitos periksi antamattomuudesta.

Lisäksi A. Arlanderin uraauurtava taiteellinen tohtorintyö *Esitys tilana* on tutkimusta tehdessä häämöttänyt horisontissani kuin merimerkki, jonka suhteen on ollut innoittavaa suunnistaa. Kiitos esimerkistä.

Anti, tohtorintyöni ohjaajana minulle tarjoamasi apu on vaihdellut sekavien tekstieni osuvasta kommentoinnista työryhmieni henkilökemiaprobleemien astrologisiin ratkaisuyrityksiin. Kuten huomaat, kaikki toimi. Sydämellinen kiitos ohjauksesta, opastuksesta, tuesta ja ymmärryksestä.

Opettajani. Kiitos kaikille teille, joiden opetukseen olen voinut osallistua tai joilta väkisinkin olen oppinut paljon: elämäni ensimmäinen opettaja, jo edesmennyt Sirpa Kallioinen, yläasteen luokanvalvojani Heimo Olervo, Juha-Pekka Hotinen, Lauri Sipari, Kaisa Korhonen, Jari Halonen, Cris af Enehielm, Ella Hurme, Aki Hovivuori ja Esa Kirkkopelto.

Kiitos myös kaikille, joita itse olen kuluneina vuosina saanut opettaa.

Tutkimuksen tekeminen olisi vaikeaa ilman tutkimusyhteisöä, sen tarjoamaa tukea, tietoa, vipuja ja vempaimia. Kiitos koko TeaKin väelle hyvästä työilmapiiristä ja kiitos erityisesti Tutken porukalle, joka on taannut työrauhan ja tarjonnut tutkimistilan sekä käytännön apua aina sitä tarvitessani. Mahtava kiitos ja tiukka halaus tutkimuksen jokapäiväisyyttä kanssani vuosien mittaan jakaneille tutkijakerroksen tovereille!

Kiitos tutkimukseni, taiteeni ja elämäni taloudellisesta tukemisesta (V)EST-tutkijakoululle, Suomen Kulttuurirahastolle ja Valtion näyttämötaidetoimikunnalle. Arlan saunalle lämpöinen kiitos tutkimuksen valmistumista edistäneestä saunastipendistä. Teatterikorkeakoulua ja sen viimeistä rehtoria Paula Tuovista kiitän tuesta ja luottamuksesta.

Kiitän myös lämpimästi kirjoituskokoelman viime vaiheen lukijoita Maarit Ruikkaa ja Juha-Pekka Hotista paneutuneista ja näkemyksellisistä, lähes vastakkaisista kommenteista! Ja suurkiitos väitöstyön esitarkastajalle Tuija Pulkkiselle oivaltavista parannusehdotuksista.

Aivan älyttömän suuri kiitos lähimmille taiteilijakollegoille ja ystäville, Sanna Salmenkalliolle, Jussi Lehtoselle, Soile Lahdenperälle, Pirjo Jyrälälle, Minna Särmölle, Lotta Skaffarille, Tanja Riionheimolle, Riikka Ala-Harjalle, Virpi Kanervolle ja Hyppe Salmille. Ilman teitä en olisi jaksanut. Kiitos myös suojelusenkelilleni Andylle.

Kiitos äidille ja isälle, Marja-Liisa Hulkolle ja Juhani Hulkolle ihan kaikesta, mitä olette minulle antaneet ja minun eteeni tehneet. Tiedän olevani rakastettu ja valtavan onnekas.

Esa, tämä tutkimus toi myös sinut. Kiitos siitä sille jolle se kuuluu.

Lapsiani, tutkimuksen aikana suurenmoiseksi mieheksi varttunutta Onni Poikaa ja upeaksi nuoreksi neidoksi kasvanutta Vidaa haluan kiittää kaikkein eniten! Onnille olen sikakiitollinen siskon hoitamisesta ja äidin sietämisestä. Vida on kestänyt poissaoloni ja kiukutteluni, jaksanut venyä ja odottaa. Kiitos, kulta. Ja onnea, nyt SE on ohi!

Omistankin tämän kirjan teille, rakkaat Vida ja Onni – ja sen myötä elämäänne rakkautta, rohkeutta ja oikeamielisyyttä.

Helsingissä 15.1.2013
Pauliina Hulkko, äiti, nainen, taiteilija – ja tutkija

Aluksi

Olen tämän tutkimuksen myötä tehnyt pitkän matkan ajassa ja ajattelussa. Onkin helppoa yhtyä Gaston Bachelardin toteamukseen, että ”kirjaa kirjoittaessaan joutuu kuin joutuukin pohtimaan” (Bachelard 2003, 72). Aloitin väitöstyöni tilanteessa, jossa se tuntui tärkeältä paikantaa nykyteatteriin. Olivathan uudet tekemistavat ja -muodot, uutta vaativa ja synnyttävä teatteriajattelu, tuolloin vielä haastavassa suhteessa paitsi laitosteattereissa tehtävään taiteeseen myös valtaosaan vapaan kentän esityksiä – joiden kummankin keinovalikoimiin ja ajatteluun ne ovat tutkimuksen kuluessa vähintään ”valuneet”.[1] Tutkimuksen tekoaikana moni muukin asia on muuttunut, en vähiten minä itse. Muuttuminen vaatii aina altistumista uudelle, ja opiskelemaan ja tutkimaan ryhtyminen onkin mitä parhain tapa saattaa itsensä muutoksen tilaan. Sen lisäksi, että tutkimustiellä vietetty aika on muuttanut tietämistäni ja ajatteluani, se on väistämättä muuttanut myös tapaani toimia taiteilijana, tehdä esityksiä yhdessä muiden kanssa, tutkia ja opettaa.

Tutkimuksen varhaisessa vaiheessa kirjoitin muistiin:

> *On kahdenlaista teatteria, sellaista joka pyrkii kehittämään, uudistamaan näyttämöä, esittämisen prinsiippejä ja muotoja, ja sitä joka pitää näyttämöä yllä, uusintaa sitä ja sen totunnaisia keinoja.*
>
> *On kahdenlaista teatteria, sellaista joka tutkii ihmisen olemisentapaa ja ihmiskokemusta, ihmiskuvaa, ja sitä joka tyytyy näyttämään ihmisen sellaisena kuin (teatteri) sen traditionsa kautta näkee. Ihminen tässä nyt ja ihminen yleensä.*
>
> *On kahdenlaista teatteria, sellaista joka näyttää maailman mahdollisena tapahtumisen ja kokemuksen paikkana ja sitä, joka esittää sen sellaisena kuin olemme tottuneet sitä ennenkin teatterissa katsomaan.*

Teatteriesityksen olemisentapaa ja taiteen tekemisen syy-seuraussuhteita tutkimalla olen pyrkinyt kysymään esittämistä, kokemusta sekä ihmis- ja maailmankuvaa koskevia näyttämöllisiä kysymyksiä. Löydän toistuvasti tekemiseni pohjalta ihmetyksen: Miksi ja mitä varten tätä tehdään? Tutkimustani onkin ohjannut tarve ottaa selvää, millä perusteella oikeastaan teen esityksiä. Miten se, mitä kussakin esityksessä teen, voisi olla ”oikein”? Olisiko mahdollista synnyttää valitsemieni työtapojen, materi-

1 Myös Riina Maukola erottaa 2000-luvun suomalaisesta teatterista paradigmanmuutoksen ”draamateatterista performanssin, esitystaiteen ja muiden ennen kentän valtavirrasta sivussa olevan [olleen] teatterin puoleen” (Maukola 2011, 227).

aalien ja rakentamieni työskentelyolosuhteiden kautta eettisesti mielekkäällä tavalla esityksen ilmaisua ja tunnelmaa, niiden sisältöä?

Esityksen tekemiseen liittyy nähdäkseni jo lähtökohtaisesti kysymys sen oman olemistavan ja olemassaolon oikeutuksesta. Päämääräni onkin ollut selvittää, miten teatterin voisi ymmärtää eettisen merkitystä tutkivana toimintana – ja esityksentekemisen sarjana eettistä koskevia valintoja. En kiistä teatterin muita ominaisuuksia ja ilmenemistapoja, olen ainoastaan pyrkinyt siirtämään esityksentekemiseen ja esittämiseen kohdistuvaa katsomiskulmaa toiseen paikkaan kääntämällä esteettisen alueen hetkeksi ”äänettömälle”.

Taiteellinen tutkimus ja minä

Se, että käsillä oleva kirjoituskokoelma on teatteritaiteen taiteellisen tohtorintyön kirjallinen osa, näkyy siinä monella tapaa. Ensinnäkin kirjoituksia edeltää joukko tutkimusesityksiä, joita suunnitellessa, tehdessä ja tutkaillessa syntynyttä ajattelua kirjoitukset pyrkivät välittämään ja joille omassa taiteellisessa tutkimuksessani haluan antaa keskeisen paikan. Tutkimusesitykset ovat siis se, missä tapahtunutta ja oivallettua yritän kirjoittamalla avata ja ymmärtää. Taiteellinen tutkiminen, se että olen taiteilija-tutkija ja tutkiva taiteilija, määrittää olennaisesti myös omaa tutkijanpositiotani. Taiteellisena tutkijana en etäännytä itseäni tai hälvennä tekstissä ilmeisenä kaikuvaa ääntäni ja kokemustani, vaan yritän päinvastoin säilyttää paikkani kirjoituksessa näkyvänä ja asemoida itseni tutkimisen keskelle. Ja koska tutkimukseni ja tutkimiseni perustuvat ensisijaisesti omaan kokemukseeni, pyrin tekstissä myös henkilökohtaisuuteen – seikka, jota feministinen vakaumukseni luontevasti tukee. Kokemuksesta käsin tutkimusta tekevänä taiteellisena tutkijana minulle asettuu nähdäkseni myös aivan erityinen eettinen vastuu suhteessa tutkimiseen. Taiteellinen tutkimus ei ole siinä mielessä objektiivista, että tutkija siinä pyrkisi tai edes kykenisi eriyttämään tai häivyttämään itseään tutkimuskohteesta ja -tuloksista. Ennemminkin taiteellisen tutkimisen välineet, sen synnyttämä ilmaisutapa ja tulokset on mielestäni asetettava reilusti näkyville ja arvioitaviksi. Niiden kautta ja avulla taiteellinen tutkimus jatkuvasti rakentaa ja määrittää myös taiteen paikkaa ja osallisuutta yhteiskunnassa ja näin osaltaan kasvattaa taiteen merkityksellisyyttä.

Osoitan tutkimukseni ensisijaisesti toisille teatterintekijöille. Päämääräni on tavoittaa yksittäisestä ymmärryksestä käsin yleistettävissä olevaa tietoa teatterin tekemisen mahdollisuuksista. Lisäksi pyrin tuomaan esiin sellaista taiteellisen ajattelun, toiminnan ja kokemisen kautta saavutettavaa erityistä teoriaa, joka on

taiteentekemisen ohella sovellettavissa myös sen ulkopuolella. Tässä kohden toivon tutkimukseni annin laajenevan teatterintekijöitä ja teatteria laajemmalle alueelle. Käsitykseni taiteellisen tutkimuksen kautta synnytettävästä tiedon ja tiedonmuodostuksen luonteesta pohjaa Susan Melrosen (2005) ajatukseen intuitiivisen ja teoreettisen ajattelun, samoin kuin taiteellisten toimintatapojen ja tieteellisten kirjoituskäytäntöjen, sukulaisuudesta. Melrose kirjoittaa, että siinä, missä "esityksiä tekevät asiantuntijat jo lähtökohtaisesti teoretisoivat moniulotteisesti ja monikaavaisesti [...], ottavat mielikuvituksekkaimmat teoreettiset kirjoittajat [...] luovia ja omaperäisiä, intuitiivisia loikkia kehittääkseen teoreettisia ohjelmiaan" (Melrose 2005). Hetkellä, jolloin olemassa olevat tietämisen ja tiedontuottamisen tavat osoittautuvat riittämättömiksi, kumpikaan näistä kahdesta ei Melrosen mukaan sanan perinteisessä merkityksessä enää 'teoretisoi'. Pikemminkin niin taiteilija kuin teoreetikko hyppäävät intuitiivisesti "asiantuntijakirjoituksen ei-minnekään [*a nowhere of expert writing*]" (mp.) luottaen tuntemukseen, jonka mukaan jokin asia näyttää sopivan johonkin toiseen, siihen, että asiat hetkellisesti ikään kuin "loksahtavat" kohdalleen.[2] Melrosen ajatusta käännellen ja eteenpäin vieden halusin tutkimuksessani osoittaa, miten esityksiä tehdessäni rakennan jatkuvasti teoriaa – yhtä paljon kuin teen hetkessä syntyviä intuitiivisia kokeiluja ja ratkaisuja. Päämääräni onkin tuoda esiin sellaisia teorianmuodostuksen ja käsitteellistämisen tapoja ja muotoja, joita olen taidetta tehdessäni ja sitä pohtiessani kehittänyt.

Määrittelen tutkimukseni taiteilijalähtöiseksi, taiteen kautta taideinstituutiossa tehtäväksi taiteelliseksi tutkimukseksi. Aloitin työni vaiheessa, jossa taiteellisen tutkimuksen ala oli vielä hajanainen. Teatterin piirissä taiteellisen tutkimisen perinne lepäsi muutaman ennakkotapauksen varassa. Käytänteet olivat vasta nupulla. Yksin Teatterikorkeakoulussa alan termistö on jatko-opintojeni aikana vaihdettu kahdesti. Tutkimukseni käynnistyi taiteellispainotteisena tohtorintyönä – erona tieteellispainotteisiin väitöskirjoihin – josta sen nimi muuttui taiteelliseksi tohtorintyöksi. Sittemmin taiteellisen tutkimuksen ala ja siinä käytetty käsitteistö ovat Teatterikorkeakoulussa vakiintuneet, ja nykyisin kaikki siellä tehtävät tohtorintyöt määritellään taiteellisiksi väitöstutkimuksiksi, jollaiseksi myös tätä työtä voidaan nimittää.[3]

2 Vuonna 2001 Teatterikorkeakoululla luennoidessaan Susan Melrose puhui ammatillisen intuition (*professional intuition*) merkityksestä taiteellisessa päätöksenteossa ja tutkimisessa. Aston ja Harris taas korostavat teoriaa taiteen tekemisen osana. He kirjoittavat, että "ei ole olemassa puhumista, kirjoittamista tai tekemistä, joka ei perustuisi jonkinlaiseen 'teoriaan' maailmasta ja siitä, keitä me siinä olemme" (Aston & Harris 2008, 9).

3 Koska määrittelin tutkimuksen alusta saakka taiteellispainotteiseksi, olen myös sen kuluessa seurannut vanhoja, tutkimuksen aloittamisen aikaan voimassa olleita tutkintovaatimuksia.

Edellä hahmottelemastani, itsensä perustelevan tutkimusperinteen puutteesta johtuen tutkimukseni ensimmäiset vuodet kuluivat tutkimusesitysten tekemisen ja kirjoittamisen ohella oman taiteellisen tutkimistavan tutkimisessa ja määrittämisessä. Liki neljä vuotta tutkin esitysten lisäksi jatkuvasti myös itse taiteellista tutkimusta, ja vaati paljon aikaa löytää itselle mielekäs tapa tehdä tutkimusta esitysten kautta. Työn kehittyminen olikin suorassa yhteydessä oman taiteellisen tutkimistapani syntyyn, sen etsimiseen, problematisointiin ja muotoutumiseen. Tässä mielessä taiteellisen tutkimuksen rakentuminen muistuttaa omaan työhön liittyvien taiteellisten työtapojen kehittymistä: on touhuttava paljon, ennen kuin tajuaa löytäneensä mitään merkityksellistä, tunnistettava, innostuttava ja hylättävä – ja taas etsittävä uudelleen (*re-search*). Historiallisista syistä johtuen tutkimustani voi siis myös tarkastella kommenttina taiteellisen tutkimuksen tutkimis- ja kirjaamistraditioon. Se, että muotoilin sen lopulta *esitys tutkimuksena*[4] -tyyppiseksi tutkimiseksi, oli tärkeä osa tutkimuksen kehitystä. Tätä kautta pystyin myös artikuloimaan minua askarruttavien kysymysten ja tekemieni esitysten välisen yhteyden.

Työn alkuvaiheessa löysin kaksi taiteen tekemistä koskevaa huomiota, jotka nähdäkseni sivuavat myös taiteellista tutkimusta ja joita olen sen vuoksi pitänyt tutkiessa mielessäni. Niistä ensimmäinen koskee taiteen ja tieteen erilaista suhdetta todellisuuteen sekä taiteellisen ja tieteellisen ilmaisutavan eroja, joista Luce Irigaray kirjoittaa: ”Taide ei voi supistua kyvyksi tarkastella ja litteroida todellisuutta. Tämä vastaisi tieteellistä työtä.” (Irigaray 2004, 98)

Toinen löytämäni huomio käsittelee taiteen tietoa, sitä, miten ja millaista ymmärrystä taiteen kautta etsitään ja synnytetään. ”Taiteellinen tieto” on nähdäkseni paitsi kokemusperäistä ja yksittäistä niin myös kysyvää. Robert Wilson kirjoittaa: ”Taiteilijoina velvollisuutemme on esittää kysymyksiä eli kysyä, mitä jokin on, ei esittää, mitä se on. Sillä jos tietää, mitä on tekemässä, ei ole mitään syytä tehdä sitä.” (Wilson 2005) Vaikka siis aika ajoin olen halunnut (taiteilijalle ja tutkijalle usein esitetyn vaatimuksen mukaan) väittää jotakin, pysyä päätöksissäni ja näkemyksissäni, tärkeämpää on kuitenkin ollut pitää kysymishorisonttia auki. Kysyminen synnyttää uusia kysymyksiä, ja tässä mielessä taiteen tieto on avointa ja tulevaisuuteen suuntaavaa – potentiaalisuutta korostavaa mutta myös epävarmaa.

Tutkimusta voi aina lukea myös ajankuvana ja historiankirjoituksena. Tämä tutkimus on kuvausta paitsi omissa teko- ja ajattelutavoissani tapahtuneista muutok-

4 Koska halusin tutkia nimenomaan esityksiä tekemällä, paikansin tutkimukseni taiteellisen tutkimuksen alueeseen, jota anglosaksisessa tutkimuskentässä alettiin 2000-luvun puolivälissä kutsua nimellä *Performance as Research*, mikä tarkoittaa esityksiä tekemällä, esityksessä tai esityksen kautta tapahtuvaa tiedonmuodostusta. Olen myös vuodesta 2006 osallistunut kansainvälisen teatterintutkimuksen liiton (IFTR–FIRT) *Performance as Research* (PAR) -työryhmän tapaamisiin, mikä on vahvistanut ymmärrystä tutkimustavastani. PaR:sta katso Riley & Hunter 2009, xvii–xix.

sista myös laajemmasta muutoksesta, joka suomalaisessa teatterissa on tutkimuksen tekoaikana tapahtunut. Esitysten *Amoralia* ja *Riitta – nainen talossa* väliin voi nimittäin hahmottaa jänteen, jonka alkupäässä on 2000-luvun alussa tapahtunut nykyteatteriajattelun vakiintuminen ja toisessa päässä nykytilanne erilaisine esitysformaatteineen, työtapoineen ja esittämispaikkoineen: teatterin olemistapojen moninaisuus, jossa myös taiteellinen tutkimus on vakiinnuttanut paikkansa.

Tutkimuksen lähtökohdat ja suunnanmuutokset

Lähdin tekemään tutkimusta kahdesta syystä. Ensinnäkin pidin tutkimista mahdollisuutena yhdistää taiteen tekeminen muiden alojen, lähinnä filosofian opiskeluun. Toiseksi minua kiinnosti tutkia esitysteni rakentumismekanismeja. Tutkimuksen alkuperäinen otsikko oli ”Teatteri *sanan* tapahtumapaikkana ja -aikana”, missä sana tarkoitti ”näyttämöllä tapahtuvien asioiden välillä ennen syntymistään näkymätöntä eroa” (Tutkimussuunnitelmaraakile toukokuulta 2002) ja teatteri tämän sanan tilallis-ajallista ilmenemistä. Otsikossa kohtasi kaksi teatterissa oleellisena pitämääni asiaa: hetkellinen, ihmeen kaltainen tapahtuma sekä se, miten tuo tapahtuma, *sana*, harjoituksissa rakennetaan tai rakentuu. Vaikka sanan alustava käsitteellistäminen osoittautui varsin pian liian epämääräiseksi ja hankalasti tutkittavaksi, voi tuosts ensimmäisestä määrittely-yrityksestä jälkikäteen erottaa yhtymäkohtia käsillä oleviin variaatioihin. Tutkimussuunnitelmassa nimittäin kirjoitin, että ”teatteriin liitettynä voisi sanoa, että sanassa taideteoksen ’muoto’ ja ’sisältö’ kohtaavat” (Tutkimussuunnitelma 15.10.2002). Sanan kautta tuli näin esiin paitsi muodon ja sisällön välinen jännite työssäni myös kiinnostukseni prosessin dramaturgiaan, siihen, miten esityksen dramaturgia harjoitusprosessin kautta rakentuu. Lisäksi pyrin sen avulla kysymään, mitä näyttämön eri osa-alueiden kohtaamisessa tapahtuu ja miksi.

Ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassa kirjoitin lisäksi, että haluan ”selvittää, voiko teatterin tekeminen pohjimmiltaan olla filosofian harjoittamista ilman, että teatterissa käsitellään tai tutkitaan filosofiaa” (mp.). Kysymys kuului, miten ja millaista filosofiaa minä voisin teatterilla tehdä. Tästä seurasi, että erottelin aluksi tiukasti tutkimuksen taiteelliset lähtökohdat sen tutkimuksellisista näkökulmista. Tarkoitukseni oli saada tutkimus ja taide kohtaamaan ”filosofisissa esseissä”, joita kirjoittaisin esityksistä nousseiden käsitteiden ja kysymysten pohjalta.

Alustava tutkimussuunnitelma sisälsi kuusi tutkimusesitystä. Jossakin vaiheessa suunnitteilla oli jopa seitsemän esitystä, lopulta määrä supistui viiteen. Olin määritellyt itselleni kuhunkin esitykseen erilaisen tekijäposition. Ohjaajan työn ohella minun piti esityksestä riippuen toimia dramaturgina, käsikirjoittajana, suo-

mentajana, näyttelijänä ja muusikkona. Taiteellisten töiden oli määrä edustaa eri lajityyppejä: esitys, konsertti, improvisaatiopohjainen oppilasesitys, radiofoninen draama, näytelmäohjaus, näytelmäkäsikirjoitus. Tarkoitus oli myös määritellä etukäteen jokaisen tutkimusesityksen materiaalisten lähtökohtien laatu ja suhteet eli se, syntyisikö esitys irrallisista materiaaleista, tekstin tai improvisaation pohjalta vai näiden sekamuotona. Lisäksi tutkimussuunnitelma kertoi esitysten toteutuvan ”erilaisissa konteksteissa, kuitenkin nimenomaan teatterina” (mp.).

Muuttujia oli siis paljon, käsitteellistä nimettävää ja pohdittavaa valtavasti. Määritin jokaiselle taiteelliselle työlle kuitenkin myös työkysymyksen, jonka kautta pureutuisin siihen ja sen harjoitusprosessiin. Tarkoitukseni oli edetä työn kanssa niin, että ensin tekisin esityksen ja sitten kirjoittaisin siihen liittyvät esseet. Esseiden aiheet nousisivat kunkin esityksen työprosessista. Oletukseni oli, että tällä tavoin saisin tutkimusesitysten erityiset näkökulmat esiin. Toisaalta uskoin näin tavoittavani myös taiteellisen tutkimuksen kannalta olennaisen, ajattelussani tapahtuvan muutoksen. Työsuunnitelma joutui kuitenkin jo kättelyssä uudelleen työstettäväksi, kun reflektoivalle kirjoittamiselle varattu aika muuttui uusiksi harjoituksiksi aloittaessani toisen tutkimusesityksen tekemisen heti ensimmäisen perään. Ja kun samankaltainen, tuotantosyistä johtunut kiire myöhemmin jatkui – kun jokainen esitys tuntui tuottavan kylkiäisinään runsaasti uutta työtä, lisäesityksiä, tuottamista, uusia projekteja mutta myös uutta ajateltavaa ja suunnanmuutoksia suhteessa tutkimussuunnitelmaan – ei alkuperäinen ajatus taiteellisten töiden ja kirjoitusten vuorottelusta toteutunut. Työkysymykset johtivat seuraaviin, esitys toiseen. Kiinnostuksen kohteet lisääntyivät, ja tutkimusesitykset lähtivät festivaaleille ja vierailuille.

Tutkimussuunnitelma muuttui, mistä oli kaksi ilmeistä seurausta: tutkimus pitkittyi ja tutkimukseen sisältyneiden kysymysten asteikko laajeni. Niinpä osa tämän kokoelman käsittelemistä aiheista on lähtöisin kysymyksistä, jotka olivat keskeisiä tutkimuksen alkuvaiheessa. Osa taas perustuu vasta tutkimuksen myötä ja esitysten jälkeen esiin nousseisiin teemoihin. Ja vaikka alkuperäinen suunnitelmani taiteellisten töiden ja kirjoittamalla tapahtuvan reflektion vuorottelusta ei toteutunut, olen pyrkinyt mahdollisuuksien mukaan tuomaan esiin tekstien ajallisen kerrostuneisuuden. Toivonkin, että ajattelu- ja toimintatavoissani tutkimuksen tekoaikana tapahtuneet muutokset olisivat tekstistä luettavissa.

Tutkimusesitykset työkysymyksineen

Tutkimusesitykset työkysymyksineen ovat:

AMORALIA (Kiasma-teatteri 2003)
Mikä väite on työmetodien ja esitysmateriaalin valinnan takana?

mirriseni – My Pussycat(s) – mon minou /mes minous (Ateneum-sali 2003)
Miten naisen kuva näyttämöllä syntyy?

Sanovat sitä rakkaudeksi (Radioteatteri 2004)
Miten saada aikaan äänen ruumiillisuus?

Nälkämäen Oresteia (Ylioppilasteatteri 2004)
Mistä rooli rakentuu?

Riitta – *nainen talossa* (Kiasma-teatteri 2008)
Millainen on minun näyttämöni?

Tutkimusesityksiä oli siis kaikkiaan viisi, neljä näyttämöesitystä ja yksi kuunnelma. Toimin jokaisessa ohjaajana ja dramaturgina. Tämä, tutkimuksen kuluessa *dramaturgiseksi ohjaajantyöksi* nimeämäni työnkuva tarkoitti, että ohjasin esitykset erilaisten materiaalia ja esiintyjäntyötä koskevien, tässä tutkimuksessa kuvaamieni dramaturgisten operaatioiden kautta. Ohjaamisen lisäksi osallistuin jokaisen tutkimusesityksen äänisuunnitteluun. Lisäksi vastasin kahden esityksen (*Amoralia* ja *Mirriseni*) visuaalisesta suunnittelusta[5] ja kahdessa tuotin itse suuren osan esitysäänistä – *Mirriseni*-esityksessä näyttämöllä, kuunnelmaan *Sanovat sitä rakkaudeksi* studiossa soittaen.

Tammikuussa 2003 Kiasma-teatterissa ensi-iltansa saanut monitaiteellinen esitys *Amoralia* käynnisti tutkimusesitysten sarjan. Esitykselle asettamani työkysymys ”Mikä väite on työmetodien ja esitysmateriaalin valinnan takana?” ilmaisee osuvasti, mitä olin koko tutkimuksessa lähtenyt tutkimaan. Siinä asetin poleemisesti rinnakkain kaksi vastakkaisiksi mieltämääni asiaa, yhtäältä teatterista usein tunnistamani välttämättömyyden rakentaa esitykseen selkeä väite ja toisaalta menetelmät ja

5 *Mirriseni*-esityksessä teimme visualisoinnin yhdessä Lotta Skaffarin kanssa niin, että hän suunnitteli ja toteutti kokonaisuudessaan esityksen puvustuksen ja minä päätin lavastuselementeistä ja tilasta. Huomattakoon myös, että – kuten tulen tuonnempana useaan otteeseen toistamaan – tutkimusesityksissä tilasuunnittelu kohdistui useimmiten paitsi tilan visuaaliseen niin ennen kaikkea sen äänisuunnitteluun.

materiaalit, joita itse halusin korostaa. Tuossa vaiheessa tutkimus asettui monessa mielessä kyseenalaistamaan vallalla olevaa puheteatterin traditiota ja tekotapoja. *Amoralian* voikin nähdä yrityksenä jäsentää omaa näyttämöllistä ajattelua ja sen puheteatterista poikkeavia työtapoja. Esitystä voi myös pitää luonnoksena, laajana yleisesityksenä asioista, joita seuraavissa esityksissä lähdin tarkempien kysymyksenasettelujen kautta tutkimaan. Harjoittelua, näyttämöllisten materiaalien toimintatapaa sekä ruumiillisuutta ja esiintyjyyttä koskevien kysymysten ohella *Amoraliassa* tuli ilmi erityinen suhteeni ääneen ja kuuntelemiseen. Lisäksi se teki näkyväksi sellaiset dramaturgiset käsittely- ja kokemistavat, joita pyrin tuottamaan muun muassa erilaisten improvisaatiomuotojen avulla. Näille dramaturgisille operaatioille löysin myöhemmin yhtymäkohtia groteskin teoriasta. Suhteessa tutkimusta edeltäviin esityksiin *Amoralia* lisäksi tarkensi suunnan, johon tutkimuksessa olin kulkeva. Esityksen merkitys tutkimuksen kokonaisuudelle tulee selvästi esiin myös käsillä olevassa kirjoituskokoelmassa, jossa *Amoraliaa* tavalla tai toisella käsittelevillä teksteillä on keskeinen rooli.

Esityksen *mirriseni – My Pussycat(s) – mon minou / mes minous* tekeminen alkoi miltei välittömästi *Amoralian* jälkeen, ja sen ensi-ilta oli marraskuussa 2003 Ateneum-salissa. Lähtökohtana oli kuvataiteilija Helmi Vartiaisen historiallinen hahmo, johon liittyen määritin esityksen työkysymykseksi ”Miten naisen kuva näyttämöllä syntyy?” Naisen kuvan näyttämöllisestä rakentamisesta ja sukupuolen esittämisestä muodostui minulle tutkimusongelma, jota pyrin ratkaisemaan *Mirriseni*-esitykselle valitsemieni materiaalien ja työtapojen tasolla.

Mirriseni-esityksen ensimmäinen työkysymys, jonka sittemmin hylkäsin, koski ”väärin valitsemisen ja oman [teatteri]kielen” suhdetta.[6] Uskallus valita väärin tai ennemminkin väärintekeminen erityisenä työtapana määritti kokemusta *Amoraliasta*. Halusin tutkia, miten voisi ohjata tietoisesti väärin, rikkoa omia, samoin kuin tradition synnyttämiä, näyttämöllisiä ennakko-oletuksia ja luutumia. Naisen kuvan rakentumista ja väärintekemistä koskevat pohdiskelut nostivat esiin teatteriin iskostuneita sukupuolen esittämisen lainalaisuuksia ja kysymyksen teatterin naiseen kohdistamasta väkivallasta.

Kolmannesta taiteellisesta tutkimustyöstä, keväällä 2004 nauhoitetusta kuunnelmasta *Sanovat sitä rakkaudeksi* piti alun perin tulla radiofoninen draama. Työkysymyksen ”Miten saada aikaan äänen ruumiillisuus?” mukaisesti tarkoitukseni oli tutkia erilaisten ihmis- ja muiden äänten visuaalisuutta ja ruumiillisuutta sellaisen

6 Toiselle tutkimusesitykselle alun perin antamani työkysymys oli ”Väärin valitseminen ja oma kieli”. Kun esityksen lähtökohdat sitten muuttuivat – kun päätin ottaa sen päämateriaaliksi historiallisen naishahmon – muutin kysymyksen muotoon ”Miten ihmisen kuva näyttämöllä syntyy?”. Siitä kysymys edelleen tarkentui koskemaan naisen kuvan näyttämöllistä rakentumista.

esityksen kautta, jossa kaikki työskentelymateriaalit olisivat ääntä. Tuonnempana kuvaamistani, lähinnä tuotannollisista syistä johtuen lähdin lopulta tekemään aivan toisenlaista teosta. Vaikka kuunnelman tekeminen synnytti joitakuita, ennen kaikkea äänileikkaukseen ja musiikin dramaturgiaan liittyviä oivalluksia, itse teos ei kyennyt vastaamaan äänen ruumiillisuutta koskeviin kysymyksiin. Koska tämä työ ei myöskään vaikuttanut tutkimukseni kulkuun ja jättänyt sillä tavoin tekemiseeni jälkiä, päätin sisällyttää sitä koskevan osuuden ainoastaan tutkimuksen liiteosaan.

Neljäs tutkimusesitykseni oli Ylioppilasteatterissa syksyllä 2004 ensi-iltansa saanut *Nälkämäen Oresteia*, jonka lähtökohtana oli Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogia. Ennalta koulutusesitykseksi määrittelemässäni tutkimustyössä lähdin vastaamaan kysymykseen ”Mistä rooli rakentuu?”. Ennemmin kuin varsinainen työkysymys se oli oikeastaan itselle esitetty haaste tutkia ja määritellä ne näyttelijäntyön perustavat osa-alueet ja käsitteet, joita esityksissäni käytin – ja joihin rooli perinteisesti ymmärrettynä ei kuulunut. Koska tarkoitukseni oli koulutuksen lisäksi saada aikaiseksi myös esitys, käänsin aiempien tutkimusesitysten kysymykset esiintyjästä, esitysmateriaaleista ja dramaturgiasta nyt koulutusta, kasvamista ja harjoittelua koskeviksi kysymyksiksi. Tätä kautta etiikka laajeni kattamaan harjoittelun tavat ja menetelmät sekä teatterin kautta opittavan yhdessäolon ja vastuun. Samalla kysymys roolin rakentamisesta aukeni kysymään, miten teatterin kautta voisi synnyttää näyttämön kansalaisuutta.

Tutkimusesityksistäni viides ja viimeinen oli *Riitta – nainen talossa*. Se tuli ensi-iltaan yli kolme vuotta *Nälkämäen Oresteian* esitysten jälkeen, mikä näkyi muutoksena niin esitykselle asettamissani tavoitteissa kuin sille valitsemissani työstämistavoissa. *Riitan* työkysymys kuului: ”Millainen on minun näyttämöni?”, ja esitys kokosikin monella tapaa aiemmissa tutkimusesityksissä käsittelemiäni kysymyksiä ja aiheita. *Riitassa* voi tunnistaa sukulaisuuden erityisesti tutkimuksen aloittaneeseen *Amoraliaan*, mutta se toi myös esiin minulle taiteellisen tutkimuksen myötä tapahtuneen siirtymän: en halunnut enkä voinut työskennellä kuten aiemmin. Dramaturginen ajatteluni oli muuttunut, harjoittelun ja kommunikoinnin tavat olivat liikkeessä. Tässä esityksessä kaikkea materiaalia ja tematiikkaa läpäisi *toiseutta*, *vastuuta* ja *hyväilyä* koskeva eettinen kysymyksenasettelu, josta nähdäkseni rakentui esiintyjäntyön ja dramaturgian avulla esityksen sisältö. *Riitta* olikin tutkimusesityksistä ensimmäinen, jota tunsin työstäväni nimenomaan tutkimuksena. Vaikka *Riitta – nainen talossa* oli tutkimustien päätepiste, koen useat siinä syntyneet oivallukset ja siihen liittyvät pohdinnat jo ikään kuin uudeksi tutkimukseksi. Esitys osoitti minulle uuden tutkimuksellisen suunnan, jota olen myöhemmissä esityksissä ja uudemmassa tutkimuksessa lähtenyt seuraamaan. Tästä, samoin kuin ajallisesta

etäisyydestä muihin tutkimusesityksiin, johtuen käsittelen *Riittaa* kirjoituskokoelmassa melko suppeasti ja lähinnä sen loppupuolella.

Kirjoituskokoelman rakenne

Käsillä olevaan kirjoituskokoelmaan – aivan kuten tutkimusesityksiini – sisältyy vahva toiston ja variaation elementti. Kirja koostuu seitsemästä itsenäisestä luvusta, jotka ovat luettavissa joko yhdessä tai erikseen. Jokaisen luvun voi nähdä varioivan minulle tutkimusesityksistä syntyneiden oivallusten ja niistä ottamieni esimerkkien kautta samoja teemoja: materiaalisuutta, ruumiillisuutta, esiintyjyyttä, sukupuolta ja seksuaalisuutta. Lisäksi niitä yhdistää kysymys yhdessä tekemisen mahdollisuuksista sekä pohdinnat äänen ja kuuntelemisen erityisestä merkityksestä teatterissa. Samalla kutakin seitsemästä luvusta ja niiden sisältämiä teemoja lävistää tutkimusesityksiäni, tutkimistani ja omaa taitelijuuttani määrittävä aihe, edellä kuvaamani kysymys teatterin oikeutuksesta ja esityksentekemisen eetoksesta, jota kutsun näyttämön etiikaksi.

Vaikka kokoelman kirjoitukset poikkeavat toisistaan niin aiheidensa kuin käsittelytapansa ja puhuntansa, esitystyylinsä kautta, on niillä monia yhdistäviä piirteitä. Yhteistä on ensinnäkin suhde olemassa olevaan teoriaan ja ajattelutraditioihin. Käytän teoreettista ja käsitteellistä aineistoa taiteellisen tutkimukseni taustana, ja päämääräni on osallistua taidetta, ennen kaikkea teatteria koskevaan keskusteluun ja tutkimukseen. Voi siis väittää, että tutkimuksessani muiden alojen kirjallisuus ja ajattelu alistetaan taiteellisen tutkimuksen palvelukseen.

Toinen kirjoituksia yhdistävä piirre koskee suhdetta historiaan. Tekstit sisältävät melkoisen määrän historiallista taustaa ja viittauksia esityksistä valitsemiani havaintoesimerkkejä ja omia teoretisointejani pohjustamaan. Tällä tavoin pyrin tuomaan esiin tekemisteni ”antropologisen” taustan, suhteen tunnistamaani perintöön – samoin kuin siihen osaan taiteen ja kulttuurin ”perimää”, josta en tekohetkenä ole ollut tietoinen. Vaikka historiakatsaukset paikoittain venyvät, toivon lukijan seuraavan osoittamiani jälkiä avoimin mielin.

Kokoelman ensimmäinen luku ”*Amoralia* ohjaajan silmin” poikkeaa muista luvuista sekä tyylillisesti että sisältönsä puolesta. Kuvaan siinä yksityiskohtaisesti yhden kokonaisen *Amoralia*-esityksen kulun omasta, ohjaajan näkökulmastani. Pyrin valinnallani tuomaan esiin tutkimuksen kokemuslähtöisen perustan, minkä lisäksi toivon sen kutsuvan lukijan tutkimusesityksen maailmaan, avaavan tälle kokemuksellisen näkökulman riippumatta siitä, onko tämä nähnyt esitystä vai ei. Ensimmäistä lukua koskee sama neuvo kuin työn muitakin osia: kärsimätön lukija

voi vapaasti hypätä sen yli ja siirtyä johonkin toiseen, itseään juuri nyt kiinnostavampaan lukuun, esimerkiksi tutkimuksen toiseen lukuun, joka on nimeltään ”Teatterin materiaalisuudesta”.

Aloitan toisen luvun esittelemällä materiaalisen ajattelun syntyä tutkimusesityksissäni. Tämän jälkeen avaan erilaista, materialismia, materiaaleja ja materiaalisuutta koskevaa ajattelua suhteessa teatteriin ja esityksentekemiseen, mistä siirryn pohtimaan materiaalien asemaa ja toimintatapaa dramaturgiassa sekä materiaalin, rakenteen ja muodon suhdetta. Tarkastelen olemassa olevia teorioita tutkimusesitysteni valossa pyrkien synnyttämään mielekkään suhteen näiden kahden välille. Tätä kautta etenen ”esiintyviin materiaaleihin” ja kokemuksen materiaalisuuteen, jotka johdattavat edelleen esiintyjien ruumiilliseen materiaalisuuteen ja ajatukseen *esiintyjäerityisyydestä*.

Kolmas luku ”Esiintyjä” käsittelee nimensä mukaan esiintyjyyttä ja näyttelemistä. Sen aloittaa laajahko näyttelemisen käsitteistöä koskeva katsaus, minkä jälkeen pohdin esiintyjä-näyttelijän tehtävää nykyesityksissä. Tämän jälkeen tarkastelen, millä tavoin esiintyjä voisi synnyttää esityksen erityistä olemistapaa. Esimerkkinä käytän tutkimusesityksissä soveltamiani tapoja rakentaa esiintyjyyttä. Lopuksi kuvaan tarkemmin *Amoralian* esiintyjyyksien syntymistä harjoitteluprosessissa.

Kokoelman neljäs luku on nimeltään ”Näyttämön väkivalta: *Mirriseni*”. Se jakautuu kahteen osaan. Ensimmäisessä tarkastelen yhtäältä feminismin suhdetta taiteelliseen tutkimukseeni ja toisaalta sukupuolen kysymystä taiteellisessa työssäni. Toinen osa valottaa *Mirriseni*-esityksen tekoprosessia suhteessa tuotannollisiin, materiaalisiin ja omaelämäkerrallisiin olosuhteisiin. Hahmottelen siinä teoriaa näyttämön väkivallaksi nimeämästäni ilmiöstä, joka nähdäkseni määrittää paitsi tätä esitystä myös teatteria laajemmin.

Viidennen luvun nimi on ”*Nälkämäen Oresteia* ja näyttämön kansalaisuus”, ja selvitän siinä Ylioppilasteatterille ohjaamani *Nälkämäen Oresteiaa* esimerkkinä käyttäen, mitä kansalaisuus voisi teatterissa tarkoittaa ja miten sitä voisi synnyttää esitystä tehtäessä erityisesti esiintyjäntyön tasolla. Lähtökohtana on tälle esitykselle asettamani työkysymys roolin rakentumisesta. Harjoitteluprosessia läpikäymällä tuon myös esiin ongelmia, joita taiteellisen työn ja pedagogiikan yhdistäminen voi ohjaajalle synnyttää.

Kirjoituskokoelman kaksi viimeistä lukua poikkeaa viidestä ensimmäisestä siinä, että kumpikin sisältää yhden, varsin itsenäisen tarkastelukulman, joka ei suoraan liity kokonaisuutta lävistävään materiaalisuuden teemaan. Kuudes luku käsittelee esityksen ääntä ja seitsemäs luku kysymystä groteskista. Aiheet ovat omalle esityk-

sentekemiselleni olennaisia, vaikkakin tunnen niistä kirjoittaessani asettuneeni jossain määrin ohjaajapositiosta poikkeavaan kuulija-kokijan asemaan.

Kuudes luku on saanut nimekseen " Ekho – esityksen ääni". Se käynnistyy pohdinnoilla eri aistien asemasta teatterissa, minkä jälkeen käsittelen *Amoraliasta* valitsemieni esimerkkien kautta äänen ja kuuntelemisen erityisiä mahdollisuuksia teatterissa: puhemusiikkia, ihmisäänen ja soittimen suhdetta, musiikillista runopuhetta ja erikielisten puheiden kudosta. Edelleen *Amoraliaa* esimerkkinä käyttäen siirrän näkökulman esityksen sisältämään hiljaisuuteen ja sen äänitilan rakentumiseen. Luku päättyy laajaan *Amoralia*-esityksen äänitilaa ja tilan soinnin eri ominaisuuksia analysoivaan jaksoon, jossa kirjoitan äänen ruumiillisesta ja faktisesta tapahtumasta ääntä koskevan ja sitä varten kehittelemäni käsitteistön avulla: akusmaattisten kenttien, sosiaalisten etäisyyksien sekä kajeen, kajon, kajahtelun ja vastakaiun metaforien kautta.

Tutkimuksen seitsemännessä luvussa "Groteskin dramaturgiaa: *Riitta – nainen talossa*" kokoan aiemmissa luvuissa käsittelemiäni aihelmia yhden, jälkikäteen tutkimusesityksistä paikantamani groteskin teeman alle. Hahmottelen siinä tutkimusesityksistä löytämiäni groteskin dramaturgisia taktiikoita sekä groteskiin sisältyvää potentiaalia, joita pidän esityksentekemisen ja esityksen etiikan kannalta tärkeinä.

Tutkimuksen viimeisessä luvussa groteskia lähestytään kahdesta näkökulmasta, ensin improvisaation ja sitten *banaaliksi nostalgiaksi* nimeämäni ilmiön kautta. Huomio suuntautuu ennen kaikkea viimeiseen tutkimusesitykseeni *Riitta – nainen talossa*, jossa ilmenevän groteskin rakentumisprosessista kirjoitan.

Tutkimuksen lopuksi esitän, miten *Riitta – nainen talossa* voidaan ymmärtää tutkimuksen johtopäätöksenä pyrkien tuomaan esiin, mitä sen tekemisestä on seurannut omalle taiteentekemiselleni ja tutkimiselleni. Toivotan lukijan tervetulleeksi tälle tutkimusmatkalle seuraavin, T.S. Eliotin (1942) sanoin:

> *We shall not cease from exploration*
> *And the end of all our exploring*
> *Will be to arrive where we started*
> *And know the place for the first time.*[7]

7 Tutkiminen ei koskaan lakkaa. Tutkailumme lopuksi vain saavumme alkupisteeseen ja tunnistamme sen ensimmäistä kertaa.

1. *Amoralia ohjaajan silmin*

Ennen esitystä

Asettelen puhtaat kupit ja lusikat edellisenä iltana pesemilleni tarjottimille. Lisäksi laitan Sannan tarjottimella olevaan ruskeaan, lasista valmistettuun kahvikuppiin pystyyn lusikan, jossa on vaseliinia. Jussille ja Teemulle kaadan kummallekin yhteen kuppiin vettä. Vien Sannan mailan tarkkaamoon odottamaan. Pesen lattiarätin ja laitan sen valmiiksi toista erää varten. Teemua varten jätän varuiksi yhden korvattoman kupin takavaraston oven viereen odottamaan. Riisun itseltäni pois korut ja kellon, laitan ne, sukat, kengät ja avaimet odottamaan takavaraston ulko-ovelle. (Laitan vettä kahvinkeittimeen väliaikaa varten.)

Kaikki esiintyjät ovat aluksi pukeutuneet pelkkiin valkoisiin housuihin. Teemulla on päällään omat karate- tai judohousunsa, Jussilla ohuet puuvillahousut, Sannalla kahdet löysät, valkoiset housut päällekkäin. Hänellä on lisäksi poskeen teipattu nappimikrofoni ja sen lähetintä varten mustat kännykkävaljaat, jotka muistuttavat amerikkalaisten poliisisarjojen pistoolikoteloa.

Puen ylleni hunnun[8] ja kävelen katsomon ensimmäisen penkkirivin keskipaikalle istumaan. Sanna astelee näyttämön vasempaan takanurkkaan, himmentimen ja verhonpätkän taakse yleisön katseiden tavoittamattomiin, asettaa viulunsa himmentimen päälle ja nostaa pimeässä lattialta valonheittimen käteensä. Näyttämön takaseinälle, erilaisten katsomoon näkyvien putkirivistöjen ja lankkuhyllyjen alle on asetettu kaksi tuolia. Ne seisovat noin puolentoista metrin etäisyydellä seinän keskikohdasta sen molemmin puolin. Kummankin tuolin selkänojalla lepää musta vekkihame. Seinän keskikohtaa on merkitsemässä pieni metallinen tuliastia, johon Juho on laittanut pyrogeeliä.

Huikkaan näyttämön oikealle puolelle varastoon ja siitä johtavaan lämpiöön tarkistaakseni, joko Jussi on tullut vessasta. Kello on tasan seitsemän, esityksen pitäisi siis alkaa. Teemun kuitattua Jussin saapuneeksi Juho sammuttaa näyttämövalot, sytyttää geelin ja juoksahtaa katsomon vasenta reunaa ylös paikalleen. Katsojat voivat tulla. Heidän astuessaan sisään takanäyttämön keskikohdassa palaa pieni liekki. Katsojille on varattu vain katsomon kuusi ylintä riviä. He siis seuraavat näyttämötapahtumia hyvin etäältä.

8 *Abayan*, ystäväni Saudi-Arabiasta tätä esitystä varten tuoma täyshuntu.

Minulla on mikrofoni hunnun alle piilotettuna. Tukahduttavaa. Toivon, että tuli ei palaisi loppuun liian nopeasti – ja ettei sen hiipuminen kestäisi liian kauaa. Kun yleisö on istuutunut, alakatsomon sulkeneet teipit poistetaan. Ovet suljetaan, ja salivalo laskee.

Tuli palaa takanäyttämöllä hiljaisuuden vallitessa. Yleisö rauhoittuu katsomaan sitä. Aika ajoin joku hermoilee ja kuiskii ja kommentoi. Liekki himmenee pikkuhiljaa. Hunnun läpi en aina erota, koska tuli on kokonaan sammunut, mutta tiedän sen tapahtuneen, kun Teemu ja Jussi kävelevät vaivihkaa näyttämölle. Teemu tuo mukanaan tuolin, jonka hän asettaa kahden paikalla olevan tuolin väliin, juuri sammuneen tuliastian päälle. Hän istuutuu tähän keskimmäiseen tuoliin ja ottaa Jussin syliinsä. Pimeys on Timolle merkki avata minun mikrofonini. *Amoralia* on alkanut.

1. Erä[9]

1. kohtaus

Kun pojat ovat istuutuneet, alan pimeydessä päästellä hentoja vauvanääniä. Jussi retkottaa poikittain Teemun sylissä ja pitää tätä kaulasta kiinni, jolloin Teemu nojautuu Jussin olkapäähän.

Kuuluu suuääniä, korkealta soivaa vauvan ääntelyä ja jokeltelua, sitten resonoivia äänteitä: ää, yy, mm. Sanna yhtyy ääntelyyn omilla vauvanäänillään. Katsojille ääni tulee aivan läheltä, heidän edessään olevien katsomorivien alle piilotetuista kaiuttimista. Juho alkaa nostaa valoa ääneni päälle. Vähitellen näyttämön takaseinän keskeltä erottuu vaaleampi kohta; Teemun ja Jussin muodostama rypäs näyttää aluksi pelkältä lihakimpulta. Valon ollessa huipussaan – ja edelleenkään se ei ole kovin kirkas – laulan puoli säettä tuutulaulua ”Enkö Herraa Jumalaani” -virren melodialla. Tämän jälkeen soolo siirtyy Sannalle, kunnes laulan tuutulaulun toisen kerran. Se on Sannalle merkkinä seuraavan tilanteen alkamisesta. Hän muuttuu tyytymättömäksi vauvaksi päästäen narisevia kurkkuääniä (= kuoleva palestiinalaissoturi). Joskus mukana on myös läähätystä (= kuolevan soturin äiti).

Sannan uudenlainen ääntely saa aikaan muutoksen poikien tilanteessa. Jussi ”herää eloon” ja katsahtaa Teemua retkahtaen hetken päästä taas hiukan alas. Sanna aloittaa *crescendon*, jolloin Jussi nousee vielä kerran Teemun kasvojen tasalle. Sanna vaikenee, minkä jälkeen Jussi irrottaa kätensä Teemun kaulalta ja pudottautuu tämän käsivarsille (kuolema). Teemu ottaa Jussista tukevamman otteen ja katselee hetken

9 Kutsuin esityksen osia, näytöksiä, ”eriksi” jääkiekko-otteluanalogian mukaan. Tämä tieto, kuten myös suuri määrä muuta, esityksen syys-seuraussuhteita rakentavaa materiaalia oli katsojien luettavissa esityksen käsiohjelmassa.

aikaa sylissään retkottavaa miestä. Sanna alkaa huohottaa ja vaikeroida, *crescendo* kasvaa. Teemu kääntää katseensa kohti yleisöä ja nousee Jussi sylissään seisomaan. Sanna alkaa huutaa, jolloin Teemu astuu askeleen kohti yleisöä. Samalla hetkellä Sannan kädessä oleva lamppu syttyy valaisten suu ammollaan seisovan, Jussia sylissään kannattelevan Teemun. Kuuluu pitkä parahdus.

Sannan huuto ja hänen kädessään pitelemä heitin sammuvat yhtä aikaa. Teemu astelee Jussi sylissään kohti katsomoa, ja yhdessä kohtaa näyttämön sivustalla oleva valo paljastaa heidän kulkunsa. Teemu kantaa Jussin katsomon toiselle penkkiriville ja nostaa minut eturiviltä tämän tilalle. Hän kävelee suorassa linjassa näyttämön takaosaan ja jatkaa sieltä edelleen minua olallaan kantaen oikealle takavarastoon.

2. kohtaus

Samassa Sanna alkaa viheltää ja soittaa viulua. Aluksi ääni tulee vahvistettuna, mutta se muuttuu pikkuhiljaa kuivaksi.

Takavarastossa minä riisun hunnun päältäni ja livahdan ovensuusta noukkimine tavaroineni käytävän kautta katsomon taakse tarkkaamoon. Yleensä ehdin sinne parahiksi Sannan kurditeemaan alkaessa. Hän soittaa teeman ensin 1. oktaavissa, sitten 2. oktaavissa niin, että joka kahdeksannen tahdin lopussa hän iskee jalallaan maahan. Sannaan osuu vain valokiila, joka vahvistuu hänen lähestyessään pikkuhiljaa katsomoa näyttämön vasemman reunan suuntaisesti. Valokiila valaisee ainoastaan soittajan valkoisten housujen peittämät jalat jättäen ylävartalon näkymättömiin. Viulun hiljennyttyä tulee nopea black-out, minkä jälkeen syttyy heitin, jota Teemun kannattelee kädessään näyttämön takaoikealla (vrt. Sannan alkukuvan aikana pitelemä heitin näyttämön vasemmassa takanurkassa). Valokiila kääntyy autonvalon tapaan kohti katsomoa ohittaen Sannan, joka palaa reippain askelin aiemmin kulkemaansa reittiä takanäyttämölle ja sieltä takaseinän suuntaisesti oikealla olevaan takavarastoon.

3. kohtaus

Teemun pitelemän heittimen sytyttyä ja käännyttyä kohti katsomoa toisella katsomorivillä istunut Jussi alkaa kohottautua. Aluksi katsomosta kohoaa jääkiekkomaila, sitten takavalossa piirtyy esiin näyttelijän silhuetti. Valo nousee katsomon sivusta paljastaen Jussin kasvot. Samalla Teemun pitelemä heitin himmenee. Jussi nousee hitaasti seisomaan, katselee ja kuuntelee ympäröivää tilaa ja lähtee sitten kulkemaan hitaasti vasemmalle. Hän jää välillä varjoon, niin ettei häntä erota kunnolla. Yhtäkkiä

Jussi alkaa kolistella mailallaan penkkien väliä edeten nopeasti vasemmanpuoleiselle käytävälle saakka. Sitten hän kävelee takaisin oikealle ja astuu katsomopenkin päälle seisomaan yleisöä, meitä tuijottaen. Jussi seisoo aikansa meihin päin katsellen ja alkaa sitten kavuta katsomopenkkejä ylöspäin. Hän liikkuu penkkien ylitse ottaen mailallaan tukea edessä olevalta penkkiriviltä. Hän kiiruhtaa katsomon halki yllättävän ketterästi ja seisahtuu toiseksi viimeiselle tyhjälle penkkiriville. Siitä käsin Jussi jää meitä tuijottamaan. Sitten hän alkaa puhua (ei vahvistettu):

> *Jumalattomat siirtävät rajoja, ryöstävät laumoja ja laskevat ne laitumelle. Orpojen aasin he vievät, ottavat pantiksi lesken lehmän. He työntävät tieltä köyhät, kaikkien maan kurjain täytyy heitä piileskellä. Katso, nämä ovat kuin villiaasit erämaassa: lähtevät työhönsä saalista etsien, aro on heidän lastensa leipä. Kedolta he korjaavat rehuviljan ruuakseen, ja jumalattoman viinitarhasta he kärkkyvät tähteitä. Alastomina, ilman vaatteita, he viettävät yönsä, eikä heillä ole peittoa kylmässä. He ovat likomärkiä vuorilla vuotavasta sateesta, ja vailla suojaa he syleilevät kalliota. Äidin rinnoilta riistetään orpo, ja kurjalta otetaan pantti. He kuljeskelevat alastomina, ilman vaatteita, ja nälkäisinä he kantavat lyhteitä. Jumalattomain muuritarhoissa he pusertavat öljyä, he polkevat viinikuurnaa ja ovat itse janoissansa.*

Jussi suoltaa Jobin kirjaa, minkä jälkeen hän astuu viimeiselle tyhjälle penkkiriville, sulkee silmänsä ja nuuhkii ilmaa. Hän haistelee katsojia. Hetken nuuskittuaan ja tuhistuaan hän jatkaa: ”Kaupungista kuuluu miesten voihkina, ja haavoitettujen sielu huutaa; mutta Jumala ei piittaa nurjuudesta”, ja lähtee kulkemaan katsomon editse vasemmalle yhä silloin tällöin ilmaa nuuhkaisten. Samalla hän lausuu: ”Nuo ovat valon vihaajia, eivät tunne sen teitä eivätkä pysy sen poluilla. Ennen päivän valkenemista nousee murhaaja, tappaa kurjan ja köyhän; ja yöllä hän hiipii kuin varas.” Sitten näyttelijä palaa penkkirivin keskelle ja seisahtuu: ”Avionrikkojan silmä tähyilee hämärää, hän arvelee: ’ei yksikään silmä minua näe’, ja hän panee peiton kasvoillensa. He murtautuvat pimeässä taloihin, päivällä he sulkeutuvat sisään, tahtomatta tietää valosta. Sillä pimeys on heille kaikille aamun vertainen, koska pimeyden kauhut ovat heille tutut.”

Tämän jälkeen Jussi kääntyy oikealle, asettaa sormensa ristiin mailan ympärille ja lähtee liikkeelle. Pari metriä asteltuaan hän äkkiä pysähtyy, katsahtaa ylös ja pudottaa katseensa alas kuin rukoillakseen:

> *Hän kiitää pois vetten viemänä, kirottu on hänen peltopalstansa maassa, hän ei enää poikkea viinimäkien tielle. Kuivuus ja kuumuus ahmaisevat lumiveden, samoin tuonela ne, jotka syntiä tekevät. Äidin kohtu unhottaa hänet, madot syövät hänet herkkunaan, ei häntä enää muisteta; niin murskataan vääryys kuin puu.*

Jussi nostaa katseensa, nuuskii mailansa lapaa ja lausahtaa katsojille: ”Hän ryösti hedelmättömältä, joka ei synnytä, ja leskelle hän ei hyvää tehnyt.” Hän kääntyy oikealle mennäkseen pois, ryntää penkkirivin päähän ja siitä edelleen sivukäytävän seinään kiinni. Siinä Jussi kannattelee mailaa kuin näkymättömältä viholliselta suojautuakseen ja kivahtaa: ”Väkivaltaiset Jumala ylläpitää voimallansa; he pysyvät pystyssä, vaikka jo olivat epätoivossa hengestään. Hän antaa heidän olla turvassa, ja heillä on vahva tuki; ja hänen silmänsä valvovat heidän teitänsä. He ovat kohonneet korkealle.”

Sitten hän lähtee raahautumaan sivuportaita ylös keppiinsä vaivalloisesti nojaten. Katsojat ohitettuaan hän käännähtää äkisti heihin päin: ”– ei aikaakaan, niin ei heitä enää ole; he vaipuvat kokoon, kuolevat kuin kaikki muutkin, he taittuvat kuin vihneet tähkäpäästä.” Kuin ohimennen hän vielä huikkaa lähimpänä istuvalle katsojalle: ”Eikö ole niin?” ja katsomon oikeaa reunaa noustessaan sättii itsekseen: ”Kuka tekee minut valhettelijaksi ja saattaa sanani tyhjäksi? Kuka tekee minut valhettelijaksi ja saattaa sanani tyhjäksi?”

(Jussin kohtauksen aikana suunnilleen siinä kohtaa, kun hän on kavunnut penkkirivien yli ja seisahtunut toiseksi viimeiselle tyhjälle riville katsojien eteen, minä vien jääkiekkomailan Sannalle, joka on myös saapunut katsomon taakse. Samalla otan häneltä paidan ja päästän hänet vasemman takaoven taakse kohta alkavaa välikettä odottamaan. Sitten jatkan esityksen seuraamista tarkkaamosta käsin.)

Välike

Jussin viimeisen repliikin aikana näyttämön keskelle nousee pieni, pyöreä valo. Teemu astelee valokeilaan reippain askelin diagonaalista takaoikealta. Hän jatkaa suoraan Jussin edellisestä repliikistä: ”Mies tulee näyttämölle ja alkaa puhua rakkaudesta.” Seuraavien tapahtumien aikana Teemu liikuttelee suutaan äänettömästi.

Kirkkaat heittimet rävähtävät päälle molempien sivukäytävien perältä. Sanna lähtee laskeutumaan vasemmanpuoleisia portaita, Jussi oikeanpuoleisia. Kummallakin on ylhäällä pään päällä tanassa jääkiekkomaila – ikään kuin he juhlisivat voitettua matsia tai kannustaisivat yleisöä ja toisiaan tulevan ottelun varalta. Näemme, että Sannalla on samanlainen, yläosaton asu kuin miehillä. Esiintyjien puhumat tekstit menevät ristiin (niitä ei ole vahvistettu). Sanna toistaa otetta Mawlānā Rūmīn runosta ”Rakkaus on musta leijona” (farsin kielellä sellaisena kuin kieltä taitamaton sen kuulee), Jussilla on tekstinä Santa Teresan kastiliankielinen rukous:

JUSSI

Nada te turbe,
da te espante,
todo se pasa,
Dios no se muda,
la paciencia
todo lo alcanza.
Quien a Dios tiene
nada le falta.
Sólo Dios basta.

SANNA

Bevoor hoop märoo
Eshhoor eesh haap baräd
Ke eshtee djaanoo herätlaa
Be niimee djoo nähärät
Ke eesh shiireedzhiaa
Häst ke shneevoo hun hoor
Begheiree ghuunee
delee ooshighan
Häii natshoot

Alhaalle päästyään Jussi kajauttaa viimeisen repliikkinsä ”Sólo dios basta!”, paiskaa mailansa lattialle ja ontuu vauhdilla näyttämön oikean seinän suuntaisesti takavarastoon. Sanna räväyttää mailansa maahan ja kiljaisee ”Häii natshoot!”. Siitä valot vaihtuvat, ja Teemu alkaa losottaa tulevan kohtauksen runoa. Myös paikalleen jähmettynyt Sanna siirtyy kädet ilmassa sojottaen suoraan seuraavaan kohtaukseen.

4. kohtaus

Teemu seisoo ylhäältä tulevassa valokiilassa ja alkaa puhua ’Irāqín runoa ”Rakkaus liitää” (ei vahvistettu). Hän katsoo suoraan eteensä olematta yhteisessä tilanteessa tai kontaktissa Sannan kanssa:

Rakkaus liitää ihmismielen tavoittamattomissa,
eroaminen ja uusi kohtaaminen eivät sitä sido;
kun tosiolevainen alistaa mielikuvituksen täysin,
kuva on aina turha ja käsityskyky sokea.

Rakkaus laulaa huntunsa sisällä:
oi rakastava, kuuntele sen tarinaa.
Joka hetki se luo uusia sävelmiä,
joka hetki se aloittaa uusia ylistyslauluja.

Koko maailmassa sen laulu kajahtelee:
onko toista niin suloista ja voimakasta ääntä?
Maailmankaikkeus tuntee sen salaisuuden:
voiko Ekho pitää salaisuutta omana tietonaan?
Tästä mysteeristä kertoo jokainen atomi:
minun ei tarvitse lukea loitsuja.

Joka hetki rakkaus kuiskailee kaikilla kielillä omaa salaisuuttaan omaan
korvaansa; joka hetki se kuulee kaikilla korvilla omia sanojaan, jotka sen oma

kieli lausuu. Joka minuutti se paljastaa oman kauneutensa omalle katseelleen, joka näkee kaikkien silmien kautta; joka sekunti se esittelee oman olemisensa kaikilta kannoilta oman itsensä tarkasteltavaksi.

Hiljaisuudessa ja sanoilla hän puhuu kanssani säihkyvin silmin ja katse kainosti alas luotuna.

Teemun puhuessa Sanna alkaa lähestyä häntä kärsivän näköisesti vääntyillen ja jäynäävästi äännellen. Sannan ääni on vahvistettu ja se kuuluu katsomon ympärille asetetuista kaiuttimista. Nainen pyörittelee ranteitaan ja käsiään yleisöön päin kasvoillaan ilmehtien. Heti Teemun saavutettuaan Sanna heittäytyy tämän ympärille syleilyasentoon (vahvistus pois), jolloin Teemu vaikenee ja tulee black-out. Kun valot hetken päästä nousevat ja paljastavat pariskunnan, myös Teemu on antautunut syleilyyn. Tämä asento pysyy stillinä, kunnes Teemu yhtäkkiä kääntyy. Hän ottaa Sannasta lujan otteen ja viskaa tämän maahan. Sanna kierähtää muutaman kerran ja jää lattialle makaamaan kuin rätti. Valot vaihtuvat. Teemu korjaa asentoa ja jatkaa runonsa resitoimista kohdasta, johon hän ennen naisen tuloa oli jäänyt.

Sanna makaa aloillaan pimeässä. Sitten vahvistus menee päälle ja alkaa kuulua ääniä, jolloin valo nousee. Sanna lähtee jälleen etenemään kohti Teemua, tällä kertaa vatsaansa hieroen ja haroen. Tuska on sama, äänen paikka ja laatu hieman erilaiset. Sanna kävelee hitaasti Teemun luo ja tarrautuu häneen kiinni vielä nopeammin kuin ensimmäisellä kerralla. Vahvistus lakkaa, ja laskeutuu äkkipimeys. Kun valo sitten nousee, syleilee Teemu taasen Sannaa.

Sama tapahtuu kolme kertaa: hetki syleilyssä, heitto, palautus. Kuvion toistuessa Sannan heittäytyminen, samoin kuin Teemun asento ja Sannaan kohdistama heitto, on joka kerta hieman erilainen. Lisäksi Teemu jatkaa runoaan kerta kerralta voimakkaammalla ja monotonisemmalla äänellä puhuen. Sannan takerruttua Teemuun neljännen kerran tämä ei enää lopeta runoresitaatiota vaan jatkaa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Myös valotilanne säilyy entisellään Teemun posottaessa runoaan kovaan ääneen aina sen toiseksi viimeiselle riville saakka, jolloin hän kääntää kasvonsa yleisöön selin seisovaa Sannaa kohti ja kuiskaa tämän korvaan: ”Tiedätkö sinä, mitä tarinaa rakkaus kuiskii minun korviini?” Tämän jälkeen Teemu kääntyy taas kohti yleisöä ja kajauttaa (vahvistus ja kaiku): ”Minä olen rakkaus, koko maailmassa minulla ei ole kotia.”

Näyttämövalot laskeutuvat, ja runo alkaa kuulua yleisön takaa, tällä kertaa Jussin esittämänä. Hän lukee runoa tasaisella äänellä takavarastossa olevaan mikrofoniin. Pimeydessä istuvat katsojat kuulevat puheen katsomon takana olevista kaiuttimista. Runon aikana valo nousee kahdesti näyttämölle. Ensimmäisellä kerralla keskinäyttämön molemmin puolin seisovat lattiaheittimet paljastavat Sannan ja Teemun

syleilyssä. Toisen kerran valo nousee esiintyjiin juuri ennen runon viimeistä riviä muodostaen heistä valtavan punaisen varjon näyttämön oikealle seinälle ja toisen taemmas vasemmalle. Runon loputtua laskeutuu äkkipimeys. Sitten näyttämön takaosaan nousee valo, jossa Teemu, Sanna ja takavarastosta tuleva Jussi astelevat näyttämön peräseinällä oleville tuoleilleen. He pukevat ylleen tuolien selkänojilla lepäävät mustat vekkihameet. Jussi istuu keskimmäiselle, Sanna hänen yleisöstä katsoen vasemmalla ja Teemu oikealla puolellaan olevalle tuolille.

5. kohtaus

Esiintyjät asettavat kätensä reisien päälle lepäämään kämmenpuoli ylöspäin. Silmät selällään ja eestaas tuolissaan huojuen Jussi alkaa laulaa (ei vahvistusta) ensimmäistä säkeistöä virrestä "Enkö herraa Jumalaani"[10]:

> *Enkö herraa Jumalaani Riemuvirsin kiittäisi! Enkö suurta auttajaani Ylistäisi hartaasti! Katso, sulaa rakkautta Ompi sydän Jumalan Lapsiansa kohtahan, Pohjatonta laupeutta. Kaikki loppuu aikanaan, Armonsa ei milloinkaan.*

Sanna liikuttelee suutaan ja vartaloaan Jussin laulun tahdissa aivan kuin laulaisi itsekin. Teemu istuu tuolissaan ääneti ja liikkumatta, katse eteenpäin luotuna. Kun Jussi lopettaa laulamisen, Teemu nousee ylös ja lausuu tuolinsa edessä seisten: "Bismillääherrahmäänirrahiim", minkä jälkeen hän astelee tarmokkaasti diagonaalissa näyttämön keskikohdan vasempaan reunaan ja alkaa kertoa Marian sikiämislegendaa. Teemun tapa puhua on kertova. Hän vahvistaa kertomustaan käsieleillä, jotka muuntuvat ikoneista tutuiksi siunauseleiksi: "Jumalanäidin suku oli ollut kahteentoista polveen asti puhdasta, vihityistä syntynyttä. Tyttö, Jumalanäiti, meni rantaan kastelemaan lattialuutia."

Jussi nousee tuoliltaan ja lähtee liikkeelle, samoin Sanna. He ovat pikku-Marioita. Sannalla on vasen käsi päänsä päällä siunaamassa ja oikea vatsan edessä siunausasennossa. Jussi elehtii kuin hänellä olisi oikeassa kädessään jokin vamma. Silmät suurina ja katse yläviistoon heijaten hän on myös hiukan jälkeenjääneen näköinen. Näyttämön keskikohtaan ehättänyt Jussi toistaa Teemun sanoja (yleensä kaksi ensimmäistä lausetta) Sanna omalla oikeallaan ja Teemu vasemmalla puolellaan. Hän seisoo näyttämön takapuolikkaalle valojen avulla piirtyvän pienemmän näyttämön etureunassa. Tämä "näyttämö näyttämössä" rajaa esiintyjien toiminta-alueen koko

10 Jussi Lehtonen kertoi, että Johann Schopin vuonna 1641 säveltämä ja Otto Immanuel Collianderin suomeksi sanoittama virsikirjan virsi numero 270 on Lehtosten sukuvirsi, jota heillä on ollut tapana laulaa erilaisilla suvun merkkipäivillä. Tämä oli myös syy valita juuri tämä virsi *Amoraliaan*.

kohtauksen ajan. Teemu jatkaa legendaa Jussin toistaessa hänen perässään: ”Kahdentoista ikäinen saattoi olla.”

”Kaksitoista apostolia souti silloin ohi ja lauloi kirkkoveisua” on Sannalle ja Jussille merkki vaihtaa tilannetta. Jussi kiljaisee ja menee polvilleen. Hän katselee hämillään muka ohi soutavia apostoleja ja yrittää peitellä käsillä ruumiinosiaan. Samaan aikaan Teemu alkaa soutaa seisaallaan. Hän hoilaa muutaman säkeen virrestä ”Totuuden henki”. Sen päälle Sanna alkaa laulaa ”Jag älskar Jesus”, mihin Jussi yhtyy ranskaksi laulun ”I love the flowers” sävelellä: ”Je mange ton corps…”. Teemu siirtyy laulavan kaksikon taitse oikealle kummastellen hetken aikaa Sannaa ja Jussia, jotka ovat vaihtaneet esittämistapansa euroviisutyyliseen gospeliin. Kun heidän esitystään on Teemun mielestä kuultu riittävästi, hän katkaisee sen tokaisemalla: ”Kotiin tultuaan tyttö kertoi siitä isälleen, eikä häntä sitten enää päästetty laisinkaan morsianten joukkoon.”

Laulu loppuu kuin seinään. Jussi konttaa Teemun luo, ja Sanna siirtyy vasemmalle, missä hän alkaa puheimprovisaation, jonka aiheena ovat äidin huoli 12-vuotiaasta tyttärestään, joka Suomen kylmässä talvessa käyttää terveydelle vaarallista muotia, sekä Gimmel (televisio-ohjelman avulla koottu naispuolinen pop-yhtye 2000-luvun alusta) ja nykyajan pahuus ylipäätään. Jussi alkaa raivota itämurteisesti, jotta isä – Teemu – kuuntelisi häntä. Teemu vain kurtistelee naamaansa. Jussi lopettaa marinansa potkaisten Teemua persauksille ja tokaisten: ”Haista paska!” ja jatkaa Maria-legendaa: ”Sitten tuli marianpäivä. Lähtivät kirkkoon.”

Jussi aloittaa sikiämislegendassa kuvatun kirkkomatkan siunauseleellä Sannan edelleen jatkaessa monologiaan keskinäyttämön vasemmassa reunassa. Jussi kulkee näyttämöllä suorissa linjoissa, kun Teemu taas huristelee mopollaan kaarevaa reittiä kirkkoon. He päätyvät Sannan rinnalle seisomaan. Kaikki kolme muuttuvat Marioiksi, ja Jussi jatkaa: ”Kun Maria meni kirkkoon, hän haukotteli siellä”, mihin myös Sannan äitimonologi päättyy. Hän alkaa pidellä vatsaansa ja voida pahoin. Jussi sen sijaan ”kuivahekottaa”, käpertyy kaksin kerroin ja on nauraa rätkättävinään. Sitten hän jatkaa: ”Hänelle meni Pyhän Hengen voima vatsaan, ja hän alkoi tulla raskaaksi.”

Teemu on toisenlainen Maria. Kun toiset äkkiä heittäytyvät maahan saaden uskonnollisia epilepsiakohtauksia, Teemu istuu kirkonpenkissä kuin tylsämielinen tai pikkulapsi isän kädestä kiinni pitäen. Hänelle haukotusa tulee vaivihkaa ja myöhemmin, jolloin Teemu heittäytyy maahan ja vääntelehtii kuin painiottelussa. Sanna nousee ja palaa edelliselle sijalleen keskinäyttämön vasempaan reunaan. Hän on samassa asennossa kuin kohtauksen alussa (toinen käsi pään päällä, toinen siunauseleessä). Sanna on nyt kirkassilmäinen pikkutyttö. Jussi kapuaa lattialla makaavan Teemun selkään ja puhuu naama rutussa Sannan kanssa ristiin: ”Hän kotona oli,

eli, mutta hänellä oli paha mieli. Hän monet kerrat itki salaa, kun huomasi, miten asianlaita oli."

Teemu kampeaa Jussi selässään pystyyn ja lähtee kulkemaan kaarevaa linjaa näyttämön valaistussa osassa. Jussilla on edelleen naama kurtussa, ja hänen äänensä on sen mukainen (pedofiilivammainen). Sanna muuttuu itseään hinkkaavaksi vanhapiikaopettajaksi, joka esitelmöi honottavalla, vanhoista suomalaisista elokuvista tutulla äänellä. Jussi ja Sanna puhuvat samaa tekstiä ristiin. Nyt Sannalla on vetovastuu: "Hän ei saanut kuitenkaan sitä lasta kotona, vaan lähti maailmalle kulkemaan." Teemu kävelee edelleen ympyrää Jussi selässään. Sanna astelee "valonäyttämön" etureunaa oikealle ja puhuu yksin: "Hän meni Nasaretin maahan, ja siellä sai lapsen." Hän etenee diagonaalissa kohti näyttämön takaosaa kävellen poikien kanssa ristiin ja huikkaa vielä matkalla katsomoon päin: "Liekö ollut siellä palveluksessa vai yövieraana."

Teemu laskee Jussin selästään ja jää seisomaan selkä yleisöön päin. Sanna astelee edelleen jalkoväliään hinkaten tuolinsa luo. Jussi kääntyy puhumaan yleisölle. Hän on nyt se sama sokea tai vammainen kuin kohtauksen alussa: "Hevosen soimen alle hän synnytti, ja sika vei kärsällään rikkoja peitteeksi, mutta hevonen veti kaviollaan niitä pois. Siksi Jumala määräsi hevosen ihmistä palvelemaan, kaiken ikänsä raatamaan, mutta siunasi sian syötäväksi."

Jussin aloittaessa legendan viimeisen osuuden Sanna ja Teemu tulevat hänen luokseen ja ottavat molemmin puolin kädestä kiinni. Kolmikko kertoo legendan lopun yhteen ääneen limittäin puhuen. Jussi puhuu ikään kuin itsekseen, kun taas Teemu ja Sanna ovat kuin suoraan koulun joulujuhlakuvaelmasta. Sanna kertoo tarinaansa yleisölle, Teemu katselee taivaalle siellä näkemäänsä tähteä tuijottaen (onko Jussi heidän vammainen sijaisopettajansa?):

> *Tulinen patsas nousi taivaalle, valkea tulinen patsas. Sen päässä oli kirkas tähti, siinä välkkyi. Tietäjät ilmoittivat, että maailmaan on syntynyt senaikaista valtiasta suurempi valtias. Lähdettiin maailman lapsia, joulun tienoilla juuri niinä päivinä syntyneitä lapsia hakkaamaan ja tappamaan. Neljäkymmentätuhatta saatiin tapetuksi.*

6. kohtaus

Teemu astuu kuvasta syrjään. Valo keskinäyttämöllä himmenee, ja toinen nousee takanäyttämölle. Kolmikon keskellä seissyt Jussi kääntää katseensa yleisöön, "pudottaa" äskeisen hahmon ja sanoo voimakkaalla äänellä Koraanin suurista tutun aloituslauseen: "Bismillääherrahmäänirrahiim". Tämän jälkeen hän kumartaa, kääntyy omalle oikealleen ja kävelee näyttämön takaosan keskellä olevaan tuoliin-

sa. Jussi aloittaa virren 270, saman virren kuin edellisessä kohtauksessa. Nyt hän laulaa sen kolmea säkeistöä luuppina. Takanäyttämöllä olevan mikrofonin kautta sisään otettua laulua vahvistetaan hieman.

> *Enkö herraa Jumalaani Riemuvirsin kiittäisi! Enkö suurta auttajaani Ylistäisi hartaasti! Katso, sulaa rakkautta Ompi sydän Jumalan Lapsiansa kohtahan, Pohjatonta laupeutta. Kaikki loppuu aikanaan, Armonsa ei milloinkaan.*
>
> *Niin kuin kotka siivillänsä Poikiansa peittelee, Niin hän minut kädellänsä Armiaasti suojelee. Kohta jo, kun hengen antoi, Pienoista hän holhosi, Näin myös kaiken ikäni Huostassansa hoiti, kantoi. Kaikki loppuu aikanaan, Armonsa ei milloinkaan.*
>
> *Onhan Isän nimi sulla, Niin myös Isän rakkaus. Herra, suo mun luokses tulla, Kuule lapses rukous. Auta, että armostasi Täällä aina, päivin, öin, Ajatuksin, puhein, töin, Etsisin sun kasvojasi. Ja kun loppuu aika tää, Iät' saan sua ylistää.*

Sanna kävelee näyttämön keskiosan vasempaan reunaan, suoraan tuolinsa eteen. Hän sanoo saman kuin Jussi edellä – ”Bismillääherrahmäänirrahiim” – kumartaa kädet rinnan päällä ristissä ja kääntyy oikean kautta ympäri. Sitten hän kävelee tuolinsa luo näyttämön takaosaan, istuu alas ja aloittaa suomenkielisen lauluimprovisaation Mawlānā Rūmīn runosta ”Sydämen kuvat”. Laulu synnyttää vastamelodiaa Jussin laulamaan virteen. Sannan poskeen kiinnitetystä mikrofonista otettua laulua vahvistetaan ja kaiutetaan tilassa:

> *Sydämen salaiset kuvat*
> *ovat piilossa verhojen alla.*
> *Puiston peilissä heijastuvat*
> *sydämen salaiset kuvat.*
>
> *Jos etsit näkemääsi, etsi sydämestä;*
> *älä peilistä.*
> *Peili heijastaa kuvan, mutta ei itse*
> *herää henkiin.*

Teemu seisoo hetken aloillaan, sanoo: ”Bismillääherrahmäänirrahiim” ja kääntyy oikean kautta ympäri. Hän kävelee tuolinsa luo, muttei istuudu siihen vaan jää seisomaan sen eteen. Hetken Jussia ja Sannaa katseltuaan hän menee Jussin luo ja nostaa tämän tuoleineen syliinsä. Sitten hän kantaa Jussin suoraa linjaa kävellen etunäyttämölle ja asettaa tämän tuolineen sen keskelle selkä katsomoon päin. Sen jälkeen Teemu kävelee etunäyttämön vasempaan reunaan, kääntyy kohti takanäyttämöllä istuvaa Sannaa ja kävelee tämän luo suorassa linjassa. Hän kantaa Sannan samalla tavalla kuin Jussin etunäyttämölle ja asettaa tämän tuoleineen istumaan etu-

näyttämön vasempaan reunaan – jälleen selkä yleisöön päin. Sitten Teemu kävelee etunäyttämön oikeaan reunaan, kääntyy taaksepäin ja menee omalle tuolilleen. Hän nostaa sen syliinsä aivan kuten edellisetkin ja astelee suoraa linjaa etunäyttämölle. Teemu asettaa tuolinsa näyttämön oikeaan etureunaan selkänoja katsojiin päin ja istuutuu siihen jalat harallaan. Hän lepuuttaa päätä käsiinsä ja kuuntelee Jussia ja Sannaa, jotka ovat koko ajan pitäneet duettoa yllä kuin mitään ei olisi tapahtunut. Hetken siinä istuttuaan ja näitä kahta vilkuiltuaan Teemu nousee, menee ensin Jussin ja sitten Sannan luo kaataen heidät tuoleineen lattialle selälleen. Tämän jälkeen hän menee omalle tuolilleen ja istuu alas selkä yleisöön päin.

7. kohtaus

Sanna ja Jussi jatkavat laulamista lattialla maaten. Yleisö kuulee heidän laulunsa vahvistettuna, mutta näkee heistä vain penkkirivien yläpuolelle ulottuvat jalat. Teemu alkaa heijata tuolissaan hitaasti myötäpäivään kuin kuivausrumpu. Hetken kuluttua hän aloittaa runon ”Jumalan mies” jatkaen edelleen pyörivää liikettä. Jussin ja Sannan jalat nousevat ilmaan kuin noidutut käärmeet ja aloittavat tanssin. Jaloista heittyy voimakkaat varjot näyttämön oikeanpuoleiselle seinälle. Runon edetessä ja Teemun äänenvoimakkuuden kasvaessa hänen valtavankokoinen, pyörivä varjonsa tarkentuu vasemmalle seinälle. Teemu suuntaa runonsa jonnekin näyttämön takaosaan, jossa sijaitsevan mikrofonin kautta se myös välittyy vahvistettavaksi ja kaiutettavaksi. Teemun esittämä runo on Mawlānā Rūmīn kirjoittamaksi merkitty ”Jumalan mies”:

Jumalan mies
on viinittä päissään

Jumalan mies
on paistitta täynnä.

Jumalan mies
on sekaisin selvin päin

Jumalan mies
on unta ja ruokaa vailla.

Jumalan mies
on kuningas riepujen alla

Jumalan mies
on aarre rauniossa.

Jumalan mies
ei ole tuulta eikä multaa

Jumalan mies
ei ole tulta eikä vettä.

Tässä kohtaa Jussi lopettaa laulunsa. Soimaan jäävät vain Sannan melismaattinen laulu ja Teemun resitaatio:

Jumalan mies
on ulappa vailla rantaa

Jumalan mies
sataa helmiä pilvettömältä.

Jumalan mies
pitää kädessään kuita ja tähtiä

Jumalan mies
pitää kädessään sataa aurinkoa.

Jumalan mies
saa tietonsa suoraan Jumalalta

Jumalan mies
ei ole oppinut kirjoista mitään.

Jumalan mies
on uskon ja kiellon tuolla puolen

Jumalan mies
ei tiedä oikean ja väärän rajaa.

Jumalan mies
on noussut ratsaille

Jumalan mies
on jättänyt olemattoman taakseen.

Jumalan mies
on kätketty katseilta

Jumalan mies
mene etsimään häntä!

Väliaika

Pimeys. Yleisövalo. Väliaika. Kiilaan yleisölle vasemman takaoven auki ja käyn antamssa museoinfoon tiedon väliajan alkamisesta. Tästä viidentoista minuutin kuluttua info soittaa merkin sen päättymisestä. Tämän jälkeen juoksen käytävää alas takalämpiöön. Yleensä palovartija on edelleen näyttämöllä odottelemassa yleisön poistumista, jotta hän voisi ilmoittaa Teemulle sekä lattialla makaaville Sannalle ja Jussille, että he voivat nousta. Pian hän sen sanoo, ja esiintyjät lähtevät maskiin. Minä menen näyttämölle. Asetan tuolit toista erää varten riviin keskinäyttämölle. Vien Sannan ja Jussin näyttämölle jättämät lätkämailat takavarastoon.

Tuon ennen esitystä valmistamani tarjottimet tuolien viereen. Laitan lattianpesurätin varsineen Jussia varten näyttämön oikeaan reunaan. Asettelen hunnun ensimmäisen penkkirivin oikeaan reunaan Teemua odottamaan. Vien kuumaa vettä esiintyjille. Tarkistan, että turkit ovat takavarastossa oikeilla paikoillaan ja että meikinpoistoliinoja on siellä riittävästi. Sitten saatan laittaa soimaan Almodóvarin elokuvasta tutun kappaleen "Un año de amor" ennen kuin testaan virsi-CD:n ja vien mankan näyttämön vasempaan nurkkaan kolmatta erää odottamaan.

Meikkaus sujuu nopeasti. Kukin esiintyjistä tekee itselleen maskin hiukan omaan tyyliinsä. Muutama vitsi, evästys toiselle puoliskolle ja menoksi. Olemme yleensä myöhässä, ja yleisö jo odottelee oven takana. Jussi ollessa edelleen vessassa Juho sammuttaa takanäyttämöltä työvalot ja menee paikalleen valopöydän taa. Minä saatan Sannan viuluineen tarkkaamoon ja varmistan, että Jussi todellakin on näyttämöllä – muistaessani tarkistan myös, että molemmilla kundeilla on essu päällä (ensiillassa jommallakummalla ei ollut, eikä kukaan huomannut mitään) – ennen kuin annan lähtökäskyn. Timo laittaa soimaan lasia pyörittämällä tehdyn huiluäänen sekä edellisen kohtauksen resitaatioon viittaavan "Sydämen kuvat" -viuluimprovisaation samalla, kun hän avaa aulaan sijoitetun mikrofonin, josta kantautuu kaikuisia liveääniä. Kundit aloittavat suzuki-kävelyn (tiukkaa, suorissa linjoissa kulkevaa, lattiaa sahaavaa ja sitä tamppaavaa kulkemista, jolla he ikään kuin pitävät soidinmenojaan näyttämöllä). Kummallakin on kädet edessä ylhäällä kuin niillä lepäisi tarjotin. Yleisön astuessa sisään minä livahdan Sannan kanssa takatarkkaamoon.

Toisella puoliskolla esiintyjillä on yllään:
- valkoiset housut
- musta hame
- valkoinen pikkuessu
- kundeilla päässä valkoiset rintaliivit, joihin mikrofoni on kiinnitetty
- Sannalla päässä mustat rintaliivit, poskimikki

Lisäksi kaikilla on maski, johon kuuluu:
- valkoinen vesiväripohja
- pinkki viiva, joka kulkee luomien poikki ja nenän kautta silmien yli
- musta rajaus silmien ylä- ja alapuolella sekä kulmakarvoissa
- huulissa kylmähkön sävyistä huulipunaa

(Päämääränä on yhdenmukainen maski, jonka maskeeraaja suunnitteli. Jokaisen meikki kuitenkin muuntuu esitysten myötä hieman omanlaisekseen.)

2. Erä

Kolme tuolia seisoo rivissä näyttämön keskiosassa. Ne ovat samat ja seisovat samalla etäisyydellä toisistaan kuin ensimmäisessä erässä näyttämön takaosassa olleet tuolit. Jokaisen tuolin oikealla puolella lattialla on erilaisia kahvikuppeja sisältävä tarjotin. Liikkuvat valonheittimet valaisevat tilaa pitäen melkoista natinaa ja kirskuntaa. Valoa on paljon, joten kaikki näyttämöllä oleva erottuu hyvin. ”Sydämen kuvat” -viuluimprovisaation aikana miehet sahaavat näkymättömät tarjottimet käsissään pitkin lattiaa. Kun viimeinenkin katsoja on astunut tilaan, ovet suljetaan ja Sanna lähtee kävelemään tarkkaamosta kohti vasenta takaovea soittaen hääpolskaa, joka välittyy aulaan sijoitetun mikrofonin kautta. Aluksi soitto kuuluu ympäri katsomoa olevista kaiuttimista. Sen päälle ajetaan nauhalta painiääniä ja kannustushuudahduksia, jotka vuorostaan laskevat toisen nauhoitetun äänen, korisevan hengityksen alle.

Jussi ja Teemu lopettavat sahaamisen, pysähtyvät ja kääntyvät diagonaalissa vastakkain. Valo reagoi heihin, se pysähtyy ja keskittyy. Miehet seisovat hetken ääneti paikoillaan. Kun Jussi kumartaa, musiikki ja äänet lakkaavat. Valovaihdos. Sanna on seisahtunut vasemman sivukäytävän ylätasanteelle. Jussi ja Teemu nostavat kumpikin oikean kätensä ylös ja ikään kuin liukuvat tanssiasentoon. Jussi vie, Teemu on tanssitettavana. Valoympyrä kaventuu. Miehet katsovat toisiaan silmiin, kunnes Jussi aloittaa valssitahdin laskemisen: ”Yykaakoo, kaakaakoo, kookaakoo, …” Hänen äänensä välittyy otsaan kiinnitetyn nappimikrofonin kautta ympäri tilaa. Sanna alkaa soittaa virsiteemaa ”Enkö herraa Jumalaani” kolmijakoisena häävalssina. Soitto kuuluu vahvistettuna. Samalla hän lähtee laskeutumaan portaita käytävävalojen palaessa. Sannan lähtö käynnistää improvisaation, joka kehkeytyy Timon Sannalta nappaamista ja sämpläämistä teemoista sekä Sannan niiden päälle soittamasta materiaalista. Vedettyään virsiteeman muutamaan otteeseen Sanna alkaa improvisoida Timon siitä sämpläämän luupin päälle. Samaan aikaan miehet tanssivat näyttämöllä. Jussi pitää edelleen tahtia yllä ääneen laskien. Pikkuhiljaa musiikki muuttuu ka-

oottisemmaksi, sen pulssi ja tonaliteetti rikkoutuvat. Samalla miesten tanssi alkaa pätkiä. Teemu yrittää kaataa Jussia, haastaa tätä painiin. Sanna yhdistää soittoonsa puhetta ja alkaa huutaa musiikin päälle Koraanista lainattua vakuuttelua "Fäbiäiji äälää-i rabbikumää tukäđđibään". Lopulta Teemun onnistuu kammeta Jussi maahan, jolloin hän alkaa puhua rakkautta käsitteleviä lausahduksia, kuten "Rakkaus on intohimoa ja pakoa" ja "Rakkaus on pyrkimystä sulattaa itse toiseen." (Repliikkejä on tuotettu yhdessä ryhmän kanssa elokuun harjoituksissa. Teemulla on joitakin aivan omia lauseitaan, joista hän kullakin kerralla valitsee sopivat.) Jussin nappimikrofonin kautta välittyvät väitteet saattavat aika ajoin erottua Sannan ja Timon musisoinnin seasta.

Musiikki ja tanssi vääristyvät entisestään. Lopulta Teemu nostaa Jussin selässään ylösalaisin ilmaan, ja miehet päätyvät selätysten. Kun heidän kätensä vihdoin irtoavat toisistaan, Sannan musiikki huipentuu ylöspäin nousevaan ja vahvistuvaan glissandoon. Hiljaisuus, ja käytävävalo laskee Sannasta kokonaan. Jussi ja Teemu alkavat pyöriä myötäpäivään takapuolet toisissaan kiinni ja kädet sivuille levitettyinä. Kuuluu viulun kitinää. Nitinän kasvaessa ja Sannan kävellessä kohti vasenta etupenkkiä uusi valo nousee valaisemaan häntä. Sannan hahmo on muuttunut edellisestä erästä kokonaan: valtava punainen kieli törröttää huulten välistä, ylenpalttisesti meikatut silmät toljottavat, ja nainen liikkuu katkonaisesti (liikkuminen tosin muistuttaa vanhapiikaopettajasta, johon tutustuimme Marian sikiämislegendassa). Sanna laskee viulun penkille. Yleisölle halveksivasti ja härskisti ilmeillen, näyttämöllä edelleen pyörivien miesten touhua ihmetellen hän kiertää nämä oikean kautta ja käy istumaan omaan, keskinäyttämön vasemmassa reunassa olevaan tuoliinsa. Sitten Sanna nostaa lattialla olleen tarjottimen polviensa päälle ja kilauttaa neljästi kuppiin kuin aikoisi pitää juhlapuheen. Kilahdukset saavat miehet irtoamaan toistensa takamuksista. He pyyhkivät suitaan ja katselevat ympärilleen hämillisinä. Sitten he menevät istumaan omille paikoilleen, Jussi keskimmäiselle ja Teemu oikeanpuoleiselle tuolille.

1. kohtaus

Sanna alkaa kilistellä lusikalla kuppejaan, ensin varovasti, sitten yhä rajummin. Miehet vilkuilevat toisiaan, hymyilevät ja kääntyvät aika ajoin yleisöön päin. Viimein hekin nostavat tarjottimensa maasta. He kilauttelevat kuppeja lusikalla tunnustellen niiden sointia. Jussi tarkastelee kuppien pohjissa olevia leimoja, Teemu ottaa kupit käsiinsä ja hinkkaa niitä kirskuvasti yhteen. Näin rakentuu kuppi-improvisaatio (yleensä siinä ei ole vahvistusta, silloin tällöin huomaan Timon nostavan äänen

tasoa hiukan, onhan hänelläkin improvisaation mahdollisuus). Kuppien äänistä alkaa pikkuhiljaa muodostua linjoja, melodioita, säkeitä, pieniä kokonaisuuksia. Sanna pysyttelee omassa maailmassaan, hänen suhteensa miehiin on muodollinen. Jussi ottaa kontaktia Sannaan ja Teemuun ja näyttää yleisölle erilaisia irvistyksiä. Teemu suhtautuu Sannaan ja Jussiin neutraalisti. Väliin hän katsahtaa heihin, mutta ei osoita mitään tiettyä asennetta tai mielentilaa. Sitten kaikki keskittyvät vain kuppeihin. Kuppimusiikki nousee, ja kun ryhmästä on vähitellen kasvanut pieni orkesteri, Jussi lakkaa kilistelemisen ja nostaa tarjottimen käsivarsilleen. Hän kääntyy yleisöön päin ja alkaa tärisyttää tarjotintaan. Sanna ja Teemu lopettavat soittamisen, jolloin Jussi nousee ja lähtee kävelemään kohti katsomoa. Aika ajoin hän katsahtaa Teemun suuntaan, jolloin Teemu kääntää katseensa alas. Sama toistuu kolme kertaa. Jussin edetessä Sanna nousee ylös, ottaa tarjottimensa käsivarsilleen ja lähtee sitä täristäen seuraamaan Jussia. Silloin Jussi kääntyy katsomaan Sannaa, ja he lähtevät etenemään yhtä matkaa, Sanna Jussia jäljempänä seuraten. Tarjottimien kilinä voimistuu. Timon aiemmasta kuppisoitosta nauhoittama kilinä nousee nyt elävänä tapahtuvan, vahvistetun tärinän päälle. Yhdessä niistä kasvaa korvia huumaava ryske. Etunäyttämölle saapuneet Jussi ja Sanna pysähtyvät ja lopettavat täristämisen. Sininen valo tiivistyy heihin.

2. kohtaus

Jussi ja Sanna seisovat ääneti, säikähtäneen näköisinä etunäyttämöllä. Äkkiä Jussi mainitsee jonkin Yhdysvalloissa sijaitsevan paikan- tai rakennuksen nimen. Tarkoitus on keksiä nimisanoja otsikolla ”Amerikkalainen unelma” – näin ainakin nimesin kohtauksen itselleni (En tosin ole varma, annoinko esiintyjille saman tehtävän). Usein Jussi keksii hauskoja nimiyhdistelmiä, kuten ”Washington Municipal Dancing Club”, kun taas Sanna käyttää esityksestä toiseen samoja itse keksimiään paikannimiä. Pari seisoo rinnatusten ja luettelee vuorotellen paikannimiä, kunnes Sannalta pääsee: ”Malibu Beach!” Tämä on merkki valovaihdokselle, ja etunäyttämölle laskeutuu lämpimänkeltainen hehku. Jussi havahtuu huomaamaan Sannan ja kääntyy tätä kohti asettaen tarjottimensa Sannan tarjottimen päälle. Sitten he pujottavat käsivartensa limittäin ja painavat otsansa yhteen. Hiljaisuuden vallitessa alkaa tanssi. Sanna ja Jussi pyörivät hitaasti, toistensa silmiin tapittaen ympäri kullanhohtoista etunäyttämöä. Jussi kieputtaa Sannaa ja ajaa tätä ympäri tilaa Teemun tarkastellessa heitä tuolistaan vaihtelevin ilmein. Hetken pyörittyään Sanna ja Jussi seisahtuvat hieman tuolirivin etupuolelle näyttämön vasempaan reunaan toisiaan edelleen tuijottaen. Yhtäkkiä heidän välissään olevat tarjottimet putoavat rämähtäen

maahan. Mies ja nainen katsovat toisiaan silmiin kuin mitään ei olisi tapahtunut, ja laskeutuu hetken hiljaisuus.

3. kohtaus

Valonvaihto. Sanna huutaa (vahvistettuna amerikanenglanniksi): "Look what you've done to me! You broke my heart!"[11] Jussi kääntyy hädissään kädet levällään katsomaan yleisön suuntaan. Sanna kaivaa essunsa taskusta tupakan, sytyttää sen ja sanoo: "I love you so much could die.[12] But you're so hard to handle." Silloin Teemu, joka on seurannut tapahtumia tuolistaan, nousee ylös ja kävelee tarjotintaan täristäen ensimmäisen penkkirivin eteen. Hän jää siihen ensin valoissa seisomaan, istuutuu sitten penkille ja alkaa hämärässä mutta yleisön näkyvissä pukea ylleen huntua.

Teemun täristyksen aikana Sanna kerää lattialta kupinsiruja ja polttelee tupakkaa. Hänellä on naama väärällä, ja suuri punainen kieli työntyy toistuvasti ulos suusta. Sannan puhaltaessa savua kuuluu voimakkaasti vahvistettua korinaa. Jussi astuu pois kupinsirujen peittämältä lattia-alalta, laskee kätensä ja löntystää alistuneen oloisena näyttämön oikeaan reunaan. Sanna huutaa hänen peräänsä: "Go for it. And don't look back when it's getting critical!" Jussi jää seisomaan selkä Sannaan päin. Sanna siivoaa kupinsirpaleita lattialta ja valittaa: "I wanted to have a beautiful life. Where are all those love songs now?" Selkä Sannaan ja puoliksi yleisöön päin käännettynä Jussi alkaa vemputtaa kättään ikään kuin masturboisi essunsa alla. Väliin hän vilkaisee kupinsiruja keräilevää Sannaan. Teemu jatkaa hunnun pukemista.

Sanna jatkaa (brittiaksentilla): "Do you really think this is what I dreamt of? You've destroyed my life!" Jussi kääntyy edelleen vempaten Sannaan päin, jolloin Sanna lähestyy häntä nykivästi liikkuen: "We used to have great sex. You used to be so tender." Kuin tästä rohkaistuneena Jussi nostaa siivousmopin maasta ja lähestyy sen kanssa Sannaa. Teemu astelee hunnutettuna ensin omalle tuolilleen ja siitä edelleen keskimmäiselle, Jussille kuuluneelle tuolille istumaan. Hän laittaa kädet puuskaan. Sanna nostaa lattialta tarjottimet särkyneine kuppeineen ja stumppaa mielenosoitukselliseti tupakan vasempaan kämmeneensä Jussin katsellessa. Sitten hän lähtee

11 Sanna päätyi käyttämään kohtauksessa samoja vuorosanoja esityksestä toiseen. Alun perin tarkoitus oli kuitenkin improvisoida käyttäen erilaisia yhdistelmiä seuraavista repliikeistä, joita olimme yhdessä koonneet: I had a beautiful life until I met you. You've destroyed my life. My heart is full. My heart is broken. This was my dream come true. I've given you all I have. And more. Do you think this is what I dreamt of? You can take anything, but don't take the piss of me. Hit the road Jack! You used to be so tender. We used to have great sex. Get the fuck out of my life, you pathetic wanker. You made my life complete. And then you broke my heart into pieces. I thought we were a perfect match. I believed this would last forever. If there were a god he'd never let me go through this. Where is all the beauty we used to have? You are a snake in my paradise. When did we stop saying "I love you"? What happened to all those love songs?

12 Esitys oli alkuperäiseltä työnimeltään "I love you so much I could die" eli ILYsmICD.

ja jättää Jussin yksin. Näyttämön takaosaan syttyy valo, josta Sanna vielä huikkaa ennen poistumistaan takavarastoon: ”This is the end. Make no mistake about it!”

Jussi jää seisomaan näyttämölle. Hän alkaa muka itkeä vollottaa ja lähtee pyyhkimään kupinsiruja mopilla pois. Jussi sopertelee käsittämättömiä sanoja, hän muistuttaa Stan Laurelia, ”Ohukaista”. Jussin siivotessa kaukaisuudesta alkaa kantautua hyräilyä. Sen saattaa tunnistaa viululla esityksen alussa soitetuksi kurdimelodiaksi. Sanna laulaa takavarastossa, ja Timo kaiuttaa poskimikrofonin kautta otettua ääntä näyttämön takanurkissa olevista kaiuttimista. Edelleen lattiaa pesevä Jussi kääntyy laulun kuullessaan katsomaan Teemua. Teemu istuu totisena kädet puuskassa. Jussi siivoaa ja vilkaisee tuon tuostakin Teemuun. Lopulta Teemu levittää kätensä polvien päälle kämmenet ylöspäin, jolloin Jussi jättää mopin ja menee Teemun syliin istumaan – samalla tavoin kuin esityksen alussa. Valo tiivistyy heihin, ja kurdilaulu soi. Laulun päättyessä valo laskee. Hetken päästä pimeästä alkaa kuulua vahvistettuja räkimisääniä. Valot nousevat jälleen paljastaen meille sekä takavarastoon poistuvat miehet että sieltä saapuvan, jääkiekkomailaa tukenaan pitävän Sannan, joka horjuu istumaan omalle, keskinäyttämön vasemmassa reunassa olevalle tuolilleen.

4. kohtaus

Liikkuvia valoympyröitä kuin jääkiekko-ottelussa, koko tila on valaistu. Sanna alkaa *ad libitum* -monologin otsikolla ”Jag är inte en bra mamma.” Sen teemana ovat taiteilijuus ja äitiys sekä niiden yhdistäminen. Jussi ryntää takaoikealta sisään maila kädessään. Hän tömistelee suutuspäissään diagonaalisti näyttämön halki päätyen vasempaan etureunaan. Sitten Jussi heittää mailansa maahan ja menee keskituolille hokien: ”Satan, satan, satan. Fittan, fittan, fittan. Helvete, helvete, helvete.” Tästä alkaa Jussin puhe, joka menee ristiin ja päällekkäin Sannan kanssa. Jussin monologin teemana on rakkaus 12-vuotiaaseen. ”Jag är inte skyldig”, hän toistelee. Jussi ja Sanna valittavat ja ruikuttavat tuoleissaan, kunnes takavarastosta äkkiä singahtaa yksinäinen kahvikuppi. Sen perässä pelmahtaa jääkiekkomailaa tapaileva Teemu. Hän tepastelee tyytyväisenä, peippailee mailallaan kuppia ja vilkuilee hymynkare suupielissään Sannaa ja Jussia. Teemu kuljettaa kuppia näyttämön vasemman kautta kiertäen ja pysähtyy sitten keskelle etunäyttämöä vetäen kupin hymyhuulin maaliin: katsomoon.

Tämän jälkeen Teemu hyppelehtii tyytyväisesti virnuillen vaikertavien kanssapelaajiensa ohi omalle, oikeanpuoleiselle tuolilleen. Hän istuu alas ja alkaa hellästi sivellä mailaansa ja jutella sille. Sanna ja Jussi jatkavat ruotsinsuomalaista valituskuoroaan. Aika ajoin Jussi nousee ylös kuin erityisen soolon aloittaakseen, minkä

jälkeen hän kuitenkin taas istuu alas. Sannan muusikkoäidin maila muuntuu eri soittimiksi: harpuksi, selloksi, pianoksi. Teemulla on nyt maila poikittain sylissä. Hän kääntyy puhumaan eteensä tavallisella puheäänellä, joka silloin tällöin kuuluu vahvistettuna katsojien ympäriltä. Samalla tavoin vahvistuvat Sannan ja Jussin puheet vuorotellen. Väliin esiintyjien puheista saa selvän, väliin taas ei.

Teemu improvisoi aiheesta ”Taiteilijan sankaruus”. Jussin ja Sannan epätoivo kasvaa. Lopulta Jussi rojahtaa lattialla ja alkaa kontata kohti katsojia syyttömyyttään vakuuttaen. Sanna vaipuu entistä syvemmälle itsesääliin. Jussi konttaa maahan viskaamaansa mailaa hakemaan ja pyöräyttää sen poikittain niskaan, lapa oikealle puolelle osoittaen. Hän jää roikkumaan mailan varaan ja nousee tässä asennossa seisaalleen yleisöön katsoen ja jatkaen valitustaan nyt hiukan vaimeammin. Sanna lysähtää lattialle, missä jatkaa mailalla soittamista. Hänenkin mailansa päätyy poikittain niskaan aivan kuten Jussillakin. Jussi ja Sanna jäävät huojumaan paikoilleen yleisön suuntaisesti mailat niskassaan, kunnes Jussi lopulta myöntää: ”Jag är skyldig.”

Teemu ottaa mailan käteensä, sivelee ja haistelee sitä. Taitelijan sankaruudesta mailalle jutustellen hän nousee ja alkaa hitaasti lähestyä katsomoa. Jääkiekkomaila herää eloon. Se napauttaa Teemua ohimennen kasvoille, vaikka tämä yrittää olla sopuisa ja hellä. Sitten maila alkaa hyppiä ja tanssia ja heilua. Teemu yrittää pysytellä sen vauhdissa, mutta päätyy lopulta mailan kanssa lattialle käsirysyyn. Viimein hänen onnistuu tainnuttaa väkivaltainen toverinsa änkeämällä se niskaansa.

5. kohtaus

Valo tiivistyy kolmeksi ympyräksi. Teemu nousee seisaalleen, ja kaikki kolme alkavat pyöriä hyvin hitaasti myötäpäivään. Katse ylös luotuna esiintyjät roikkuvat mailojensa varassa kuin Nasaretilainen ristillään. Hiljaisuuden vallitessa he pyörivät ympäri. Sitten Teemu aloittaa Mawlānā Rūmīn ”Juopuneiden kaupungin”, jonka aikana kaikki jatkavat pyörimistä samalla kun puhuvat runoa vuorotellen hitaassa tempossa (ilman vahvistusta).

Teemu: Minä olen päissäni.
Jussi: Sinä olet päissäsi.
Sanna: Kuka vie meidät kotiin?
Teemu: Montako hemmetin kertaa minä sanoin:
Jussi: Juo vähän
Sanna: vain pari, kolme maljaa?
Teemu: Eihän koko kaupungissa Kukaan ole selvä,
Jussi: jokainen toistaan pahempi hullu

Sanna: tai humalassa.
Teemu: Rakas mennään kapakkaan
Jussi: saat sinäkin nähdä
Sanna: rakkauden riemut.
Teemu: Mitä iloa sielulla on
Jussi: Ilman rakkaansa seuraa?

Esiintyjät jatkavat pyörimistä, kunnes Sanna ensimmäisenä tipauttaa mailan niskastaan, hänen jälkeensä Jussi, sitten Teemu, kaikki mahdollisimman tasaisin väliajoin. Kukin lähtee kuin kätensä johdattamana kulkemaan. Sannan käsi vie hänet näyttämön takavasemmalla olevan mikrofonitelineen luo, jonne syttyy sinertävänvioletti valo. Käsi kuljettaa Jussin etunäyttämön keskellä olevalle mikrofonitelineelle ja Teemun takaoikealla olevalle telineelle. Miehet ottavat telineensä ja tuovat ne etunäyttämölle, missä heihin syttyy oma valo. He jäävät mikkien taakse seisomaan, Teemu oikealle ja Jussi keskelle (jälleen alkuperäisille asemilleen).

6. kohtaus

Näyttämön vasemmassa takanurkassa Sanna alkaa häärätä mikrofoninsa kanssa. Kuulemme, miten hän sopertaa itsekseen (voimakkaasti vahvistettu ja kaiutettu ääni otetaan poskimikrofonin kautta). Tämä nainen on karaokebaarissa. Hän on humalassa tai muuten vain sekaisin ja yrittää saada mikrofonin irrotettua ja tuotua takanäyttämöltä sinne, missä miehet jo odottavat. Nainen aikoo laulaa laulun ”Jokainen päivä on liikaa”. Seuraa siis Sannan improvisaatio, joka ulottuu tilallisesti näyttämön vasemmassa seinässä olevan kaapin sisään sekä lattialle, katsojien näkymättömiin. Sannalta ”kaatuvat siiderit dolbyn päälle”, hän ”sotkeutuu mikin piuhaan” eikä ”löydä aiemmin näkemäänsä roudaria” avukseen. Sitten hän kysyy, ”onko paikalla ketään manageria”, asettaa mikrofonitelineen maahan ja lähtee kätensä johdattamana etunäyttämölle. Kulkiessaan hän nappaa lattialta mukaansa jääkiekkomailan ja tekee siitä itselleen mikrofonitelineen.

7. kohtaus

Sanna käy seisomaan Jussin vasemmalle puolelle, sulkee silmänsä ja alkaa huojua mailansa varassa. Kolmikko on jälleen rivissä. Teemu elehtii vähemmän kuin toiset kaksi, mutta nyt hänkin sulkee silmänsä ja alkaa liikkua kevyesti paikallaan heiluen. Sanna resitoi farsin kielellä esityksen alkupuolella kuultua Mawlānā Rūmīn runoa ”Rakkaus on musta leijona”:

Bevoor hoop märoo
Eshhoor eesh haap baräd
Ke eshtee djaanoo herätlaa
Be niimee djoo nähärät
Ke eesh shiireedzhiaa
Häst ke shneevoo hun hoor
Begheiree ghuunee delee ooshighan
Häii natshoot

Teemu yhtyy kuoroon saman runon suomenkielisellä käännöksellä:

Rakkaus
vei minulta unen
onhan rakkaus
unenviejä
mutta sielusta ja järjestä
ei rakkaus
välitä vähääkään

sillä rakkaus
on musta leijona
vertavuotava
nälissään
laiduntaa rakastavien sydänverta.
Lempeänä se taittaa matkaa vierelläsi
ja vie sinua kohti paulaa
kun olet langennut
se katselee sinua
kauempaa.

Rakkaus on
tyranni
peloton poliisi
kiduttaja
syytönten ahdistaja.

Jos joudut
sen kynsiin
saat itkeä
kuin pilvi
jos jäät kauas
jäät
jähmettävät
sinut.

Joka hetki
rakkaus
lyö murskaksi
tuhat maljaa
joka hetki
ompelee
ja repii rikki
tuhat vaatetta.

Tuhat silmää
itkee rakkauden tähden
rakkaus nauraa
tuhat sielua kuin yhden
surmaa
tuskallisesti.

Teemun ja Sannan resitoidessa runoa Jussi huojuu eestaas. Hän hengittää raskaasti ja kuuluvasti mikrofoniin. Jussi tuntuu jatkuvasti olevan menettämäisillään tasapainonsa. Esiintyjien ääniä vahvistetaan ja käsitellään kuin musiikillista tekstuuria.

8. kohtaus

Teemun lopetettua tekstinsä hän ja Sanna jähmettyvät paikoilleen. Jussi nostaa katseensa, ottaa homostelevan asennon, irrottaa mikrofonin telineestä ja toivottaa yleisön (stadionkaiun kera) amerikanenglannin aksentilla ranskaa puhuen (ad lib.) tervetulleeksi. Lisäksi hän esittelee näytelmäseurueensa, ”kaljun äitinsä” (Teemu) ja ”opettavaisen vieraan” (Sanna): ”ma mère chauve” ja ”la visiteuse éducative”. (Itsensä Jussi esittelee ainoastaan viimeisessä esityksessä, jossa hänen nimensä kuuluu olevan ”Salme”.) Ryhmä aikoo esittää homo- ja autoeroottisen tanssin, ”une danse pédérastique et autoérotique”[13]. Esiintyjät peruuttavat taaksepäin, Sanna ja Teemu heittävät lattialla lojuvat mailat sivummalle. Näytelmäseurue asettuu riviin, Jussi nostaa käsivarret sivuitse vaakatasoon ja taputtelee niillä Sannaa ja Teemua olkapäille, kunnes he ovat käsivarren mitan päässä hänestä. Sitten hän saa tekaistun yskänkohtauksen, jonka voimasta hän taittuu kaksin kerroin eteenpäin. Kun Jussi taas nousee ylös, osoittaa hänen oikea käsivartensa eteen alaviistoon. Muut ottavat saman asennon. Liikkeet ovat hitaita, melkeinpä hidastettuja. Kun jokaisen oikea käsivarsi on edessä suorana oikean käden etusormi käännettynä keskisormen päälle siunausasentoon, käsivarsi lähtee nousemaan etukautta ylös. Katse seuraa kättä. Käsivarsi nousee ensin eteen vaakatasoon. Sitten kämmen kääntyy kohti suuta kuin

13 Kieltä tunteva saattaa huomata, että Jussin esittämän amerikkalaisen ranskantaito on hiukan niin ja näin.

pistooli. Katse seuraa kättä, kunnes se ei enää pysy mukana. Kämmen työntyy suuhun siunausasennossa oleva etu- ja keskisormi edellä. Kuuluu korinaa ja yökkäilyä (nappimikin kautta vahvistettuna). Käsi tulee ulos suusta ja laskeutuu oikean diagonaalin kautta alas kupeelle kuin lännenmiehen pistooli. Katse seuraa taas mukana.

Kun Jussi on saanut kätensä alas, hän puristaa molemmat kämmenensä tiukasti nyrkkiin ja nostaa ne kyljille. Muut seuraavat. Samalla jokaisen kasvoille nousee hirvittävä, kahden sormen levyinen Amerikka-hymy (ns. operettihymy). Jussi alkaa laskea: ”Un, deux, trois, quatre.” Alkaa tanssi, jossa kaikki liikkuvat yhtä aikaa leveä hymy huulillaan. Jussi pitää laskua. Nyt hän puhuu pitelemäänsä mikrofoniin, jota siirtää kädestä toiseen tanssin kulun ja katseen suunnan mukaan. Ryhmä käy läpi karkelotanhun askeleet katse koko ajan yleisöön kiinnitettynä: kaksi kertaa kahdeksan ja takaisin paikoilleen.

Jussi tarkistaa toistamiseen seurueen etäisyydet nostamalla käsivartensa vaakatasoon sivuille ja taputtelemalla muita olkapäille. Hän laskee kätensä, ja samalla kaikkien hymy laskee. Sitten Jussi pusertaa kätensä uudestaan nyrkkiin ja nostaa ne kylkiin, tällä kertaa aivan kainaloihin saakka. Hymy nousee nyt entistäkin irvokkaampana. Jussi alkaa ranskankielisen laskemisen hyvin nopeasti. Seuraa nopeutettu versio edellisestä, karkelo, joka Sannalla menee sulavasti, Jussilla hiukan töksähdellen, Teemulla takapuoli vähän takakenossa ja jatkuvasti hiukan iskun perässä. Kun pikakarkelo on ohi, kaikki jäävät stilliin. Jussi alkaa laskun tempossa Andante, ja seuraa sama karkelokuvio normaalitempossa, minkä jälkeen ryhmä pysähtyy paikoilleen. Jussi kiittää tovereitaan. Hän puhuu heille kuin oppilailleen, kehuu onnistuneesta tanssista: ”c’était très beau, presque parfait”. Sitten kaikki pudottavat kätensä ja hymynsä alas.

Teemu poistuu oikealle huoltokäytävään, Sanna astuu pari askelta eteenpäin ja lausuu salin takaosaan sijoitetuille katsojille: ”Hyvä yleisö. Pyydämme teitä ystävällisesti tulemaan näyttämölle. Laitamme teille penkit.” Tämän sanottuaan hän alkaa kokoilla mikrofoneja ja muuta tavaraa näyttämöltä. Jussi menee Teemun avuksi penkkejä kantamaan. Jos yleisö ei heti lähde siirtymään näyttämölle, Sanna toivottaa sen uudestaan tervetulleeksi. Hän vie mikrofonit pois, laittaa Jussia varten tuliastian lähelle yhden jääkiekkomailan sekä CD-soittimesta soimaan työryhmän yhdessä laulaman virren 270 (3 säkeistöä). Lisäksi Sanna sytyttää näyttämölle työvalot. Juho laittaa katsomovalot päälle ja sammuttaa liikkuvat heittimet. Jussi ja Teemu tuovat puupenkit varastosta näyttämölle. Sanna lähtee pesemään meikkejä, riisumaan mikrofonin ja laittamaan turkin ylleen. Tässä vaiheessa minä olen ehtinyt kiertää tarkkaamosta käytävien kautta takavarastoon. Autan Sannaa vaihdossa ja siirrän

näyttämöoven välissä olleen valonheittimen varaston puolelle. Jussi ja Teemu ovat vielä roudaamassa Sannan astuessa näyttämölle mukanaan suuri valkoinen lakana.

Kun miehet ovat asettaneet penkit oikeille paikoilleen ja sulkeneet sivuvaraston oven, he tulevat takavarastoon vaihtoon. Päässä olleet rintaliivit, nappimikrofonit ja meikit poistetaan, turkit laitetaan päälle ja siirrytään kolmanteen erään.

3. Erä, *jota tirkistelen ovenraosta. Kuulen kuitenkin kaiken.*

Laitetaan seurat pystyyn. On musiikkia, penkit ja kaikki. Näyttämöllä on puupenkkejä molemmilla seinustoilla kahdessa tai kolmessa rivissä. Penkit ovat erikokoisia, -värisiä ja -näköisiä. Keskellä on roudauslava, jonka päälle Sanna levittää tuomansa valkoisen lakanan. Penkkien sivuilla ja takana on kolme pientä tuliastiaa, joihin Juho käy vuoronperään sytyttämässä tulen. Hän kulkee kolmannen erän aikana sukkasillaan esiintyjien ja katsojien joukossa. Tässä erässä ääntä ei enää vahvisteta lainkaan. Kolme näyttämöllä ollutta tuolia on nyt asetettu katsomon eteen riviin niin, että näyttämöltä käsin katsottuna Kiasma-teatterin katsomo muodostaa niiden taakse valtavan lavastuksen tai taustakuvan.

Levitettyään lakanan Sanna menee istumaan katsomon edessä vasemmalla olevaan tuoliin. Hän sulkee silmänsä ja alkaa etsiä itkua. Miehet tulevat sisään heti, kun ovat ehtineet puhdistaa meikkinsä ja vaihtaa vaatteensa. Useimmiten Teemu ehtii ensin, sitten Jussi. Viimeinen sisääntulija sammuttaa CD-soittimesta kuuluvan virren, jos se vielä sattuu soimaan. Juho laittaa yhden lattiaheittimen (sama kuin Sannan ja Teemun ensimmäisessä erässä liikuttama heitin) päälle. Hän sammuttaa työvalot ja vie pois häiritsevät esineet katsomosta ja näyttämöltä (sinne mahdollisesti jääneet tarjottimet, lusikat, kupit ja kupinsirut). Yleisö on istuutunut penkeille, joissakin esityksissä jokunen katsoja jää myös katsomoon.

Sanna aloittaa itkuvirren. Siinä äiti valittelee kaksitoistavuotiaan tyttärensä mahdotonta meininkiä, liian vähäisiä vaatteita ja liiallista meikkiä. Hän pelkää tytön sairastuvan virtsatientulehdukseen. Sanna laulaa valittavalla äänellä, väliin lauseet jatkuvat säerajan yli. Sannan jonkin aikaa itkettyä Teemu nousee ylös, kävelee yleisöpuoliskojen väliin ja alkaa kertoa legendaa Marian sikiämisestä. Kantavalla äänellä puhuva Teemu osoittaa kertomuksensa katsojille:

> *Jumalanäidin suku oli ollut kahteentoista polveen asti puhdasta, vihityistä syntynyttä. Tyttö, Jumalanäiti, meni rantaan kastelemaan lattialuutia. Kahdentoista ikäinen saattoi olla. Kaksitoista apostolia souti silloin ohi ja lauloi kirkkoveisua.*

Tässä kohden Jussi nousee ylös ja aloittaa liettualaisen kansanlaulun ”Išejo Tėvelis”, jota hän laulaa koko kuvaelman ajan. Samalla hän siirtyy kohtauksen aikana palavan tulen luota toiselle sitä mukaa, kuin Juho sytyttää uuden tulen palamaan. Sanna lopettaa itkun ja alkaa puhua otetta ”Armeliaan suurasta”:

> *Bismillääherrahmäänirrahiim.*
> *Wäl'arda wada'ahää lil'änääm*
> *Fiihää fääkihätun wännahlu đäätul'äkmääm*
> *Wäl habbu đul'asfi warraihään*
> *Fäbiäiji äälää-i rabbikumää tukäđđibään*

Sannan jatkaessa tasaisenmatalaa mutinaansa Teemu palaa legendaansa:

> *Kotiin tultuaan tyttö kertoi siitä isälleen, eikä häntä sitten enää päästetty laisinkaan morsianten joukkoon. Sitten tuli marianpäivä. Lähtivät kirkkoon. Kun Maria meni kirkkoon, hän haukotteli siellä.*

Teemu kääntyy taaksepäin kaarelle ja haukottelee hinkuen. Sitten hän jatkaa:

> *Hänelle meni Pyhä Hengen voima vatsaan, ja hän alkoi tulla raskaaksi. Hän kotona oli, eli, mutta hänellä oli paha mieli. Hän monet kerrat itki salaa, kun huomasi, miten asianlaita oli. Hän ei saanut kuitenkaan sitä lasta kotona, vaan lähti maailmalle kulkemaan. Hän meni Nasaretin maahan, ja siellä sai lapsen, liekö ollut siellä palveluksessa vai yövieraana.*

Tässä kohtaa Teemu istahtaa roudauslavan päähän ja nostaa käsivarret syliinsä kuin lapsikapaloa pidellen. Seuraavan hän osoittaakin käsivarsillaan lepäävälle lapselle:

> *Hevosen soimen alle hän synnytti, ja sika vei kärsällään rikkoja peitteeksi, mutta hevonen veti kaviollaan niitä pois. Siksi Jumala määräsi hevosen ihmistä palvelemaan, kaiken ikänsä raatamaan, mutta siunasi sian syötäväksi.*

Teemu nousee ylös, painuu kyyrylle ja röhkii kuin sika. Tämän jälkeen hän astelee takanäyttämön luona olevan tulen eteen päättämään tarinansa. Sanna lopettaa papatuksensa ja kävelee keskimmäisen tuolin eteen seisomaan. Legendan viimeisen osan Teemu ja Sanna puhuvat limittäin. Sanna puhuu lujaa, kuin yrittäisi todistaa kuulijoille:

> *Tulinen patsas nousi taivaalle, valkea tulinen patsas. Sen päässä oli kirkas tähti, siinä välkkyi. Tietäjät ilmoittivat, että maailmaan on syntynyt senaikaista valtiasta suurempi valtias. Lähdettiin maailman lapsia, joulun tienoilla juuri niinä päivinä syntyneitä lapsia hakkaamaan ja tappamaan.*

Teemu lähtee tulemaan kohti Sannaa, kunnes lisää vielä: ”Neljäkymmentätuhatta saatiin tapetuksi.” Sitten hän istuutuu Sannan – äidin – syliin ja painaa päänsä tämän rintaan, aivan kuten Jussi kahdesti aiemmin Teemun rintaan.

Jussi on päätynyt takanäyttämöllä olevan tulen luo. Hän nostaa hiukan ääntään ja laulaa vielä liettualaislaulun kesken jääneen säkeistön loppuun. Sitten hän ottaa lattialta mailan ja aloittaa toisen legendan. Jussi on kiivas kertoja ja vahvistaa vielä sanojaan pamauttamalla mailaa lattiaan. Jussi liikkuu puhuessaan yleisöpuoliskojen välisessä tilassa: ”Jumalanäiti, se Maria, sattui menemään vainoojaherran taloon yöksi.” Teemu ja Sanna nousevat. Sanna alkaa laulaa laulua ”Maria Herran piikanen” keskimmäisen tuolin edessä seisten. Laulu soi seuraavan kuvaelman taustalla.

Maria, Herran piikanen,
Kyrie eleison.
Käy halki ruusupensaikon,
mi vailla lehvää kukkaa on.
Jeesus ja Maria.

Maria, Herran piikanen,
Kyrie eleison.
Ketä kantaa alla sydämen,
pyhää Vapahtajaa ihmisten.
Jeesus ja Maria.

Maria, Herran piikanen,
Kyrie eleison.
Näin metsän halki kulkeissaan
saa kaikki ruusut puhkeemaan.
Jeesus ja Maria.

Teemu siirtyy samalla penkkirivien väliin ja sanoo: ”Kun herra ei ollut kotona, hän emännältä pyysi yösijaa.” Seuraavan Jussi ja Teemu puhuvat päällekkäin: ”Emännällä oli lapsi, se oli itkenyt paljon”, mistä Jussi jatkaa: ”Yöt ja päivät itki.”

Äkkiä Teemu ryntää polvilleen lavan päähän. Hän alkaa hakata sitä nyrkeillään ja rääkyä kuin lapsi. Sitten hän ryömii lavan päälle Jussin jatkaessa tarinaa: ”Jumalanäiti pyysi saada imettää lasta. Siihen lapsi uinahti kun sai imeä matkalaisen rintaa.” Teemu käy selinmakuulle lavan päälle. Hän kellii siinä kuin lapsi samalla, kun Jussi jatkaa: ”Siksipä vielä nykyäänkin annetaan matkalaisen imettää lasta, jotta lapsi rauhoittuisi. Jumalanäiti sai yöksi sijan ja kävi nukkumaan. Herra tuli yöllä sotamiesten kera kotiin, se vainooja.”

Teemu nousee vainoojaherrana ja menee vasemmanpuoleisen katsomorivistön taakse. Hän puhuu vainoojaherran repliikit Lapuan murteella: ”Mitäs perkeleen kiartolaisporukkaa sää olet ottanut mun huushollihin yäksi. Ans kattoo, jos viaras-

huaneen lyyssissä on yksikin paskatahra, niin turpiin tuloo sullekkin!" Tästä Jussi jatkaa legendaa: "Herran vaimo sanoi", jolloin Teemu sipsuttaa yleisön takaa katsomon edessä palavan tulen luo. Kimakasti puhuen hän esittää vainoojaherran vaimoa: "Älkää tappako hänen lastaan, kun hän imetti meidän lastamme ja teki sellaisen hyvän työn että nukutti lapsen. Älkää vain koskeko häneen!" Jussi toistaa saman kertojana. Sitten hän jatkaa: "No, herra ei koskenut, vaan kävi maata. Sitten tuli aamu. Herra nousi, ja kaikki nousivat. Jumalanäiti sanoo:"

Teemu kävelee istumaan roudauslavan katsomon puoleiseen päähän esittäen nyt Jumalanäitiä. Hän ei imitoi tätä, puhuu ainoastaan rauhallisesti ja lempeästi: "Älkää ruvetko tappamaan, lämmittäkää vain uuni, lämmittäkää oikein kuumaksi, minä pistän lapsen omin käsin uuniin." Jussi jatkaa kertojana: "Niin myös tehtiin. Uuninluukun sulki ja vielä pani pönkän uuninluukun eteen." Tähän Sannan laulu päättyy. Hän menee katsomon oikeassa reunassa odottavan viulunsa luo, ja Jussi jatkaa edelleen: "Sanottiin: – Sinne sen nyt pitäisi palaa. Herra uskoi, että kun pannaan uuniin, niin sillähän se tapetaan. Kun lapsi oli ollut kaksi tuntia uunissa, ajateltiin, että se on jo palanut. Uuninluukku avattiin ja katsottiin uuniin."

Sanna alkaa soittaa esityksessä jo kahdesti kuultua kurdimelodiaa. Teemu ja Jussi nostavat katseensa kohti kattoa ja alkavat pyöriä hitaasti myötäpäivään. He pyörivät pitkään ja puhuvat seuraavan tekstin päällekkäin. Teemu ikään kuin todistaa, Jussi taas jatkaa innostuneesti tarinaa kertoen: "Lapsi vain kukkasilla leikkii, uuni oli jo jäähtynyt, hän vain leikkii!" Sannan edelleen soittaessa, ensimmäisen säkeistön alhaalta ja toisen oktaavia ylempää, Jussi jatkaa tarinaa itsekseen: "Herra uskoi, ettei tätä lasta voi tappaa eikä paloitella, ja antoi valtiaalle tiedon, ettei se kuole niin millään." Sitten Teemu yhtyy häneen: "Sitten valtias lakkasi tappamasta lapsia."

Teemu menee seisomaan oikeanpuoleisen tuolin taakse selkä yleisöön, katse katsomoon päin. Jussi kertoo tarinan loppuun. Hän on lakannut hakkaamasta mailaa lattiaan. Kävellessään hitaasti kohti Teemua hän muistuttaa maailmalla kulkevaa Mariaa: "Jumalanäiti lähti edelleen kulkemaan maailmalle lapsen kera. Aina vain käveli, oli yö tai päivä, ja aina pelkäsi, että tappavat lapsen."

Jussin lopettaessa myös Sanna lakkaa soittamasta ja laskee viulun penkille. Jussi menee seisomaan keskimmäisen tuolin eteen Teemun viereen, Sanna kävelee Jussin vasemmalle puolelle, noin puolentoista metrin päähän hänestä. Kaikki seisovat kasvot katsomoon päin. Juhon sytyttäessä yhden lattiaheittimen turkkien peittämät selät muodostavat lavan etureunaan suoran rivin. Esiintyjät alkavat puhua vuorotellen kukin omaa tekstiään. He puhuvat kuuluvalla mutta mahdollisimman tavanomaisella

äänellä, kuin paperista lukien.[14] Jokaisen repliikin jälkeen kuluu tovi, ennen kuin seuraava aloittaa. Myös tempo ja volyymi varioivat hieman.

Teemu: Auringon laskiessa delfiininaaraat suuntaavat kohti ulappaa. Urokset sen sijaan uivat riutalle parittelemaan. Urokset laulavat määrittääkseen keskinäiset suhteensa.
Jussi: Alussa oli Sana.
Sanna: Alussa oli hiljaisuus.
Teemu: Mitä äänekkäämpi ja pitempi laulu, sitä kookkaampi ja vahvempi laulaja.
Jussi: Ja Sana oli Jumalan tykönä, ja Sana oli Jumala.
Sanna: Hiljaisuus peitti kaiken alleen.
Teemu: Vain kolmannes riutalla elävästä merineulayhdyskunnasta parittelee kerrallaan. Jakamalla näin tehtävät merineulat kaksinkertaistavat lisääntymisensä.
Jussi: Hän oli alussa Jumalan tykönä.
Sanna: Ihminen seisoi hiljaisuuden keskellä ja kuunteli sitä.
Teemu: Välskärikalojen kutiessa ilmestyvät napsijat ahnehtimaan niiden ravitsevaa mätiä.
Jussi: Kaikki on saanut syntynsä hänen kauttaan, ja ilman häntä ei ole syntynyt mitään, mikä syntynyt on.
Sanna: Ihminen sulki silmänsä kuullakseen paremmin, mutta hiljaisuus levittäytyi kaikkialle. Tuo tyhjyys kauhistutti häntä.
Teemu: Myös kirkasväriset korallit lisääntyvät suvullisesti. Kukin korallilaji laskee kutunsa kuukauden tiettynä yönä tiettyyn kellonaikaan.
Jussi: Hänessä oli elämä, ja elämä oli ihmisten valkeus.
Sanna: Ihmisen oli pakko avata silmänsä.
Teemu: Hedelmöittyneet munasolut ajelehtivat pois riutalta. Ulapalla kehittyy uutta elämää.
Sanna: Mutta maailma oli tyhjä. Siellä ei ollut yhtään elävää olentoa.
Jussi: Ja valkeus loistaa pimeydessä, ja pimeys ei sitä käsittänyt.

Juho irrottaa lattiaheittimen. Tulee pimeys ja hiljaisuus. Työvalot: kiitokset.

Kiitoksiin esiintyjät ovat varautuneet ylimääräisin numeroin. Niistä ensimmäinen on Teemun esittämä runo:

14 Jussi puhuu Johanneksen evankeliumin alkua. Sannan tekstin olen kirjoittanut itse, samoin Teemun osuuden, joka perustuu eräästä luontodokumentista poimimiini faktoihin.

Materialisti helvetissä[15]*. Runon on kirjoittanut Helena Parviainen Juankoskelta.*

Maailmassa ennen hyvin voin,
rahoillani onneni loin.
Revin rahaa, lihotin mahaa.
Kaikkea sain, mitä halusin.
Kylläisenä hammastikkua kalusin.
Käteni kahmi
suuni ahmi
aina vain lisää!

Ruumiini iloitsi,
silmäni himoitsi
aina vain lisää!

Haluni yltyvät
– ei koskaan kyltyvät –
vaativat AINA VAIN LISÄÄ!

Näin päiväni kaikki elin
ja hyvästä nautiskelin.
En pöydästäni mitään antanut muille,
en muruja pudottanut kurjille suille.

Sitten tuli äkkiä loppu ja täällä heräsin.
Sinne jäi kaikki, mitä keräsin.
Yhä himoni ja haluni tulena palaa,
mutta nyt en niitä voi täyttää en julki, en salaa.
Nälästä ja janosta täällä kärsin,
kieltäni puren ja kättäni järsin.
Tavarani kaiken nyt vaihtaisin vesitilkkaan
– mutta rukoukseni hukkuvat pirujen pilkkaan:
Hei hei, rikas mies!
Tännepä johti sun irstas ties!
Täälläpä olet seurassa meidän,
ruokana tulen ja matojen heidän!

Teemu esittää runon mahtipontisesti ja reippaasti. Piruja luonnehtiessaan hän todella intoutuu tulkitsemaan näiden halveksuntaa rikasta miestä kohtaan.

15 Löysin runon joulukuussa 2000 Outokummun kirpputorilta tätä esitystä varten ostamani *Raamatun* välistä.

Yksi encoreista on Jussin Rūmī-sitaatti:

Jos tämä lyhyt esitys
jäi teiltä kätköön,
Kuninkaan huulilta saatte kuulla
kaiken.

Häm läbeeshshaa
Beghuiäädjefätee
Djomlee thämaam gäl holaasee
Seshomaa thä(d)
Ghänäfee khetman tshood.

Teemulla on vielä yksi ylimääräinen numero, *Koraanin* ”Valon suura”:

Jumala on taivaan ja maan valo.
Hänen valonsa loistaa kuin lyhty ikkunasyvennyksessä.
Lyhdyn lasi on kuin välkkyvä tähti,
ja se on sytytetty siunatun oliivipuun öljyllä,
joka ei tule idästä eikä lännestä.
Sen öljy valaisee, vaikka tuli hädin tuskin sitä
edes koskettaa.
Valoa valon päällä!
Jumala kyllä johdattaa ne
jotka tahtoo valkeuteensa.
Ja Jumala esittää ihmiselle vertauksia.
Jumala tietää kaiken.

”Valon suuran” Teemu esittää ainoastaan viimeisessä esityksessä. Hän huutaa sen kuin agitaatiopuheen, mikä luo omituisen tunnelman. Yleisö innostuu näistä lisänumeroista kovasti eikä lakkaa pyytämästä lisää. Taputukset jatkuvat ylimääräisten jo loputtua.

Amoralian toisen erän kolmannessa kohtauksessa "I Love You so much I Could Die - kohtauksia eräästä avioliitosta" Sanna Salmenkallio siivoaa ja latelee rock-kappaleista lainattuja banaliteetteja takanaan masturbointia esittävälle Jussi Lehtoselle. Kuvassa (vas.) Sanna Salmenkallio, Jussi Lehtonen ja Teemu Mäki. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

Amoralian kolmannessa erässä Teemu Mäki ja Jussi Lehtonen kertovat legendaa Jeesus-lapsesta, Mariasta ja vainoojaherrasta. Kuvassa (vas.) Teemu Mäki ja Jussi Lehtonen. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

Amoralian toisen erän seitsemäs kohtaus on nimeltään "Rakkaus on musta leijona". Kuvassa (vas.) Sanna Salmenkallio, Jussi Lehtonen ja Teemu Mäki. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

2. *Teatterin materiaalisuudesta*

Meitä ympäröivä maailmankaikkeus on lihassamme materiaalisesti läsnäolevaa ajatusta. (Simone Weil 2007, 307)

Mitä tapahtuisi, jos kaikki esityksessä oleva ajateltaisiin ensisijaisesti materiaaliksi ja sitä käsiteltäisiin sellaisena? Millä tavalla materiaalinen rakennustapa eroaa muunlaisista dramaturgisista rakennustavoista, vai eroaako mitenkään? Millaista on materiaalinen esiintyjäntyö? Nämä voisivat olla *Amoralialle*, ensimmäiselle tutkimusesitykselleni, asettamani työkysymykset, jos tekisin esityksen nyt.[16]

Amoralia oli ensimmäinen esitys, jonka päätin tietoisesti rakentaa aineksista. Vaikka olin jo sitä ennen – muun muassa maisterin opinnäytteessäni *Ensirakkaus* – käyttänyt esityksissäni tekstien ohella monenlaisia muita materiaaleja, niin vasta *Amoraliassa* aloin tunnistaa yhteyden materiaalien ja niiden työstämiseen valitsemieni työtapojen välillä. Ymmärrys oman työni erityisestä materiaalisuudesta ja materiaalien keskeisyydestä esityksissäni kehittyi edelleen tutkimusesitysten myötä, mistä seurasi, että tutkimuksen edetessä aloin nimittää työskentelyäni ja esityksiäni *materiaaliseksi teatteriksi*. Tämä itse keksimäni termi viittaa tapaan synnyttää esitykset erilaisista aineksista, kuten liikkeistä, esineistä, teksteistä ja äänistä käsin, näitä eri tavoin yhdistellen ja harjoittelussa työstäen. Lisäksi materiaalisuus kohdistuu minulla esitysten dramaturgiseen rakentamiseen, minkä lisäksi aineellisuus ja aineksisuus[17] määrittävät tapojani harjoitella näyttelijänilmaisua ja synnyttää esitysääntä. *Amoralian* työkysymyksessä ("Mikä väite on työmetodien ja esitysmateriaalin valinnan takana?") eritellyt työmetodi ja esitysmateriaalit sen sijaan yhdistyivät ajattelussani paljon myöhemmin, ja varsinaiseksi työskentelymetodiksi materiaalisuus muotoutui vasta *Amoraliaa* seuranneiden tutkimusesitysten *Mirriseni* ja *Nälkämäen Oresteia* jälkeen.

Lähden seuraavaksi etsimään taustoja ja viittauskohtia tutkimusesityksistä löytämilleni, materiaalisiksi kutsumilleni näkökulmille sekä materiaalisuudesta nousseille kysymyksille. Niiden avulla pyrin havainnollistamaan tekemis- ja tutkimistavoissani tapahtuneita muutoksia sekä tuomaan esiin, miten ymmärrykseni ja painopisteeni suhteessa materiaalisuuteen on tutkimuksen edetessä kehittynyt.

16 Tutkimussuunnitelmassa esityksen työkysymys oli sen sijaan muodossa "Mikä väite on työmetodien ja esitysmateriaalin valinnan takana?"

17 Aineellisuus ja aineksisuus ovat materiaalisuuden eri puolia. Aineellisuus viittaa siihen, että jokin asia tai esine muodostuu tai on tehty aineesta, aineksisuus taas on asian koostumista elementeistä tai osista.

Ensimmäiseksi tarkastelen *Amoraliaa* ikään kuin johdantona materiaaliseen ajatteluun. Tämän jälkeen avaan materiaalisuuden käsitettä – materiaalia, materiaalisuutta ja materialismia – suhteessa teatteriin ja esityksentekemiseen. Seuraavaksi pohdin materiaalisuutta ensin dramaturgian ja tilan, sitten muodon, sisällön ja rakenteen näkökulmasta. Pyrin samalla valottamaan oman tutkimukseni kannalta kiinnostavia ajattelutraditioita ja teoretisointeja. Näin päädyn tutkimusesitysteni materiaalisuuteen, jota tarkastelen ensimmäisen ja viimeisen tutkimusesityksen välille hahmottuvana muutosprosessina. Tässä prosessissa materiaalisuuden kannalta keskeisinä erottuvat esiintyvät, elävät ja ei-elävät ruumiit sekä kokemuksen materiaalisuus, joita lopuksi käsittelen.

Kohti materiaalisuutta: amoralia

Amoralian ensimmäisessä työsuunnitelmassa kirjoitin, että esitys harjoiteltaisiin materiaaleista ja peruskuvista. Sanaa materiaali en tuossa vaiheessa määritellyt millään tavoin, ja esitystä varten keräämäni ainekset koostuivat erilaisista teksteistä, lauluista ja tansseista. Sana peruskuva oli myös monessa mielessä epäselvä ja harhaanjohtava. Ensinnäkään ei ollut kysymys varsinaisista kuvista, vaan tarkoitin peruskuvilla erilaisia visuaalisia, auditiivisia, tilallisia ja kineettisiä kuvia, eräänlaisia kokemuksellisia kiteytymiä, joita kaavailin testaavani ja työstäväni esiintyjien kanssa. Nämä kuvat olivat syntyneet hyvin monenmuotoisina ja erilaisissa tilanteissa, usein välähdyksenomaisina tai unikuvan kaltaisina muotoina, tuntuina ja äänihahmoina, joiden muistiin kirjaamisessa käytin vaihtelevia keinoja ja kieltä. Toisinaan kuvat muistuttivat valmiita kohtausasetelmia, kun taas toisinaan ne sisälsivät pelkän idun tai aihelman, joka hädin tuskin ehdotti työskentelyn suunnan – esimerkkinä Pietà-asetelma ja kantaminen, kaksi *Amoralian* varhaista peruskuvaa, joista edellinen oli jo lähtökohtaisesti muodoltaan tarkka ja sisällöltään runsas kuva ja jälkimmäinen huomattavasti avoimempi, pelkkä epämääräinen toiminto. *Amoralian* ”materiaalisessa työskentelyssä” näillä kahdella kuvalla ei kuitenkaan ollut eroa, vaan niin esityksen harjoittelussa kuin sen dramaturgian rakentamisessa niitä käytettiin jokseenkin samalla tavoin. Pietàsta kirjoitan myös äänen yhteydessä luvussa 6.

Todennäköisesti monet ohjaajat hyödyntävät työssään erilaisia konkreettisia tai mielen kuvia. Pohtiessani peruskuvia en siis oleta keksineeni mitään tavatonta tai tarttuneeni ainutkertaiseen ilmiöön. Oman työni kannalta tärkeämpää kuin itse kuvat tai niiden sisältö on yrittää ymmärtää, miten kuvat yhtäältä poikkesivat siitä ja toisaalta johtivat siihen, mitä kutsun materiaalisuudeksi. Kun aloin suunnitella *Amoraliaa*, ymmärsin peruskuvat jonkinlaiseksi esityksen temaattis-rakenteelli-

seksi, dramaturgiseksi selkärangaksi. Ongelmana oli, että vaikka pyrin koostamaan esityksen pelkistä kuvista ja niiden varaan, erehdyin kuin varkain tematisoimaan nämä kuvat ennalta. Yritin rajata ja nimetä niiden sisällön, minkä voin jälkikäteen nähdä johtuneen oppimani konventionaalisen ohjaamiskäsityksen sisältämästä yhtenäisyyden ja kokonaistematiikan vaatimuksesta. *Amoraliassa* pyrinkin ottamaan peruskuvat haltuun, ymmärtämään ne ennen konkreettista testaamista ja materiaalista tutkimista – eli ennen kuin esiintyjät pääsivät kokeilemaan yksittäisiä kuvia annetun tehtävän mukaisesti, kehittämään niitä yksin ja yhdessä edelleen ja yhdistelemään niitä uusissa harjoitteissa.[18]

Peruskuvatyöskentelyssä kuitenkin iti materiaalisuuden siemen. Voi ajatella, että yritin kuvia työstämällä päästä irti draaman ikeestä – jonka alle en oikeastaan koskaan ollut täysin alistunut – mutta myös näyttämöä ja näyttelijäntyötä hallitsevasta vuoropuhelusta sekä teatterin pakkomielteestä ennalta rajattuihin merkityksiin. Näiden melko ilmeisten "vihollisten" lisäksi tulilinjallani olivat kokonaisdramaturgia sekä kaikenkattavan näyttämökielen ihanne, jonka tunnistin niin taiteilijakoulutuksesta kuin teatterimaailmasta. Niiden tilalle etsin eri osa-alueiden itsenäisyyttä pyrkien samalla synnyttämään yhteistaideteosta (*Gesamtkunstwerk*), jossa jokainen elementti, palanen ja ääni – samoin kuin jokainen ilmaisualue – saisi mahdollisuuden toimia itsenäisesti useiden erilaisten ilmaisukeinojen synnyttämässä yhteiskudoksessa. Yksinkertaistaen voisi sanoa, että hain polyfoniaa, joka antaisi tilaa käytettyjen ainesten omalakisuudelle.[19] Lisäksi tavoittelin erityistä esiintyjäntyön moniäänisyyttä, esiintymistapojen ja -alojen kirjoa, jossa esiintymisen moodit voisivat vaihdella niin esiintyjien välillä kuin kunkin esiintyjän yhdessä esityksen aikana suorittamassa kokonaisuudessa, hänen *scoressaan*[20].

Amoraliassa materiaalisuuden kehittymistä pidätteli myös dramaturgisen rakentamisen oikeaoppisuus. Siihen sisältyi oletuksia sopivista kestoista, osien ja kokonaisuuden tasapainoisesta suhteesta, soveliaista leikkauksista, ymmärrettävistä asiayhdistelmistä ja sommitelmista, mistä johtuen päädyin liittämään varsinaisten materiaalien siteeksi jonkinlaisia välimateriaaleja sisältäviä kohtauksia, jaksoja, joi-

18 Kymmenen vuotta myöhemmin on helppo ymmärtää, että tekemiseni ja pohdintani oireilivat laajempaa paradigmanmuutosta, joka teatterissa oli tapahtumassa. Oli kysymys siirtymästä puheteatterista nykyteatteriin, draamamuodosta "draaman jälkeisiin" (Lehmann 2008) tekotapoihin. Muutos, joka koulutuksessa oli itse asiassa tapahtunut jo edellisen vuosituhannen lopussa, siirtyi uuden vuosituhannen ensimmäisen vuosikymmenen aikana myös useisiin käytäntöihin.

19 Jo Antonin Artaud'n kaltaiset teatterin modernistit haaveilivat näyttämökielten itsenäisyydestä. Ilmaisualueiden itsenäisyyttä ja omalakisuutta taas kehittivät esimerkiksi John Cage ja Merce Cunningham nykymusiikkia ja -tanssia yhdistäneissä projekteissaan.

20 Scorella tarkoitan yksinkertaisesti kunkin esiintyjän esityksen aikana suorittamien tekojen, toimien, tehtävien – kaiken hänen näyttämänsä, näyttelemänsä ja ilmaisemansa – muodostamaa kokonaisuutta. Kirjoitan termistä enemmän esiintyjää käsittelevässä luvussa 3.

den avulla esityksen kerronta soljui jouhevasti. Tällaiseksi miellän vaikkapa esityksen alkupuolelle sijoittuvan, Välikkeeksi nimeämäni kohdan. Siinä Jussi Lehtonen ja Sanna Salmenkallio juoksevat katsomon molemmin puolin olevia käytäviä alas huutaen kastilian- ja farsinkielisiä runoja ja huitoen jääkiekkomailoillaan. ”Sisäinen ohjaajani” vaati sitomaan irtonaisilta vaikuttavat osat – Jussi Lehtosen edellä käyttämän Jobin kirjan tekstin ja seuraavan, suufirunoa, vahvistettuja suuääniä ja koreografioitua liikettä yhdistävän Anamorfoosi-nimisen kohtauksen – toisiinsa, synnyttämään niiden välille tilallista ja temaattista jatkumoa. Kokonaisdramaturgian vaatimus taas edellytti toimivaa kokonaisrakennetta, jossa irralliset mutta toistuvat peruskuvat limittyisivät sulavasti muodostaen vaikkakin epäloogisen ja fragmentaarisen niin kuitenkin jollain tavalla hahmotettavan, ”ymmärrettävän” kokonaisnarratiivin.[21]

Amoralian tehtyäni aloin nähdä, että materiaaleja voi työstää sellaisinaan ja esityksen dramaturgiaa rakentaa millaisista materiaaleista tahansa. Suuri merkitys ”materiaalisen ajattelun” avautumisessa olikin sillä, että opin systematisoimaan omaa väärintekemistäni ja vastustamaan sisäistämääni oikein tekemisen oletusta. Jälkeenpäin huomasin, että peruskuvien ohella olin etsinyt ja kokeillut myös materiaaleja, joiden toimintatapaa, merkityksiä ja keskinäisiä suhteita en pystynyt etukäteen määrittelemään. Olin jättänyt valitsematta ainoastaan dramaturgisesti perusteltuja ja muodoltaan jännittäviä materiaaleja,[22] yhdistellyt ja työstänyt yksinkertaisina ja typerinä pitämiäni aineksia, joiden esittely jopa työryhmälle oli monesti tuntunut nololta. Lisäksi tunnistin *Amoraliasta* senkaltaista eleiden, toimintojen ja tekstien pakonomaista toistoa ja variointia, joka osoittautui ominaiseksi myös muille tutkimusesityksilleni. Tästä kasvoi dramaturgiani perusta. *Amoralian*

21 Myös se, että katsojat tuntuivat nauttineen nimenomaan kaikkein hämärimpinä – ja omimpina – pitämistäni kohdista, todisti oletukseni tällaisen narratiivin välttämättömyydestä vääräksi. Tunsin tulleeni ymmärretyksi ja hyväksytyksi, mikä on tietysti taiteilijalle aivan olennainen kokemus. Jälkiviisaasti voisikin väittää, että pelkoni johtui ennen kaikkea siitä, etten uskonut kykeneväni kommunikoimaan tavalla, joka oli minulle läheisin ja ominainen.

22 Työskentely muistuttaa Alison Oddeyn kuvausta Forced Entertainment -ryhmän kollektiivisesta, *devising*-tyyppisestä harjoittelusta: ”Ryhmä kokoaa yhteen liki sattumanvaraisen kasan tekstiä, kuvia, ideoita ja henkilökohtaisia kokemuksia, joista muodostuu esityksen aihe. Harjoituksissa tekstiä ja kuvia törmäytetään, ja saattaa kestää viikkoja tai kuukausia, ennen kuin materiaalin sisällöt tai merkitykset ymmärretään.” (Oddey 1994, 87) Erojakin tuonkaltaiseen työskentelyyn kuitenkin löytyy, eikä materiaalisuudella olekaan devising-työskentelyssä mitään erityistä sijaa, vaan se on ensisijaisesti kollektiivista, prosessin merkitystä korostavaa työskentelyä, jolla voi olla – aristoteelisesti ilmaistuna – monia erilaisia, niin materiaalisia, muodollisia, aikaan saavia kuin päämääräsyitä. (ks. mt., 188) Pieta Koskenniemi, suomalaisen devisingin pioneeri ja teoreetikko, kirjoittaa, että devisingissa ”mikä tahansa voi […] olla esitysprosessin lähtökohta tai rajaus. Teema, rituaali, valokuva, artikkeli, tekevä ryhmä, paikka, kulttuuri, radio/televisio-ohjelmat, instituutio, elämänkerta.” (Koskenniemi 2007, 52) Hänen mukaansa devising-prosessissa keskeistä onkin tapa, jolla ryhmä yhdessä päättää kehittää materiaalia.

tehtyäni aloinkin uskoa, että materiaaleista käsin työskenteleminen on mahdollinen, mielekäs ja erityinen tapa tehdä teatteria.[23]

Amoralian ohella materiaalisuuteen johti kuitenkin myös toinen tie. Nimeämällä ”teatterikielet”[24] keskeiseksi tutkimuskohteeksi olin nimittäin asemoinut tutkimukseni kuin huomaamatta kieleen ja kielellisyyteen. Näissä kahdessa teoreettiset ja taiteelliset kiinnostukseni osuivat yhteen. Kieli oli minulle niin filosofisesti, kieli- ja kirjallisuustieteellisesti kuin taiteellisesti mielekäs tutkimusväline ja -kohde. Myös näyttämöllä hahmotin tapahtumat kielen kautta, ikään kuin kielenkäyttönä, yhtäältä muotoina ja rakenteina, toisaalta niitä ennen kaikkea eettisesti määrittävinä suhteina.[25] Lisäksi luonnolliset kielet, niiden kielioppi, etymologia ja sanasto, kieli kaikkine osa-alueineen oli intohimoni. Kielitieteeseen ja kirjallisuudentutkimukseen olin narahtanut yliopistossa saamen kieltä opiskellessani. Teatterissa puhuttu kieli kaikessa konkreettisuudessaan oli esitysteni keskeistä materiaalia: erikieliset puheet, murteet, ihmisten erilaiset puhetavat ja -viat, näyttelijän puheilmaisulliset mahdollisuudet, puheen ja sanan musiikillisuus. Dramaturgina, tekstieksperttinä, näyttämöpuheen kysymykset olivat lisäksi erityisalaani. Näytelmävuoropuhelujen sijaan tuntui kuitenkin mielekkäämmältä työstää erityyppisiä ja -tyylisiä tekstejä, jolloin kunkin tekstin oma kielellinen laatu, samoin kuin tekstien väliset erot, nousivat esiin. Erilaiset tekstit myös korostivat esiintyjän osuutta, hänen ilmaisunsa erityisyyttä, ja laajensivat esityksen merkityskenttää. Puheen ja tekstin kielellinen ja sanallinen ominaislaatu tarkoittikin minulle nimenomaan materiaalisuutta.[26] Eri-

23 Voidaan kysyä, pystyykö omaa (taiteellista, näyttämöllistä) kieltä ylipäänsä synnyttämään ja kehittämään muulla tavoin kuin viemällä jonkin asian – aiheen, tekotavan, näkökulman; oman näyttämöajattelunsa – riittävän tai jopa liian pitkälle. Vain tällä tavoin ajattelun erityislaatu tulee esiin ja sitä voi alkaa jäsentää ja kehittää eksplisiittisesti. Mutta miten löytää oma ja rohkaistua sen työstämiseen? Ja, edelleen, miten suhteuttaa tekotapansa tutkimustyöhön, muotoilla se taiteellisen tutkimuksen sisällä?

24 Ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassa työn otsikko oli ”Teatteri sanan tapahtumapaikkana ja -aikana” ja yksi sen keskeisiä käsitteitä ”sana”.

25 Osa kiinnostuksesta johtui siitä jälkistrukturalistisesta ja dekonstruktiivisesta ajattelu- ja tutkimusperinteestä, johon olin osaltani sekä yliopistoaikana että sen jälkeisissä lukemisissa indoktrinoitunut. Mutta tunnistin myös varhaisemman kiinnostuksen ”puhtaisiin” muotoihin, ja tämän tutkimuksen edetessä olen ymmärtänyt tarkastelevani maailmaa yksittäisistä kappaleista tilaan muodostuneiden konstellaatioiden ilmitulona ja liikkeenä. Perimmiltään intohimo muotoihin lienee neuropsykologinen erityispiirre ja yhteydessä musiikilliseen hahmottamistapaani.

26 Usein kirjoitettu teatteriteksti ja esitystapahtuma erotetaan toisistaan sillä perusteella, että esitystapahtumaa pidetään jotenkin suoremmin materiaalisena, aistivoimaisena ja useille merkityksille avoimena, kun taas tekstin katsotaan olevan käsitteellisempi ja rajoittavampi. Esimerkiksi Stanton Garner pitää (esitys)tekstin ja (esitys)tapahtuman materiaalisuuksien erona sitä, että ”esityksen materiaalit muodostavat sen fiktiivisen maailman materiaalit”, jolloin ”teatterin esineet, näyttelijät, äänet ja valot synnyttävät fiktion kuvitteellisen piirin viitaten itseensä”, kun taas ”kirjan kielellinen maailma viittaa itsensä yli käsitteellisen alueelle”. (Garner 1989, xi) Myös Patrice Pavis korostaa näyttämömateriaalien – joita hän lukee merkkeinä, *signs* – kykyä vaikuttaa katsojaan välittömästi. Hän kuvaa, miten katsoja ottaa ”raaka-aineiden” muodostaman merkitsevien joukon vastaan ”kykenemättä tai haluamatta kääntää niitä merkityksiksi” (Pavis 1998, 359). Pavis’lle näyttämön materiaalisuus kuuluu ”tapahtumaan [event], tapaan, jolla esityskoneisto pitää yleisöä suoraan otteessaan” (mp.).

kieliset uskonnolliset tekstit, kansantarinat, runot, laululyriikat, itse kirjoittamani repliikit, samoin kuin esiintyjien annetuista teemoista improvisoimat monologit, synnyttivät myös *Amoralia*-esityksen tekstidramaturgian moniäänisen rungon, jonka katsoja-kuulija sai kokea erilaisten kielellisten ja tekstillisten materiaalisuuksien vaihteluna.

Vääjäämättä etenevien osien synnyttämästä vaihtelusta voi tunnistaa rituaalinkaltaisuutta – kun rituaali ymmärretään tarkasti suoritetuksi, toistuvien (usein uskonnollisten tai kultti-) toimintojen sarjaksi, rakenteelliseksi kokonaisuudeksi, jossa yhteisö suorittaa joitakin olemassaolonsa ja jatkuvuutensa kannalta elintärkeitä (usein vuotuiseen tai muuhun ajankiertoon liittyviä) yhteisesti tunnistettavia toimintoja ja jossa yksilön merkitys yhteisön jäsenenä vahvistuu. *Amoralian* rituaalisuus – tai ritualistisuus, kuten itse sitä mieluummin nimitän – on yhteydessä esityksen materiaalisuuteen ja sen erityiseen ruumiillisuuteen.[27]

Kielen, rituaalin ja materiaalisen ruumiillisuuden sidos tulee esiin myös Antonin Artaud'n kirjoituksista. Artaud pyrki vapauttamaan teatterin porvarillisen vuoropuhelun vallasta ja palauttamaan sille sen oman, alkuperäisen kielen, joka manifestoituisi elementtiensä konkreettisen, eri tavoin ilmenevän materiaalisuuden kautta.[28] Kaikkialle katsojan ympärille avautuvan näyttämön tuli muodostaa rituaalinen tila, jossa "auditiivisen, äänteellisen kielen lisäksi voimme käyttää esineiden, liikkeiden, asentojen, eleiden visuaalista kieltä" (Artaud 1983, 110–111). Artaud'n mielessä väikkyi näyttämön kieli, "joka sijaitsee jossakin ajatuksen ja eleen puolivälissä" (mt., 110), aakkosellisten merkkien muodostama teatteri, "kielen, eleen, ilmaisun metafysiikka, jonka avulla se [teatteri] voi torjua siihen kohdistuneen psykologi-

---

Itse miellän materiaalisuuden toisin. Näytelmäteksti ei nähdäkseni ole yhtään vähemmän materiaalinen ja käsitteellisempi kuin sen pohjalta tehty esitystapahtumakaan. Pikemminkin näissä kahdessa erilaisessa esittämistavassa, kirjoitetussa ja puhutussa sanassa, kysymys on ennen kaikkea kahdesta erilaisesta materiaalisuudesta, erilaisesta materiaalisesta kokemuksesta.

27 Myös Edith Turner muistuttaa rituaalien ruumiillisuudesta. Hän kirjoittaa, että "rituaalit ovat ruumiillisia, ne murtavat henkilökohtaisen ylemmyyden ja ylpeyden ja synnyttävät toveruutta ihmisten välille, yhteyksiä, jotka [...] eivät pohjaudu erilaisiin asemiin vaan ovat tasavertaisia, suoria, omaehtoisia, konkreettisia ja välittömiä" (Turner 2007, 10).

28 Monien muiden 1900-luvun alun teatterimodernistien tavoin Artaud löytää esikuvansa yhtäältä aasialaisesta ja toisaalta kansanteatterista. Näistä lähteistä kumpuaa nähdäkseni myös näiden ajattelijoiden tietynlainen vaikkakin toisistaan poikkeava materiaalisuus. Artaud'n balilaisesta tanssista tulkitsemat hieroglyfit, samoin kuin Vsevolod Meyerholdin markkinateatterista omaksuma vahva miimisyys – jota muun muassa Piscator ankarasti arvosteli tarjoten sen vastapainoksi tieteellistä näyttelemistapaa (Piscator1980, 122) – ovat esimerkkejä tavoista materialisoida esiintyjän ilmaisua. Bertolt Brecht otti eeppisen näyttelemisen ja gestuksen lähtökohdaksi kiinalaisen näyttelijän, joka hänen mukaansa paitsi toistaa vuosisatoja vanhoja, sukupolvesta toiseen opetettuja äärimmäisen tarkkoja eleitä ja asentoja myös muuttaa niitä ja jopa kapinoi niitä vastaan. Brechtin mukaan kiinalainen näyttelijä kykenee samaan aikaan esittämään sekä näyttelemänsä ihmisen että oman suhtautumisensa tähän. (Brecht 1991, 124–125, 178–180) Aasialaisten traditioiden ja kansanperinteiden vaikutus erottuu myös materiaalisuudessa, jota löytyy näiden modernistien tavoissa suhtautua näyttelemisen apuna tai osana käytettyihin esineisiin ja rekvisiittaan.

sen ja inhimillisen sorron" (mt., 111). Korostaessaan teatterin fyysistä ilmiötä ja sen "tilaan sidottua ilmaisua" (mp.) sekä vaatiessaan näyttämöelementeille niiden omalakisiin toiminta- ja ilmaisutapoihin perustuvaa itsenäisyyttä Artaud toi esiin näkökulman, jota voi vähintäänkin tarkastella materiaalisesti. Teatterin ruton kaltainen vaikutus perustui Artaud'n mukaan nimenomaan fyysiseen toimintaan, materiaalisuuteen – vaikka teatteri olikin hänelle olemuksellisesti henkinen entiteetti. Artaud'n tapa ymmärtää näyttämökielet vitaalin hengen ilmentyminä näyttäytyy loogisena rituaalin ja ritualisoinnin näkökulmasta tarkasteltuna. Esiintyjät ovat rituaalin suorittajia, katsojat sen osallistujia. Artaud sisällyttää näyttämönsä aineksiin myös samankaltaista *ylijäämämerkitystä*, jota esineillä ja teoilla katsotaan olevan rituaalin liminaalivaiheen lopussa.[29]

Amoralia-esitykseen rakentunut ritualistinen dramaturgia perustui siis osien ja rakenteellisten periaatteiden toiston varaan sommiteltuun kuljetukseen.[30] Samankaltaista, erilaisista esitysnumeroista ja toisistaan poikkeavista elementeistä rakentunutta ritualistista dramaturgiaa on löydettävissä myös muista tutkimusesityksistä – esimerkkinä *Mirriseni*-esityksen henkilöhahmotasoja varioiva dramaturginen rakenne.[31] Tutkimusesitysteni ritualistisessa dramaturgiassa materiaalit, toiminnat ja liikekuviot toistuvat synnyttäen tapahtumaan eräänlaisen muodollisen vääjäämättömyyden, jolloin kokemus rituaalinkaltaisuudesta syntyy erityisen materiaalisen sommittelun kautta. Oivallus *Amoralian* dramaturgisesta ritualistisuudesta johti kehittämään toimintatapaa tietoisesti pidemmälle. Viimeisessä tutkimusesityksessäni *Riitta – nainen talossa* sovelsin ritualistisuutta edelleen kehittäen esitykseen *music hall* -show'n numerodramaturgiaa tietoisesti imitoivan, melkeinpä rituaaliseksi mieltämäni dramaturgisen rakenteen.

29 Rituaalin ja teatterin suhde on monitasoinen ja paljon tutkittu aihe, josta on 1900-luvulla kirjoitettu paljon (ks. muun muassa Victor Turner 1982 ja Richard Schechner 1985 ja 2002 sekä Hans-Thies Lehmann 2009, 238–241).

30 Minulle ritualistisuudessa on keskeistä sen rakenteellisen toimintatavan pohjalta syntyvä ruumiillisuus, erityinen kokemuksellisuus, jossa materiaalisuudella on tärkeä merkitys. Walter Benjamin taas pitää rituaalisuutta – kaiketi aikansa historiallisesta tilanteesta käsin – yksinomaan vastustettavana, ennen kaikkea fasistiseen taiteeseen liittyvänä ominaisuutena. Juuri taiteen teknologinen monistettavuus ja kopioitavuus tarjoavat hänen mukaansa mahdollisuuden päästä eroon sen historiallisesta alisteisuudesta rituaalille. Benjamin tekee eron rituaalisen sekä poliittisen, kriittisen taiteen välille huomauttaen, että "heti, kun autenttisuuden vaatimusta lakataan soveltamasta taiteelliseen tuotantoon, koko taiteen sosiaalinen funktio mullistuu. Sen sijaan, että pohjautuisi rituaalille, se perustuu toiseen käytäntöön: politiikkaan." (Benjamin 2010, 449)

31 *Mirriseni*-esityksen kokonaisdramaturgia perustui henkilötasoihin ja niiden variointiin, millä pyrin vastaamaan esitykselle asettamaani työkysymykseen naisen kuvan rakentumisesta. Henkilötasojen perättäisyys ja limittyminen, toisto ja variaatiot sekä keskinäiset suhteet synnyttivät minulle koko esityksen merkityksellisen sisällön, sen sisältämän väitteen.

Materiaali, materiaalisuus, materialismi

Materiaali tuo ensimmäisenä mieleen asioiden, etenkin valmistettujen esineiden konkreettisen materiaalisuuden eli sen, mistä materiaalista, raaka-aineesta, jokin tavara on tehty tai mitä aineksia se sisältää. Etymologisesti sana viittaa latinan äitiä tarkoittavaan sanaan *mater*. Näyttämön materiaaleista puhuessamme ajattelemme varmaankin aivan ensimmäiseksi näyttämöllä olevien esineiden ja asioiden sisältämiä aineksia ja elementtejä sekä ainetta, joista ne on valmistettu. Puheteatterissa teksti on näyttelijän käyttämää materiaalia. Materiaaleiksi on draamateatterissa kutsuttu myös näytelmien ja esitysten pohjana käytettyjä aiheita ja henkilöitä, minkä lisäksi näyttelijät on perinteisesti mielletty ohjaajan materiaaliksi, näytelmän ohella.[32] Turnerilaisen rituaaliteorian mukaan näyttelijä voidaan ymmärtää ”jonkinlaiseksi *prima materiaksi* vailla muotoa” (Turner 2007, 196), jolloin hän vertautuu elämänkriisirituaalia läpikäyvään, yhteisöstään eristettyyn, erilaisin hengenvaarallisin koettelemuksin nöyryytettyyn kokelaaseen. Tämänkaltainen materiaali on järjestelmässä, rakenteessa, täysin vailla statusta – asema, joka myös näyttelijälle on aikojen saatossa varsin useasti sälytetty.[33]

Teatterissa materiaalisuudella voidaan lisäksi viitata materiaalisiin puitteisiin, joissa esitys tapahtuu: esitystilaan seinineen, mahdollisine lavarakenteineen, katsomoineen, penkkeineen ja portaineen. Näiden ohella se sisältää tuon tilan ulospäin näkyvät osat, teatterirakennuksen sekä ympäristön, jossa teatteri sijaitsee ja toimii. Materiaalisuuteen kuuluvat myös esitystilassa oleva ääni- ja valokalusto. Sen lisäksi, että esitysten teknismateriaaliset puitteet ovat itsessään materiaalisia, ne myös tuottavat materiaalia ja materiaalisuutta erilaisilla toimintatavoillaan: valoa, ääntä, tuoksuja, lämpöä, liikettä ja tilan tuntua. Nämä puitteet voivat olla sekä esitystilaan kuuluvia että sinne vartavasten tuotuja, kaikille esityksille yhteisiä tai jonkin esityksen erityistä materiaalisuutta.

Myös esityksen materiaalisuutta voi lähestyä hyvin monesta suunnasta. Näyttämöllä olevien esineiden valmistusmateriaalin ohella materiaalisuus koskee näitä esineitä aineksina, kappaleina ja olioina, niiden esineisyyttä. Materiaalisuutta sisältävät näyttämöllä esiintyvät ihmis- ja eläinruumiit – niin elävät kuin elottomat,

32 Käsitys, että ohjaaja voi suhtautua kaikkiin muihin näyttämön osa-alueisiin ikään kuin materiaaleinaan – sen enempää niiden materiaalisuutta huomioimatta – liittyy 1900-luvun alussa syntyneeseen auteur-perinteeseen. Tällainen on myös Jouko Turkan Teatterikorkeakoulukauden perintönä 1980-luvulta suomalaiseen teatteriin pesiytynyt ajatus ohjaamisesta ”näyttämölle kirjoittamisena”, jota myös minun on nähty työssäni jatkavan. (Numminen 2011, 33) Itselleni ajatus lienee iskostunut ennen kaikkea 1990-luvulla saamastani dramaturgianopetuksesta, johon jälkiturkkalaiset tendenssit osaltaan vaikuttivat.

33 Rituaalin vaikutukseen viitaten Turner muistuttaa, että ”noustakseen [yhteisön] statusasteikolla yksilön on laskeuduttava koko asteikon alapuolelle” (Turner 2007, 196).

nukkeruumiit – sekä niille kuuluvat vaatteet ja esineet, samoin kuin lavastukseen kuuluvat elementit, huonekalut ja tavarat sekä erilaiset tarpeistoksi kutsutut, jokapäiväisiksi tunnistettavat esineet.[34] Lisäksi katsojia on mahdollista tarkastella materiaalisesti: yksittäisinä katsojina, katsojajoukkona, yleisönä. Minulle materiaalisuus merkitseekin ennen kaikkea yhtä rajattua näkökulmaa esitykseen ja sen tekemisen eri osa-alueisiin.

Perinteisessä, puheeseen keskittyvässä teatterissa materiaali oli vain väline, yksittäinen esiintyvä aines ainoastaan draaman esitykselle alisteinen merkki, jonka merkitystä katsoja pyrki tulkitsemaan suhteessa tähän esitykseen. Materiaaleja määritti jokin itsensä ulkopuolinen: fiktio, esitysmaailma, miljöö, roolihenkilö. Nykyteatterissa ainesten asema on muuttunut, ja merkityssuhteiden sijaan materiaaleja määrittää pikemminkin niiden konkreettisuus. *Amoraliassa* monella tavoin käytetty jääkiekkomaila ilmaisee hyvin muutosta, joka teatterissa on tapahtunut suhteessa näyttämön materiaaleihin ja esineisiin. Sen lisäksi, että esiintyjät käyttävät jääkiekkomailoja niiden oikeassa käyttötarkoituksessa eli pelivälineinä – jolloin mailat representoivat itseään – esiintyvät jääkiekkomailat myös teatterillisesti, erilaisissa "rooleissa". Ne toimivat muun muassa kävelysauvoina, ristinpuuna ja intiiminä vastanäyttelijänä. Mutta ennen kaikkea jääkiekkomaila tulee *Amoraliassa* esiin sellaisenaan: puisena, kovana, kapeana, kolisevana, konkreettisena mailakappaleena.

Materiaalien ja esineiden konkreettisuudella teatterissa on Hans-Thies Lehmannin mukaan yhteys modernin avantgarden maalaustaiteeseen. Samalla tavalla kuin Theo van Doesburgin ja Vasili Kandinskyn kaltaiset taiteilijat korostivat konkreettisuutta, jossa "ei korostu (kielteinen) suhde aineellisuuteen vaan myönteisessä mielessä välittömästi koettava maalauksellisen värin, linjan ja pinnan konkreettisuus", voidaan "ei-jäljittelevät, muodollisesti strukturoidut draaman jälkeisen teatterin muodot tai näkökulmat tulkita 'konkreettiseksi teatteriksi'". (Lehmann 2009, 171) Tällaisessa teatterissa kulissi on kiinnostava nimenomaan 'kulissina', näyttelijän esittämä rooli ainoastaan yksi ruumiillistamisen tapa muiden ruumiillistamisen tapojen ja valittujen materiaalien joukossa, jolloin "teatteri tilana, ajassa, ihmisruumiineen ja ylimalkaan kaikkine keinoineen [...] altistetaan sille itselleen" (mp.). Kuvataiteen lisäksi nykyteatteri on materiaalisuudessaan ja

34 Näyttelijän ja esineen välisen suhteen jatkumoa elävästä elottomaan on tunnetusti käsitellyt Jiří Veltruský ("Man and Object in the Theater", 1940). Esiintyjän ja esineen keskinäisistä vuorovaikutussuhteista teatteriesityksessä taas kirjoittaa Teemu Paavolainen vuonna 2011 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Theatre/Ecology/Cognition. Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Teatterin kyvystä varioida elävän ja elottoman suhdetta näyttämöllä ks. Helavuori 2011, 111–112.

konkreettisuudessaan saanut vaikutteita myös 1900-luvun musiikista – muun muassa ”konkreettisesta musiikista”, josta kirjoitan ääntä käsittelevässä luvussa 6.[35]

Sanalla materialismi tarkoitetaan arkikielessä usein jotakin sellaista, jota *Amoralia*-esityksen ylimääräisenä numerona kuultu runo ”Materialisti helvetissä” kuvailee: materialisti on itsekäs aineellisen hyvän tavoittelija. Tällaista, kuluttamiseen keskittynyttä nykyelämänmenoa kritisoivaa materialismikäsitystä kutsutaan eettiseksi materialismiksi. (Lehtonen 2008, 16–17) Eettisessä materialismissa materia on parempien, ei-materiaalisten asioiden eettisesti kestämätön vastakohta. Eettisen materialismin rinnalle asetetaan perinteisesti kaksi muuta materialismin muotoa, ontologinen ja historiallinen materialismi. Fysiikkatieteeseen nojaava ontologinen materialismi pitää kaikkea olemassa olevaa viime kädessä aineena, ei esimerkiksi henkenä. (mt., 18) Historiallinen materialismi taas perustuu käsitykseen talouden ja tuotannon muodosta maailman aineellisen uusintamisen perustana. Dialektisessa materialismissa ontologinen ja historiallinen materialismi yhdistyvät ymmärrykseksi historiankulun materiaalisesti määrittyneestä objektiivisesta luonteesta. Myös feministisessä ajattelussa materialistinen lähestymistapa on pitkään ollut keskeinen. Materialistinen feminismi painottaa materiaalisten olosuhteiden merkitystä muun muassa sukupuolen ja rodun tuottamisessa, ”luokan ja historian roolia naisiin kohdistuvan sorron aiheuttajina” (Case 2008, 82; ks. myös Austin 1990, 5–6 ja 1995, 2). Sukupuolentutkimukselle materiaalinen näkökulma on lisäksi tarjonnut toimivan välineen tarkastella ruumiillisuutta.

Uudempi tutkimus on suurelta osin hylännyt perinteiset materialismikäsitykset. Samalla kuitenkin uudenlainen kiinnostus nykyelämänmuodon aineellisia elementtejä kohtaan on kasvanut. Turo-Kimmo Lehtosen mukaan ruumiillisuuden ohella materiaalinen tarkastelu kohdistuu nykyään muun muassa tilallisuuteen, luontoon, tavaroihin sekä inhimillisten ja ei-inhimillisten asioiden välisiin suhteisiin. Vanhoista materialismikäsityksistä poiketen uudet, poikkitieteelliset tutkimusalat ovat kiinnostuneita ennen kaikkea toiminnasta ja kokemuksesta aineen kanssa ja aineen keskellä. (Lehtonen 2008, 22) Materiaalisuutta jäsennetään nykyajattelussa etenkin ”suhteessa kieleen, suhteessa ihmisyyteen ja suhteessa substanssin pysyvyyteen” (mt., 28).

Teatterissa materialismilla tarkoitetaan edelleen pääasiassa Bertolt Brechtin viitoittamaa marxilaista dialektista materialismia. Se ei itse asiassa ollut kovinkaan

35 Kuvataiteessa materiaalisuus on pitkin 1900-lukua noussut toistuvasti pinnalle, ja sitä pidetään myös yhtenä 2000-luvun keskeisistä keinoista. Nykyrunouden ja -kuvataiteen muotokeinoja vertailevassa artikkelissaan Silja Rantanen toteaa, että siinä, missä nykyrunous korostaa äänteellisyyttä ja sointia – ja sävellystaide sointiväriä – pyrkii 2000-luvun kuvataiteen uusmaterialistinen suuntaus synnyttämään ruumiillisen kohtaamisen käyttämiensä materiaalien avulla. (Rantanen 2012, 100)

kiinnostunut itse materiaaleista, ja materiaalin sijaan brechtiläistä kielenkäyttöä hallitsevatkin muodon, sisällön ja aiheen käsitteet. Aristoteelista perinnettä jatkava Brecht tarkoittaa materiaalilla yhtäältä ainesta, josta näytelmä sommitellaan, ja toisaalta näyttelemisen muodostavia osa-alueita, kuten gestistä materiaalia. Koska teatteri hänen mukaansa heijastelee materiaalisten olosuhteiden määrittämää yhteiskuntaa, tulee yhteiskunta – samoin kuin siinä elävä ihminen – kuvata näyttämöllä muutettavissa olevana. Juuri materialistisen dialektiikan "metodin" avulla teatteri pystyy käsittelemään yhteiskunnallisia olosuhteita "prosesseina [...] ottaen huomioon niiden kaikki ristiriitaisuudet" (mt., 313). Katsojalle samainen metodi tarjoaa nautinnollisen tavan tarkastella koko ihmiseloa materialistis-dialektisesti, jolloin niin tunteet kuin asenteetkin ilmentävät ensisijaisesti juuri ihmisen yhteiskunnallista elämää.[36] Maailman, ihmisen ja teatterin muuttaminen vaatii brechtiläisen näkemyksen mukaan puuttumista nimenomaan tuotantoon: "tuottaminen tarkoittaa muuttamista" (mt., 387).

Patrice Pavis nimittää materialistiseksi teatteria, jossa "materiaalien tuottaminen [*production*] ja sisällyttäminen esitykseen on näkyvissä" (Pavis 1998, 204) ja näin oleellinen osa esitystä. Nähdäkseni materiaalisuus on esityksentekemisen yhteydessä kuitenkin vietävissä ja vietävä pidemmälle. Materiaalisuuden kysymykset ovatkin viime vuosikymmenenä nousseet uudella tavalla teatterista käytyyn keskusteluun, vaikkakaan tämä ei näy päätyneen valtafoorumeille tai -julkaisuiksi saakka.[37] Keskustelun vaikutukset eivät myöskään vielä ole artikuloituneet laajassa mitassa esityskäytäntöihin.

Oma kiinnostukseni materiaalisuuteen ei palaudu perinteisiin materialismikäsityksiin. Sitä ei voi myöskään suoraan liittää uudempiin, materiaalisuutta soveltaviin tutkimussuuntauksiin – vaikkakin *Mirriseni*-esityksestä kirjoittaessani materialistisen feminismin ja naistutkimuksen näkökulmat ovat ilmeisen läsnä. Kiinnostukseni näyttämön materiaalisuuteen on ymmärrettävä ennen kaikkea taiteilijan kiinnos-

36 Richard Knowles puolestaan analysoi "materialistisen semiotiikkansa" avulla teatterin tapoja synnyttää merkitystä neuvotteluna tuotanto-olosuhteiden, esityksen ja vastaanotto-olosuhteiden välillä. Knowles korostaa esitysharjoittelussa ja vastaanotossa usein huomiotta jäävien tekijöiden, koulutuksen ja vallalla olevan teatteritradition merkitystä sille, millä tavoin tekijät esitystä synnyttävät ja miten katsojat ottavat sen vastaan. Koulutus ja valtatraditio muodostavat Knowlesin mukaan eräänlaisen esityksen "poliittisen tiedostamattoman" (Knowles 2004, 24), josta katsojat usein jäävät tietämättömiksi ja jonka tekijät taas ottavat annettuna.

37 Yksi keskustelun avaus oli keväällä 2008 Lontoon yliopistoon kuuluvan Central School of Speech and Draman (CCSD) Centre for Excellence in Training for Theatre -keskuksessa järjestetty konferenssi *Theatre Materials / Material Theatres*. Konferenssi määritteli tavoitteekseen "tutkia teatterin materiaalisuuksia – esineitä, asioita, ainetta, ruumiita, arkkitehtuureja, tiloja, ekonomioita ja illuusioita" (Theatrematerials.org), ja siellä käsiteltiin materiaalisuuden näkökulmasta niin teatterintutkimuksen, teatteri-instituutioiden kuin -koulutuksenkin kysymyksiä. Tapahtuman alustukset julkaistiin kokoelmana *Theatre Materials: What is theatre made of?* (2009). Kotimaista keskustelua materiaalisuuden ja dramaturgian suhteesta herätti Juha-Pekka Hotinen Teatterikorkea-lehdessä 1/08 ilmestyneessä artikkelissaan "Hot Spot: Dramaturgia", johon tuonnempana palaan.

tukseksi, joka nousee kokemuksesta näyttämöllisten materiaalien ensisijaisuudesta. Esineiden, asioiden ja ihmisruumiin materiaalisuuden työstämisestä tietyssä (materiaalisesti rajoittuneessa) ajassa ja tilassa on minulle muodostunut mielekäs näkökulma esityksentekemiseen. En miellä työtäni ensisijaisesti ”tuottamiseksi” tai ”tuotannoksi”, vaan se on pikemminkin valmistamista. Kutsun tekemistapaani ”rakentamiseksi”. Rakentaminen, joka toki voi viitata myös rakenteisiin, tarkoittaa kaikenlaisten ainesten yhteen sommittelua, komposition synnyttämistä erilaisesta materiasta käsin. Tällainen materiaalinen työskentely ei perustu aineen yleensä eikä minkään aineksen totuudellisuuteen ja ensisijaisuuteen – samaan hengenvetoon kuin kahvikupin tai esiintyjän eleen materiaalisuudesta saatan kirjoittaa hänen ajattelunsa ruumiillisista vaikutuksista katsojaan.[38] En myöskään erota toiminnan taustalla mitään yhtä, määrittävää materiaa ja ymmärrä materiaa näin joksikin ”takaalaksi” (Lehtonen 2008, 22). Esityksentekemisen yhteydessä materiaalisuutta onkin mielestäni kiinnostavaa ajatella erilaisina, teatterille erityisinä tapoina käsitellä ja työstää aineksia ja niiden suhteita sekä synnyttää omanlaistaan materiaalisuutta. Tällainen materiaalisuus pyrkii ottamaan huomioon muun muassa ainesten

> *fyysisen rakenteen ja kemiallisen koostumuksen, valmistusmenetelmät, alkuperän ja kestävyyden, sosiaalihistorian ja mahdollisen käytön – puhumattakaan […] runollisista ja emotionaalisista assosiaatioista. (Margolies 2009, 8)*

Keväällä 2008, viimeisen tutkimusesitykseni *Riitta – nainen talossa* esitysten päätyttyä summasin omat aatokseni materiaalisuudesta seuraavasti:

> Materiaaliset keinot tehdä teatteria liittyvät yhtäältä a) teatterin ontologiaan, siihen, mitä teatterin ajattelee olevan, missä sen keskeiset painopisteet sijaitsevat ja miten sitä haluaa työstettävän, b) dramaturgiaan, materiaalisuus on MINUN ohjaajannäkökulmani, ulkopuolinen väline työstää ja suodatin valita, c) esiintyjäntyöhön, mutta siinäkin ennen kaikkea siihen, miten minä ohjaan esiintyjiä toimimaan erilaisten materiaalien kanssa, eikä niinkään siihen miten he sitä työstävät omasta esiintyjän positiostaan käsin. Ja tuossa viimeisessä kohdassa onkin se ongelma, jonka nyt näen selkeästi, erityisesti juuri RIITAN tekemisen yhteydessä. (Tutkimuspäiväkirja 4.4.2008)

Tavastani ymmärtää ja työstää teatterin materiaalisuutta voikin erottaa kolme toisiinsa limittyvää ”kerrosta”:

38 Lehtonen huomauttaa, että myös perinteinen materian käsite on epätarkka ja riittämätön. Se, minkä arkiajattelussa miellämme materiaalina pysyväksi ja muuttumattomaksi, ei nykyfysiikan mukaan olekaan sitä, ja pelkkä hiukkasten törmäily, liike ja energia, voi synnyttää ns. materiaa. (Lehtonen 2008, 18–19)

1. nimeän esityksissä käyttämäni asiat materiaaleiksi tai aineksiksi,
2. joille perustan esityksen tekemisen; harjoittelen "materiaalisesti", rakennan esityksen materiaaleista,
3. tarkastelen esitystä/näyttämöä jonkinlaisena materiaalisena "oliona" tai ruumiina.

Materiaalisuus on siis teatteritoimintani perustava ominaisuus: kaikki, mitä esitykseen laitan ja sitä varten työstän, on minulle ensisijaisesti materiaalia. Lisäksi materiaalisuus liittyy tapaani rakentaa esitysten dramaturgiaa, ja tutkimusesityksissä juuri materiaalit viitoittivat "dramaturgista ohjaajantyötäni". Kolmas materiaalisuuden alue, esitysten erilaiset materiaaliset ruumiit, on kytköksissä esiintyjäntyöhön. Esiintyjä on minulle näyttämöllä ennen kaikkea yksi materiaaliruumis muiden materiaalien ja ruumiiden joukossa.[39] Yhtäältä esiintyjä itsessään on materiaalia: ruumiillinen, lihallinen, erilaisin ominaisuuksin varustettu olio ja tekniikoin toimiva ihmiskappale, johon ohjaaja ja muut näyttämömateriaalit vaikuttavat. Samalla myös hän itse on aktiivinen työstäjä ja materiaalien synnyttäjä. Esiintyjä työskentelee suhteessa esityksen muihin, niin konkreettisiin kuin abstrakteihin materiaaleihin. Hän on esiintyvää materiaalia, joka muiden ainesten ohella jatkuvasti työstää ja muovaa itseään.

Materiaalit ja dramaturgia

Mikä sitten on materiaalin merkitys ja asema dramaturgiassa? Miten materiaali suhteutuu rakenteeseen ja sommitteluun, joiden keskeisyys draamarunoudessa on antiikin perintöä?

Aristoteles erottaa neljä syytä sille, miksi jokin on jotakin tai jotakin tapahtuu. Hän kirjoittaa, että "kaikki syyt ovat alkuja" (Aristoteles 1990, 1013a17) ja niistä ensimmäinen on materiaalinen syy.[40] Materiaalinen syy on "sitä, mistä jokin syntyy niin, että se sisältyy syntyvään" (mt., 1013a24), kuten pronssi on patsaan ja hopea maljan materiaalinen syy. Elementti sen sijaan tarkoittaa Aristoteleelle kokonaisrakenteen osaa, perusyksikköä, joka "lajinsa puolesta on toisiksi lajeiksi jakautumaton" (mt., 1014a27). Materiaalinen syy ei vielä itsessään riitä tuottamaan tai muodostamaan mitään – pronssi ei tee patsasta – vaan sen lisäksi tarvitaan muita syitä. Aristoteleella materiaali ei liity runouden sommitteluun, eikä näin ollen myöskään

39 Samankaltaista pohdintaa pyörittävät vuonna 2011 ilmestyneen *Nykyteatterikirjan* artikkeleissaan Hanna Helavuori ja Vihtori Rämä. Kummankin ajatuksiin palaan tuonnempana.

40 Muut Aristoteleen nimeämät syyt ovat formaalinen syy, aikaansaava syy ja päämääräsyy. (mt., 1013a25–33)

teatteriin, vaan tragedian teoriassa keskeisiä ovat runoilijan harjoittaman jäljittelyn *keinot, kohteet ja tavat*.[41]

Mikä sitten voisi olla tragedian materiaalinen syy, aine, josta se on tehty? Aristoteles korostaa juonen rakentamisen eli tapahtumien yhdistämisen taitoa sekä osista koostuvan kokonaisrakenteen merkitystä. Mutta vaikka juoni on nimenomaan tragedian rakenteen keskeinen osa, on se Aristoteleen mukaan samalla myös se, mitä jäljitellään. Onko juoni, tekojen kokonaisuus, tragediassa siis sekä rakennetta että materiaalia – henkilöiden luonteiden ja puheen kautta ilmaistun ajatuksen ohella?[42] Vai pitäisikö materiaaliksi sittenkin ymmärtää se, minkä avulla runoilija jäljittelynsä suorittaa eli runollinen kieli ja siitä erilaisin runomitoin muodostuva kokonaisuus, tyyli? Myös näissä se, mitä työstetään, sekoittuu rakentamistapaan. Ilmeistä on, että materiaalin suhde rakenteeseen ja sen merkitys draaman rakentumisessa ei *Runousopin* valossa tule ratkaistuksi.

Kreikan sana *dramatourgia (drama* = 'toiminta', *ergon* = 'työ') suomentuu draamalliseksi sommitteluksi tai esityksen/näytelmän/draaman toiminnaksi. Termin teki tunnetuksi Gotthold Ephraim Lessing vuosina 1767–1769 otsikolla *Hamburgische Dramaturgie* kirjoittamissaan esseissä. Vaikka dramaturgia on hieman yli kaksisataavuotisen historiansa aikana yhdistetty nimenomaan rakenteisiin, ei rakenteen ensisijaisuus etenkään nykydramaturgiassa ole itsestään selvää – yhtä vähän kuin materiaalin, muodon ja rakenteen suhde olisi siinä yksiselitteisesti ja tyhjentävästi määritettävissä.

Kirjoituskokoelman aloittavassa "julistuksessa" Lessing asettaa dramaturgiansa tavoitteeksi "pitää kriittistä kirjaa kaikista esitetyistä kappaleista ja ohjata jokaista taiteen – niin runoilijoiden kuin näyttelijöiden – [...] ottamaa askelta" (Lessing 1767). Lessingin pyrkimys uudistaa kokonaisvaltaisesti aikansa teatterillista ajattelua ja teatterikäytäntöjä heijastuu edelleen dramaturgiakäsitteen monitasoisuuteen. Sen lisäksi, että hän toi esiin "draamallisen komposition tekniikan ja näyttää sen toimintatavat" (Turner & Behrnd 2008, 22), otti Lessing kirjoituksissaan kantaa muun muassa näyttelemiseen ja yleisön asemaan sekä saksalaiseen teatterikulttuuriin kokonaisuudessaan. Valistuksen innoittamana hän halusi systematisoida teatteritoiminnan ja kehittää siitä käytävää keskustelua täsmällisemmäksi ja analyyt-

41 Tragedia, jonka teoria on ohjannut dramaturgisen ajattelun historiaa, on rytmiä, melodiaa ja runomittaa keinoinaan käyttävää jäljittelyä, joka ilmaistaan kielen (puheen) avulla ja joka kuvaa toimivia, nykyiseen verrattuna parempia ihmisiä. Jokainen tragedia on rikkumaton kokonaisuus, jonka osat ja niiden paikat eivät ole muutettavissa tai vaihdettavissa. Tragedian on välttämättä sisällettävä "juoni, luonteet, tyyli, ajatus, nähtävä esitys ja lyyrinen runous" (Aristoteles 2000, 1450a10), jotka muodostavat sen, *millä, mitä* ja *miten* jäljitellään.

42 Myös formalistien jaottelun tarinaan (*fabula*) ja juoneen (*sujet*) voi lukea paitsi materiaalin ja muodon myös materiaalin ja rakenteen eroksi.

tisemmaksi niin teatterin sisällä kuin yhteiskunnassa laajemmin. Kaikessa historiallisuudessaankin Lessingin tavoitteet paljastavat, miten dramaturgiakäsitteeseen jo historiallisesti sisältyy

1. draaman tekninen sommittelu ja tämän sommittelun toimintatavat,
2. esitykseen ja esittämiseen liittyvät osa-alueet,
3. teatterin yhteiskunnallinen merkitys sekä
4. keskustelu kaikista edellisistä.

Edellisiin on liitettävissä monenlaisia dramaturgisia operaatioita ja tasoja, jotka voivat sisältää ja määrittää hyvin erilaisia materiaaleja. Ensimmäisessä kohdassa materiaalia voivat olla osa-alueet, joihin sommittelu kohdistuu, kuten tarina tai runollinen kieli. Toisen kohdan materiaalina toimivat esimerkiksi kohtaukset, lavasteet ja laulut, kun taas kolmannessa kohdassa materiaaleina voidaan käsitellä vaikkapa paikkaa, historiallista kontekstia ja esitystä kokonaisuudessaan. Neljäs dramaturgia kokoaa kaikki edelliset tasot suhtautuen niihin materiaalinaan. Lessingin kattava dramaturgiakäsitys paljastaakin, miten monenlaisia asioita niin materiaali kuin materiaalisuus voivat dramaturgiassa tarkoittaa.

Nykydramaturgian pioneeri Juha-Pekka Hotinen pyrkii avaamaan tietä materiaaliselle ajattelulle erottautumalla dramaturgian perinteisestä, rakennetta korostavasta määritelmästä. Hän kiteyttää dramaturgiakäsitteen historiallisen kehityksen seuraavasti: ”Dramaturgian määritelmät ovat kulkeneet sen käsittämisestä ’opiksi rakenteesta’ kohti ’merkityksen antamista teokseen’ tai ’minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi.’” (Hotinen 2008a, 45; ks. myös Hotinen 2001, 202) Hotinen korostaa, että yhden dramaturgian sijaan nykyään olisikin syytä puhua useista dramaturgioista tai yksinkertaisesti dramaturgisesta ”ajattelutavasta” (Hotinen 2008a, 46). Hän hahmottelee materialistista dramaturgiaa, jonka keskeinen määrittäjä on materiaali. Hotisen pontimena on ajatus, jonka mukaan ”se joka valitsee […] dramaturgisen näkökulman, […] alistaa aineksen materiaaliksi” (mt., 49). Dramaturgi on Hotiselle jo lähtökohtaisesti materialisti. Kirjoittaja piirtää kuvan taiteesta kulutuskulttuurina, jossa materiaalien, taideteosten, taiteilijoiden ja vastaanottajien välinen liike on kuin vapaata leikkiä, jossa ”kuluttajan suhde kuluttamaansa on vapaaehtoinen, kevyt ja valpas” (mt., 50). Koska ainekset uudenlaisessa dramaturgisessa prosessissa voivat saada tekeillä olevassa kokonaisuudessa aina uudenlaisia merkityksiä, niillä on Hotisen mukaan ”vain välinearvo, hyötyarvo” (mp.). Samalla niin taiteen, taiteilijan kuin taiteen vastaanottajankin asema muuttuu; tuotokses-

ta tulee ennen kaikkea käyttötavaraa, taiteilijasta kierrättäjä ja taiteen käyttäjästä kuluttaja.

Hotisen materialistinen näkökulma on vapauttava mutta materiaalisuudessaan riittämätön. Vaikka materiaali on ”vain” materiaalia, niin se ei nähdäkseni koskaan ole mitä tahansa materiaalia, vaan sattumanvaraisestikin valittuna aina tietynlaista. En myöskään usko, että yksittäisen materiaalin materiaalinen erityislaatu, materiaalien keskinäinen tasa-arvo ja vapaa leikki ovat mahdollisia, jos jokainen materiaali on milloin tahansa vaihdettavissa mihin tahansa toiseen. Koska joku joka tapauksessa aina tekee valinnan materiaalien suhteen, ja koska (materiaalinen) dramaturgia itse asiassa tarkoittaa nimenomaan valitsemista, ideologisesti kysymys lienee viime kädessä siitä, missä, miten ja millä perusteella materiaalit valitaan ja kuka ne valitsee, sekä siitä, mihin ja millä tavoin niitä käytetään. Hotisen materialismissa auktoriteetiksi asetetaan tekeillä oleva teos. Tällöin valinta ei kuitenkaan tapahdu materiaalin ehdoilla vaan tulevaan teokseen liittyvän käytön, kulutuksen ja hyödyn perusteella. Historiallisena materialistina Hotinen asettaa vastakkain materiaalin ja taiteen itseis- ja välinearvon, jälkimmäisen eduksi. Ongelmaksi jää, että yhtä hyvin ja yhtä pätevin perustein kuin viisas kuluttaja (tai koulutettu taiteilija) saattaa taiteen tuotantoon, tarjontaan ja käyttöön liittyvät materiaaliset valinnat tehdä – ja usein tekeekin – joku muu, materiaalisista hyöty- ja välinearvosta paremmin perillä oleva, kuten yhtä lailla nationalistisia kuin liberalistisia arvoja vartioiva Arts Council, sijoittajien etuja ajava monikansallinen tuotantoyhtiö tai asemansa tunteva kuraattorinilkki. Paitsi sen mahdollinen alisteisuus edellä kuvatuille suhdanteille Hotisen materialismin perimmäinen ongelma on ennen kaikkea tapa, jolla materiaalit ja materiaalisuus nähdään siinä ensisijaisesti välineinä tekeillä olevan teoksen toistaiseksi avoinna olevan ”maailman” ja sen merkitysten synnyttämisessä.

Tällainen uusmaterialistinen ajattelu ei nähdäkseni ota huomioon materiaalien ensisijaisuutta eikä vahvista tekijän, teoksen ja kokijan mahdollisimman vapaata suhdetta materiaaleihin. Keskittäessään huomionsa teatterin, esityksen ja yhteiskunnan materiaalisiin ulottuvuuksiin projekti kuitenkin pyrkii synnyttämään ”dramaturgista muutosta”. Koska dramaturgia on syntymästään saakka ollut sidoksissa yhteiskuntaan ja ideologiaan, voidaankin Cathy Turnerin ja Synne Behrndin tavoin väittää, että ”uusien dramaturgioiden kehittyminen on poikkeuksetta poliittista” (Turner & Behrnd 2008, 6) – jolloin vastaavasti ”poliittisten päämäärien muuttaminen tuottaa uusia dramaturgisia strategioita” (mt., 12). Toistaiseksi voi vain arvailla, millaisia muutoksia materialistinen painotus saattaisi vakavasti otettuna saada sekä teatterissa että yhteiskunnassa aikaan. Tai ehkäpä tällainen jälkimaterialismi on jo

iduillaan. Kierrätys, entisöinti, tavaranvaihto, aikapankki sekä esineisiin ja tapahtumiin kohdistuvan (yhdessä)värkkäämisen lisääntyminen ovat osoituksia nykyajan aineellisuudesta, materialismin monimuotoisuudesta – vaikkakin niiden motiivina saattaa toimia ekologia, ekonomia, altruismi tai muu eettisen materialismin aikaan saama syy.

”Materiaalinen etiikka” ja tyhjä tila

Siinä, missä uusmaterialisti tavoittelee jonkinlaista välinpitämättömyyttä suhteessa materiaaleihin, ainesten vapaata kellumista (vrt. merkitysten vapaa kelluminen), haluan itse ottaa materiaalit vakavasti. Jokaisella elävällä ja elottomalla oliolla on mielestäni lähtökohtainen olemassaolon ja ilmitulemisen oikeus, jota minä en voi kyseenalaistaa ja jota minun olemassaoloni ei saa uhata. Kiinnostukseni materiaalisuuteen perustuukin, ristiriitaisesti, kokemukseen materiaaleista yhtäältä kunnioittavan uteliaasti vaalittavina toiseuksina ja toisaalta elementteinä, joiden olemassaoloa määrittävät rajalliset elinehdot pakottavat suhtautumaan niihin ja tutustumaan niihin materiaalisesti tosissaan. Kussakin aineksessa olennaista ja itseisarvoista on tapa, jolla se on olemassa materiaalisena olentona. Myös esityksiä tehdessä tavoitteeni on olla ennalta määrittämättä tavaroita, asioita ja ihmisiä ja suhtautua niihin toisina, erilaisina, kiinnostavina. Vaikka ihmiselo ja ihmisten väliset suhteet ovat tutkimusesitysteni keskeinen sisällöllinen painopiste – mikä näkyy erityisesti kiinnostuksessani esiintyjäntyöhön – on ihmisesiintyjä tutkimusesityksissä koko ajan vain yksi näyttämöllinen elementti muiden joukossa. Vastaavasti näyttämöllä oleva esine vaikuttaa minusta usein elävältä. Tässä mielessä olen kai animisti.

Eettinen suhde ainekseen tarkoittaa sitä, että aineksen materiaalinen erityislaatu otetaan mahdollisimman tarkasti huomioon ja että siihen suhtaudutaan välittömän aistimellisesti. Esineelle voi antaa ”näyttämöllisen mahdollisuuden” – mahdollisuuden vaikuttaa, välittää ja esiintyä erityisellä tavalla – ainoastaan, kun siihen tutustuu kunnolla, tunnustelemalla, haistelemalla, katselemalla ja kuuntelemalla sitä. On kuitenkin selvää, että joistakin materiaaleista pidän, toisista en lainkaan. Yhdet kutsuvat luokseen, synnyttävät uteliaisuutta ja intohimoja, toiset jättävät kylmäksi tai saavat perääntymään. Kuten edellä totesin, yhdelläkään materiaalilla ei esitystä tehtäessä ole sellaisenaan mitään erityistä ensisijaisuutta. Kullakin materialla on vain omanlaisensa materiaalisuus, josta käsin sitä voi lähteä työstämään. Aineksen ja esineen (ja elävän olion) käytettävyys ei siis perustu sen käyttöarvoon vaan omaan materiaalisuuteen. Tämä materiaalisuus vaatii tarkkaa

tutkailua ja etsimistä. Erityisen hyvin sitä voi lähestyä yksityiskohtien kautta. Aistimellisuuden ohella juuri tarkkuus on toinen keskeinen materiaalisuuteen liittämäni näyttämöllinen piirre. Animismin lisäksi suhtautumiseni materiaaleihin muistuttaneekin fetisismiä. Tällaista voisi olla materiaalisuuden etiikka: ainesten materiaalisuus pääsee esille vapaassa leikissä, jolloin niiden välille rakentuu odottamattomia tilanteita ja suhteita, käyttöarvon ohittavaa ekologiaa, jonka vain taideteko voi tuoda esiin.

Olen animisti ja fetisisti mutta myös moralisti sekä formalistikörtti, ja esityksentekemistäni määrittää jo lapsena omaksumani ekologinen ja pasifistinen vakaumus. Siitä johtuen teatterintekemistä aloittaessani tuntui välttämättömältä tyhjentää esitystila ja esitykset kaikesta sellaisesta, mikä ei kuulunut niihin elimellisesti: turhista lavasteista, esineistä, valosta, sanoista, vahvistetusta äänestä.[43] Sittemmin pyrin tilan tyhjyyttä korostamalla saamaan tilan ja siellä olevat ainekset esiin moninaisesti aistittavina, faktisesti täysinä ja rikkaina. Tällaiseen tyhjään tilaan ei dramaturgian käsitteeseen antiikin ajoista sisältynyt merkitysten ekonomia ollut sovellettavissa.

Aloitettuani tutkimisen suhteeni tyhjään tilaan muuttui. Aloin lähestyä esitystiloja materiaalisesti. Tämä tarkoitti, että kun esitystila perinteisessä teatterissa pyritään saamaan "näkymättömiin", jotta sen häiritsevä vaikutus esitettävän fiktion tai esitysmaailman välittymiseen katsojille olisi mahdollisimman pieni, minun päämääräni oli rakentaa esitystilasta kaikkineen esityksen materiaalisesti olennainen osa. Jokainen esitys tuli mielestäni harjoitella esityspaikan ehdoilla, konkreettisessa tilassa ja herkässä suhteessa siihen. Esityksiä ei olisi edes saanut siirtää paikasta toiseen – mikä tietysti teki esitysvierailut ja festivaaliesitykset minun silmissäni lähtökohtaisesti mahdottomiksi.

Amoraliassa niin ääni- kuin kuvadramaturgia rakennettiin pilkuntarkasti Kiasma-teatterin tilan arkkitehtuurista, sen muodoista ja etäisyyksistä, tilan soinnista, materiaaleista mutta myös siinä aistimistani ominaislaadusta ja tunnelmasta käsin ja suhteessa niihin.[44] Esitystä tehdessäni pidin arveluttavana jopa sen harjoittelemista muualla kuin oikeassa esitystilassa, ja *Amoralian* tullessa kutsutuksi esitysvierailuille jouduin tarkkaan miettimään eettisen kantani pitävyyttä: Onko (tämän) esityksen

43 Tilan riisumista ovat korostaneet useat avantgardistit, muun muassa Jerzy Grotowski "köyhää teatteria" tavoitellessaan ja Peter Brook kirjassaan *The Empty Space* vuodelta 1968. Grotowskille tyhjyys tarkoittaa ennen kaikkea turhan karsimista, materiaalista ekologiaa, mutta myös merkitysten ekonomiaa, jonka lähtökohtana näyttelijä on ja jota näyttelijä hallinnoi. Brook taas ymmärtää tyhjän tilan rituaalisesti pyhäksi tilaksi, johon esitys erityisellä tavalla asettuu. Kummankin näkemys tähtää mielestäni viime kädessä esityksen lopputulokseen ja on siinä mielessä esteettisesti motivoitu.

44 *Amoralian* tilan ruumiillisuudesta kirjoitan ääntä käsittelevässä luvussa 6.

siirtäminen toiseen tilaan ylipäätään mahdollista tai oikein? Lopulta päätin peräytyä kannassani, joskin vierailuilla harjoittelimme *Amoralian* huolellisesti kuhunkin tilaan sopivaksi tehden sen alkuperäiseen sijoitteluun ja kulkuun varsin suuria muutoksia.[45]

Myös toisen tutkimusesityksen *Mirriseni* dramaturgia syntyi esitystilan, Ateneum-salin, erityistä arkkitehtuuria, sisustusmateriaaleja ja laitteita silmällä pitäen ja kuunnellen. Sen rinnalla käytin hyväkseni tilaa koskevaa historiallista materiaalia, faktoja ja dokumentteja Ateneumissa aikanaan sijainneesta taideteollisesta koulusta sekä viime vuosisadan alun kulttuurihistoriasta. Myös *Nälkämäen Oresteia* harjoiteltiin ja sen dramaturgia muotoutui likeisessä suhteessa Ylioppilasteatterin epämuotoiseen studiotilaan. Koska kysymyksessä oli koulutusproduktio, jossa pyrin synnyttämään erityistä ymmärrystä ”näyttämön kansalaisuudesta” (ja josta kirjoitan samannimisessä luvussa 5), koin myös konkreettisen tilan tärkeäksi yhteisön synnyttämisen kannalta.[46] Se, että jouduimme etenkin harjoitusjakson alkupuolella viettämään paljon aikaa esitystilan ulkopuolella, tuntui tämän vuoksi *Nälkämäen Oresteian* yhteydessä erityisen hankalalta. Tila tarjosi turvan mutta ennen kaikkea materiaaliset puitteet niin yhteisölle syntyä kuin minulle ohjaajana rakentaa esitystä tilan materiaalisista ehdoista käsin.

Riitta-esityksessä suhtautumiseni materiaalisuuteen ja tilaan muuttui oleellisesti. Jo se, että olin tuossa vaiheessa nimennyt työni materiaaliseksi teatteriksi, osoitti, miten käsitykseni ”tyhjän tilan etiikasta” oli taiteellisen tutkimuksen myötä muuttunut. Vaikka edelleen kiinnitin huomiota tuossa vaiheessa jo tutuksi tulleen Kiasma-teatterin ominaisuuksiin, niin nyt otin tilan materiaalisen erityislaadun ennen muuta lähtökohtana esiintyjien kanssa tekemillemme kokemus- ja havaintoharjoitteille. Ja vaikka myös *Riitta*-esityksessä näyttämö- ja katsomotila olivat edelleen melko tyhjiä, oli suhteeni esitystilaan erilainen kuin aiempia tutkimusesityksiä tehdessäni. Täydellisen tyhjyyden sijaan painotin nyt tilan avulla syntyvää erityistä tuntuisuutta, ja fanaattisen materiaalisuuden tilalle oli tullut tarkka mutta leppoisan tutkiva asenne.

45 Esimerkiksi Betanian kirkkosalissa, kuten myös Santiago de Compostelassa esitystilana toimineessa valtavankokoisessa entisessä postikonttorissa, osa esityksestä tapahtui ylälehterillä, katsojien yläpuolella ja takana. Molemmissa valinta vahvisti erityisesti esityksen äänimaailmaa.

46 Myös ”vapaus on aina ollut tilallisesti rajattua” (Arendt 1963, lainaus Wiles 2011, 13), kuten David Wiles muistuttaa Hannah Arendtin kansalaisuuskäsityksestä kirjoittaessaan.

Rakkaudesta venäläisiin formalisteihin[47]: materiaali, rakenne ja muoto

Olisiko materiaalisuutta korostamalla mahdollista katkaista dramaturgian perinteinen sidos rakenteeseen? Tuskinpa. Jos dramaturgian historia luetaan liikkeeksi Lessingin dramaturgiamääritelmään sisältyvien eri painopisteiden – draaman teknisen sommittelun toimintatapojen, esityksen ja esittämisen osa-alueiden, teatterin yhteiskunnallisen merkityksen sekä näistä käytävän keskustelun – välillä, voi dramaturgiaan keskeisesti niveltyvän pohdinnan rakenteen, muodon, materiaalin ja sisällön suhteesta kuitenkin aloittaa materiaalisen ajattelun pohjalta uudella tavalla. Samalla kenties raivataan tilaa uudenlaisten merkitysten syntyä.

> *"Niin, mutta elementit, ovatko ne olennaisia? Hiilen määrittäminen on vähempiarvoista kuin Guermantesien tarinan määrittäminen."*
> *"Luulen hämärästi, että tarkoittamani elementit ovat komposition päämäärä. Käännetään koulukemian näkökulma päälaelleen. Kun kompositio on tullut äärirajalleen, avautuu elementaarisen alue. Määritetään elementit, ja jos mahdollista, ollaan niitä." (Julio Cortázar 2005, 409)*

Venäläisillä formalisteilla materiaalin, muodon ja rakenteen välisen kytköksen avaaminen perustui aluksi sisällön ja muodon vastakkainasettelun purkamiseen. Formalistit korostivat, että taiteen tehtävä ei ole heijastaa ympäröivää todellisuutta vaan "toteuttaa ja uudistaa omia lakejaan", jolloin taiteen keinot sinänsä eivät "muutu, mutta niiden funktiot eli materiaalin ja muodon suhteet, vaihtuvat alati ja herkeämättä". (Suni 2001, 18) Alkuaikoina formalistit pitivätkin materiaalia muodon vastakohtana – hiukan samaan tapaan kuin sisältö oli aiemmin nimetty sellaiseksi – mutta ryhtyivät pian tutkimaan nimenomaan materiaalin ja muodon suhdetta. Juuri heiltä löytyy ajatus materiaalin erityisestä muotoisuudesta. Boris Eichenbaum päätteli, että koska muoto määrittää materiaalia, myös materiaalin on oltava muodollista. Juri Tynjanovin mukaan taas materiaali on muodollista sen vuoksi, että se vaatii rakenteen.

47 Venäläiset formalistit kiinnittivät haukkumanimensä mukaisesti huomion taideteoksen muotoon. Enemmän kuin muoto yleensä tai sinänsä formalisteja kuitenkin kiinnosti taideteosten tarkka ja morfologinen tutkiminen. Suuntaus painotti kunkin taidelajin kehityksen omaehtoisuutta ja tutkittavan teoskokonaisuuden itsenäisyyttä. (Suni 2001, 18 ja 22) 1920-luvulla kukoistanut formalismi oli erityisen kiinnostunut kirjallisuudesta ja elokuvasta. Päämääränä oli etenkin kirjallisuustieteen itsenäinen asema ja konkreettisuus. (Eichenbaum 2001, 60)

Formalistien kanssa samoihin aikoihin myös teatterissa kirjoitettiin muodon ensisijaisuudesta ja tehtiin muotokokeiluja. Muun muassa puolalainen Stanisław Ignacy Witkiewicz eli Witkacy – joka oli filosofi, prosaisti ja näytelmäkirjailija mutta myös taidemaalari ja valokuvaaja – teki radikaaleja muotokokeiluja. Hän tavoitteli "Puhdasta Muotoa", joka toteutuisi "tekemällä inhimillinen psykologia ja toiminta epämuotoisiksi" (Witkiewicz 1995, 36). Monien aikalaistensa tavoin Witkacy ajatteli, että uusi muoto saataisiin aikaan luopumalla todellisuuden jäljittelystä. Hänelle taide oli "minkä tahansa elementtien muodollisissa rakenteissa (monimutkaisissa tai yksinkertaisissa) oleva *ilmaus yksilöllisyyteemme kuuluvasta, välittömästi esitetystä yhtenäisyydestä*, [...] nämä rakenteet vaikuttavat meihin suoraan eivätkä älyllisen ymmärryksen kautta" (Witkiewicz 1921).

Vaikka formalistien suhde materiaalisuuteen oli monimielinen ja osin ristiriitainen, he kaikki korostivat rakenteen keskeisyyttä materiaalin muotoisuutta määritettäessä. Olennainen oli myös taideteoksen muodon ja sen vastaanoton välinen suhde. Materiaalisen ajattelun kannalta kiinnostava on Roman Jacobsonin huomio, jonka mukaan nimenomaan materiaali on se, mikä tuottaa vastaanottotapahtumalle otollisen vastuksen. Juuri materiaalin vastaanotto synnyttää (vastaanotetun) muodon. Jacobson toteaa, että muoto ”on olemassa niin pitkään kuin sen vastaanotto tuntuu vaikealta – vain sikäli kuin materiaali tuottaa vastusta” (Jakobson 2001, 52). Viktor Šklovskille taiteen vastaanotossa keskeistä on ”muodon aistittavuus” eli se, miten muoto mahdollistaa taideteoksen mahdollisimman aistivoimaisen vastaanoton. Hän kirjoittaa, että ”taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen*[48] *ja vaikeutetun muodon* keino” (Šklovski 2001a, 34). Muodon kautta kasvatetaan havaitsemisen vaikeutta ja kestoa, joiden avulla vastaanottoprosessi jatkuu ja pitenee.

Herää kysymys taiteellisen työstämisen ja vastaanoton välisestä suhteesta: Onko materiaali työstettynä – rakenteena, muotona – samaa kuin vastaanotettuna muotona? Muuttuko materiaali ja sen muotoisuus vastaanottoprosessissa toiseksi? Pitäisikö esimerkiksi esityksen materiaalisuutta tämän vuoksi käsitellä eri tavoin silloin, kun tarkastellaan sen tekoprosessia, ja silloin, kun tutkitaan esitystä kokonaisuutena tai sen vastaanottoa? Näkisin, että molemmissa tapauksissa materiaalin kysymys asettuu suhteessa esityksen dramaturgisiin tasoihin, sen eri dramaturgioihin.[49]

Formalistit havainnollistavat materiaalin ja muodon suhdetta runoa ja proosaa vertailemalla. Runossa keskeisiä ovat rytmi ja muoto, ja runokieli on *konstruktio*, jonka rytmi sisältää sääntöjä ja poikkeamia. Runous on hidastettua, mutkikasta puhetta, kun taas proosa on ”tavanomaista kieltä: taloudellista, helppoa, säännöllistä” (Šklovski 2001a, 44), ja sen säännöllinen, ”automatisoiva” rytmi on pulssinkaltainen. Šklovski kirjoittaa, että ”runo eroaakin proosasta eniten keinojensa suuremmassa geometrisuudessa” (Šklovski 2001b, 291). Tynjanovin mukaan runon rytmi on yhtä kuin sen muoto. Proosan muotona taas on juonisommittelu, joka käyttää semanttisena materiaalinaan sanan rytmisiä ominaisuuksia. Jotta muoto uudistuisi, ”rakennetekijän ja materiaalin vuorovaikutuksen on jatkuvasti vaihdeltava, huojuttava ja muotouduttava uudelleen” (Tynjanov 2001, 241). Formalistien mu-

48 Vieraannuttamisesta kirjoitan myös groteskia käsittelevässä luvussa 7. Ks. lisäksi Brecht 1991, 140; Bogart 2004, 63; Kirkkopelto 2006, 123–124 sekä Hulkko 2011b, 30.

49 Näistä dramaturgioista – esiintyjän-, ohjaajan- ja katsojandramaturgiaa – kirjoitan tuonnempana tässä luvussa. Olen käsitellyt niitä myös tämän tutkimuksen ulkopuolella, muun muassa artikkelissa ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan” (Hulkko 2011b).

kaan uusi muoto syntyy siis rakenteen suhteutuessa uudella tavalla sille alisteiseen materiaaliin, eli kun materiaalia sommitellaan uudella tavalla.

Mihail Bahtin määrittelee materiaalin ja muodon suhteen formalisteista poikkeavasti.[50] Bahtinille esteettinen objekti on yhtä kuin arkkitehtoninen muoto. Materiaalin organisointia hän kutsuu sommitelmalliseksi eli kompositiomuodoksi.[51] Kukin arkkitehtoninen muoto toteutetaan tietynlaisin, kyseisen muodon määräämin kompositiomenetelmin. Bahtin kirjoittaa, että muotoa tulisikin tutkia kaksisuuntaisesti: esteettisen objektin sisältä käsin sisällön määrittämänä sekä ”teoksen materiaalisen kompositiokokonaisuuden sisältä käsin (tämä on muototekniikan tutkimista)” (Bahtin 1979, 62). Materiaalin sijaan Bahtin painottaa sisältöä, eikä edes komposition muotoa tule hänen mukaansa ymmärtää materiaalin muotona. Formalismin ongelmana Bahtin pitää sitä, että taiteellinen muoto ymmärretään siinä ainoastaan materiaalin muotona, ikään kuin esteettinen toiminta kohdistuisi pelkästään materiaaliin. Hänen mukaansa esteettinen objekti tarkoittaa kuitenkin koko ”esteettisen toiminnan (havainnoimisen) sisältöä” (mt., 19), ei pelkkää teoksen ulkoista muotoa. Muodon suhteen materiaaliin Bahtin kiteyttää: ”Taiteellinen muoto on sisällön muoto, mutta kauttaaltaan materiaalissa toteutettuna, ikään kuin siihen kiinnitettynä” (mt., 61).

Kolmas näkökulma materiaalin, rakenteen ja muodon suhteeseen avautuu formalistien ja Bahtinin aikalaisen, Sergei Eisensteinin montaasiteoriasta – tarkemmin sanottuna kritiikistä, jota tämä esittää montaasiteorian varhaisia kehittäjiä Lev Kulešovia ja Vsevolod Pudovkinia vastaan. Jo vuonna 1918 Kulešov oli kehittänyt teorian perättäisten elokuvaotosten muodostamasta montaasista, jonka merkitys ja sisältö hahmottuvat katsojalle kuvien yksittäisiä sisältöjä laajempana. Marxilaisena materialistina Eisenstein halusi korostaa elokuvamontaasin dialektisuutta, sen rakentumista vastakkain asettuvista, yhteen törmäävistä kuvista. Hän kirjoittaa, että montaasissa ”peräkkäiset ainekset eivät sijoitu vierekkäin, vaan päällekkäin” (Eisenstein 1978, 109), jolloin merkitys syntyy toisistaan riippumattomien osien yhteentörmäyksessä. Eisensteinin mukaan mikään ei ole montaasissa pelkkää

50 Bahtin arvostelee materiaaliseksi estetiikaksi haukkumaansa formalismia siitä, että se ”ei ole milloinkaan tekemisissä täysin puhtaan esteettisen objektin kanssa eikä periaatteessa pysty käsittämään sen omaperäisyyttä” vaan ”katsoo äärirajakseen teoksen organisoituna materiaalina”. (Bahtin 1979, 20)

51 Traaginen, koominen ja lyyrinen ovat esimerkkejä arkkitehtonisesta muodosta, kun taas draama, novelli ja runon genremuodot ovat kompositioita. Bahtin kirjoittaa: ”Arkkitehtoniset muodot ovat esteettisen ihmisen sielullisen ja ruumiillisen arvon muotoja, luonnon muotoja (luonto ihmisen ympäristönä), tapahtuman muotoja ihmisen persoonallisen elämän, sosiaalisen ja historiallisen näkökohdan kannalta jne. Kaikki ne ovat saavutuksia, ts. toteutuksia, ne eivät palvele mitään, vaan ovat levollisen omavaraisia. Ne ovat eettisen olemisen muotoja kaikessa omaperäisyydessään. Materiaalia organisoivat kompositiomuodot ovat teleologista, palvelevaa, tavallaan rauhatonta laatua ja niille on annettu puhtaasti tekninen arvotus: miten adekvaatisti ne täyttävät arkkitehtonisen tehtävänsä.” (Bahtin 1979, 23–24)

materiaalia, vaan kaikenkattava konfliktin periaate koskee montaasia kokonaisuudessaan. Ohjaaja arvostelee edeltäjiään siitä, että nämä käsittelevät montaasia ikään kuin se olisi pelkkä kuvarajauksista muodostuneiden elementtien kokoelma. Hän väittää, että kuvarajaukset ovat heille kuin sarja peräkkäin asetettuja, tiilen kaltaisia merkkejä, jotka ilmaisevat ”jonkin ajatuksen, juonenpätkän, kokonaisen dramaturgisen ketjun renkaan” (mt., 96), kun taas Eisensteinin itsensä mukaan montaasi tulisi palasista kootun ketjun sijaan nähdä ennemminkin organismina, jonka *solun* jokainen kuvarajaus muodostaa. ”Montaasi on konfliktia” ja siksi ”myös kuvarajausta tulee tarkastella konfliktin kannalta”. (mt., 97)

Varhaisten montaasiteoreetikoiden tavoittelema kuvarajauksen elementinkaltaisuus tuleekin nähdäkseni lähemmäs omaa materiaalista ajatteluani kuin Eisensteinin konfliktikeskeinen dialektiikka. Hänen edeltäjillään montaasi lähenee materiaalien järjestelyä, kun taas Eisensteinin montaasiteoriassa teoksen kokonaisrakenne – ja perimmiltään sen sisältö – määrittää montaasin periaatteen ja yksittäisten, fragmentaarisinakin loogisten kuvien toimintatavan. Pidän tätä seurauksena Eisensteinin ”orgaanisuuden” ihanteesta. Juuri orgaanisuuden ihanne alistaa materiaalit ja elementit teoksen estetiikalle ja ennen kaikkea tekijän ideologialle, jolloin ”teosta ylläpitävät ainesosat tunkeutuvat kaikkiin piirteisiin, joista teos koostuu” (mt., 254).

Samaan aikaan formalistien kanssa muodon kysymyksiä pohti myös Vsevolod Meyerhold. Hänelle taide on ensisijaisesti raaka-aineen muotoilua, ruumis näyttelijän materiaalia, jota tämän täytyy järjestelmällisesti kehittää. Meyerhold pyrki synnyttämään konstruktivistisen näyttelijän, joka olisi ”sekä taiteilija että insinööri” ja jonka taide perustuisi ”hänen materiaalinsa järjestelemiseen, toisin sanoen hänen kykyynsä käyttää oikein ruumiin ilmaisukeinoja”. (Meyerhold, lainaus Braun 1969, 198) Meyerholdin mukaan näyttelijän ruumiis sisältää niin organisoijan kuin sen, mitä organisoidaan. Biomekaniikan voikin lukea erityisenä, ruumiin mekaanisiin lakeihin perustuvana ja niiden tarkkaan seuraamiseen tähtäävänä yrityksenä kehittää materiaalia järjestäviä keinoja, tekninen taituruus, jonka avulla näyttelijä kykenisi ottamaan materiaalinsa mahdollisimman täydellisesti haltuun. Meyerholdilla näytteleminen koostuu näyttelemissykleiksi tai -jaksoiksi kutsutuista elementeistä. Jokainen niistä sisältää kolme vaihetta: aikomuksen, toteutuksen ja reaktion.[52] Sen lisäksi, että biomekaniikka jäsentää näyttelijän (biomekaanista) psykofyysistä materiaalia – aistimuksia, havaintoa, kognitiota, tahdonalaisia ja tahattomia refleksejä

52 Meyerhold kuvaa näyttelemisjaksoa: ”Aikomus tarkoittaa näytelmäkirjailijan, ohjaajan tai esiintyjän aloitteen ulkopuolelta antaman tehtävän älyllistä sulauttamista. Toteutus on yhtä kuin vapaasti valitut miimiset ja äänelliset reaktiot. Reaktio on vapaan reaktion vaimentamista samalla, kun se toteutetaan miimisesti ja äänellisesti, jolloin valmistaudutaan uuden aikomuksen vastaanottamiseen (siirtymä uuteen näyttelemisjaksoon).” (Meyerhold 1922, lainaus Braun 1969, 201) Biomekaniikasta ja materiaalisuudesta ks. myös Paavolainen 2011, 96–97.

– se voidaan materiaalisuuden näkökulmasta ymmärtää myös pyrkimyksenä ohjata esiintymistä kokonaisuudessaan. Kolmivaiheinen näyttelemisjakso olisi tällöin se rakenteellinen periaate, jonka avulla jokaista, erilaisia ilmaisualueita materiaalinaan käyttävää näyttelemistapahtumaa organisoidaan. Tällaisena se liittyisi ensisijaisesti harjoitteluun (ja siihen, mitä kutsun näyttelijändramaturgiaksi). Tämän lisäksi ja ohella erilaiset, valmiiksi harjoitellut näyttelemisjaksot voisivat vuorostaan muodostaa materiaalin, josta ohjaaja työstää ja rakentaa esityksen kokonaisuuden (ohjaajandramaturgia).

Minulle materiaali ei ole muodon tai rakenteen ulkopuolinen rakennusaines, vaan pidän juuri muodon, materiaalin ja rakenteen yhteenkietoutuneisuutta ja keskinäistä riippuvuutta keskeisenä esityksentekemisessä. Materiaalisen työskentelyn avulla on mahdollista kyseenalaistaa näiden kolmen erillisyyttä ja tutkia niiden välisiä suhteita – samalla purkaen merkityn (= merkityksen) ja merkitsevän (= merkitsijän), *signifién* ja *signifiantin*, välistä jännitettä. Kenties tärkein materiaalisuutta koskeva oivallus, joka minulle tutkimusesitysteni myötä syntyi, olikin se, että materiaalissa muoto, sisältö ja rakenne kohtaavat. Siinä myös merkki, merkitys ja merkitsijä yhdistyvät tavalla, joka tuo esiin materiaalin oman ”aiheen”. Näin kaikki materiaalien tarjoamat, samoin kuin niihin liitettävissä olevat, mahdolliset ja mahdottomat, ajateltavissa ja pelkän ajattelun avulla saavuttamattomissa olevat merkitykset ovat materiaalisessa työskentelyssä läsnä ja jaettavissa.

Jälkikäteen katsoessa voi väittää, että useissa tutkimusesityksissäni harjoitteleminen on tarkoittanut nimenomaan sen tutkimista, millaista muotoa kukin materiaali synnyttää, pyrkimystä etsiä materiaalien omaa muotoisuutta ja omalakisuutta. Vaikka en tutkimusesityksiä tehdessäni esittänyt erityisiä materiaalin rakenteeseen liittyviä kysymyksiä, uskallan väittää, että materiaali on aina paitsi rakentunut – tässä mielessä ei nähdäkseni olekaan olemassa ”puhtaasti materiaalista”, kuten ei ”puhdasta muotoa” tai ”pelkkää rakennettakaan” – niin se myös ehdottaa ja synnyttää rakennetta itsekseen, ympärilleen ja suhteessa kokonaisuuteen. Näyttämöllä kaikki on suhdetta, mikään siellä oleva ei vaikuta yksin tai sellaisenaan. Materiaalit synnyttävät rakennetta yhtäältä niiden suhteen tehtävien dramaturgisten valintojen kautta (mitä materiaaleja käytetään ja miten ne esityksessä jaetaan, sijoitetaan, suhteutetaan) ja toisaalta niiden ominaisuuksiin perustuvan työstämisen muodossa (mitä materiaaleilla tehdään, miten niillä harjoitellaan).[53] Ohjaajana pidänkin rakennetta keinona

53 Toisissa tiloissa -esityskollektiivin vuonna 2011 Kiasma-teatterissa ensi-iltansa saanut Golem-muunnelmia on kiinnostava esimerkki materiaalisuudesta. Esityksessä tutkitaan elottoman materian ja siihen kohdistuvan luomistapahtuman suhdetta: savea, pilvenpiirtäjiä, muureja. *Golem-muunnelmia*, kuten useimmat Toisissa tiloissa -ryhmän esityksistä, koostuu ruumiillisista harjoitteista, joissa ryhmän esiintyjät yhdessä katsojien kanssa saattavat tutkittavana olevan materiaalisuuden ja siihen liittyvät materiaalit ja esineet koettaviksi joko mielikuvittelun avulla tai

asettaa materiaali esille ja suhteeseen muiden materiaalien kanssa.[54] Tätä kautta harjoittelun voi nähdä ajassa tapahtuvana rakenteiden synnyttämisenä, esityksen muodostamisena materiaaleista, materiaalien muotoutumisena ja muotoiluna. Vielä jää pohdittavaksi, millaisin perustein kunkin esityksen tai esitysjakson erityiset, materiaaliset rakenneperiaatteet olisi mielekästä valita ja määritellä. Kiinnostavaa olisi lisäksi lähteä tutkimaan materiaalin ja rakenteen suhdetta esiintyjäntyössä.

Se, miten kukin materiaali laitetaan esille, samoin kuin keinot, joilla se tulee välitetyksi, ovat keskeinen osa sen materiaalisuutta. Minua kiinnostavatkin tavat, joilla ainekset ilmenevät ja joilla ne tulevat koetuiksi. Kuten jo edellä totesin, ainesten työstämisessä tärkeintä on materiaalinen tarkkuus. Myös tekniikka limittyy materiaaliin. Etenkin näyttelijällä valittu tekniikka tai teknologia on usein keskeinen materiaaleja määrittävä ja näyttelijää niihin yhdistävä tekijä. Materiaalin kautta tekniikka voi muuttua esityksen sisällöksi.

Otan esimerkiksi *Mirriseni*-esityksessä useaan kertaan toistuvan Oskar Merikannon laulun ”Laatokka”. Laulu on esityksen materiaalia mutta myös sen dramaturgisessa kuljetuksessa useaan kertaan toistuva musiikkikappale, joka tulee (sisällöllisesti, rakenteellisesti, temaattisesti, kokemuksellisesti) ymmärrettäväksi vasta erilaisten välitystapojen kautta – joissa toistolla on oleellinen tehtävänsä, toisto kun on myös tekniikkaa. Esityksessä laulu näyttäytyy useana eri materiaalina riippuen siitä, miten se esiintyy tai sitä esitetään: Jorma Hynnisen vahvasti ja tasapainoisesti laulamana ja katsomon molemmille puolille asetetuista kaiuttimista soitettuna, Sanna Salmenkallion flyygelillä tapailemana, Anu Koskisen korvilla olevista kuulokkeista hädin tuskin kantautuvana vai korvalappustereoista laulua kuuntelevan roolihahmon satunnaisia sävelkulkuja ja sanoja ynisemänä. Eivät yksinomaan materiaalit vaan nimenomaan tavat, joilla ne välitetään, eri tekniikat, tuottavat erilaista ilmaisua, välittävät erilaisia aistimuksia ja näin vaikuttavat materiaalisesti.

Materiaali muodostuu siis yhtäältä siitä, mihin harjoitteleminen kohdistuu – esimerkkinä *Amoralian* legendatekstit, joista improvisoimalla kehitettyjen variaatioiden ympärille koko esityksen saattoi nähdä laajenevan.[55] Toisaalta itse harjoittelulla ja harjoitteilla on erityislaatuista materiaalisuutta, joka voi alkaa vaikuttaa myös yksittäisen harjoitteen ulkopuolella. Esimerkiksi *Nälkämäen Oresteian* ”peruskuvaksi” määrittelemästäni kantamisesta muodostui paitsi harjoituksista toiseen seu-

niitä eri tavoin aistimellisesti ruumiillistaen. Muunnelmissa työstettävät materiaalit, esitykseen valitut työskentelytavat, samoin kuin sen dramaturgia ja siinä käsitellyt aiheet manifestoivat kaikki aivan tietynlaista materiaalisuutta, jota myös katsoja-kokija pääsee kokeilemaan.

54 Myös Turo-Kimmo Lehtonen painottaa materiaalin olevan suhdetermi. (Lehtonen 2008, 28)

55 Materiaalisesti tärkeää on, että legendat esiintyvät jokaisessa variaatiossa tekstiltään identtisinä ja sananmukaisina.

raava perusharjoite myös koko esityksen keskeinen materiaali. Se oli yksi esityksen kulussa toistuvista toiminnoista. Kantaminen toistui erisisältöisenä ja -näköisenä kohtauksesta toiseen luoden erilaisia merkityksiä. Materiaalina kantaminen toimii kahdella tavalla:

> 1) Harjoituksissa toistunut kantaminen siirtyy esityksessä toistuvaksi materiaaliksi. Se edustaa "peruskantamista", kantamisen arkkityyppiä. Tällä tavalla toistuessaan kantaminen alkaa vaikuttaa rakenteessa jossain mielessä omalakisesti. Se luo perusrakenteen rinnalle toisen rakenteen. Se siis varioituu niin, että ele pysyy rakenteellisesta ympäristöstä riippumatta samana.
>
> 2) Harjoituksissa koettu kantaminen siirtyy esitykseen niin, että sen ele muuttuu esityksen muodossa vaikuttavaksi materiaaliksi. Vaikka kantaminen siis yhtäältä näyttäytyykin esityksessä vain 'kantamisena', sen merkitys (sisältö) muuntuu yhteyden muuttuessa ja levittää ympäristöönsä omaa merkitystään, kantamisen materiaalisuutta, kinesteettistä painontunnetta, mimeettistä toisesta huolehtimista (joka sitten voidaan ymmärtää vaikkapa heikkoudeksi, välittämiseksi, vastuunotoksi tms.).

Samankaltaisia materiaalin, muodon ja rakenteen, ja sisällön, välille muodostuvia sidoksia löytyy eri tutkimusesityksistäni. Materiaalit myös siirtyivät esityksestä toiseen, mikä muutti niiden käyttö- ja ilmenemistapoja. Esimerkiksi *Amoraliassa* kantamisen (materiaaliset) muodot ja kantamista sisältävien peruskuvien synnyttämät merkitykset – voisi sanoa: kantamismateriaalista tehdyt esityksellisset johtopäätökset – olivat hyvin erilaisia kuin *Nälkämäen Oresteiassa*.

Esiintyvät materiaalit

Kuten luvun alussa totesin, teatterissa materiaaliset esineet ja ainekset ovat perinteisesti olleet alisteisia ei-materiaalisten asioiden – kuten aiheiden, ideoiden, teemojen – ilmaisemiseksi haetuille merkityksille. Materiaali on ollut sisällön tai muodon lähtökohta ja väline. Kun näytelmäteksti oli teatteriesityksen lähtökohta, toimivat lavasteet sen pohjalta suunnitellun esitysmaailman tai miljöön sekä esitykselle valitun estetiikan välittäjinä. Esineet tukivat tekijöiden valitsemien tavoitteiden toteutumista: ohjaajan visiota, näyttelijän henkilöhahmoa, esityksen aihetta, yksittäisen kohtauksen ja tilanteen sisältöä. Perinteisesti materiaalien käyttöä ovatkin määrittäneet aivan muut kuin materiaalit itse, jolloin myös tekniikka ja keinot on totuttu ymmärtämään materiaaleista irrallisiksi. Materiaalisuuden mahdollisuudet ja merkitys riippuvatkin pitkälti siitä, aletaanko aineksia työstää niistä itsestään käsin vai

niiden ulkopuolelta eli millä perusteella ja mistä käytettävät keinot valitaan. Muutos suhteessa materiaaleihin syntyy, kun toimintaa, liikettä, ääntä, tunteita, suhteita, assosiaatioita ja merkityksiä aletaan lähtökohtaisesti synnyttää materiaalien avulla ja niiden kanssa. Kun materiaan suhtaudutaan sekä työstämisen lähtökohtana että sen kohteena, käsitys materiaalien väline- tai objektiluonteesta ylittyy. Materiaalina asiat ovat esillä samaan aikaan sekä objekteina että subjekteina.

Työstämisen ohella on tärkeää kiinnittää huomiota materiaalien esittämistapaan ja keinoihin, joilla materiaalit asetetaan esille. Itse asiassa olisikin puhuttava materiaalien "esiintymistavasta", sillä jos otamme materiaalit vakavasti, meidän on ymmärrettävä niiden omaan olemistapaan sisältyvä, esiintyvä ulottuvuus. Työstämisensä lisäksi aines tai esine itse ehdottaa myös tavan, jolla se tahtoo esiintyä tai tulla esitetyksi. Materiaali ei siis pelkästään mahdollista esittämistä, osallistu mykkänä ja passiivisesti esitykseen, vaan se myös esiintyy itse. Ainesten on siis annettava esiintyä. Niitä on katseltava ja kuunneltava aivan kuten esiintyjää, ja hetken koittaessa materiaali on myös osattava jättää rauhaan. Sen on annettava esiintyä tavalla, jolla se juuri sillä hetkellä tahtoo tulla ilmi. Vain tällä tavoin näyttämön materiaalisuus voi toteutua.

Edellisestä nousee kysymys siitä, millä perusteella materiaalit valitaan ja kuka valinnan tekee. Valitaanko kiinnostava materiaali vai materiaali, joka voisi tuottaa kiinnostavia keinoja? Valitseeko ohjaaja ainekset vai valitaanko ne yhdessä? Tästä seuraa kysymys (tekijän)oikeudesta materiaaliin: kenen materiaaleja esityksessä oikeastaan työstetään ja käytetään, jos osa materiaaleista on vaikkapa lainattuja ja osa työryhmän synnyttämiä? Kuka omistaa materiaalin vai omistaako kukaan?[56] Myös sen päättäminen, miten pitkälle kutakin materiaalia työstetään, milloin jokin materiaali on "valmis" tai millä perusteella jo harjoitetut materiaalit esityksessä sommitellaan, on materiaalisessa työskentelyssä keskeistä.

Otetaan esimerkiksi *Riitta*-esityksen kananmuna, joka oli yksi tälle esitykselle etukäteen valitsemistani materiaaleista. Munan valikoitumiselle esitykseen ei ollut mitään nimettävissä olevaa syytä, vaikka mielessäni se saattoi resonoida muiden esitykselle etukäteen valitsemieni materiaalien kanssa. Yhdessä Dumas'n *Kamelianaisen*, 1970-luvun popballadien, Luce Irigarayn hyväilyä käsittelevän tekstin, pyörätuolien ja puupöllien kanssa kananmunat eivät kuitenkaan suoraan mahtuneet minkään tarkkarajaisen aiheen sisään, saati muodostaneet yhdenmukaista teemaa tai maisemaa niiden kanssa. Jälkikäteen ajatellen raa'asta kananmunasta saattaa löytää materiaalisia ominaisuuksia, jotka voin tavalla tai toisella tunnistaa myös valmiista esityksestä mutta joita en etukäteen analysoinut tai kertonut työryhmälle:

56 Esimerkiksi perusteet ja tarve nimetä esiintyjät esityksen tekijöiksi varmasti kasvavat, jos kysymyksessä on vaikkakin ohjaajan käynnistämä ja "auteuroima", niin materiaaleista rakennettu esitys.

1. Kananmuna on tuleva mutta menetetty kananpoika.
2. Ruoka-aineena se on paitsi monikäyttöinen myös herkästi pilaantuva.
3. Esineenä raaka kananmuna on äärimmäisen särkyvä.
4. Kananmunan muoto on miellyttävän soikea, ei tasaisen pyöreä.
5. Kananmuna on kooltaan optimaalinen. Se mahtuu kokonaisena suuhun – ainakin oletin sen mahtuvan, vaikken tainnut varmistaa asiaa ennen harjoituksia vaan pidin itsestään selvänä, että jokainen esiintyjä onnistuisi ja suostuisi tunkemaan raa'an munan suuhunsa.
6. Kananmuna on jokaiselle tuttu, arkinen kapistus.
7. Kananmuna assosioi suvunjatkamiseen, se on seksuaalinen muttei eroottinen.

Lisäksi raaka kananmuna on arkki- ja stereotyyppinen performanssiesine – ja rikkoontuneena tietynlaisen saastan ilmentymä. Kananmuna tarjosi muiden materiaalien ohella mahdollisuuksia erilaisiin tehtävänasetteluihin, "ohjasi" harjoitteita, tuotti assosiaatioita, viritti harjoittelua ja esitystä. Lisäksi kananmuna synnytti erilaisia suhteita esiintyjien, muiden materiaalien ja niiden kanssa tehtyjen toimintojen välille.

Kuten olen edellä todennut, *Riitta – nainen talossa* oli ensimmäinen esitys, jota lähdin työstämään materiaalisesti. Olin tehnyt harjoittelua varten listan materiaaleista – esineistä, toiminnoista, eleistä, olemistavoista, tunnelmista – joita halusin esiintyjien kanssa lähteä kokeilemaan. Harjoittelussa materiaalisuutta tutkittiin hyvin monenlaisin tavoin, ja yksittäisten esineiden ja ainesten lisäksi erilaiset yhdessä suoritetut, tutkivat tehtävät, kuten havaintoharjoitteet, olivat *Riitan* materiaalia. Voikin sanoa, että kaikki esityksessä oli materiaalia: tekstit, laulut, tavarat, esiintyjäruumiit, harjoitteet. En päättänyt ennalta mitään yhtenäistä työtapaa, vaan pyrin ratkaisemaan harjoittelun sisällöt ja rakenteen aineksista käsin. Näin myös erityiset, varsinaisista aineksista erilliset työskentelytavat, kuten Alexander-tekniikka, toimivat materiaalien tavoin. Kananmunan kanssa syntyi materiaalisesti erilaista olemistapaa kuin ruumiinhavaintoja tutkittaessa, pyörätuolit tuottivat erilaista liikettä ja yhdessäoloa kuin puupöllit. Halusin löytää, tunnistaa ja tuntea materiaalien erilaisia "näyttämöisyyksiä". Etsin jotakin sellaista, mistä Šklovski kirjoittaa: "Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsutaan taiteeksi." (Šklovski 2001, 34)

Materiaalisuuden kehittyminen *Riitassa* näyttäytyy kananmunan kautta seuraavasti:

a) aluksi meillä oli konkreettinen esine: raaka kananmuna. Minua kiinnosti tutkia esiintyjän suhdetta kananmunaan ja kaikkea mahdollista. mitä munalla ja munan kanssa voi tehdä yksin ja yhdessä.
b) kananmunin tehdyistä kokeiluista, improvisaatioista ja niistä kehitetyistä tehtävistä, peleistä ja leikeistä rakentui toimintakokonaisuuksia, ”kohtauksia”, joiden esityksessä saama ulkoasu, sisältö ja paikka poikkesivat toisistaan mutta joita kaikkia yhdisti sama esine, kananmuna.
c) tämän jälkeen ”kananmunakohtauksista” muodostui koko esityksen kaaren rakennelinja, jossa osa kuvaelmista oli yksittäisiä – kuten vaikkapa hidastettu munapoolo – ja osa kuului toistuvien variaatioiden sarjaan, jollainen oli munan suussa pitäminen erilaisten toimintojen aikana sekä Marc Gassot’n munan kanssa improvisoimat soolot.

Yksittäisten ainesten työstämisen rinnalla aloin yhdistellä materiaaleja ja niistä syntyneitä toimintoja kohtauksiksi tavalla, jota olin harrastanut jo aiemmissa tutkimusesityksissäni. Tällä kertaa työstäminen oli kuitenkin suunnitelmallisempaa ja järjestelmällisempää. Kun esimerkiksi munakokeiluihin liitti kiristävät, naistyyppistä historiallista ruumiillisuutta materialisoivat vaatekappaleet, syntyi uudenlaisia harjoiteideoita ja kohtausvariaatioita, joita sitten kehiteltiin, yhdisteltiin ja tematisoitiin. Näin materiaalien kanssa tehdyistä harjoitteista ja kuvaelmista rakentui esityksen kokonaisdramaturgia.

Riitan tehtyäni tunsin ymmärtäneeni materiaalisen ajattelun kannalta jotakin olennaista. Ongelmana oli edelleen kuitenkin se, etten pystynyt siirtämään työskentelytapaani tyydyttävällä tavalla esiintyjille. Materiaalinen ajattelu ja materiaalit olivat sittenkin jääneet minun ohjaajanpositioni suojiin. Esityskauden päättymisen jälkeen 4.4.2008 päivätyssä muistiinpanossa pohdin asiaa:

> Kuvatessani sitä, minkä miellän materiaaliseksi tavaksi tehdä teatteria, huomaan sen liittyvän suurimmalta osin juuri omaan työhöni dramaturgina ja ohjaajana. En ole ainakaan vielä löytänyt erittäin hyviä keinoja motivoida esiintyjiä työstämään materiaaleja itsenäisesti niin, että tuosta työskentelystä lähtisi kehittymään jotain ENEMMÄN ja MUUTA kuin omastani. Onko ongelmana kontrollinhaluni ylipäätään vai vain se, etten osaa motivoida esiintyjiä kehittämään omia työskentelytapoja tai olen vain kärsimätön tai jopa haluton katselemaan heidän ehdotuksiaan? En tiedä, mutta huomaan selvästi, että juuri esiintyjän, näyttelijän työskentelyn materiaalisuus olisi se, missä kohdin minun tulisi kehittää metodia. Esinemäinen näyttelijäntyö,

josta Masi[57] puhuu, se ei minua kiinnosta. Onko se edes jokin näyttelijäntyön tapa tai menetelmä vai vain suhde tekemiseen?

Yksi syy materiaalisuuden ”amputoitumiseen” näyttelijöiden kanssa lienee ollut se, että olin organisoinut harjoittelun viime kädessä yksin, omasta dramaturgi-ohjaajan positiostani käsin – ja lisäksi taiteellisen tutkimukseni viitoittamana. Olin kyllä pyrkinyt ottamaan esiintyjien ajatukset ja kokemukset mahdollisimman hyvin huomioon. Keskustelu ja kirjallinen reflektointi olivat lisäksi kulkeneet mukana läpi harjoittelun, alkoivathan harjoituspäivät aina esiintyjien kirjoitustehtävillä ja päättyivät yhteiseen keskusteluun. Viime kädessä minä olin kuitenkin valinnut harjoiteltavat materiaalit ja päättänyt niiden työstämistavoista. Työryhmälle en materiaalivalintojani ollut perustellut lainkaan. Minä vain ohjeistin tehtävät ja harjoitteet, ehdotin jotakin, minkä jälkeen esiintyjät alkoivat touhuta. En siis yrittänyt välittää tai siirtää ajattelutapaani heille, vaan luotin kokemuksen ja yhdessä tekemisen vaikutukseen sekä yhteisen työskentelyn ja esityksen tarjoamaan auktoriteettiin. Materiaalisen työtavan suhdetta esiintyjäntyöhön en tuossa vaiheessa edes osannut kysyä, vaikka esimerkiksi eleen ja ilmaisun materiaalisuus kiinnosti minua. Ei lie ihme, etten vielä osannut kuvitella materiaalista työskentelytapaa, jonka lähtökohtana olisi esiintyjä. Esiintyjän itsenäisempää osallisuutta ja työpanosta aloin kaivata vasta esityksen tehtyäni. *Riitta*-esitystä tehtäessä olin ohjaajana edelleen materiaalien ja materiaalisuuden perimmäinen mittari, mistä seurasi jälkikäteen merkitykselliseltä tuntuva taiteellinen ja eettinen ongelma.

Esiintyjä ja kokemuksen materiaalisuus

> *Materiaalisuutta on kaikki se, mitä teatterissa tapahtuu siihen hetkeen asti, kun se alkaa merkitä jotakin. Aistimus on materiaalisuutta. Ääni on materiaalisuutta. (Anne Bogart 2009, 12)*

Phillip Zarrilli kirjoittaa, että ”mitä hyvänsä tekoja ja tehtäviä näyttelijä sitten esittääkään, ne muodostavat hänen työnsä ’materiaaliset’ ehdot” (Zarrilli 2002, 22).

57 Masi Eskolin, joka on sittemmin vaihtanut nimensä Vihtori Rämäksi, oli yksi *Riitta*-esityksen esiintyjistä. Olin toiminut hänen Teatterikorkeakoululle tekemänsä ohjaajantyön maisterin opinnäytteen ohjaavana opettajana. Opinnäytteen taiteellisessa osassa, vuonna 2005 Teatterikorkeakoulun tiloissa ensi-iltansa saaneessa esityksessä *Pelto – ankara moraliteetti* Eskolin käsitteli näyttämöaineksia esineinä ja kirjoitti ohjaustyön ohessa aiheesta lukuisia esseitä, joita ei valitettavasti sisällyttänyt opinnäytteensä vuonna 2008 valmistuneeseen kirjalliseen osaan. Kuten esityksessä näytellyt Tuukka Vasama kirjoittaa, Eskolin käyttää termiä esine ”synonyymina Anthony Howellin paikallinen toinen (local other) -käsitteelle” (Vasama 2005, 13; ks. myös Howell 2000). Eskolinilla/Rämällä esinemäisyys liittyy erityisesti hänen sittemmin materiaaliseksi nimeämäänsä näyttelijäntyöhön. Materiaalisuus tarkoittaa näyttelemiseen kohdistuvaa asennetta, jossa ”huomion kohteena on ihminen ruumiina, lihana muiden materiaalien joukossa” (Rämä 2011, 142). Materiaalisessa näyttelijäntyössä on hänen mukaansa keskeistä, että ”näyttelijä keskittyy kaikkeen […] käsillä olevaan, konkreettiseen ja aistein havaittavaan” (mp.).

Zarrillin mukaan nämä materiaaliset ehdot synnyttävät merkitystä ja kokemusta paitsi katsojille myös näyttelijöille. Esiintyjälle annetut konkreettiset tehtävät ja harjoitteet rinnastuvat nähdäkseni suoraan kaikkeen muuhun hänen käytössään olevaan ja hänen kanssaan ”esiintyvään” näyttämömateriaaliin: ihmisiin, esineisiin, valoon, ääneen ja tilaan. Esiintyjä työstää kaikkia näitä materiaaleja sekä harjoittelee ja esiintyy suhteessa niihin.

Mutta miten materiaalit sitten vaikuttavat esiintyjään? Miltä ne hänestä tuntuvat? Millaisia aistimuksia erilaiset ainekset synnyttävät? Miltä esine, aine, massa tai pinta tuntuu? Onko vain aistittavissa oleva, näkyvä, kuuluva ja tuntuva materiaalista: entä kaasut, tai tunteet ja tajunta? Miten niistä syntyviä tuntemuksia kannattaisi välittää, millä tavoin niistä osaisi puhua tai niitä esittää? Mitä olisi kokemuksen erityinen materiaalisuus, miten erilaiset kokemukset materialisoituvat? Ja millä tavoin esitys voisi välittää esiintyjien ja muun työryhmän erilaisten ainesten työstämisessä kokemia aistimuksia?

Materiaalisen ajattelun kehittyminen tutkimusesityksissäni tulee hyvin esiin vertaamalla tutkimuksen ensimmäisessä ja viimeisessä esityksessä käyttämiäni materiaaleja. Ensimmäisen tutkimusesityksen, *Amoralian* valmistuttua esitystä markkinoitiin seuraavin sanoin: ”AMORALIAssa on esiintyjiä, uskonnollisia tekstejä, jääkiekkoa, kansanlauluja, ääniä, polkkaa ja tyhjää teatteritilaa”. Edellinen voisi myös olla lista esityksessä käytetyistä materiaaleista, jotka *Amoraliassa* toimivat edelleen melko itsenäisinä muodostaen erilaisia yhdistelmiä. Viimeisessä tutkimusesityksessä *Riitta – nainen talossa* taas keskeistä oli materiaaleihin liittyvä tapa synnyttää tuntemuksia, erityistä tuntuisuutta. Erotin esityksestä jälkikäteen seuraavat perusmateriaalit:

1. kananmunat
2. pyörätuolit
3. pölkyt
4. korot (korkokengät), ruumiin manipulointi
5. kolme laulua (”I've never been to me”, ”Lovin' you” ja ”Come back as a flower”)
6. muita? huiskilla treenattiin kyllä, mutta ei niistä mun mielestä oikein missään vaiheessa ollut materiaaliksi; ensin ne ei sytyttäneet mua materiaalisesti (muoto, tuntu, aines.., näköisyys), sitten en osannut innostua niiden työstämisestä, lopuksi en asettanut niitä näyttämölle (esityksen dramaturgiaan) materiaaleina, vaan ennemminkin rekvisiittana (vaikkakin jatkumossa, niin ei MATERIAALINA, MITÄ SE SIIS TARKOITTAA…????!!!)
7. korsetit, ruumiin puristus (Muistiinpanot 13.1.2009)

Kun *Amoraliassa* keskeisiä olivat esitykseen valitut ainekset ja toiminnat sekä esitystila, niin *Riitta*-esityksen työstämisessä painopiste oli materiaalisten ehtojen kokemuksellisessa ja aistimellisessa puolessa. Halusin tutkia esiintyjien kokemisentapoja sekä heidän tuntemuksiaan suhteessa valitsemiini materiaaleihin. Tämä tapahtui kahdella tavalla. Ensinnäkin esiintyjät tekivät, muun muassa Alexander-tekniikan avulla, erilaisia aistimista ja havaintoa vahvistavia harjoituksia. Sitten he alkoivat puhua ääneen esitystilassa huomaamiaan asioita, tuntemuksiaan ja olotilojaan, jolloin kuvailu itsessään muuttui esityksessä käytettäväksi materiaaliksi.[58]

Toinen väylä kokemuksen materiaalisuuteen rakentui harjoitteista, joita esiintyjät tekivät erilaisilla konkreettisilla, toisistaan poikkeavilla ja hyvin erilaisia toimintoja ja tuntemuksia synnyttävillä ja mahdollistavilla materiaaleilla, kuten kananmunilla, pyörätuoleilla ja puupölleillä. Kukin esiintyjä tuntui löytävän ja kehittävän aivan omanlaisensa suhteen materiaaleihin, minkä vuoksi jokaisen tuntemusten kuunteleminen tuntui merkitykselliseltä. Työhypoteesini oli, että juuri aistikokemus ja siitä syntyvä havainto määrittävät tapaa, jolla näyttelijä suhtautuu materiaaleihin ja lähtee niitä ilmentämään. Tällöin harjoittelu on mielekästä suunnata nimenomaan tuohon kokemukseen ja sen materiaalisiin ehtoihin. Arvelin, että tällä tavoin saattaisin lisäksi purkaa perinteisiä, myös omassa työssäni vaikuttaneita esityksentekemisen käytäntöjä, joita määrittivät etupäässä ohjaajan kokemus ja havainto sekä hänen näyttämötapahtumista saamansa, esiintyjille verbaalisesti välittämänsä aistimukset.

Otan *Riitta*-esityksestä esimerkin, joka havainnollistaa aistimisen ja tunnun työstämistä. Sen kautta tulee myös esiin, miten esityksen kokonaisdramaturgiaa rakennettiin materiaaleista käsin. Kun kananmunaharjoitteisiin lisättiin liikkumista ja hengitystä manipuloivat korsetit, muodostui esiintyjien työskentelylle voimakas materiaalinen vastus. Korsetit muuttivat heidän ruumiinmuotoaan ja koko ruumiillisuuttaan hyvin konkreettisella tavalla. Ne rajoittivat liikkumista mutta synnyttivät myös uudenlaista (mieli)kuvaa omasta ruumiista. Samalla, kun korsetit muokkasivat vartaloa ulkoa päin, ne tekivät siitä ”sisältä päin” tuntuvan. Tästä kehkeytyi erityistä olemisen laatua, minkä lisäksi rakenteellisen dramaturgian rinnalle syntyi aivan uudenlainen dramaturginen taso. Se muodostui materiaalien erilaisista koostumuksista, tekstuureista ja tunnuista – niiden omasta rakentuneisuudesta.[59] Samaan perustui myös esityksen tunteeseen ja tuntemiseen nojautuva kokonaisdramaturgia,

58 Yksi sysäys tilan puhumiseen ja kuvaamiseen oli kuvailutulkkaus, *audio description*, josta työryhmälle kävi esitelmöimässä näyttelijä, kuvailutulkki Jussi Johnsson.

59 Patrice Pavis korostaa erityisesti luonnonmateriaalien tuntuisuuden vaikutusta näyttämöllä. (Pavis 1998, 359) Materiaalisuuden kannalta on myös kiinnostavaa, että englannin kielen tuntuisuutta tarkoittavan sanan *texture* voi suomentaa myös koostumukseksi, rakenteeksi ja tekstuuriksi.

jonka kautta sen temaattinen, hyväilyä ja huolenpitoa painottava sisältö tuli esiin. *Riitta*-esitykselle olikin ominaista harjoittelu materiaalin, ruumiintuntemuksen ja havainnon kosketuspinnalla, mitä osaltaan vahvisti yhtäältä *Riitan* keskeiseksi materiaaliksi ennalta valitsemani teksti ”Hyväily” ja toisaalta esityksen temaattisena lähtökohtana ollut väite tunteen hallitsevuudesta naisen elämässä. Tästä syntyi *Riitta*-esityksessä keskeisenä pitämäni tuntuisuus ja sen kautta tutkimuksellinen kiinnostus materiaalien erityisiin aistimellisiin toiminta- ja vaikutustapoihin.

Esityksessä esiin tulleet ongelmat tiivistyivät kysymykseen materiaalisuudesta, etenkin esityksentekemisen materiaalisista ehdoista. Mietin, millaiset materiaaliset ehdot olin tutkimusesitysteni esiintyjille tarjonnut. Olivatko ne olleet ennalta suunniteltuja vai suunnittelemattomia ja tahattomia? Yksinvaltaisesti valitsemieni materiaalien ohella pohdintaa aiheuttivat tavat, joilla olin nämä materiaaliset ehdot esiintyjille nimennyt ja välittänyt: harjoiteltavien materiaalien esittely, niihin liittyvät tehtävänannot sekä esiintyjien ohjeistaminen, materiaalien kehittämiseen käyttämäni sanallinen ja ei-sanallinen kommunikointi. Mietin, olisiko materiaaleja sittenkin pystynyt sanallistamaan paremmin. Yhdistikö *Riitta*-esitykseen valitsemaani materiaalijoukkoa sittenkin jokin itselleni keskeinen ”ruumiintemaattinen” tuntemus, jota en ollut harjoiteltaessa kyennyt havaitsemaan, saati ilmaisemaan?

Tutkimusesitysten materiaalisiin ehtoihin liittyen ymmärsin, että paitsi aistimuksia ja havaintoja valitut materiaalit ja materiaaliset ehdot rakentavat esiintyjälle myös ymmärrystä esityksen temaattisista merkityksistä luoden näin merkityksellisyyttä hänen esiintymiselleen. Materiaaliset ehdot ovat lisäksi keskeinen osa esityksentekemisen etiikkaa. Tajusin, että materiaalit ovat esiintyjälle keskeisiä, sanallistettiin niitä tai ei. Asetinkin tavoitteeksi etsiä jatkossa tapoja jakaa vastuuta materiaaleista ja niiden kanssa työskentelystä.

Toisaalta ajattelin, ja olen edelleen sitä mieltä, että materiaalien ensisijainen tutkiminen on antoisinta silloin, kun niitä selitellään ja niistä keskustellaan ennakolta mahdollisimman vähän. Se, että materiaalia ei vielä tunneta, kun esiintyjä ei vielä ”tiedä” tai osaa sitä, tekee mahdolliseksi uudenlaiset kohtaamiset ja yhdistelmät, odottamattomat lähestymistavat ja assosiaatiot. Näin materiaali säilyttää oman materiaalisen erityislaatunsa ja pystyy samalla tuottamaan erilaisia variaatioita ja uusia materiaaleja. Esiintyjille materiaalien valintaa ja työstämistapoja on tietysti vaikea perustella, kun työskentelyä ei vielä puolusta muu kuin materiaalin parissa tehty harjoittelu – ja kenties ohjaajan vieno toive, hutera sana tai vaativa painostus. Myös *Riittaa* tehtäessä se, että käynnistin materiaalisen harjoittelun ilman esittelyjä, osoittautui ongelmalliseksi. Pidin itse työskentelytapaa niin itsestään selvänä,

että vastustus, jota vaikkapa kananmunan kanssa teutarointi sai esiintyjissä aikaan, yllätti minut täysin.

Esiintyjien harjoituksissa ilmaisema vastahankaisuus oli materiaalisen työskentelyn kannalta kuitenkin myös hyödyllistä. On hyvä, jos esiintyjälle syntyy voimakas tunne materiaalia kohtaan – oli se sitten positiivinen tai negatiivinen (tunteensiirrosta eli transferenssista kirjoitan enemmän groteskia käsittelevässä luvussa 7). Asenteellinen vastustus rinnastuu fyysiseen vastukseen, "asioiden [...] vastustavuuteen ja eroihin, joiden kautta ne tulevat aistimusten mahdollisiksi kohteiksi" (Lehtonen 2008, 27). Se, että juuri kananmunasta muodostui psykologinen vastus, tunteensiirron kohde ja väline, on siis paitsi mielenkiintoista niin myös materiaalisesti merkityksellistä. Lisäksi se todisti materiaalin aistivoimaisuudesta. Esiintyjissä herättämänsä vastustuksen välityksellä kananmunan voi ajatella vaikuttaneen myös katsojiin materiaalin synnyttämän vastuksen kaltaisesti. Vastustus teki näkyväksi, että materiaaleihin kohdistuva tai niiden kautta koettu eläytyminen, myötäeläminen ja vastustus saavat aikaan muutosta.

Kokemuksen ja tuntuisuuden tutkiminen avasivat yhden näkökulman eleen ja ilmaisun materiaalisuuteen. Samalla huomasin, miten eleen materiaalisuus tuli esiin tutkimusesityksissä käyttämissäni esiintyjäntekniikoissa. Lisäksi se vahvisti pyrkimystä lisätä esiintyjän mahdollisuuksia vaikuttaa itse aktiivisesti esiintymiseensä, synnyttää sen materiaalisia ehtoja ja rakentaa sen dramaturgiaa. Tätä kautta päädyin ajatukseen näyttelijän erityisestä dramaturgiasta, näyttelijändramaturgiasta – tuolloin vielä tietämättä, että kansainvälisessä keskustelussa termi jo tunnettiin. (Buenaventura 1985, Barba 2010) Määritin näyttelijändramaturgian näyttelijän (tai esiintyjän) psykofyysisistä elementeistä rakentamaksi esitykseksi (Hulkko 2011b, 27), jollaisena se rinnastuu yhtäältä ohjaajan- ja toisaalta katsojandramaturgiaan. (Barba 2010, 13; De Marinis 1985, 101). Näyttelijändramaturgiaa luonnehdin seuraavasti:

> *Näyttelijän dramaturgian eksplikoiminen jäsentää ja sanallistaa näyttelijän harjoituksissa tekemää työtä suhteessa muiden esitysmateriaalien ja esityskokonaisuuden harjoitteluun. Se paljastaa mekanismit, joiden kautta kunkin esiintyjän esiintyminen nivoutuu osaksi esityksen kokonaisdramaturgiaa. Pyrin siis näyttelijändramaturgian kautta synnyttämään dramaturgisen keskustelun näyttelijöiden harjoituksissa synnyttämästä työstöstä. Samalla saataisiin näkyviin se, millaisin keinoin näyttelijä rakentaa esityksen kulkua sen "sisältä käsin". Tarkoitus on siis ymmärtää näyttelijäntyötä sekä esityksen että kunkin esiintyjän oman työn tasolla, niin ulko- kuin sisäpuoleltakin tarkasteltuna. Tapahtuuhan näyttelijän dramaturginen työskentely yhtä aikaa hänen yksittäisessä työskentelyssään, ikään kuin horisontaalisesti, ja vertikaalissa suhteessa niin esityksen*

> *muihin tasoihin ja sen kokonaisuuteen kuin yhteiskuntaan laajemmin. Tämä dramaturgian vastavuoroinen rakentuminen koostuu jatkuvasta nivoutumisesta, kiertymisestä ja kietoutumisesta mutta myös toistuvista irtaantumisista ja katkoksista. (Hulkko 2011b, 27–28)*

Mitään johtopäätöksiä eleen ja ilmaisun materiaalisuudesta tai niiden suhteesta näyttelijändramaturgiaan en ole vielä tehnyt. Aihe jääkin odottamaan jatkotutkimista. Se voisi tapahtua seuraavien, tutkimusesityksistä nousseiden kysymysten pohjalta: Miten näyttelijän eleen ymmärtäminen puhtaana materiaalisena tapahtumana vaikuttaa siihen? Mitä (muuta kuin tanssia tai liikehdintää) seuraa, jos esiintyjän koko ilmaisun ajatellaan koostuvan vain erilaisista aineksista tai esineistä? Mikä on ruumiillisuuden (*corporality*) ja ruumiillistamisen (*embodiment*) suhde materiaaleihin? Millaista olisi sellainen ”materiaalinen harjoittelu”, jossa esiintyjä työstää materiaaleja itsestään käsin, jossa hän – ei vaikkapa ohjaaja tai näytelmäkäsikirjoitus – on harjoiteltavien ja esiintyvien materiaalien suhteita ensi kädessä määräävä tekijä? Tällaiseen harjoitteluun tarvittaisiin jotakin sellaista, jota Vihtori Rämä kutsuu *bricoleur*-näyttelijäksi. Bricoleur ”sekä keksii olemassa olevista materiaaleista uutta että tuottaa kokonaan uusia materiaaleja ja yhdistelee niitä haluttuihin järjestyksiin” (Rämä 2011, 141). Ja siihen kykenee myös tutkimushankkeessa Näyttelijäntaide ja nykyaika[60] hahmoteltu ”itseohjautuva” näyttelijä, jolla näyttelijäntekniikka ja sitä jäsentävä näyttelijändramaturgia limittyvät näyttelijän kyetessä itse ”rakentamaan ja säätelemään niiden suhdetta kulloisessakin taiteellis-pedagogisessa prosessissa” (Kirkkopelto & alii 2011, 218). Kysymys esiintyjän eleen, ilmaisun ja harjoittelun materiaalisuudesta jää edellä mainittujen ehdotusten valossa kuitenkin edelleen auki. Oman työni kannalta se näyttäytyy erityisen merkitykselliseltä suhteessa esiintyjän tekemään ja kokemaan eleeseen sekä katsojalle välittyvään tuntemukseen siitä.

Riitta-esityksen tavan synnyttää materiaalien ja materiaalisuuksien avulla erilaisia aistimuksia voisi tiivistää formalisti Viktor Šklovskin kuuluisaan lausumaan: ”Taidetta on kokemus asian tekemisestä – se mitä on tehty ei ole taiteessa oleellista.” (Šklovski 2001a, 34; ks. myös Hulkko 2011, 46) *Riitassa* esiintyjä oli kuin ”kokemuksellisen ja aistimellisen esittämisen ’tutkija’, joka tarkastelee esittävyyttä sekä oman että myös katsojan/osallistujan kokemuksen kautta” (Helavuori 2011,

60 Näyttelijäntaide ja nykyaika oli vuosina 2008–2011 Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa Suomen Kulttuurirahaston tuella toteutettu monitietieteinen ja -taitoinen, taiteellis-pedagoginen tutkimushanke, jossa toimin koordinaattorina ja projektitutkijana. Tutkimuksessa kerättiin ja analysoitiin 1980-luvulla Teatterikorkeakoulussa opiskelleiden, Jouko Turkan kouluttamien näyttelijöiden taitoa ja tietoa ja synnytettiin tältä pohjalta uudenlaista näyttelijäpedagogiikkaa ja näyttelijäntaidetta. Tutkimuksen teoreettinen loppupäätelmä oli vuonna 2011 julkaistu kirjoituskokoelma *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*, johon kirjoitin näyttelijän dramaturgista työskentelyä käsittelevän artikkelin nimeltä ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan”.

105), jollaiseksi Hanna Helavuori kuvaa nykyteatterin aistimellisen, materiaalisesti ruumiillisen esiintyjän.[61]

Näyttämön ruumiit, lihakappaleet

> *Ihmisen takapuoli lopsahtaa elämän aikana keskimäärin 11 senttiä. (Jostakin kuulemani tai lukemani väite, eittämätön todistus maan painovoimasta ja lihan kuolevaisuudesta.)*

Vuonna 2011 kirjoitin esiintyjän ruumiillisuutta käsittelevässä artikkelissani "Liha tiskiin ja ruumiita permannolle"[62] seuraavasti: "Ruumis on mielipuolinen. Ruumis on raskas. Synnyn ruumiini mukana, ruumis kuolee kun minä kuolen. Ruumis on aina tiellä. Se on mahdoton: täysi, tyhjä, painava, painoton lihaisa möykky, jonka ohi ei pääse. Tarttuva ruho." (Hulkko 2011a, 119) Oleellista on, että ruumis kuolee. Sana "keho" taas keksittiin vuonna 1945 – kuten näkisin: oireellisesti – kun historian ruumis kävi liian painavaksi.[63] Keskitysleireissä, rintamalla ja massapommituksissa tuhottujen ruumiiden muisto esti hengittämästä, ja neitseellisyys oli keksittävä uudelleen: keho, kehä, kehys, haltuunotto ilman historiaa ja suhdetta muihin. Silti, kuten Jean-Luc Nancy kirjoittaa: "Ruumiit ovat olemassaolon paikkoja." (Nancy 2010, 36)

Juha Varto erottelee kolme "lihan", erityisen ruumiillisuuden esilletulon tapaa. Lihaa voi tarkastella ensinnäkin ruumiina, esineenä, kappaleena, ikään kuin etäisyyden päästä. Lisäksi se tulee esiin subjektiivisen kuvittelun kautta, jolloin liha "muistuttaa esinettä mutta on samalla oma" (Varto 2008, 16). Kolmas, eletty liha, sen sijaan tarkoittaa sellaista ruumiillisuutta, jossa yhden ihmisruumiin, lihan, koko elämänhistoria on läsnä. Ihmisen eletty liha on "hänen, koko ajalta, yhtenä ja samana hetkenä, nimittäin nyt", eikä se "menetä sen enempää nyt-hetkisyyttään kuin historiaansakaan minään hetkenä". (mt., 18) Samaan tapaan myös esiintyjäruumis, esiintyvän ihmisen liha elää ja manifestoi yhtä aikaa sekä olevansa elossa tässä ja nyt, näyttämöllä, että sitä, mitä kaikkea ja miten ihminen on ja on ollut siellä, elämässään.[64]

61 Mp. On syytä huomauttaa, Turo-Kimmo Lehtosen äänellä, että "puhe aineen koettavuudesta ja kosketeltavuudesta ei ole vailla hankaluuksia" (Lehtonen 2008, 27). Myös teatterista ja erityisesti esiintyjästä puhuttaessa on muistettava, että ihmisen aistimellisuus ei ole muuttumatonta eikä "irti maailmasta tai välineistä" vaan että "ihmisen kyvyt toimia ja olla toiminnan kohteena ovat muutoksenalaisia". (mp.)

62 Tässä alaluvussa käsitellyt pohdinnat rinnastuvatkin tuohon artikkeliin.

63 Ruumiin ja kehon erosta katso myös Kallio 1999, 300; Syrjä 2007, 47 sekä Hulkko 2011a, 119.

64 Kirsi Heimonen käsittelee väitöstutkimuksessaan *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* (2009) samantapaista lihallisuutta.

Petri Tervon käsite ”ruumiskappale” näyttäytyy melkeinpä eletyn lihan vastakohtana. Ruumiskappale on vallankäytön tuote ja väline. Tervon mukaan se syntyy, kun tekijä ihmismuodon ”silpomalla” ottaa haltuun ruumiskappaleistetun esittäjän ruumiin syrjäyttäen samalla esiyksilöllisen tai kollektiivisen miimisen ja eleellisen esittäjyyden mahdollisuuden.[65] Tervo kirjoittaa, että ”ruumiskappale on eleestä ja miimisestä yhteisöstä riisuttu ruumis, vieraiden tahtojen, toimien ja prosessien kohde: väkivallan, sairauden, onnettomuuden, poliittisen sorron tekele” (Tervo 2006, 15). Ruumiskappale ei kuitenkaan ole ainoastaan alistettu ja sorrettu, vaan ennen kaikkea somaattinen, erittävä ja vuotava, ”proprioseptiivinen ja viskeraalinen”, ja tässä mielessä elävä, tunteva ja lihaisa kappale, joka sisältää näin myös ”massaksi tulemisen” mahdollisuuden. (mt., 13)

Teatterissa, niin harjoiteltaessa kuin esitettäessä, ruumis tarkoittaa minulle ennen kaikkea esiintyjän konkreettista, omassa materiaalisuudessaan tuntevaa, aistivaa ja ymmärtävää ruumista, joskin myös ohjaaja on tietysti ruumiillisesti läsnä. Ruumis on fysiologinen ja somaattinen, sukupuolittunut ja jatkuvasti sukupuolittuva aines, koettu liha ja havaittu olio – sekä elettyä lihaa että ruumiskappale – eräänlainen *lihakappale*. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa ruumiin ja esineen suhteesta nykyteatterissa: ”Draaman jälkeinen teatteri […] herättää uudelleen eloon ihmisruumiin ja esineiden vuorovaikutuksen, nuken, marionetin ja ruumiin sukulaissuhteen.” (Lehmann 2009, 352)

Juuri lihakappaleena ruumiin voi tunnistaa yhtä aikaa sekä kappaleeksi että eletyksi lihaksi. Lisäksi se on yksilöllisen henkilöhistorian jättämien jälkien *kokoelma* ja erityyppisen harjoittelun, kouliintumisen tai kilvoittelun kautta syntyneiden ja omaksuttujen tekniikoiden jatkuvasti uudelleen kokoontuva ja niveltyvä, vuoroin samanmielinen, vuoroin eripurainen *yhdistys* – sekä edellisten komentokeskus. Ruumis on myös erilaisten osien muodostelma, itsessään esiintyvien ruumiinosien *näyttely*, ikään kuin ”(puhuva ja elehtivä) […] ryhmä esittäjiä, jotka omaavat oman tyylinsä tai dramaturgiansa” ja jonka ”tyylillä ja dramaturgialla on historiansa sosiaalisten tilanteiden osallisuuksissa, joissa [esiintyvä] yksilö on toiminut”. (Tervo 2006, 13). Tervolle esittäjä itsessään on ”monitekijäinen: kasvot ovat eräs anatominen esittäjä ihmisruumiissa: toisten ilmeiden esittäjä” (mp). Uskon, että juuri olemalla näyttämöllä jonkun tai joidenkuiden tiettyjen ruumis tämä ruumis voi muuttua kenen tahansa ja kaikkien ruumiiksi. Siitä tulee toisen esiintyjän, katsojan, ohjaajan maailmassa elävä, sinun, minun, meidän samanaikaisesti yksittäinen ja monikollinen ruumis. Ja juuri tässä mielessä, kuten Elizabeth Grosz kirjoittaa, ”taide on

65 Tervo määrittelee teatterillisen suhteen ennen muuta esittäjän ja katsojan väliseksi miimiseksi suhteeksi, jolloin ”silpominen, ruumiskappalemaistaminen julistaa tekijän vapautta esittäjästä. Tällöin esittäjä on myös tekijän oma miiminen ruumis.” (Tervo 2006, 15–16; ks. myös Tervo 2011)

mahdollisuus saada uusi ruumis, ruumiimpi ruumis, voimakkaampi ruumis kuin se joka meillä nyt on" (Grosz 2006, 22; ks. myös Kontturi & Tiainen 2007, 252).

Minulle ruumis tarkoittaa myös ruumiinkaltaisen esiintyjäjoukon muodostamaa yksikköä, aivan kuten ranskan sana *corps*, joka "viittaa yhtä lailla yksittäisiin kappaleisiin [...] kuin osien kokonaisuuteen" ja jota "käytetään myös puhuttaessa kiinteistä yhteisöistä". (Lindberg 2010, 19) Tällaiseksi mielsin vastavalittujen ylioppilasteatterilaisten muodostaman kollektiivin esityksessä *Nälkämäen Oresteia*, samoin kuin pyörätuolissa istuvan miesjoukon *Riitassa*, jossa päähenkilön ruumiillistaminen jakaantui miespuoliselle baletin kuorolle, *corps de ballet'lle*. *Mirriseni*-esityksessä taas itse esityskokonaisuuden voi ajatella muistuttavan ruumiinkaltaista oliota. Edellisten lisäksi esityksiin valitut ja sitä varten työstetyt materiaalit, ainekset ja elementit voi nähdä ruumiina ja ruumiskappaleina. Tekstin kanssa työskennellessäni sanat ovat minulle ruumiillisen materiaalisia, pikkuruumiita – mistä kirjoitan ääntä käsittevässä luvussa 6. Myös Denis Guénoun väittää, että "sanojen ruumis ja materia" ovat nimenomaan se ruumis, "jota teatteri haluaa katsoa". (Guénoun 2007, 37)

Amoraliassa otin vakavasti kunkin esiintyjän erityisen *habituksen*[66] ja ruumiillisen olemistavan. Kolmen toisistaan poikkeavan esiintyjän ryhmä, heidän kolme erilaista ruumistaan, muodosti *Amoralian* keskeisen materiaalisen lähtökohdan. Ruumiillinen erimuotoisuus (kolme erilaista, erimuotoista, -kokoista ja erilailla sukupuolitettua ruumista) asettui rinnan esityksessä niille rakennetun samankaltaisuuden kanssa (univormumainen vaatetus, nais- ja miesvartalon rinnastaminen paljastamalla kaikkien ylävartalo samalla tavalla). Esiintyjien materiaalinen erimuotoisuus, erilainen ominaislaatu, vaikutti myös siihen, millaisia tehtäviä ja aineksia kullekin tarjosin työstettäväksi ja millaisiksi yhdistelmiksi näitä materiaaleja asettelin. Ruumiit poikkesivat toisistaan suuresti, ja niissä saattoi erottaa hyvin monenlaista "ideologista lihallisuutta": muusikko-säveltäjä Sanna Salmenkallion

66 Marja Silde antaa habitukselle bourdieulaisen määritelmän "hankittujen ja ruumiillistettujen suhtautumistapojen kokoelma" (Silde 2011, 154; ks. myös Bourdieu & Wacquant 1995, 39 sekä Kirkkopelto & alii 2011, 217). Teatterissa habitus on toki perinteisestikin ollut näyttelijäntyön keskeinen materiaalinen lähtökohta. Näyttelijät jaettiin roolityypin, *emploin*, mukaan samalla tavalla, kuin laulajat edelleen määritellään äänialansa ja -tyyppinsä perusteella *fakkeihin*. Roteva, pitkänhuiskea maalainen sai erilaisia rooleja kuin huonoryhtinen ja hintelä *flâneur*.

Teatterista voikin erottaa kaksi ilmeistä tapaa suhtautua esiintyjän materiaaliseen habitukseen. Yhtäältä habitukset palvelevat roolihenkilöä tai henkilöhahmoa, jolloin esiintyjä valitaan roolin perusteella ja rooli esiintyjän. Tällöin habituksen tehtävä on tukea roolia tai tuoda siihen erityinen lisänsä. Täysin vastakkainen tapa suhtautua habitukseen on se, myös perinteisesti käytetty lähtökohta, jonka perusteella näyttelijän on kyettävä esittämään mitä ja ketä vain. Tämän ihanteen mukaan näyttelijä on kuin puhdas taulu tai taipuisaa materiaalia, jolloin habitus on vain materiaalissa oleva virhe. Koulutuksen tehtävänä on korjata tuo virhe, palauttaa materiaali perustavaan muotoiltavuuteensa.

Jos ja kun habitukselle teatterissa näkee annettavan aivan erityistä painoa tai merkitystä, tapahtuu se useimmiten silloin, kun kyseessä on erityisen kaunis, tunnettu, iäkäs tai arvovaltainen näyttelijä, tähti. Tähdellä erityinen habitus on osa suuruutta. Se antaa loistoa etenkin miestähdelle – esimerkkinä Putinilta vastikään Venäjän kansalaisuuden vastaanottanut Gérard Depardieu.

”leijaileva mutta hallittu”, viuluun nojaava, esiintymään tottunut ja näyttämöllä oloaan aistillisesti tunnusteleva naisruumis; kuvataiteilija Teemu Mäen ”vapaaehtoisen diletantti”, hiukan hallitsematon ja vaarallinen, samalla uteliaan rento ja valpas urheilijanvartalo; näyttelijä Jussi Lehtosen ”teknisen heittäytyvä”, tarkasti artikuloiva, näyttelemisen monista tasoista tietoinen ja sen myötä myös itseään kontrolloiva, väittävä ruumis.

Helena Erkkilä kirjoittaa, että ”taiteilijan ruumiista on tullut nykytaiteen keskeinen visuaalinen elementti […] 1960-luvulta lähtien” (Erkkilä 2008, 13). Myös *Amoralissa* esiintyvät ruumiit olivat nimenomaan kolme hyvin erilaista *taiteilijaruumista*, joissa lihallistui paitsi toisistaan poikkeavaa osaamista myös erilaisia taiteilijana toimimisen tapoja, tiedostettuja ja tiedostamattomia asenteita ja tekniikoita. Ammatillisen taiteilijuuden lisäksi tämä taiteilijuus piti sisällään kaiken sen, mitä esiintyjät *taiteilijakansalaisina* tekivät ja elivät – kutsuttakoon tätä vaikka *eettiseksi* tai *poliittiseksi taiteilijuudeksi*. Jussi Lehtosen kansalaisaktivismi Lapinlahden sairaalan hoitokäyttöä puolustavassa, sittemmin taistelunsa menettäneessä Pro Lapinlahti -liikkeessä, Teemu Mäen maine yhtäältä ”kissantappajana” ja toisaalta aktiivisena taidepoliittisena ja yhteiskunnallisena keskustelijana sekä Sanna Salmenkallion freenlancetaiteilijuus eri taidemuotojen raja-alueella ja siitä seuraava ylikuormitus pienten lasten äitinä muuttuivat kaikki esityksen materiaaliksi. Lisäksi etsin aivan harjoitusjakson viime metreille asti äitiysneuvolan kautta vastasynnyttäneitä äitejä vauvoineen, toivoinhan *Amoralian* päättyvän imettävän äidin ja pienokaisen muodostamaan Pietà-asetelmaan.[67] Yhtään vapaaehtoista ei kuitenkaan ilmaantunut, ja ratkaisin esityksen lopun toisin.

Usein teatterissa ideaaliksi asetetaan tasavahva ensemble ja sen kautta syntyvä yhteisymmärrys. Olin itse jo ennen *Amoraliaa* huomannut olevani yhtenäisen ammatillisuuden sijaan kiinnostunut poikkeavista esiintyjistä ja joukoista. Esiintyjien omituisuus viehätti minua. Koska taito ja maneeri kulkevat aina käsi kädessä – virtuositeetti näyttäytyy minun silmiini herkästi kliseenä – tunsin taituruuden sijaan kiinnittyväni ennemminkin esiintyjän erityiseen osaamattomuuteen ja vaillinaisuuteen. Tämä on tietysti osa nykyteatterin ajattelua. Ajattelen ylipäätään, että *vammat* ja vammaisuudet ovat se, mikä ihmisessä on kaikkein kiinnostavinta. Vammaisuudella tarkoitan sellaisia ihmisessä olevia henkilökohtaisia ja erityisiä piirteitä, jotka määrittävät ja rajoittavat kanssakäymistä ja jotka normaalielämässä

67 Tähän liittyen Terhi Utriaisen huomio naisen erityisestä ruumiillisuudesta on kiinnostava. Utriainen muistuttaa, että ”naisen merkittyminen lähemmäs luontoa, materiaa ja ruumista [kuin mies] liitetään hänen ruumiinsa kykyyn ruokkia sikiötä ja pientä lasta” (Utriainen 1998, 147). Utriaisen mukaan ruumiillisuus onkin ”länsimais-kristillisessä teologisessa, esteettisessä, tieteellisessä ja teoreettisessa mielikuvituksessa” (mt., 133) nimenomaan naisen keskeisimpiä määreitä, joka samalla kuitenkin näyttäytyy myös uhkaavana ja pelottavana.

usein mielletään poikkeamiksi tai rajoitteiksi. Esitystä tehtäessä nämä ruumiista esiin piirtyvät ominaisuudet voi ottaa huomioon ja niitä voi työstää, jolloin juuri ne ovat se, mikä paljastaa ihmisestä jotakin kaikkein yksityisintä ja erityisintä – koskettavinta ja arvokkainta. Vammaisuudessaan ihminen tulee esiin yksittäisenä lihana.[68]

Samalla tavalla on mielestäni kiinnostavaa, kun ihminen näyttämöllä yrittää tosissaan jotakin, mikä on hänelle vaikeaa. Siksi harrastajaesiintyjät ovat usein kiinnostavampia tai ainakin aivan toisella tavalla kiinnostavia kuin ammattilaiset. Heistä tuntuu *vuotavan* jotakin näyttämön ulkopuolista: arkielämää, siviiliminää, jokapäiväisyyttä, mikä taas tekee esiintymisestä monikerroksisempaa ja katsomistapahtumasta häilyvämmän, palkitsevamman. Tutkimusesityksessä *Riitta* osaamattomuus oli harjoittelun varsinainen materiaalinen lähtökohta, ja nimesinkin esityksen ”musikaaliksi laulutaidottomille”.

Amoralialla oli myöhemmälle työlleni materiaalisuuden kannalta kaksi elintärkeää seurausta, joiden valossa tie *Amoraliasta Riittaan* näyttäytyy erityisen kiinnostavana. Ensinnäkin oivalsin, kuten edellä olen kuvannut, että materiaaliin voi ja siihen tulee suhtautua nimenomaan ”ruumiillisen vakavasti”: materiaaleilla voi leikitellä, niitä pitää tutkia ja tarkastella monilla tavoin ja monesta suunnasta. Tällaista materiaalisuutta sitten työstin systemaattisesti *Riitassa*. Toiseksi *Amoralia* sai minut vakuuttumaan esiintyjien erityisyydestä, jonka sittemmin otin myös *Riitan* lähtökohdaksi. Esiintyjän erityisen ruumiillisen olemistavan huomioon ottaminen, sen kuunteleminen ja sen kautta työskenteleminen muuttuivat näin yhdeksi koko työtäni keskeisesti määrittäväksi ja esityksiäni luonnehtivaksi piirteeksi, jota nimitän *esiintyjäerityiseksi*, *performer-specific* työtavaksi.[69] Esityksessä *Riitta – nainen talossa* seitsemän miesruumiin muodostama joukko oli esityksen keskeinen materiaalinen lähtökohta, joka harjoiteltaessa laajeni kysymykseksi näiden ruumiiden yhdessä olosta, niiden erityisestä *ruumiidenvälisyydestä*.

68 Hans-Thies Lehmannin mukaan draaman jälkeisen teatterin ”*itseriittoista ruumiillisuutta*” ilmentävät osaltaan myös tämänkaltaiset ”*poikkeavat ruumiit*, jotka eroavat normista sairauden, vamman tai vääristymän takia”. (Lehmann 2009, 168) Nämä ruumiit herättävät pelkoa ja vastenmielisyyttä, mutta niihin liittyy myös ruumiin ”nykyhetkestä” ja ”säteilystä” syntyvää monimerkityksisyyttä: ruumis muuttuu ”ratkaisemattoman arvoitukselliseksi”. (mp.) Tunnistan tutkimusesityksistäni pyrkimyksen juuri tuonkaltaiseen monimerkityksisyyteen.

69 ”Performer-specific” on väännös termistä *site-specific*, jolle Annette Arlander tarjoaa kolme erilaista merkitystä ja suomennosta: paikkasidonnainen, paikkaerityinen ja paikkakohtainen. (Arlander 2004, 32) *Amoralian* esiintyjäerityisyydestä ja sen esiintyjyyden rakentumisesta kirjoitan yksityiskohtaisemmin seuraavassa, esiintyjää käsittelevässä luvussa 3.

3. *Esiintyjä*

Phillip Zarrilli kirjoittaa, että ”aina kun näyttelijä esiintyy, hän implisiittisesti esittää jonkin näyttelemisen ’teorian’” (Zarrilli 2002, 3). Zarrillin mukaan tämä teoria pitää sisällään oletuksia näyttelijän sisäistämistä konventioista ja tyylistä samoin kuin hänen esittämiensä toimintojen rakenteen sekä noiden toimintojen esittämismuodon (henkilöhahmo, rooli tai toimintajakso) ja näyttelijän yleisösuhteen. Näkisin, että myös ohjaaja toteuttaa ohjatessaan aina jotakin tietoista tai tiedostamatonta näyttelijänteoriaa.[70] Tutkimukseni alussa esitin vaatimuksen, että jokaisen esityksentekijän on esitystä valmistaessaan pyrittävä tulemaan tietoiseksi omasta näyttelijänteoriastaan – samalla tavalla kuin hänen tulisi määrittää kulloisenkin esityksen erityinen yleisö- ja yhteiskuntasuhde.

Jokapäiväisessä teatterityössä esiintyjäntyön jäsentäminen ja teoretisointi ovat paljolti sidoksissa kielenkäyttöön ja liki merkityksettömiltä tuntuviin tapoihin ja tottumuksiin. Esiintymiseen ja esiintyjään liittyvät moninaiset käsitteet, käsitykset ja käytännöt limittyvät toisiinsa, ja niillä on vaikutusta toisiinsa – nähdä, näyttää, näkyä, näyttäytyä, näytellä: näyttelijä, näytelmä, näyttämö, näytös; esi, tulla esiin, olla esillä, esiintyä, esitellä, esittää: esiintyjä, esitys. Englanniksi mahdollisuuksia on jo enemmän. Paitsi verbeillä *act, play* ja *perform*, voidaan näyttelemistä ja esiintymistä kuvailla myös sanoilla *display, exhibit, show* ja *enact*.[71]

Itseäni kutsun esityksentekijäksi. Harjoitan dramaturgista ohjaajantyötä. Aika ajoin miellän työni myös näyttämökomposition rakentamiseksi ja näyttämölle säveltämiseksi. Edellisistä syistä johtuen käytän niin näyttämöllä puhuvista, liikkuvista, ääntelevistä, laulavista kuin soittavistakin olioista luontevimmin nimitystä esiintyjä. Esiintyjänteoriani kehittyminen osuu sekä ajallisesti että ideologisesti siihen taiteelliseen murrokseen, jonka nykyteatteriajattelu sai aikaan ja jossa näyttelemisen sijaan painotettiin esiintymistä. Sen sijaan, että olisin halunnut hylätä ”perinteisen” näyttelemisen – sen ilmaisun, tekniikat, koulutuksen – pyrin pikemminkin

70 Tässä yhteydessä on hyvä myös muistaa André Lepeckin väite, jonka mukaan tanssintutkimus tarvitsee filosofien apua ymmärtääkseen nykytanssia, sekä Roland Barthesin ajatus yksittäisen tekstin moninaisuudesta, jonka kautta avautuu pääsy muihin mahdollisiin teksteihin ja jonka perusteella jokainen teksti itse asiassa muodostaa oman teoriansa. (Lepecki 2006, 5; Barthes 1990, 12)

71 Yhdeksi mahdolliseksi ratkaisuksi näyttelijäntyössä havaitsemaansa kriisiin – siihen että näyttelijää ei jaksa katsoa – Juha-Pekka Hotinen tarjoaa Hans-Thies Lehmannin (tuolloin vasta tulossa olevassa suomennoksessa) ehdottamaa termiä ”näyttäminen”. Hotisen mukaan näyttelijän tulisi nykyteatterissa olla pikemminkin näyttäjä kuin vaikkapa esiintyjä. (Hotinen 2008b, 51)

korostamaan esiintymistapojen ja -tekniikoiden moninaisuutta. Minulle näyttelijä oli ja on edelleen yksi esiintyjän alalaji, näytteleminen vaikkakin tärkeä niin vain yksi erityinen esiintymisen muoto. Olen kuitenkin Juha-Pekka Hotisen (2008b) kanssa samaa mieltä siitä, että näyttelijän vaihtaminen esiintyjäksi ei ole ratkaissut näyttelemisen ongelmaa nykyteatterissa ja että teatterissa tapahtuvaan esiintymiseen kohdistuvan kehittämistyön tulisi tapahtua nimenomaan näyttelijäntaiteen sisältä käsin.

Samaan aikaan on oireellista (ja raivostuttavaa), että jopa ammattilaiset puhuvat edelleen *näytelmästä* tarkoittaessaan näytelmätekstin pohjalta tehtyä näyttämöllepanoa, teatteriesitystä. Tämän lisäksi näytelmiksi kutsutaan vieläpä esityksiä, jotka perustuvat johonkin aivan muuhun kuin näytelmätekstiin ja joilla ei näin ollen ole mitään tekemistä minkäänlaisen näytelmän kanssa – ja joissa näyttelijän sijaan näkyvillä on esiintyjä. Lieneekin käynyt niin, että näyttelijän suorittama näytteleminen on se, jonka ajatellaan synnyttävän näytelmän, eikä päinvastoin. Olisi kuitenkin korkea aika ottaa esiintyjä ja esitys yleiseen kielenkäyttöön.

Oman esiintyjänteoriani ja esiintymisen käsitteellistämiseni taustalla voin tunnistaa yhtäältä saamani ammattiopin, lähinnä yliopistossa saadun ”postmodernistisen kylvyn” sekä etenkin Hotiselta saamani teoreettisen opetuksen Teatterikorkeakoulussa.Toisaalta siihen vaikuttavat omat, esityksentekemiselle asettamani käytännölliset lähtökohdat ja päämäärät. Koska teatterin tekeminen tarkoittaa minulle esitysten tekemistä yhdessä muiden tekijöiden kanssa erilaisia materiaaleja näyttämöllisesti rakentamalla ja yhdistämällä, määrittyvät myös esiintyjän tehtävät siinä entiseen, tarkkarajaiseen työnkuvaan verrattuna toisin.

Paikansin tutkimukseni Suomessa lähinnä nykyteatteriksi (ja sittemmin myös esitystaiteeksi) kutsuttuun sarkaan, joka monessa suhteessa asettuu Lehmannin (2009) *draaman jälkeiseksi* nimittämälle alueelle – vaikkakaan juuri jälkeisyys suhteessa nimenomaan draamaan ei ole omaa työtäni ensisijaisesti nimittävä tekijä. Tutkimusesityksissäni draama on yksi aines muiden joukossa, eikä sen tilalla ole mitään muuta keskeisperiaatetta, jos nyt materiaalisuutta ei lasketa sellaiseksi. Omalla kohdallani kysymys onkin paitsi *teeman jälkeisestä* teatterista myös teatterista, joka jatkuvasti kysyy omia olemassaolon ehtojaan ja tekemistapaansa. Teemanjälkeisyys tarkoittaa minulle sitä, että esitykseni eivät palaudu sen enempää aiheeseen, teemaan kuin muuhunkaan kokoavaan, etenkään minun ennalta määrittämääni sisältöön.[72] Kyselyn ja jopa kyseenalaistuksen kohteeksi joutuu esityksissäni ensisijaisesti juuri esiintyjä, joka on se, missä tutkimusesitysteni työkysymykset risteävät.

72 Minulle aihe tarkoittaa senkaltaista laajaa asiakokonaisuutta tai aihepiiriä kuin ”nykynuorten syrjäytyminen” tai ”markkinakapitalismin vaikutukset yksittäisen ihmisen arjessa”, kun taas teemaksi nimitän tuohon aiheeseen tarkemmin rajaamaani, henkilökohtaista näkökulmaa tai suhdetta. Käsittääkseni termejä käytetään teatterissa

Nykyteatterin esiintyjä voi ilmaista itseään ja asiaansa mitä erilaisimmilla tavoilla. Hän voi olla niin koulutettu näyttämöammattilainen kuin muunkinlainen tekijä. Kun vaikkapa muurari – sen sijaan että harjoittaisi ammattiaan piipunmuurauksessa – ryhtyy tekemään muurausesityksiä, joissa hän yleisön edessä muuraa mitä erilaisimpia asioita, myös sellaisia joita ei perinteisessä mielessä tarvitse tai voi muurata kuten vaikkapa tietokoneen, häntä voi kutsua esiintyjäksi.[73] Erona "oikean" muurarin ja esiintyjämuurarin välillä on se, että jälkimmäistä ei tarkastella ensisijaisesti suhteessa onnistuneeseen ja käyttökelpoiseen lopputulokseen, vaan mielenkiinto kohdistuu muurarin suoritukseen, siihen *miten* hän työskentelee ja millaisena hänen tekemisensä näyttäytyy suhteessa esitystapahtumaan, sen muihin osasiin, ympäröivään tilaan ja hetkeen, historialliseen aikaan. Voi väittää, että esiintyjämuurarin esityksessä korostuu nimenomaan materiaalisuus.

Esiintyjänä toimiakseen ei siis tarvitse harjoittaa mitään tietynlaista esiintymistä, vaan riittää, että alkaa esiintyä, asettaa tekemisensä esille. Esiintyminen ei välttämättä vaadi mitään tai tiettyä tekniikkaa, se on itsessään eräänlainen metatekniikka. Esiintyjä voi olla sekä itse esiintymisaktin että lajinsa suhteen joko koulutettu tai kouluttamaton, ammattilainen tai harrastaja, taidokas tai taitamaton. Esiintyjä ei näin ole samassa mielessä arvottava nimitys kuin näyttelijä – olisi mahdotonta arvostella esiintyjää samalla tavalla kuin näyttelijää, että "ei se oo mikään oikee *esiintyjä*". Ketä tahansa, joka luo esitystilanteen asettumalla esiintymään ja katsottavaksi, voidaan nimittää esiintyjäksi.

Yllä esitetty ajatus esiintyjästä avautuu varsin laajalle, mutta tässä tutkimuksessa olen päätynyt työskentelemään vain joko erilaisten esiintyvien taiteiden ammateissa työskentelevien ihmisten – näyttelijöiden, muusikoiden, tanssijoiden, ohjaajien – tai esiintymistä harrastuksenaan tekevien esiintyjien kanssa. (Kun taas esimerkiksi maisterin opinnäytteeni *Ensirakkaus* esiintyjät olivat nimenomaan tavallisia ihmisiä, vaikkakin aivan erityisiä tavallisia ihmisiä eli vammaisia.) En siis tutkimusesityksissäni kyseenalaistanut perinteistä, taiteensisäistä ja taitoon perustavaa esiintyjäkäsitystä, vaikkakin tutkimusesityksissäni esiintyjät usein tarkoituksellisesti saatettiin oman osaamisensa äärirajoille tai sen tuolle puolen. Tärkeämpää on ollut ymmärtää

myös aivan päinvastaisella tavalla, ja esimerkiksi Maarit Ruikka kutsuu johonkin asiaan kohdistamaansa "omaa", henkilökohtaista tulokulmaansa nimenomaan aiheeksi. (Ruikka 2012)

73 Hyvä esimerkki "tavallisen ihmisen" muuttumisesta esiintyjäksi ovat Rimini Protokollin projektit, joita he kutsuvat nimellä "Theater der Zeit" ("Reality Trend"). Esityksessä *Call Cutta in a box – An intercontinental phone play* (2008) esiintyjäksi muuttui niin murtaen englantia puhuva intialainen puhelintyöntekijä kuin yksittäinen katsoja, jolle hän soitti ennalta sovittuun esityspaikkaan. Vuonna 2009 toteutetun projektin *Cargo Asia – A Truck Ride through Japan, Singapore, Shanghai* esiintyjiä olivat erimaalaiset rekkakuskit. (www.rimini-protokoll.de; ks. myös Numminen 2011, 35–36). Kotimainen esimerkki esiintyjien siviiliminiä hyödyntävästä esityksestä on Juha-Pekka Hotisen vetämän työryhmän Teatterimuseoon vuonna 1997 toteuttama *Työnäytös*.

esiintyjien erilaisia laatuja, valittujen esittämistapojen ja -asenteiden eroja sekä näiden välisiä suhteita. Lisäksi minua on kiinnostanut esiintymisen tekniikkojen tutkiminen. Tästä lähtökohdasta käsin esitin tutkimusesityksissäni esiintyjää, esiintyjyyttä ja esiintymistä koskevia kysymyksiä.

Näyttelijä ja hänen työnsä esiintyjänä

Esiintymistä on mielekästä tarkastella näyttelemisenä ainakin kahdesta syystä. Ensinnäkin puhuva näyttelijä on historiallisesti ollut paitsi eurooppalaisen teatterilavan tärkein esiintyjä myös koko läntisen teatteriperinteen perusta, sen oleellinen elementti. Toinen syy liittyy näyttelijäntyöhön ja -tekniikkaan. Teatterissa esiintymisen tekniikka ja taito ovat perinteisesti tarkoittaneet nimenomaan taitoa (puhe)näytellä – tanssi-, laulu- ja muut erityistaidot ovat olleet jonkinlaisia perustekniikan lisukkeita. Tästä on seurannut, että teatteriesiintyjää koskeva pohdiskelu ja kehittäminen ovat tapahtuneet nimenomaan suhteessa näyttelijäntyöhön ja osana sen tavalla tai toisella institutionalisoitua opettamista. Ainahan näin ei ole ollut eikä edelleenkään ole kaikissa kulttuureissa, vaan esimerkiksi indonesialaisissa perinnetaiteissa tekemisentapojen ja työnkuvien väliset rajat määrittyvät toisin. *Amoraliaa* suunnitellessani mieleni sopukoissa häilyikin ajatus ideaalista esiintyjästä sekä absoluuttisesta esiintyjäntyöstä, jossa kaikki esiintymisen osa-alueet tulisivat huomioiduiksi. Indonesialaisen varjoteatterin nukkemestari *dalang* oli esikuva tällaiselle ajatukselle.

Dalang on kokonaistaideteoksen todellinen auteur, asettaja ja esiintyjä samassa nahassa. Paitsi että hän rakentaa nukkensa ja liikuttaa niitä tulkiten samalla yksin kaikki roolit, hän on myös esityksensä käsikirjoittaja, kertoja ja muusikko. Eurooppalaisen teatterin näkökulmasta katsottuna dalang on sekä dramaturgi, ohjaaja, kapellimestari, esiintyjä, nukettaja että näyttämökoneiston manipulaattori. Tehtäviensä moninaisuudesta johtuen hänen on hallittava valtava esittämistapojen ja -tyylien kirjo, oltava musiikillisesti erittäin perehtynyt ja monipuolinen sekä tunnettava *wayang kulit* -perinteeseen kuuluvat juonikaavat eli *lakonit*[74], joiden pohjalta hän improvisoi ja johtaa yksittäisen esityksen. Balilla dalangin työstä tekee erityisen haasteellisen se, että hänen on esityksen roolihahmon statuksesta riippuen käytettävä sekä rituaaleihin kuuluvaa *kawin* kieltä että balin puhekieliä,

74 Samankaltaisen esityskäsikirjoituksen rakensi itselleen myös *commedia dell'arten* näyttelijä. Enrique Buenaventura kirjoittaa, että *canovaccio* ei ollut pelkkä sommitelma tarinan juonitteluista, vaan ennemminkin "merkityksellisen narratiivisen materiaalin keskustelua merkityksellisen teatterillisen materiaalin kanssa" (Buenaventura 1985; ks. myös Hulkko 2011b, 26.). Buenaventuran mukaan tämä todistaa, että commedia-näyttelijät käyttivät tietoisesti kahta erilaista esitykseen sisältyvää dramaturgista materiaalia, *kirjallista* ja *visuaalista*.

joita niitäkin on kastista riippuen lukuisia. Mikä tärkeintä, dalang toimii joka kerta myös wayang-esitykseen oleellisesti liittyvien rituaalien suorittajana. Hän on pappiin verrattava henkilö, jonka ilmaisullinen skaala *wayang kulitin* monimielisestä luonteesta johtuen ulottuu hienostuneiden klassisten tarinoiden sisältämästä filosofisesta kaunopuheisuudesta ajankohtaisia aiheita ruotivien poliittisten palopuheiden kautta slapstick-elämöintiin. (Miettinen 1987, 25; Miettinen 1992, 79, 82, 117) Länsimaisessa puheteatterissa näyttelijän apuna saattaa olla muusikoita ja tanssijoita, samalla tavoin kuin näyttelijä voi aika ajoin herkistyä laulamaan tai intoutua tanssiin. Teatterilavalla muut ammatinkuvat ja tekniikat ovat kuitenkin perinteisesti olleet toisarvoisessa asemassa suhteessa näyttelijään ja näyttelemiseen, kuten myös esitykseen kokonaisuutena.

Näyttelijä on johdos ikivanhasta suomalais-ugrilaisesta kantasanasta *nähdä*. Näyttelijän perustana oleva näyttää-verbin frekventatiivi *näytellä* otettiin teatteriterminä käyttöön vuonna 1845. (Häkkinen 2004, 814) Sanalla on samankaltaisuutta germaanisiin vastineisiinsa. Sekä ruotsin *skådespelare* että saksan *Schauspieler/in* viittaavat alkuosansa (*skåda/schauen*) kautta näkemiseen ja katsomiseen, ja samaa sukua on myös englannin sana *show*. Lisäksi sanat sisältävät pelaamista, leikkimistä ja soittamista tarkoittavan verbin (*spela/spielen*) johdoksen. Voisikin sanoa, että ruotsin ja saksan kielessä näyttelijä *loihtii jotakin nähtäväksi yhdessä joidenkin toisten kanssa*.

Ranskan ilmaisun *comédien/ne* etymologia on toisenlainen. Alun perin, vielä 1500-luvun lopulla, se tarkoitti komedian tekijää, komediakirjailijaa – joka tuohon aikaan usein itse oli myös näytelmänsä esittäjä – mutta alkoi 1600-luvulla viitata nimenomaan komedianäyttelijään, ja myöhemmin näyttelijään ylipäätään. Denis Diderot asetti *comédienin acteurin* edelle, olihan tämä hänen mukaansa näyttelijä, joka kykenee oman persoonansa taka-alalle asettaen näyttelemään kaikkia luonteita ja rooleja. *Acteurin* roolit sen sijaan määrittyivät hänen omasta esiintyjätyypistään ja osaamisestaan käsin. (Diderot 1987, 15; Pavis 1996, 56) Diderot'n ajatus tuo hyvin esiin myös edellä tekemäni eron "habituaalisen" ja "neutraalin" näyttelijäihanteen välillä. *Actor*, joka esiintyy muun muassa englannissa ja kastilian kielessä, on johdos latinan sanasta *agere* ('viedä', 'tehdä'). Sen kantasana on muinaiskreikan *ἄγω* (*agó*: 'johtaa', 'viedä', 'kuljettaa'). *Actor* vakiintui näyttelijää tarkoittavaksi sanaksi 1580-luvulla, kun taas verbillä *perform* (latinan *per*, 'läpikotaisin' + *furnir*, 'saada valmiiksi') alettiin viitata musiikin tai teatterin esittämiseen 1610-luvulta alkaen. (Merriam Webster Dictionary; Online Etymology Dictionary)

Rooli (roll, Rolle, role, rôle,) tulee latinan sanasta *rotula*, joka tarkoittaa pientä pyörää tai ratasta. Antiikin aikaan rooli tarkoittikin puurullaa, jonka ympärille näyttelijän vuorosanat ja näyttämöohjeet sisältävä paperi oli kääritty. Rulla oli yhtä kuin

näyttelijän näytelmästä saama roolitehtävä. Kastilian roolia ja paperia merkitsevällä sanalla *papel* lienee samankaltainen alkuperä. Roolia saattoi kantaa mukanaan, se oli vietävissä ja tuotavissa tarpeen mukaan. Roolista voi edelleen erottaa samankaltaisen, omaksumisen ja irrottamisen ulottuvuuden. Se on yhden näyttelijän yhden näytelmäesityksen sisällä puhumista repliikeistä ja näyttelemisestä muodostuva pieni kokonaisuus. Yleiskielessä rooli taas viittaa asemaan, paikkaan tai *osaan (part)*, jonka joku ottaa tai omaksuu tietyssä yhteydessä. Useimmiten rooli nimenomaan otetaan – joskin yhteisö saattaa myös sälyttää roolin, jota sen haltija ei itse tunnista tai tahdo. Riina Maukolan mukaan rooli viittaa yleensä yhteiskunnalliseen tehtävään. Teatterissa rooli eroaa identiteetistä siinä, että "roolista voi luopua, kun taas identiteetti on merkitystä luova" (Maukola 2011, 32). Patrice Pavis näkee, että ohjaajat roolittavat esitykset yleensä näyttelijöiden henkilökohtaisista luonteenpiirteiden (*character*) perusteella. Tällöin rooli muuttuu luontevalla tavalla yhteneväiseksi näyttelijän tekemän *henkilöhahmon* (englannin *character*) kanssa, vaikkakin näyttelijän suhde rooliin voi jo perinteisessä puheteatterissa olla "imitoiva, identifioiva tai erotteleva ja etäinen, vieraantunut" (Pavis 1998, 317).

Useissa kielissä henkilöhahmoa merkitsevä termi *character* viittaa ihmisen persoonallisuuden piirteisiin ja luonteeseen, karaktääriin. Se tulee muinaiskreikan kaivertamiseen tarkoitettua työkalua tai sen jättämää jälkeä tarkoittavasta sanasta *χαρακτήρ (charaktér)*. Siinä, missä rooli perustuu nimenomaan yhdelle näyttelijälle kirjoitettuun tekstiosuuteen, voidaan ulkoiset, näkyvät ominaisuudet sekä roolin näyttämöllä olemisen tapa ymmärtää keskeisiksi "characterin" määrittämälle henkilö- tai roolihahmolle. Samaan tapaan käytetään myös termiä *figure*, joka juontuu latinan muotoa tai hahmoa tarkoittavan sanan *figura* kautta verbistä *fingere*. Fingere viittaa niin muotoutumiseen ja muuttumiseen, naamioimiseen ja teeskentelyyn kuin muovailemiseen ja muodostamiseen. Englannin kielessä termillä figure on myös lisämerkitykset 'luku' ja 'numero'. Suomeksi sanan voisi kääntää *figuuriksi* tai *hahmoksi*, jolloin siihen usein sisältyy oletus yhden tai korkeintaan muutaman keskeisen piirteen hallitsemasta, silmin havaittavasta ja nopeasti haltuun otettavasta muodosta, jopa *tyypistä*.[75]

75 Kiinnostavia figuurin käsitettä koskevia teoretisointeja löytyy muun muassa Jacques Derridalta (2005), Judith Butlerilta (2006), Petri Tervolta (2006) ja Rémi Astrucilta (2010). Kirjassaan *On Touching – Jean-Luc Nancy* Derrida erottaa neljä Nancyn käyttämää "figuurin figuuria". Niitä ovat figuuri laajentumisen muotona, figuuri toiminnan tapana tai tyylinä, figuuri trooppina sekä figuuri kasvoina (*visage*) tai julkisivuna (*face*). (Derrida 2005, 29–30) Judith Butlerille figuuri on ennen kaikkea sukupuolisen haltuunoton paikka. Hänen mukaansa "ruumiin figuurin on ajateltu vertautuvan feminiinisen hahmoon, joka odottaa maskuliinisen merkitsijän viiltävää kaiverrusta voidakseen astua kieleen ja kulttuuriin" (Butler 2006, 245). Kriittisen näkökulman figuuriin avaa myös Petri Tervo, jonka mukaan figuuri esittää aina "ihmismuodon tulkintaa kaltaisuuden esityksenä" (Tervo 2006, 12). Tervo kirjoittaa, että modernin avantgarden "figuratiivinen väkivalta ei pelkästään riko kuvallisesti ihmismuotoa, vaan tekee sen esittäjästä katsojan esittäjän ruumiskappalemaisuuden epämuodossa" (mt., 15). Rémi Astruc (2010) taas käsittelee figuuria osana 1900-luvun kirjallista groteskia.

Jerzy Grotowski määrittelee roolin näyteltävää hahmoa koskevaksi kirjoitetuksi tekstiksi, jota näyttelijä käyttää. Lisäksi rooli tarkoittaa tiettyä hahmoon liittyvää, osin stereotyyppistä luonnosta, minkä vuoksi pelkkä roolin suorittaminen tekee näyttelemisestä mekaanista. (Grotowski 2006, 77) Roolin vaihtoehdoksi Grotowski asettaa näyttelijän *partituurin*, joka sisältää ”ihmisten välisten kontaktien elementit: ärsykkeet ja reaktiot, kurinalaisesti, asiallisesti” (mt., 78). Esikuvansa mukaisesti myös Eugenio Barba käyttää partituurin, *scoren*, käsitettä, joskin hän asettaa siinä painopisteen ennen kaikkea yksittäisen näyttelijän tekemiin toimintoihin. Barballa score kattaa toiminnan suunnittelun, toimintojen sisältämän dynamiikan sekä erilaiset energian, tempon ja rytmin variaatiot, samoin kuin toimintoja yhdistävät siirtymät (Barban sanastossa *Sats*) ja eri ruumiinosien välisten suhteiden ”orkestraation”. (Barba 2010, 27–28) Englanninkielisessä esiintyjää koskevassa keskustelussa score on nykyisin melkeinpä yleiskäsite, jolla tarkoitetaan, Phillip Zarrillin (2002 ja 2009) tapaan, näyttelijän kokonaistehtävää esityksessä. Kirjoitettuun sanaan sitoutuneesta teatteridramaturgiasta poikkeavan tanssikomposition (*composition*: ’sommitelma’, ’sävellys’ latinan sanasta *componere*, ’panna yhteen’) välineenä score on vakiintunut jo paljon varhemmin. Löytyyhän tanssin sommittelun ja notaation historiallinen esikuva nimenomaan musiikista. (ks. Feuillet 1700 sekä Foster 2011, 38–39)

Englanninkielisen sanan *part* avulla esiintymistä voidaan tarkastella näyttelijän esittämän *osan* tai *tehtävän* kautta. Osa on helppo sijoittaa pelaamisen ja leikkimisen maailmaan. Osa on myös yksittäisen esiintyjän osuus tai osallisuus esityksessä. Näyttelijä voi esittää jotakin osaa näytelmästä, olla jossakin osassa, minkä lisäksi hän on osa esityksen tai näyttämökoneiston muodostamaa kokonaisuutta. Osa tuo esiin näyttämön suhteisuuden ja yhteisyyden – ja sen materiaalisuuden: esitys koostuu erilaisista osista.

Personalle ei suomenkielisestä näyttelijäntyön sanastosta löydy vastinetta, vaikka sen arkimerkitys on sama kuin sanalla persoona. 100-luvun lopulla elänyt kirjailija Aulus Gellius76 selittää Gabius Bassusta lainaten:

> *Koska naamiossa, joka peittää kasvot kokonaan, ei ole kuin pieni aukko suun korkeudella, ääni, sen sijaan että tulvisi kaikkialle, puristuu kasaan purkautuakseen yhdestä ainoasta kohdasta, jolloin se on läpitunkevampi ja voimakkaampi. Koska naamio tekee ihmisäänestä kaikuvamman ja värisevämmän, sille on annettu nimeksi persona, ja tuon sanan muodon seurauksena o-äänne on siinä pitkä. (Gellius: Noctes Atticae V, 7., lainaus Cortázar 2005, 526)*

76 Gelliuksen mukaan teorian todistaa sanan persona kantasana, pidättämistä tarkoittava verbi *personare* – näkemys, jota myöhempi tutkimus ei tue.

Persoona on johdos latinan sanoista *per sonare* ('soinnin keinoin', 'kuuluen'). Latinan kielessä se tarkoitti ihmistä, antiikin teatterissa termillä taas viitattiin näyttelijän kasvoihin ja niitä peittävään maskiin. Esiintyjän maski, *persona*, oli yhtä kuin hänen esittämänsä henkilöhahmo. Maskia vaihtamalla vaihtui myös henkilö, jota näyttelijä esitti tai edusti.

Thomas Hobbes toteaa vuonna 1651 ilmestyneessä kirjassaan *Leviathan*:

> *Sana persoona on latinaa, kun kreikkalaisilla sen sijaan on πρόσωπον [prosōpon], joka tarkoittaa kasvoja, kuten latinan persona tarkoittaa valepukua tai ihmisen vääristettyä ulkomuotoa näyttämöllä, sekä joskus erityisesti sitä osaa, jolla kasvot peitetään, kuten naamaria tai naamiota. Näyttämöltä käsin sana on siirtynyt tarkoittamaan mitä tahansa puheen tai toiminnan esittäjää tuomioistuimissa kuten myös teattereissa. Niinpä persoona on yhtä kuin näyttelijä, sekä näyttämöllä että tavanomaisessa keskustelussa. Ja personoiminen [personare] tarkoittaa näyttelemistä [act] eli itsen tai toisen edustamista. (Hobbes 1962, 125, suom. PH)*

Eelka Lampe kuvaa, miten esitystaiteilija Rachel Rosenthal tunnistaa esiintyjäpersoonasta sekä itseään että jotakin itsen ulkopuolista: "Se olet sinä eikä kuitenkaan ole – osa sinusta vaan ei kokonaisuus" (Lampe 2002, 291). Näin ymmärrettynä persoona ei siis ole pelkästään omaksuttu rooli, vaan "tekele, sepitelmä, joka vastaa sitä, mitä haluaa projisoida itsensä sisältä. Kuin ottaisi jonkin puolen tai palasen ja käyttäisi sitä kehittelyn alkujyvänä." (mp.)

Miten käsitteellistää nykynäyttelemistä ja -esiintymistä?

Koska lähdin tässä tutkimuksessa tarkastelemaan esityksentekemistäni nykyteatterin kontekstissa, siis nimenomaan *teatterina* mutta *toisenlaisena teatterina*, päätin olla perustamatta esiintyjäpohdintojani ja -kokeilujani psykorealistisen teatterin ja perinteisen draamateatterin näyttelijäntyön teorioihin.[77] En lähtenyt liikkeelle Stanislavskista, mikä jälkeenpäin katsottuna saattoi olla huono päätös – onhan Stanislavski välttämätön teoreettinen, käytännöllinen ja historiallinen pohja länsimaisen teatterin ja näyttelijäntyön historialliselle ymmärtämiselle. [78] Tutkimuksen alussa minulla oli kuitenkin Stanislavskiin liittyviä varauksia, ja käytännössä Stanislavski tarkoitti minulle samaa kuin todenkaltainen toiminta ja luonnollisen

77 Sama nykyteatteripainotus sai minut puhumaan esiintymisestä pelkän näyttelemisen sijaan. Sittemmin se näyttää tehneen itsensä taiteellisesti tarpeettomaksi.

78 Brechtille Stanislavskin metodin edistyksellisyys on nimenomaan siinä, "että se on metodi" (Brecht 1991, 271). Grotowski taas kehotti jälkipolvia antamaan Stanislavskille omat vastauksensa, kuten hän itse teki. (Grotowski 2006, 166)

ilmaisun piiruntarkka hakeminen. Suurin syy olla tutkimatta Stanislavskia olikin vastenmielisyys, jota tunsin konventionaalista puheteatteria ja sen psykorealismia tavoittelevaa näyttelijänilmaisua kohtaan. Osittain se johtui myös tavasta, jolla hänen ajattelunsa Suomessa oli yksinkertaistettu niin koulutuksessa kuin taiteellisessa toiminnassa.[79] Stanislavski ei tutkimusta aloittaessani tuntunut tarjoavan mitään, minkä avulla pystyisin kehittämään näyttelijäntaidetta.

Työn alkaessa suhde esiintyjään ja näyttelijäntyöhön oli lisäksi rajattava mielekkäällä tavalla, jolloin koko 1900-luvun käsittävä historiallinen raami tuntui liian laajalta. Tarkastelenkin näyttelijää ja esiintymistä näkökulmista, joita tutkimusesitykseni draaman ja teeman jälkeisenä teatterina tuntuvat mahdollistavan, ehdottavan tai jopa vaativan. Käyn ensin läpi joitakin oman työni kannalta kiinnostavia lähestymistapoja näyttelijä-esiintyjään ja sellaiseen esiintymiseen, jossa esiintyjä ”rooliin perustuvan näyttelijäntyön konventiot hyläten [...] tuo itsensä esille seksuaalisena, rajoja ylittävänä, konkreettisena ruumiina, joka horjuttaa yleisön tulkitsemaa kerronnallisuutta samoin kuin näyttämön ja katsojan välistä muuria” (Diamond 2005, 173). On huomattava, että yksikään lainaamani kirjoittaja ei ole puhdas praktikko (voi tietysti kysyä, onko yksikään työtään julkisesti reflektoiva taiteilija koskaan ”pelkkä” taiteilija), vaan he ovat joko esitystutkijoita tai taiteilijateoreetikkoja.

Teatterissa esittämistapahtuma ja esitettävä asia voidaan perinteisesti erottaa toisistaan. On fiktio tai vähintään elementtejä (esitettävä materiaali, esim. näytelmä), jotka näyttelijät sitten tiettynä ajankohtana yleisön läsnä ollessa näyttelevät (vrt. esittävät, tekevät, suorittavat). Tästä syntyy esittämistilanne, jonka jakavat niin esiintyjät, katsojat kuin muutkin paikalla olevat – teknikot, palovartijat, vahtimestarit – tai se satunnainen kissa, joka Kairossa tassutteli *Nälkämäen Oresteian* esitystilana olleen teatterilavan halki. Annette Arlander (1998, 60) nimittää näitä kahta esityksen eri tasoa *esitysmaailmaksi* ja *esittämistapahtumaksi*.[80] Bert O. States (2002) jakaa näyttelijän esiintyvän toiminnan *esitettyyn tapahtumaan (enacted event)* ja *näyttelemistapahtumaan (acting event)*. Näyttelemistapahtuman hän ymmärtää ensisijaisesti puheaktina ja nimeää sillä perusteella kolme erilaista, näyttelijän ja yleisön suhteen ilmenemistapaa (*phenomenal mode*), jotka vaihtelevat esityksen kuluessa: *itseä ilmaiseva (self-expressive)*, *yhteisesti jaettu (collaborative)* ja *esittävä (rep-*

79 Ajanmukaisen suomalaisen Stanislavski-kirjallisuuden myötä (Kristiina Revon vuonna 2011 ilmestynyt Stanislavski-suomennos *Näyttelijän työ*) ja Stanislavskin eri ajatteluvaiheita koskevan tietämyksen lisääntyessä ennakkoluulot ovat karisseet, ja tutkimuksen myötä tunnenkin päässeeni eroon kaikkein tyypillisimmistä Stanislavskia koskevista väärinymmärryksistä.

80 Lehmannin mukaan teatteriesityksen tasot erotetaan ”vakiintuneen tavan mukaisesti *lingvistiseksi tekstiksi*, *ohjaustekstiksi* ja *esitystekstiksi*” (Lehmann 2009, 153).

resentational) tapa. (States 2002, 23–24) Itseä ilmaiseva tapa (eli se, kun näyttelijä viittaa itseensä persoonapronominilla minä) tuo ilmi ”tietoisuutemme taiteilijasta näyttelijässä” (mt., 26). Yhteisesti jaettu tapa (sinä – yleisö) taas pyrkii ”murtamaan etäisyyden näyttelijän ja yleisön välillä ja antamaan katsojalle enemmän kuin vain passiivisen roolin teatterillisessa vaihdossa” (mt., 29). Esittävä tapa (hän – roolihahmo) viittaa näyttelijän näyttelemään rooliin. States korostaa, että esittävä tapa ei millään tavoin rajoita tai määritä näyttelemisen tai esiintymisen tyyliä, vaan myös se toimii ainoastaan yhtenä esityksen ilmenemistapana.

Tutkimusesityksiäni on mahdollista tarkastella esitysmaailman ja esittämistilanteen välisen eron kautta, mutta tämä jaottelu ei tunnu riittävältä. Asettuvathan kaikki tutkimusesitykset kuunnelmaa *Sanovat sitä rakkaudeksi* lukuun ottamatta jo lähtökohtaisesti esittämiseksi kavaltaen näin niihin mahdollisesti sisältyvät esitysmaailmat, joiden autonomisuus, ja jopa olemassaolo, asettuu näin kyseenalaiseksi. Materiaalisessa teatterissa se, mikä perinteisesti luetaan esitysmaailmaan kuuluvaksi – kuten fiktiiviset henkilöt ja draamalliset tilanteet – on materiaalina samanarvoista kaiken muun esittämisen ja muiden ainesten kanssa. Tästä johtuen myöskään näyttelijän ja yleisön välinen suhde ei nojaa ensisijaisesti esitysmaailman ja esittämistilanteen väliseen jännitteeseen. Saattaisi sen sijaan olla kiinnostavaa laajentaa Statesin ajatusta esiintyjän ja yleisön suhteen erilaisista ilmenemistavoista tarkastelemalla kunkin esiintyjän esityksen kuluessa käyttämiä esittämisen ja esiintymisen moodeja. Oletukseni on, että esiintyjien tutkimusesityksissä käyttämät esiintymistavat paljastaisivat kuitenkin myös muunlaisia puhetapoja kuin Statesin kuvaamat. Koostuivathan heidän yksittäiset scorensa hyvin monenlaisista tekniikoista ja ilmaisukeinoista, jotka osaltaan synnyttivät esiintyjäminän ja taiteilijaminän, esiintyjän ja katsojan sekä esittäjän ja esitettävän välisiä rajoja purkavia ilmenemistapoja.

Michael Kirbyn kuuluisa jatkumo (vuodelta 1972) kuvaa näyttelemisen eri asteita ei-näyttelemisestä monitahoiseen näyttelemiseen. Se havainnollistaa paitsi esiintymisen ja näyttelemisen eron myös sitä, miten suuressa määrin esiintymisen ja näyttelemisen merkitystasot syntyvät itse asiassa katsojien toimesta.[81] Ei-näytteleminen,

81 EI-NÄYTTELEMINEN NÄYTTELEMINEN

matriisiton esiintyminen	symboloitu matriisi	vastaanotettu näytteleminen	yksinkertainen näytteleminen	monitahoinen näytteleminen

(Kirby 2002, 45; ks. myös Arlander 2011a, 89–90) Arlander kääntää termit seuraavasti (omat vaihtoehtoni suluissa): matriisiton näytteleminen, symboloitu matriisi, saatu (vastaanotettu) näytteleminen – jota Hotinen (2002) kutsuu nimellä luultu näytteleminen – yksinkertainen näytteleminen ja monimutkainen (monitahoinen) näytteleminen. Suomessa Kirbyn jatkumo on Arlanderin mukaan tunnettu jo 1980-luvulla. Kirbysta ks. myös Takala 1995, 220; Hotinen 2002, 110–111 ja Lehmann 2009, 234–235.

”matriisiton esiintyminen”, on näyttämöllä tapahtuvaa toimintaa, jolla on pelkkä funktionaalinen merkitys – kuten näyttämöllä lavasteita vaihtavat näyttämömiehet. Ei-näytteleminen muuttuu ”symboloiduksi matriisiksi”, jos näillä avustajilla on esimerkiksi vaatetus, jolla he edustavat tai ilmaisevat jotakin. Jos taas katsojat tulkitsevat puvustettujen näyttämömiesten suorittamat lavasteensiirrot sisällölliseksi osaksi esitystä, on heidän esiintymisensä ”vastaanotettua näyttelemistä”. ”Yksinkertaiseksi näyttelemiseksi” Kirby kutsuu näyttelemistä, jossa käytössä on vain yksi näyttelemisen rekisteri, vaikkapa tunteet. ”Monitahoisessa näyttelemisessä” useampia elementtejä liitetään ”teeskentelyn piiriin” (Kirby 2002, 45). Kirbylle näyttelemisen monitahoisuus tarkoittaa erilaisten psykofyysisten esittämistasojen – tunteiden, eleiden, asenteiden, tilan, tilanteen jne. – huomioimista ja esiintuomista. Samalla tavalla kuin näyttelemistä kokonaisuutena myös sen yksittäisiä osa-alueita voi hänen mukaansa tarkastella yksinkertaisesti tai monitahoisesti.

Kirbyn näyttelemisen ja ei-näyttelemisen skaalaa voi soveltaa myös näytelmätekstin kirjoittamisessa. Jaottelu tarjoaakin oivan välineen sekä esiintymisen että esityksen eri osien tarkasteluun. Nähdäkseni ei-näyttelemisen ja näyttelemisen aste-eroja kannattaisi näyttelemisen harjoittelussa ja esityksen rakentamisessa hyödyntää nimenomaan näyttelijändramaturgian kautta. Tällöin näyttelijä saisi itse rakentaa ja varioida Kirbyn jatkumon mukaisia muutoksia erilaisten kokonaisuuksien sisällä. Se, millä tasolla tai tavoilla (nyky)näyttelemistä olisi eri yhteyksissä mielekästä monitahoistaa tai -mutkaistaa ja millaisia muuttujaparametreja siinä voisi yhdistellä, on nykyajan teatterin erityinen kysymys. Aikamme moninaisten esittämismuotojen ja -tapojen keskellä Kirbyn ajatukset asettuvatkin varsin toisin kuin tekstin kirjoitusaikana 1970-luvun alussa, ja vaikkapa funktionaalisen tehtävän suorittamisesta muodostuva matriisiton esiintyminen voidaan nykyteatterissa ymmärtää yhdeksi näyttelemisen tavaksi muiden, symbolisempien ja monimutkaisempien tapojen rinnalla. Materiaalisen teatterin kannalta olennaista onkin, millaista materiaalisuutta eri esiintymistapojen kautta synnytetään ja miten niiden erityinen materiaalisuus näyttäytyy suhteessa toisiinsa. Lisäksi olisi mahdollista tutkia, miten materiaalin esiintymistapa muuttuu, kun sen kanssa esiintyvä näyttelijä vaihtaa näyttelemisen astetta. Ja ehkäpä myös ainesten omaa esiintymistä voisi varioida Kirbyn jatkumoa hyväksikäyttäen.

Jerzy Grotowskin manifesti *Performer / le Performer* on kuuluisimpia *esiintyjää* käsitteleviä nykytekstejä. *Performer*[82] määritellään siinä tavalla, joka tuo mieleen paitsi varjoteatterin dalangin myös rituaalin suorittajan ja shamaanin: ”Le *Performer*, avec

82 Grotowskin itse parhaana pitämää ranskankielistä alkutekstiä suomeksi lainatessani rikon kirjoittajan esittämää vaatimusta, jonka mukaan tekstin saa painaa vain hänen hyväksymässään asussa ja kielellä, jota hän itse taitaa.

une majuscule, c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier: il est en dehors des genres esthétiques" (Grotowski 2006, 264; alkuteksti vuodelta 1988). Suomeksi asian voisi lyhyesti ilmaista niin, että *Performer*, nimenomaan englanniksi isolla alkukirjaimella kirjoitettuna, on toiminnan ihminen/mies, ei ihminen joka esittää jotakuta toista.[83] *Performer* muistuttaa tanssijaa, pappia ja soturia ollen esteettisten lajityyppien ulkopuolella. Grotowski kirjoittaakin, että *Performer* tulee ymmärtää ennen kaikkea "olotilana" (*l'état de l'être*), hän on "tietoinen ihminen/mies" (*l'homme de connaissance*). Grotowski ottaa myöhemmälle ajattelulleen tyypilliseen tapaan tekstissä etäisyyttä teatteriin ja esitystapahtumaan. *Performeria* ei tule hänen mukaansa ymmärtää esittäjäksi tai esiintyjäksi, vaan ennen kaikkea eräänlaiseksi universaaliksi toimijaksi ja *suorittajaksi*. Määritelmää on kuitenkin mahdollista tarkastella suhteessa teatteriin, etenkin, koska sen yhteys Grotowskin esittävän teatterin vaiheen (*theatre of productions*)[84] aikaiseen ajatteluun on ilmeinen. Synteettinen lukutapa ei varmaankaan tee täyttä oikeutta myöhäiskauden Grotowskille, mutta pidän tässä yhteydessä tärkeämpänä valaista Grotowskin "kokonaisfilosofiaan" sisältyvän esiintyjäkäsityksen perusteita.

Grotowski asettaa *Performerin* rituaalisen tapahtuman keskiöön samalla tavalla kuin näyttelijä-esiintyjän tätä edeltävissä teatteriesityksissä ja tutkimusprojekteissa.[85] Kysymys esiintyjästä on hänelle teatterin tärkein kysymys. Esiintyjässä risteävät kaikki harjoittelemista ja esittämistä koskevat kysymykset, eikä tämä koskaan voi olla ainoastaan jonkin muun, asian tai ilmiön välittäjä, saati ohjaajan työväline. Esiintyjä on – tai ainakin hänen tavoitteenaan on oikean opettajan avustamana olla – itsenäinen, *ruumiillinen* ja *sielullinen* toimija, joka pyrkii toimessaan etenemään mahdollisimman systemaattisesti mahdollisimman pitkälle. Myös minulle on tärkeää ymmärtää esiintyjäntyö samalla kertaa sekä henkiseksi että ruumiilliseksi, käytännöllisen psykofyysiseksi työksi.

Esiintyjän ohella Grotowskin korostaa jatkuvaa harjoittelua. *Rituaalitaiteiden* vaiheessa harjoittelun voi nähdä *Performerin* työn keskeiseksi sisällöksi. Harjoittelu lävistää esiintyjän elämän. Toimintatapojen eroista huolimatta niin Laboratorioteatterin esittävässä teatterissa kuin rituaalitaiteiden vaiheessa harjoittelulla (tai *työllä*, kuten Grotowski sitä myöhemmin kutsuu) oli sama päämäärä. Edellisessä esiintyjän

83 Kokonainen ihminen oli Grotowskin keskeinen puheenaihe ainakin jo vuodesta 1965 lähtien. (ks. mt., 40, 75, 178–179)

84 Zbigniew Osiński jakaa Grotowskin luomistyön neljään vaiheeseen: vuodesta 1957/1959 vuoteen 1969 jatkuneeseen esittävään teatteriin, vuosien 1969–1978 osallistavaan teatteriin, vuosina 1978–1982 tutkimuksen alla olleeseen alkulähteiden teatteriin, jota seurasi Grotowskin objektiiviseksi draamaksi nimeämä ylimenokausi ennen viimeistä, rituaalitaiteiden vaihetta. (Osiński 2006, 223)

85 Vuonna 1965 Grotowski kirjoittaa: "Teatteri ei voi olla olemassa ilman elävää näyttelijän ja katsojan suhdetta, heidän selkeää ja välitöntä vuorovaikutustaan". (Grotowski 2006, 31)

tuli harjoitella *via negativa*, poistaa tukokset, jotta kykenisi suorittamaan katsojien edessä "kokonaisen teon", *total act*. Jälkimmäisessä *Performer* työskenteli *prosessin* parissa päämääränään olemuksen paljastuminen – siis eräänlainen valaistumisen tila. Kummassakin pyrkimys oli tarkoin, psykofyysisin harjoittein lähentää tai yhyttää ruumis henkeen (vai sieluun?). Grotowski kirjoittaa, että esiintyjä-*Performerin* tulee tarkasti strukturoitua, ankaraa päivittäistä työtä tehden alistaa koko olemuksensa harjoittelulle, jonka päämääränä on kollektiivisen, jaetun tapahtuman kautta syntyvä henkilökohtainen transformaatio.

Vaikka esiintyjän metafyysinen transformaatio ei ole esitysteni ensisijainen päämäärä, ajattelen, että harjoittelurutiinien tavoitteeksi tulee asettaa jonkinlainen muutos tai liikahdus nimenomaan harjoittaja-tekijässä. Sama päämäärä koskee minua dramaturgina ja ohjaajana. Teatterin tekeminen *pelkkänä* taiteen- tai ammatinharjoittamisena on mielestäni turhaa. Tässä suhteessa Grotowskin esiintyjää koskeva ajattelu on kaikkine hourupäisyyksineenkin ohittamatonta. Vaikka Grotowskin suurin vaikutus omaan työhöni on auttamattomasti ohi – ja vaikka suhtaudun hänen universalisoivaan ja heteronormatiiviseen ihmis- ja esiintyjäkäsitykseensä varauksin – juuri Grotowski on suurelta osin vastuussa perinnöstä, jota vasten tutkimusta aloittaessani peilasin esityksentekemiseni etiikkaa ja esiintyjäntaiteeseen kohdistuvia odotuksiani. Ulkoeurooppalaisine vaikutteineen ja jatkuvan harjoittelun vaatimuksineen Grotowski on läsnä myös monien muiden nykytekijöiden ja -teoreetikkojen tavassa suhtautua harjoitteluun ja esiintyjään, minkä vuoksi hänen esiintyjää koskevalle essentialismilleen olisi välttämätöntä kehittää nykyteatterin moninaisuuteen paremmin soveltuvia ajattelu- ja työskentelyvaihtoehtoja.

Suzanne Lacy kirjoittaa taiteilija-aktivismista tavalla, jota voi soveltaa näyttelemistä tai esiintymistä koskeviin pohdintoihin, vaikka se ei suoranaisesti koske niitä. Lacy kuvaa työnsä yhteisötaiteilijana liikkeenä erilaisten tekijäpositioiden välillä. Tehtävästä ja yhteisöstä toiseen siirtyessään hän on vuoroin *kokija (experiencer)*, *raportoija (reporter)*, *analysoija (analyst)* ja *aktivisti (activist)* (Lacy 1995, 171–185; ks. myös Schechner 2002, 263 ja Arlander 2007, 131). Pidän näitä mahdollisina näkökulmina tarkastella ja työstää myös näyttelijä/esiintyjän esiintymistä. Esiintyjäpositiota tutkimalla ja vaihtamalla, kokeilemalla ja kehittämällä uudenlaisia positioita niin suhteessa materiaaleihin kuin esityskontekstiin ja katsojiin, näyttelijä voi vaikuttaa oman taiteensa olemistapaan ja lisäksi politisoida esiintymistään. Tämä liittyy ajatukseen näyttelijästä aktiivisena toimijana, aktivistina, näyttelemisen ymmärtäminen aktivismin harjoittamisena (*act – actor – activist*). Minulla tuo aktivismi yhdistyy yhtäältä Hannah Arendtin (2002, 190) määritelmään teatterista kaikkein poliittisimpana taiteenlajina ja toisaalta asemaan, jonka näyttelijä mielestäni aina jo

lähtökohtaisesti saa ja joka hänen sen vuoksi tulisi myös tietoisesti ottaa näyttämölle astuessaan. Aktivistin positio asettaa näyttelijän tehtäväksi aktiivisen toiminnan valittujen asioiden puolesta.[86]

Paitsi esitysprosessista toiseen esiintyjä voi vaihtaa tekijäpositiotaan myös yhden prosessin, teoksen tai esityksen sisällä, jolloin hän pystyy näyttelijändramaturgian avulla ohjaamaan itseään. Näin esiintyjä on aina esiintyessään niin kokija, raportoija, analysoija kuin aktivistikin, minkä lisäksi hänen on mahdollista kehittää esiintymisensä ja työstämiensä materiaalien suhteen myös muita näkökulmia ja positioita. Esittämistapojen ja esiintyjän tekijäposition lisäksi Lacyn jaottelun avulla voi tarkastella myös katsojan asemaa esityksessä. Yhtä lailla kuin esiintymisen voi esityksen seuraamisen ajatella tapahtuvan vaihtelevasti kokijan, raportoijan, analysoijan ja aktivistin näkökulmasta ja tuon näkökulman määrittämällä eleellä. Muita esiintyjän ja katsojan tekijäpositioita voisivat olla vaikkapa *todistaja (witness)*, *osallistuja (participant)*, *ruumiillistaja (embodier)* ja *jäljittelijä (imitator/impersonator)*, joiden avulla esiintymisasenteiden ja osallistumistapojen jatkumo edelleen pitenee ja ehkäpä myös syvenee.[87] Tanssin puolella tekijäpositioita on analysoinut Jo Butterworth, jonka kehittämä didaktis-demokraattinen kehysmalli (*Didactic-Democratic framework model*) nimeää viisi erilaista koreografisen prosessin mallia. Niistä jokainen määrittää koreografin ja tanssijan roolin eri tavoin, jolloin tanssija voi prosessista riippuen olla joko teoksen välikappale (*instrument*), tulkitsija (*interpreter*), myötävaikuttaja (*contributor*), tekijä (*creator*) tai yhteisomistaja (*co-owner*). (Butterworth 2009, 186–187)

David Graver etsii keinoja jäsentää teatterin, tanssin ja esitystaiteen välimaastossa liikkuvan nykynäyttelijän työtä. Perinteisen, roolin ja esiintyjän välistä erottelua painottavan käsityksen sijaan hän keskittyy näyttelijän ruumiilliseen olemassaoloon. Graveria eivät niinkään kiinnosta näyttelijän luomat merkitykset, vaan tämän erilaiset ruumiilliset läsnäolontavat, joissa ruumis ei näyttäydy ainoastaan objektina tai kuvana, vaan sen oma sisäisyys, ulkoisuus ja autonomia korostuvat. Graverin mukaan ”ruumiin sisäisyys piilottaa sen näkymättömät, tahdonalaiset mekanismit, motivoivat voimat, jotka ohjaavat sen näkyvää käyttäytymistä” (Graver 2003, 160), kun taas ulkoisuus edustaa ruumiin kuvaa maailmalle. Ulkoinen kuva ei kuitenkaan ole sisäisyydestä riippumaton, ja autonomia tarkoittaakin, että ruumiin

86 Suzanne Lacysta ja näyttelijästä aktivistina puhuin IFTR-konferenssissa Marylandin yliopistolla heinäkuussa 2005 pitämässäni esitelmässä *Relocating the Artist through the Stage – from national issues to local matters*.

87 Annette Arlander rakentaa vielä yhden esiintymisjatkumon käyttämällä perusteena taiteellisen työn tekijyyden ja esiintyjyyden suhdetta määrittävää *mediumia*. Mediumina voi Arlanderin mukaan toimia joko muut ihmiset, tekijän tulkkina toimiva esittäjä, materiaalia tuottava esiintyjä, kollektiivinen tekijä, esiintyvä taiteilija tai taiteilijan oma ruumis. (Arlander 2011a, 92; ks. myös Arlander 2011b).

olemassaoloa hallitsee sen sisäisyyden ja ulkoisuuden välinen side, joka samalla ylläpitää ruumiin erillisyyttä maailmasta. Graver erottaa seitsemän ontologisesti erilaista ruumiillisen läsnäolon tapaa: *roolihahmo (character)*, *esiintyjä (performer)*, *kommentaattori (commentator)*, *esiintyjän oma henkilöllisyys (personage)*, *ryhmän edustaja (group representative)*, *liha (flesh)* ja *tuntu (sensation)*. (mt., 159–171)

Graverin jako, johon tutustuin vasta tutkimusesitykset tehtyäni, tulee ruumiillisen painotuksensa puolesta lähelle omaa ajatteluani, vaikkakin juuri ruumiillisuuteen nojautuminen tekee siitä myös ongelmallisen. Esittämisen tapojen samanaikainen palauttaminen sekä ruumiiseen että ontologiaan tekee niistä helposti jonkinasteista essentialismia. En itse ole halukas mallintamaan esitysteni esiintyjien erityisiä ruumiillisuuksia enkä näyttelijöiden ruumiillista läsnäoloa ylipäätään. Esiintyjän ruumiillisuus ei koskaan näyttäydy yksiselitteisenä – ei, vaikka ohjaaja korostaisi jotakin esittämisen ulottuvuutta tai jokin niistä olisi esiintyjälle muita mieluisampi ja ominaisempi. Kiinnostavaa on sen sijaan tarkastella kunkin esiintyjän yksittäistä sekä esiintyjäkollektiivin monikollista ruumiillisuutta. Graverin malli on ongelmallinen myös siihen sisältyvien yksinkertaistusten vuoksi – kuten väite, että näyttelijän ruumis on roolihahmona olemassa, ”mikäli se muodostaa itselleen merkityksen teatterillisen mimesiksen semioottisella alueella” (mt., 161). Nähdäkseni esiintyjän ruumis tulee roolihahmona merkitykselliseksi ennen muuta esiintyjän ruumiillisuuden katsojassa synnyttämän mimeettisen ja kinesteettisen tapahtuman sekä katsojan tästä itselleen synnyttämän merkityksenantoprosessin kautta. Katsojandramaturgia viittaa katsojan tapaan jäsentää näyttämötapahtumia ja synnyttää oman katsomistapahtumansa merkityksellisyyttä. Roolihahmon esittäminen ei mielestäni myöskään sulje pois muita ruumiillisia läsnäolon tapoja, ja myös Graverin ontologisia ruumiillisuuksia lienee kiinnostavinta työstää ja tarkastella nimenomaan erilaisina yhdistelminä ja suhteessa toisiinsa.

Philip Auslander pyrkii tuomaan näyttelijäntyötä lähemmäs nykyteatterin ja -esitysten asettamia vaatimuksia purkamalla näyttelemisen klassisia perusteita. Hänen mukaansa niin Stanislavskin, Brechtin kuin Grotowskin näyttelijänteoria sisältää oletuksen, että ”näyttelijän itse [*self*] edeltää ja määrittää hänen esiintymistään ja että itsen läsnäolo esityksessä tarjoaa yleisölle pääsyn inhimilliseen totuuteen” (Auslander 2002, 54; alkuteksti vuodelta 1986). Dekonstruktiosta ponnistava Auslander ei kannata uuden näyttelijäntyön teorian rakentamista, vaan hän haluaa palauttaa esityksen ja näyttelijäntyön niihin sisältyvään alkuperäisen eron (*differance*) leikkiin. Tällä leikillä ei ole mitään perustaa tai kannattelevaa läsnäoloa, vaan se on lähtökohtaisesti performatiivista. Tästä seuraa, että näyttelijäntyötä on käsiteltävä merkityksen määrittelemättömyyden ja jatkuvan muutoksen kautta. Auslanderin

puheenvuoro kaiken esittämisen performatiivisuudesta ja sen palautumattomuudesta yhteen *logokseen* tai alkuperään oli 1980-luvulla tärkeä kannanotto näyttelijänteoriaan, ja häneen viitataan edelleen ahkerasti etenkin teatterintutkimuksen piirissä. Mielestäni on kuitenkin, edelleen, kiinnostavaa ja välttämätöntä tutkia erilaisia näyttelemisen ja esiintymisen ilmenemistapoja sekä niihin sisältyviä fyysisiä, psyykkisiä, henkisiä, eettisiä ja poliittisia ennakko-oletuksia, toimintatapoja ja sidoksia. Vain tällä tavoin näyttelemistä ja esiintymistä voi kehittää ja niitä on mahdollista tehdä toisin.

Robert Gordon erottaa kuusi tapaa tarkastella 2000-luvun länsimaista nykynäyttelemistä. Kukin näistä kategorioista pitää sisällään oletuksen sekä tavoiteltavasta näyttelemistavasta että siihen liittyvästä esitystyypistä:

1. *erilaiset realistiset henkilöhahmon rakentamiseen pyrkivät lähestymistavat (lähtöoletuksena näytteleminen psykologisena totuutena),*
2. *näyttelijä skenografisena instrumenttina (esitys keksintönä),*
3. *improvisaatio ja pelit (teatterin tekeminen leikkinä tai pelinä),*
4. *esitys poliittisena käytäntönä (näytteleminen muutoksen harjoittelemisena),*
5. *itsen ja toisen tutkiminen (näytteleminen henkilökohtaisena kokemuksena) sekä*
6. *esitys kulttuurisena vaihtona (oman toiseuden näytteleminen).*
   (Gordon 2006, 6, suom. PH)[88]

Gordonin kategoriat perustuvat erilaisiin käsityksiin näyttelemisen perusteista. Näyttelemisen voi ymmärtää orgaanisena prosessina (1. ja 3. kategoria), jossa keskeistä on näyttelijän, henkilöhahmon ja katsojan välitön suhde. Näytteleminen voi myös olla vain yksi esityksen näyttämöllepanon muodostamaan teatterillisten merkkien kokonaisuuteen kuuluvista merkitysjärjestelmistä (2. ja 4. kategoria), jolloin teatterin tekeminen on ikään kuin keinotekoinen prosessi. Lisäksi näyttelemistä voidaan pitää yhtäältä näyttelijän orgaanisena prosessina, jossa ”näyttelijän inhimillinen läsnäolo säilyy esityksen ehdottomana osana” mutta jota kuitenkin määrittää ohjaajan esityksen rakentamisessa käyttämä laajempi montaasin periaate eli jossa ohjaaja ”yhdistää näyttämöllisessä kompositiossa käyttämänsä semioottisen lähestymistavan näyttelijän orgaanisen prosessin kanssa” (5. ja 6. kategoria). (mt., 7)

Gordon onnistuu kiinnostavasti erottamaan esityksen rakenteellisen tason siinä harjoitetun näyttelijänilmaisun ja näyttelijändramaturgian tasosta – tätä eroa kirjoittaja itse ei tosin nimeä. Ajatus tuntuu erityisen toimivalta suhteessa sellaiseen näyttelijänilmaisun ja dramaturgisen rakenteen eriyttämiseen, jota pyrin tutkimusesityksissä saamaan aikaiseksi vaikkapa esityksen kokonaiskulkua rikkovien

88 Phillip Zarrilli ehdottaa Gordonin listaan lisättäväksi kategorian ”esitys psykofysiologisena prosessina, jonka tarkoituksena on ruumiillistaa ja muotoilla ’energiaa’” (Zarrilli 2009, 41–42).

improvisaatioiden avulla (kirjoitan tästä improvisaation yhteydessä groteskia käsittelevässä luvussa 7). Vaikka improvisaatiot saivat tutkimusesityksissä toisistaan poikkeavia ilmenemismuotoja, niin niille kaikille yhteistä oli tapa, jolla esiintyjä erityisen ruumiillisen väliintulonsa avulla ikään kuin halkaisi esityksen kulun. Gordonin jaottelun ongelmana on kuitenkin se, että hän tarkastelee näyttelijäntyötä nimenomaan esityskokonaisuuksien tai eri esitysten muodostamien kokonaisuuksien tasolla, jolloin se alistuu tuolle kokonaiskäsitykselle eikä esiintymisen erityisyys pääse esiin.[89]

Nykyajan ”vaihtoehtoiset dramaturgiat” asettavat näyttelijäntyölle uudenlaisia vaatimuksia, joihin Phillip Zarrilli pyrkii vastaamaan psykofyysiseksi nimeämällään lähestymistavalla (*psychophysical approach*). Zarrilli kyseenalaistaa näyttelijäntyön ”staattisen representaatiomallin” ja tarjoaa sen tilalle ”toiminnallisen [*enactive*] tulkinnan näyttelijästä havainnoijana ja tekijänä”. (Zarrilli 2009, 9) Zarrillin mukaan näyttelemistä tulisikin ”tarkastella joukkona psykofyysisiä prosesseja, joiden avulla (teatterillinen) maailma tehdään ilmenemisensä ja kokemisensa hetkellä saavutettavaksi sekä näyttelijöille että yleisöille” (mt., 9).

Zarrillille nykynäyttelemisen kirjo muodostuu erilaisista esittämisen tavoista, esitysmuodoista, tyyleistä ja tekniikoista, joita yhdistää psykofyysisyys. Hän hylkää länsimaisessa näyttelijäntaiteessa pitkään vallalla olleen psykologian, mutta pyrkii vapauttamaan näyttelijäntyön myös etenkin itämaisiin esitysperinteisiin usein hieman yksinkertaistaen liitetystä fyysisyydestä. Monenlaisista tehtävistä ja monentyyppisestä ilmaisusta koostuvassa esityksessä näyttelijä saattaa samaan aikaan esittää psykologisesti realistisia henkilöhahmoja ja liikkua esityksen kuluessa roolista sisään ja ulos. Hänen näyttelemisensä voi perustua useiden eri roolien ja persoonien jaksotetulle esittämiselle, jolloin esitetyt roolit ja toimintajaksot edellyttävät myös erilaisen yleisösuhteen kehittämistä osana näyttelijän scorea. Näyttelijä voi lisäksi esiintyä ilman roolia ja henkilöhahmoa toteuttaen erilaisia tehtäviä tai muodostaa pelkästään osan jostakin kuvasta. (Zarrilli 2002, 22; 2009, 7) Edellä kuvatuista näyttelemisen teoretisoijista juuri Zarrilli on se, jonka ajattelu tulee lähimmäs nykyesitysten käytäntöjä. Vaikka Zarrilli itse työstää näyttelijän psykofyysistä ilmaisua tarkkojen, intialaisista ja kiinalaisista perinteistä omaksuttujen

89 Gordonin mukaan viisi ensimmäistä näyttelemisluokkaa on johdettavissa Vsevolod Meyerholdin, Gordon Craigin, Jacques Coupeaun ja Antonin Artaud'n kaltaisten historiallisten modernistien muodostamasta traditiosta, kun taas kuudes kategoria on myöhemmän kehityksen tulosta. Kiinnostavaa ja myös oireellista Gordonin jaottelussa on, että teatterintutkimukselle ominaiseen tapaan hän tarkastelee näyttelemistä ulkopuolelta, ohjaajan ja ohjaajantyön näkökulmasta käsin. Tästä johtuen näytteleminen supistuu helposti määriteltäväksi ja tarkan metodiselta vaikuttavaksi toiminnaksi, jollaista se kuitenkin harvoin on. Itse pohtisin näyttelemistä ja esityksentekemistä mieluummin itsenäisinä mutta toisiinsa limittyvinä toimintoina, joissa harjoittelu, yhdessä toimiminen ja esittämisen tekninen osaaminen kohtaavat ja joiden taiteellisessa tutkimisessa ohjaajan positio on määriteltävä erikseen.

tekniikoiden (jooga, *kalarippayattu* ja *taijiquan*) pohjalta, on jokaisen esityksentekijän mahdollista valita omat metodinsa ja lähestymistapansa, joiden kautta hän esiintyjän toimintaa kehittää.

Yksittäinen ja monikollinen esiintyjä

On merkillepantavaa, että edellä esittelemäni näyttelijän- tai esiintyjäntyötä koskevat käsitteellistämiset ovat kaikki miesten tekemiä – Lacyn tekijäpositiotkaan kun eivät suoraan liity esiintymiseen. Myös klassisen näyttelijänteorian kehittäjät olivat miehiä. Harvinaisen poikkeuksen muodostaa Anne Bogartin ja Tina Landaun kehittämä Viewpoints-tekniikka.[90] Näyttelijäntaiteen miesvaltaisuus panee kysymään, millainen sosiaalinen ja kulttuurinen ideologia näyttelemistä, samoin kuin sen institutionaalista pedagogiikkaa, edelleen määrittää. Kenen kokemuksesta käsin esiintymistä teoretisoidaan? Millaista ruumiillisuutta nämä teoriat kantavat?

Kuten materiaalisuuden yhteydessä totesin, esiintyjäntyön tutkiminen ja kehittäminen oli keskeinen jatko-opintojen aloittamisen ponnin. Aloitin tutkimukseni tilanteessa, jossa yhtäältä halusin kehittää näyttelijäntyötä jo osaamani pohjalta ja toisaalta etsiä kokonaan uutta tai vähintäänkin omaa tapaa ymmärtää esiintyjä, hänen työnsä ja paikkansa esityksentekoprosessissa. Taustalla oli kiivas kiinnostus näyttelijään mutta myös pettymys sekä teatterissa näkemääni näyttelijäntyöhön että siihen, miten näyttelijäntyötä ja sen myötä teatteria yleensäkin opetettiin, miten siitä tunnuttiin yleisesti ajateltavan. 2000-luvun alussa oli koulutuksesta erotettavissa kolme mallia: hiipumassa oleva jälkiturkkalainen näyttelemisperinne, realismiin taipuvainen, epäkiinnostava ”yleisnäyttelijäntyö” sekä ryhmäteatterilähtöinen, jälkibrechtiläiseksi määriteltävissä oleva gestinen ja viihdyttävä näyttelemistapa.[91]

90 Viewpoints on improvisaatiotekniikka, jota käytetään esiintyjien kouluttamiseen, näyttämöliikkeen synnyttämiseen ja ryhmäyttämiseen. Tekniikan alkuperäisenä lähtökohtana oli tanssija, koreografi Mary Overlien 1970-luvulla kehittämä ”kuuden näkökulman” (*the Six Viewpoints*) metodi, jonka avulla tämä harjoitti ja opetti liikeimprovisaation strukturoimista. Termi *Viewpoints* viittaa joukkoon periaatteita, joilla voi jäsentää liikettä ajassa ja tilassa. Ne ovat myös esiintyjän tai ohjaajan työskennellessään käyttämiä tietoisuuspisteitä. Bogart ja Landau erottavat yhdeksän tällaista, aikaa ja tilaa jäsentävää fyysistä ”näkökulmaa”: tempo, kesto (*duration*), kinesteettinen vastaus (*kinesthetic response*), toisto (*repetition*), muoto (*shape*), ele (*gesture*), arkkitehtuuri (*architecture*), tilallinen suhde (*spatial relationship*) sekä pinnanmuodostus (*topography*). He ovat myöhemmin kehittäneet vielä joukon ääntä koskevia näkökulmia (*Vocal Viewpoints*): äänenkorkeus (*pitch*), dynamiikka (*dynamic*), tempo, nopeutus/hidastus (*acceleration/deceleration*), toisto (*repetition*), sointi (*timbre*) ja hiljaisuus (*silence*). Termi kompositio (*Composition*) on vielä yksi viewpoints-työskentelyn keskeisistä käsitteistä. Kompositiossa teatterikielen eri osaset sommitellaan ja koostetaan teokseksi. (Bogart & Landau 2005, 12)

91 Parhaimmillaan tällainen gestisyys voisi muistuttaa Hotisen haavetta ”Brechtin ja niin sanotun pinnallisen näyttelemisen yhdistelmästä” (Hotinen 2008b, 49). Pahimmillaan se on kuitenkin jotakin senkaltaista, mitä Hotinen kutsuu, Lehmanniin viitaten, TV-efektiksi, ”brechtiläisen V-efektin latteaksi muunnelmaksi” (mt., 45; ks. myös Lehmann 2009, 138).

Ainoan vaihtoehdon niille tarjosivat uudempiin esittämismuotoihin liittyvät, enimmäkseen esittämistä purkavat kokeilut – esimerkkeinä nykyteatterin tietoisesti ”pudotettu” esiintymistapa sekä hahmometodiin perustuva näytteleminen, jota näyttelijänkoulutukseen sovelsi muun muassa näyttelijäntyön professorina vuosituhannen vaihteessa toiminut Marcus Groth. Näissä kummassakin esittämisestä käytännöllisesti katsoen luovuttiin kokonaan. Edellisten lisäksi nykyteatterissa kokeiltiin joitakin, yleensä hyvin kaukaisista traditioista lainattuja fyysisen näyttelemisen muotoja, kuten *noo*-teatterin tekniikoita ja *butoa*. Myös niiden soveltaminen varsinaiseen teatterityöhön jätti mielestäni toivomisen varaa. Halusin jotakin muuta.

Tutkimukseni voikin kokonaisuudessaan nähdä tasapainoiluna akselilla, jonka toisessa päässä on esiintyjäntyön ilmaisullinen, dramaturginen ja pedagoginen tutkiminen ja toisessa ajatus esiintyjän ”toisenlaisesta olemisentavasta” (ja mahdollisesti myös kokonaan toisenlaisesta esiintyjä- ja esiintymiskäsityksestä). Tällöin myös kysymys katsojasta ja esityksen yhteiskuntasuhteesta avautuu uudenlaiselle tarkastelulle.[92] Muutoksen näyttelijänilmaisun tutkimisesta esiintyjän ja esityksen toisenlaisen olemistavan testaukseen voi lisäksi ymmärtää siirtymänä yksittäisestä esiintyjästä monikolliseen esiintyjään.

Tutkimusmatkani alkutaival vierähti jonkinlaisissa vasta-asemissa suhteessa draamanäyttelemiseen. Draamanäyttelemiseksi mielsin tuohon aikaan sellaisen puheteatterissa tehtävän näyttelijäsuorituksen, joka perustui roolin esittämiseen ja palveli näytelmän toteuttamista. Samanlaista asemointia en enää tunne tarvitsevani, en ainakaan samoista syistä. Suomalaisessa teatterissa hyödynnetty esiintymistapojen skaala, kuten myös näyttämön todellisuudet ja käytännöt, on tutkimukseni edetessä laajentunut – vaikkakin näyttämön todellisuuksia vartioivat hegemoniat ja niiden taustalla häilyvät teatteripoliittiset ideologiat ovat entiset. Nuorempi polvi, jota myös itse olen osaltani ollut opettamassa ja kasvattamassa, tuntuu kuitenkin mieltävän esiintymisen ja esittämisen vähintään draaman jälkeisillä, moniin esikuviin nojaavilla ja monista lähteistä lainaavilla tavoilla. Draama tai näytelmä, sen tarjoama henkilöhahmo ja tästä rakennettu rooli eivät enää ole läheskään ainoa näyttelemisen lähtökohta. Tilalle on tullut moninaisuus, joka on saanut vaikutteita muun muassa tanssin somatiikasta, psykofyysisistä traditioista, fyysisestä teatterista, soveltavan teatterin eri muodoista, samoin kuin fenomenologiasta, dekonstruktiosta ja muista nykyfilosofian suuntauksista.[93]

92 Tästä suhteesta enemmän ks. Hulkko 2011b, 46–47.

93 Suomessa ei, kenties Jouko Turkan 1980-luvulla tekemää uhkayritystä lukuun ottamatta, ole institutionaaliselle tasolla tavattu opettaa tarkkaa, yhden- ja johdonmukaista näyttelijäntekniikkaa. Esiintyjäntaiteen määrittelemättömyydestä, sen perinnetiedottomuudestakin johtuen myös nykyteatterissa on 2000-luvun alkupuolella joutunut todistamaan yksioikoista, psykorealistista näyttelemistraditiota vasten asettuvaa ei-näyttelemistä ja luonnollistavaa estetiikkaa

Kussakin tutkimusesityksessäni juuri tietynlainen harjoittelu tuotti tietynlaista esiintymistapaa ja -laatua. Tutkimusesityksissä *Amoralia*, *Mirriseni*, *Sanovat sitä rakkaudeksi* ja *Nälkämäen Oresteia* keskityin ennen kaikkea esiintyjäntyöhön. *Mirriseni*-esityksessä pyrkimys oli näyttämöllisesti purkaa naisen sosiaalista ja historiallista kuvaa, naisen roolia, mikä tapahtui esiintyjäntyön eri ilmaisu- ja osa-alueita tarkastelemalla ja kehittämällä. Monologikuunnelmassa *Sanovat sitä rakkaudeksi* äänen ruumiillisuus oli keskeinen kiinnostuksen kohde. Ja vaikka sille asettamani näyttelijäntyölliset tavoitteet ja sitä koskevat tutkimukselliset pohdinnat näyttäytyvätkin muihin tutkimusesityksiin verrattuina suppeina, käsittelevät myös ne esiintymistä, ennen kaikkea roolitusta sekä esittämisen ja materiaalin suhdetta. Kuunnelman pääosassahan oli nimenomaan esiintyjän ruumiillinen ääni. Esityksessä *Nälkämäen Oresteia* sen sijaan pyrin synnyttämään esiintyjille kokemuksen esiintymisen kautta syntyvästä osallisuudesta kollektiiviin sekä harjoittelun päämääränä olevasta kokonaistehtävästä osana tuota kollektiivia. *Nälkämäen Oresteiassa* siis opeteltiin harjoittelemaan ja toimimaan yhdessä.

Tutkimuksen edetessä aloin esiintyjäntyön tutkimisen lisäksi kysyä ja kyseenalaistaa itse harjoittelemisen ja esiintymisen perusteita. Tekninen ja eettinen näkökulma yhdistyivät, kun kysymys valmistamisen käytännöistä ja tekemisen oikeutuksesta ja seurauksista asettuivat rinnan. Toisin kuin aiemmissa tutkimusesityksissä en tutkimuksen viimeisessä esityksessä *Riitta – nainen talossa* enää keskittynytkään varsinaiseen näyttelijäntyöhön, vaan lähdin ennemminkin liikkeelle eettisistä ja ”fenomenologisista” pohdinnoista. Niiden pohjalta kehittyivät harjoittelu ja esiintymisen tavat. Tässä mielessä esiintymisen ja esiintyjän tehtävän tutkiminen vietiin *Riitassa* tutkimusesityksistä pisimmälle.

Jälkikäteen pidän *Riittaa* esityksenä, jossa esiintyjäntyön eettis-taiteelliset mahdollisuusehdot – harjoittelun tavat, yhdessä oleminen, ryhmädynamiikka – muuttuivat koko esityksen sisällöksi. Samalla kysymys teatterin mahdollisuuksista ja oman taiteen tekemiseni oikeutuksesta näyttämöllistyi tavalla, joka sai minut vapautumaan aiemmista esiintyjäntaiteeseen liittämistäni tavoitteista. Tämä tapahtui ennen kaikkea esiintyjäerityisyyttä korostavien mutta myös esiintyjien yhteiseen olemistapaan liittyvien tehtävien kautta. Kunkin esiintyjän erityinen, habituaalisuuden ja tekniikan määrittämä näyttämöllä olo oli lähtökohta kokemus- ja tekemismoodeja yhdisteleville aistimus- ja havaintoharjoitteille. Yhdessäoloa tutkittiin muun muassa liike- ja pariharjoitteissa sekä kaikille yhteisissä materiaalikokeiluissa

– millä tarkoitan pyrkimyksiä purkaa näyttelemisen konventioita ilman, että tilalle tarjottaisiin muita keinoja tai artikuloitua tekniikkaa. Tämän vuoksi nämä sinänsä kannatettavat yritykset ovat näyttäytyneet epämääräisinä esteettisinä kokonaisratkaisuina ja esitysten tyylinä.

ja lauluharjoituksissa. Tämänkaltaisten harjoitustapojen seurauksena esiintyjien osaamista, tavoiteltavaa ilmaisua, tarkkaa tekniikkaa ja oikeintekemistä koskevat odotukseni alkoivat purkautua ja muuttua yhdentekeviksi. Dramaturginen ajatteluni sai kyytiä, kun en jatkuvasti kiinnittynyt yksittäisiin suorituksiin ja kohtauksiin tai niiden välisiin leikkauksiin, vaan arvioin harjoittelua ja esitystä pikemminkin yhteiskudoksena, sen synnyttämän tunnelman kautta. Painopiste siirtyi materiaalien välisistä siirtymistä, rytmistä, toimintojen laatuihin ja näiden laatujen välille syntyviin merkitysyhteyksiin. Esityksen elementeistä ja aineksista nouseva "varsinainen" materiaalisuus teki tilaa uudenlaisille, esiintyjien erilaisista (materiaalisista) olemis- ja tekemistavoista nouseville eettisille kysymyksenasetteluille. Jouduin huomaamaan, että teatterin tekeminen todellakin on yhdessäolon ja -elon testaamista, jolloin myös käsitykseni ihanteellisesta esiintyjäntyöstä oli välttämättä muututtava. Samalla tapani ohjata joutui liikkeeseen, joka ei vieläkään ole pysähtynyt – ja johon tutkimuksen viimeisessä osassa palaan.

Koska *Amoralia* kuitenkin käynnisti esiintyjäntaiteellisen tutkimusmatkani, ja koska juuri näyttelijänilmaisu oli siinä keskeinen tutkimuskohteeni, käytän tätä esitystä esimerkkinä paitsi esiintyjäerityisen ajattelun soveltamisesta myös esiintyjyyden rakentumisesta yhden esitysprosessin sisällä.

Amoraalisia esiintyjäruumiita

> *Esiintyjävalintojen (näyttelijä, kuvataiteilija ja muusikko) puolesta oletin sen [Amoralia-esityksen] käsittelevän myös taiteilijuutta ja esiintyjyyttä. Tiesin, että prosessin aikana erityishuomiota kiinnitettäisiin ääneen ja sen tuottamiseen. (Jussi Lehtonen 2003)*

> *En osaa lainkaan näytellä sanan siinä merkityksessä, että osaisin esimerkiksi tahallaan mennä mihinkään tunnetiloihin, tai edes ulkokohtaisesti matkia mitään stereotyyppistä karikatyyriä kummempaa. Paljon ilmaisumahdollisuuksia tuntui kuitenkin löytyvän kun ohjaaja sääti minua välillä nivel niveleltä kuin marionettia. Koska en ole näyttelijä, minun ei tarvinnut myöskään ajatella esittäväni mitään uskottavaksi tarkoitettua, koherenttia ja psykologisesti motivoitua roolihahmoa. (Teemu Mäki 2003)*

> *Esityksen työryhmä oli aivan käsittämätön. […] Minulle oli yllätys, mitä eri ihmisten ominaisuudet saavat toisissa aikaan. Meistä jokainen joutui ylittämään maneereitaan aika lailla. (Sanna Salmenkallio 2003)*

Kuten jos materiaalisuuden yhteydessä totesin, kolmen, toisistaan poikkeavan esiintyjän ryhmä oli *Amoralian* keskeinen lähtökohta. Kutsuessani juuri nämä esiintyjät tähän prosessiin minua kiinnosti nimenomaan heidän erilaisuutensa:

erilaiset ruumiinmuodot, liikkumistavat ja toisistaan poikkeava energia, esiintyjien materiaalinen ruumiillisuus ja ammatillinen habitus. Mutta ennen kaikkea suhtauduin heidän olemiseensa senkaltaisena *lihana*, jonka Graver mainitsee yhtenä ruumiin ontologisena läsnäolontapana. Vammaisesiintyjien kanssa tekemässäni maisterintyössä *Ensirakkaus* olin huomannut, miten mielenkiintoista näyttämöllä on pelkästään katsella ja kuunnella erilaisia ja -näköisiä ihmisiä. Etenkin se, että näyttämölle asetetaan ruumiita, joita siellä ei ole totuttu näkemään – ruumiita vailla rakennettua tai tunnistettavaa esiintyjäntekniikkaa, ruumiita joiden tapa olla esillä poikkeaa totutusta, ”vammaisia” ruumiita – tuotti itsessään näyttämöllistä havaintoa. Suhteessa totuttuun ja normitettuun esiintyjämalliin ymmärsin sen myös aivan erityiseksi väitteeksi teatterista, taiteesta ja yhteiskunnasta.

Jussi Lehtonen oli *Amoralian* tekoaikaan ja on edelleen Suomen Kansallisteatterin näyttelijä. Ennen harjoitusten alkua en tuntenut häntä juuri lainkaan. Tiesin, että Teatterikorkeakoulun lisäksi hän oli opiskellut Liettuan musiikki- ja teatteriakatemiassa. Lisäksi tiesin hänen näyttelijäntoimensa ohella suomentavan kaunokirjallisuutta ja olevan Pro Lapinlahti -liikkeen aktiivi. Myös Lehtosen kiinnostus runouteen oli tiedossani. Mielsin hänet ennen kaikkea perusteellisesti koulutetuksi ammattinäyttelijäksi, jolla oli tunnistettavan intensiivinen, jopa ekspressiivinen tyyli. Lehtonen oli myös kokenut sanan esittäjä, jolla oli hyvä puhetekniikka. Tukeuduinkin jo ennalta Lehtosen erityiseen taitoon ymmärtää ja käsitellä mitä erilaisimpia tekstejä.

> Vaikka osaamattomuus mielestäni tarjoaakin kiinnostavan lähtökohdan esiintymisen tutkimiselle, olen ehdottomasti myös vahvan näyttelijäntekniikan kannattaja. En esimerkiksi voi sietää tahattoman huonoa puhetta näyttämöllä vaan jaksan toitottaa, että muiden ilmaisualueiden ohella myös näyttämöpuheelle tulee antaa riittävä paino uudenlaisten esitysmuotojen ja esiintymistapojen kehittämisessä. Näyttämöpuhe nyt vain on muuta kuin arkipuhe tai julkinen puhe yleensä!

Teemu Mäki oli likipitäen ensimmäinen asia, mitä *Amoraliasta* tiesin. Marraskuussa 2000 olin nähnyt Madridissa 10 y 10 danza -nimisen tanssiryhmän esityksen *X*. Esitystä katsoessani mielessäni hahmottui kuva, jossa isokokoinen, alaston mies pitelee sylissään toista miestä kuin lastaan. Tästä tuli *Amoralian* alkukuva.

Kuvataiteilija Mäessä saatoin luottaa siihen, että hän suostuisi kokeilemaan lähes mitä vain ja löytäisi itse mielen tekemiselleen.[94] Mäen tapa ryhtyä harjoituksissa

94 Kokemukseni mukaan useilta koulutuksen saaneilta näyttelijöiltä samankaltainen suostuminen sen sijaan puuttuu. Tämän vuoksi olen ohjaajana monesti joutunut asettamaan kiusallisella tavalla vastakkain teknisen osaamisen ja ennakkoluulottoman kokeilunhalun. Tällainen suhtautuminen paitsi vähentää oman työn mielekkyyttä on myös este esiintyjäntyön kehittämiselle.

toimeen mahdollisimman tarkasti ohjeistusta seuraten ja esittämättä kyseenalaistuksia ja itsetarkoituksellisia kysymyksiä, joita näyttelijät usein tuntuvat esittävän etenkin sosiaalisen paineen vuoksi, tekikin osaltaan mahdolliseksi *Amoralian* monet tekemis- ja esittämistavat.

Sanna Salmenkallion piti alun pitäen toimia esityksessä ”vain” muusikkona, mikä osoittaa paitsi sen, miten suureen osaan olin musiikkia ja ääntä esitykseen suunnitellut, myös sen, miten tärkeän paikan olin hänelle varannut. Kesti kuitenkin pitkään, ennen kuin osasin hahmottaa, millaisessa roolissa tai rooleissa Salmenkallio voisi esityksessä olla ja millaisia tehtäviä hänelle siinä antaisin.[95]

Amoraliaa harjoiteltiin elokuun 2002 ja tammikuun 2003 välisenä, noin puolen vuoden mittaisena aikana useissa erimittaisissa jaksoissa sekä Kiasma-teatterissa että Teatterikorkeakoulun tiloissa. Pitkä työstäminen oli välttämätöntä yhtäältä sen tähden, että työskentelimme materiaaleista käsin, ilman ennalta sovittua suunnitelmaa tai päämäärää, ja toisaalta siksi, etten rahoituksen puuttuessa pystynyt sitouttamaan esiintyjiä yksinomaan tämän esityksen harjoitteluun. *Amoralialla* ei ensimmäisen harjoitusjakson alkaessa ollut mitään rahoitusta, minkä vuoksi jokainen työryhmän jäsen hankki elantonsa muualta. Esitystä harjoiteltiinkin täysin sen mukaan, miten esiintyjien muut työt antoivat myöten.[96]

Vaikka esityksen ja harjoitusten suunnittelu palasina on rasittavaa, oli sillä *Amoraliassa* myös myönteiset seurauksensa. Esiintyjien epätasainen osallistuminen harjoituksiin sai aikaan, että kombinaatiosta riippuen keskityimme niissä erityyppisiin asioihin. Näin syntyi monenlaisia materiaaleja. Lisäksi kehittyi enemmän variaatioita ja useammanlaisia kvaliteetteja, kuin jos koko ajan olisi harjoiteltu yhdellä ja samalla kokoonpanolla. Yhtenäisenä työryhmä aloitti päivittäiset harjoitukset vasta joulukuussa 2002.

Amoralian esiintyjäntyötä koskevat tavoitteeni tulevat hyvin esiin jo ensimmäisessä, tulevaa esitystä kuvailevassa sähköpostiviestissä, jonka olin lähettänyt tammikuussa 2001 Juha-Pekka Hotiselle – suunnittelinhan ohjaavani esityksen Hotisen nimissä olevan Suomen Nykyteatterin Museo -yhdistyksen suojissa:

95 Äänisuunnittelija Timo Muurisen ohella Sanna Salmenkallio oli minun väyläni synnyttää *Amoraliaan* äänelliset ja musiikilliset peruskuvat sekä kaipaamani sointi.

96 Tämä on vapaiden produktioiden kääntöpuoli, ja myös suurin osa tutkimusesityksistäni on harjoiteltu mitä hankalimmissa ja suojattomimmissa olosuhteissa – poikkeuksena *Nälkämäen Oresteia*, jonka esiintyjät olivat harrastajia ja harjoitusjakso sen seurauksena suojattu, koska harjoituksiin käytetyt ilta-ajat voitiin sopia ennalta. Taiteellisesta vapaudesta, työrauhasta ja prosessista puhuminen onkin freelanceproduktioiden yhteydessä usein valheellista ja tekopyhää. Toinen vapaiden produktioiden kääntöpuoli, oman tilan puute, tarkoittaa pahimmassa tapauksessa sitä, että varsinaiseen esitystilaan pääsee vasta hieman ennen ensi-iltaa. Tähän en itse kuitenkaan ole suostunut, koska tutkimusesitykseni – kuten materiaalisuutta käsittelevässä luvussa 2 kirjoitin – olivat paikkaerityisiä siitä huolimatta, että tapahtuivat perinteisissä esitystiloissa.

Esitys on lihallinen liikuntaesitys, siis oikein tällainen ääni-liikejuttu, jotka periaatteessa ällöttävät mua. Aluksi harjoittelu keskittyy kolmeen alueeseen:

1) FYYSINEN TREENI
Harjoitellaan niin, ettei kukaan puhu mitään. Miehet nostelevat toisiaan (yksi peruskuva jutussa on, että toinen mies nostaa toista kuin painonnostotankoa), hankkivat notkeutta ja hyvän kunnon (mahdollisuuden tehdä näyttämöllä suuria tekoja).

2) ÄÄNIHARJOITTELU
Houkutellaan ulos erilaisia ihmisääniä, joista katoaa tavanomainen pinnallinen esittävyys ja kommunikoivuus. Näyttämölle pitää saada aikaan kieli ja puhetapa, joka poikkeaa arkipuheesta ja myös tuntuu muulta.

3) KESKITTYMISHARJOITTELU
On varmasti välttämätöntä harjoitella myös joogaa. Uskon, että näkymätön toimii myös näyttämöllä.

Esityksen kokonaismuotoa aletaan harjoitella vasta kuukausien kuluttua. Haluan etsiä absoluuttista näyttelijäntyötä. En tiedä pystynkö siihen, mutta haluan yrittää.

Hidas, tumma, punasävyinen, hikinen, myös kuulas ja ajatteleva esitys. Paljon rakkautta, hellyyttä, antautumista ja kipua, jonka rakkaus tuottaa. Varjoja, katsomista ja kuuntelemista yleisölle.97

Absoluuttisella näyttelijäntyöllä, joka jälkikäteen luettuna kuulostaa ylimittaiselta tavoitteelta, tarkoitin esiintymisen ehdottomuutta, jota halusin esityksessä tavoitella. Näyttelijäntyön kehittäminen olisi nimenomaan yksi harjoittelun ja koko esityksen keskeisistä *sisällöistä. Amoraliassa* nimesin näyttelijänilmaisun tutkimisen esityksen tärkeimmäksi päämääräksi, koska ”esityksen kieliksi valitut elementit kohtaavat nimenomaan näyttelijässä” (Tutkimussuunnitelma 15.10.2002).

Elokuussa 2002 lähdimme liikkeelle harjoituksilla, joita voinee nimittää muodollisiksi. Aluksi niissä keskityttiin yhteen materiaaliin, ilmaisualueeseen tai ruumiinosaan kerrallaan. Harjoitukset, samoin kuin yksittäiset harjoituskerrat, jakautuivat kolmeen, jo ennalta kuvailemani mallin mukaiseen osaan: *virittämiseen, ääniharjoitteisiin ja fyysisiin harjoituksiin*. Ensimmäiset harjoitukset 5.8.2002 aloitimme joogaamalla. Noihin aikoihin tein itse sekä astangajoogaa että kundaliinia, joita molempia sovelsin myös *Amoraliassa*. Käynnistin harjoitukset astangajoogan aurinkoterveh-

97 Vähintään yhtä paljon kuin *Amoraliaa* kuvaus voisi koskea myös viisi vuotta myöhemmin tekemääni tutkimusesitystä *Riitta – nainen talossa* – siinä määrin käyttämäni adjektiivit tuntuvat viittaavan *Riitan* maailmaan ja tunnelmaan.

dyksillä, minkä päälle teimme kundaliinijoogasarjan. Aurinkotervehdykset säilyivät *Amoralian* esiintyjien yhteisenä alkulämmittelynä myös esityskauden alettua.

Joogaamisen jälkeen esiintyjät tekivät *liike-ääniharjoitteita* kasvojen eri osilla, mistä he siirsivät liikkeen eri ruumiinosiin. Tämän jälkeen teimme yhdessä *äänipiirin* eli istuimme lattialla ympyrässä silmät kiinni ja rakensimme toisiamme kuunnellen yhtenäisesti soivan äänitilan. Äänipiirin kautta pyrin kehittämään esiintyjien keskinäistä kuuntelua ja yhteissointia sekä opettamaan heille toisen äänen seuraamista. Ensimmäisistä harjoituksista kirjoitin muistiin: ”Teemu laulaa” ja ”Kundit soi hyvin”. Kommentit lienevät osoitus jonkinasteisesta hämmästyksestä – olihan Teemu Mäki ilmoittanut jo produktioon suostuessaan, että hän ei ollut ikinä laulanut. Ja hän todella tarkoitti, että *ei ikinä*, ei siis edes peruskoulun musiikintunneilla.

Keskittymistä, lämmittelyä ja ilmaisun eri laatuja yhdistävillä virittämisillä oli tärkeä osa myös muissa tutkimusesityksissäni. Pidin niitä harjoitteluun ja yhdessä olemiseen virittymisen kannalta välttämättöminä. Vielä *Amoraliassa* osallistuin virityksiin myös itse. Alussa halusin jopa teknisen työryhmän olevan mukana avauksissa, mistä kylläkin seurasi jälkikäteen ajateltuna turhaa liikuntakyvyttömyyttä. Vasta *Riitassa* jättäydyin lähes kokonaan lattiatyöskentelyn ulkopuolelle. Huomasin, että sillä tavoin sain mahdollisuuden katsella, tunnustella rauhassa niin esiintyjiä kuin tilaa. Lisäksi esiintyjien tekemä viritys muuttui myös minun virittäytymisekseni, jonka avulla tunsin itsekin laskeutuvani harjoitustilanteeseen.

Amoralian harjoituspäivät seurasivat ensimmäisen päivän mallia: jooga, ääniimprovisaatiot, harjoitteet ruumiinosilla. Olen kirjannut muistiin, että lihakset olivat joogaamisesta kireinä. Esiintyjät tekivät myös fyysisiä kontaktitreenejä, he muun muassa painivat. Aloimme lisäksi yhdistää jo tehtyihin ääni- ja fyysisiin harjoitteisiin itse keksittyä puhetta ja olemassa olevaa tekstiä.

Toisella harjoitusviikolla pääsimme Kiasma-teatteriin, jossa lähdimme aluksi tutkimaan suhdetta tilaan. Työryhmä vastasi seuraaviin kysymyksiin: Miltä tila tuntuu/näyttää? Mitä [esityksiä] olen tässä tilassa nähnyt? Mitä haluaisin täällä nähdä/tehdä? Kukin yritti kuvailla tilaa ja sinne tulevaa kuvitteellista esitystä. Vastaukset videoitiin. En käyttänyt vastauksia harjoituksissa tai suoraan esityksen tekemisessä. Mutta koska Kiasman auditorio oli minulle erityinen ja mieluinen tila ja koska suunnitelmani olivat suhteessa tilan ominaisuuksiin, tuntui tärkeältä ottaa selvää myös muun työryhmän havainnoista ja kokemuksista ja kiinnittää kaikkien samanaikainen huomio tilaan. Myöhemmissä tutkimusesityksissäni olen lisäksi käyttänyt esiintyjien tilaa ja tilakokemusta koskevia havaintoja esityksen rakentamisessa.

Jo toisella harjoitusviikolla materiaalista alkoi hahmottua erilaisia kahdenvälisiä suhteita ja tilanteita, joiden jälkiä voi erottaa valmiista esityksestä:

1. Teemu ja Jussi tuolissa. Jussi kiipeää syliin kuin toukka: Äiti joka ei tunne mitään, sokea lapsi, joka himoitsee rakkautta. Himokas vauva kiipeilee pitkin äitiä, menee niskaan.
2. Teemu kantaa Jussia: Jeesus ristinsä kanssa ympäri tilaa, Jussi huutaa rakkaudesta.
3. Sanna ja Teemu painivat toistaen samaan aikaan lausetta "I love you so much I could die". (Työpäiväkirja elokuulta 2002)

Esiintyjät harjoittelivat myös paljon sellaisia materiaaleja ja asioita, joita en yrityksistä huolimatta saanut työstettyä tyydyttävään muotoon ja jotka tästä syystä pudotin harjoitusten edetessä pois. Yksi sellainen oli jaloilla näytteleminen. Esiintyjät tekivät toisella harjoitusviikolla Kiasma-teatterissa jaloillaan erilaisia mykkiä kuvaelmia joko tuoleissa istuen tai lattialla maaten. Yksi vei, muut matkivat perässä. Jaloilla esitettiin muun muassa teeseremonia ja lapsen kapalointi, jonka koreografian kukin esiintyjä harjoitteli vaihe vaiheelta – ja jälkikäteen katsottuna täysin turhaan, sillä materiaali hylättiin varsin pian.

Harjoitusmuistiinpanoja lukiessani huomaan, miten niukalti minulla oli *Amoraliaa* tehdessäni harjoittelun eväitä ja malleja. Opiskeluni Teatterikorkeakoulussa 1990-luvun alkupuolella oli ajoittunut vaiheeseen, jossa harjoittelua ei varsinaisesti opetettu. Myöskään harjoitteiden teettäminen ei enää kuulunut ohjaamisen käytäntöihin, kun turkkalaiset harjoitteet oli ainakin (epävirallisesti) hylätty. Yleensä niitä osasivat vain asiaan toisen käden kautta joko Ylioppilasteatterissa tai muualla vihkiytyneet ja heitä apinoivat. Tuntui, ettei koulutuksessa myöskään ollut löydetty tai edes etsitty mitään niiden tilalle. Esityksen harjoittelu, sellaisena kuin minä sen opin, tarkoitti ohjaajan valitseman näytelmätekstin harjoittelemista kohtaus kohtaukselta läpi.[98]

Suuri osa *Amoraliassa* käyttämistäni harjoitteista olikin lopulta sellaisia, joita olin oppinut tai joita olimme yhdessä kehittäneet ääni-improvisaatioryhmässä Särjen ääni ja joista sitten muokkasin itselleni sopivia. Joitakin harjoitteita kehittelin kirjoista käsin, lähinnä Grotowskilta ja Turkalta löytämieni ideoiden pohjalta. Vähitellen aloin kuitenkin keksiä myös aivan omia harjoittelemisen tapoja ja muotoja. Yhtä kaikki kohdallisten, tavoittelemaani esiintyjänilmaisua ja mielessäni väikkyvää esitystä vastaavien harjoitustapojen ja harjoitteiden löytäminen oli vaativaa, ja itse asiassa vei vuosia, ennen kuin aloin oppia harjoittelemaan suhteessa tulevaan esi-

98 Myös minä kävin jälkiturkkalaisen "kouluni". Se muodostui Jari Haloselta 1990-luvun puolivälissä saamastani opista, joka sisälsi paljon mielenkiintoisia näkemyksiä mutta joka samalla tuntui täysin mahdottomalta omaan työhöni sovellettavaksi. Niin totaalinen ja omastani poikkeava oli siihen sisältyvä ihmis- ja maailmankuva, samoin kuin sen kantama teatterikäsitys.

tykseen. Pidänkin oikeiden, sopivien, mielekkäiden, omanlaisten harjoittelutapojen etsimistä ja kehittämistä – samoin kuin harjoittelemisen ja esittämisen välisen suhteen pohtimista – yhtenä tutkimukseni tärkeimmistä teemoista.

Amoralian harjoittelua piti kasassa kolmitasoinen kehys, jonka merkitys esityksen esiintyjänilmaisun synnylle oli keskeinen. Ensinnäkin harjoittelimme ilmaisun eri ”rekistereitä”: laulua, ääntelyä, ruumiintekniikkaa, puhetta ja kontaktia. Lisäksi virittelimme joka harjoituskerralla, jolloin virittyminen muodostui myös esiintymisen osa-alueeksi. Kolmas tärkeä harjoittelun alue olivat erilaiset, toisiinsa kuulumattomat materiaalit, ainekset ja osaset, joita kuvasin materiaalisuutta käsittelevässä luvussa. Edellä luetellut harjoittelun osa-alueet tai tasot vaikuttivat paitsi esiintyjien ilmaisutapoihin myös siihen, millaisia tehtäviä esiintyjät *Amoraliassa* suorittivat, sekä tapaan, jolla esityksen erilaiset elementit toisiinsa suhteutuivat. Esiintyjien esiintymisen voikin jakaa erityyppisiin tekoihin. Sellaisia olivat *tehtävät, numerot, toiminnot* ja yhdessä suoritetut *unisonojaksot*. Kullekin erikseen annettujen tehtävien ohella esiintyjät esittivät yhdessä erilaisia numeroita, mikä osaltaan synnytti heidän esiintyjäruumiidensa välille erilaisuutta ja samastumista. Yksin työstettyjen tehtävien ja esitettyjen, usein draamallisten toimintojen eriäänisyyttä vasten rakensin tietoisia ”yksiäänisiä”, esiintyjien yhdessä esittämiä jaksoja, jotka kokosivat esiintyjäryhmän yhteen. Niitä synnytettiin etenkin matkimisharjoitteiden avulla.

Tietyt ilmaisulliset painotukset, joita työstimme materiaalien ja peruskuvien avulla, lävistivät kaikkea harjoittelua ja erottuivat myös valmiista esityksestä. Yhden painotuksen muodostivat regressiiviset olotilat ja ilmaisutavat – kuten millä tavalla solu, vauva, vammainen tai juoppo ääntelee ja elehtii. Ruumiin läheisyyttä, painoa ja tuntua harjoiteltiin kantamisten, syleilyjen, painin, heittämisten ja kiipeilyn avulla, joista tehtyjä variaatioita myös esityksessä toistettiin. Lisäksi oli tärkeää etsiä äärimmäisiä tiloja kunkin esiintyjän ilmaisusta. Niitä kehitettiin hengityksen, fyysisen ponnistelun sekä keveyden ja painon vaihteluiden avulla. Näiden laatujen kautta, tai paremminkin niiden päälle, alettiin sitten työstää tekstejä puhuen, laulaen ja resitoiden. Puheilmaisua harjoiteltiin kuitenkin myös niin, että esiintyjät pöpöttivät omia aamutapahtumiaan ääneen ja taistelivat puhetta aseenaan käyttäen.[99] Tällainen puhe yhdisteltiin edelleen painiin samalla, kun painia käytettiin tanssina.

Lokakuun lopussa pidetylle harjoitusviikolle toin joukon suomalaisia ja karjalaisia legendoja, jotka olin sattumalta löytänyt. Jeesus-lapsesta ja Mariasta kertovat fantastiset kansantarinat osuivat eteeni etsiessäni kirjastosta esitykseen sopivaa

99 Aamupöpinäharjoite lienee toisen käden kautta välittynyt laina Jouko Turkalta. Versioin sen omiin tarkoituksiini sopivaksi.

tekstimateriaalia.[100] Noihin teksteihin perustuvat variaatiot tulivat muodostamaan valmiin esityksen dramaturgisen rangan. Aluksi esiintyjät yksinkertaisesti lukivat legendoja paperista. Sitten he alkoivat puhua niitä ikään kuin kertoisivat tarinaa vaihtaen kuviteltua kuulijaa: ensin puhuttiin lapselle, sitten toiselle esiintyjälle, sitten teatteriyleisölle. En liiemmin suunnitellut tätä harjoitetta, ja jälkikäteen idea puheen suunnan ja kohteen muuttamisesta tuntuu naurettavan yksinkertaiselta. Se kuitenkin paljastaa materiaalisen ja musiikillisen suhteeni tekstiin, jota en vielä tuossa vaiheessa osannut hahmottaa erityiseksi lähestymistavaksi sanaan. Legendoista nousi myös ajatus nimittää tuleva esitys *amoraliteetiksi* – rinnastus moraliteettiin, joka on ”keskiaikainen, yleensä opettavainen vertauskuvallinen näytelmä(laji), jossa esiintyy elämän, kuoleman, ahneuden, hyveiden ja paheiden henkilöitymiä” (*Uusi suomen kielen sanakirja*).

Vasta seuraavan harjoitusjakson alkaessa marraskuun lopulla 2002 oli varmistunut, että *Amoralia* olisi tohtorintutkintoni ensimmäinen taiteellinen työ. Tämä näkyy hienoisena tarkentumisena muistikirjamerkinnöissä. Tuossa vaiheessa aloimme yhdistellä materiaaleja ja laatuja, mistä esimerkkinä harjoituspäivä Teatterikorkeakoululla. Harjoitukset alkoivat selän alueeseen keskittyvällä kundaliinijoogasarjalla. Tämän jälkeen teimme erilaisia ääntä ja ruumista pehmentäviä harjoituksia, joista olen kirjoittanut muistiin: ”infant-ääniä 20 min., kantasoluja, ei alkua eikä loppua, ääni & liike samaa, rustoa, ei suoria kulmia, pehmeää” (Työpäiväkirja 27.11.2002). Yhdistin ”kantasoluvauvan” pehmeyden elokuun harjoituksissa aloitettuun jaloilla näyttelemiseen. Lopputuloksesta olen todennut (huutomerkin kanssa), että ”hyvä olo -vauva, kädet löytyneet, kommunikoi!” (mp.) Lisäksi olen kirjannut tärkeänä pitämäni havainnon: ”Suunta ja toiminta ristiriidassa → jotain muuta! [...] Minua kiinnostaa samanaikainen erilainen toiminta, polyfonia.” (mp.)

Pyrin ohjatessa havainnoimaan ja kirjoittamaan mahdollisimman tarkasti muistiin esiintyjien tekemiä, konkreettisia asioita: ruumiinosien liikettä, ääniä, asentoja, sitä, miltä heidän ilmaisunsa ”tuntuu”. Tämän jälkeen lähdin rakentamaan näiden elementtien yhdistelmiä. Vasta sitten etsin esiintyjien tekemien asioiden mieltä ja merkitystä. Jälkikäteen katsottuna työtapani muistuttaa enemmän koreografista työtä tai säveltämistä kuin ohjaamista. Siihen verrattuna, miten teatteria yleensä ohjataan tekstin, teeman tai visuaalisen kokonaisratkaisun varassa, työskentelyni saattoi esiintyjistä vaikuttaa myös abstraktilta ja sattumanvaraiselta.

100 Kuten jo materiaalisuutta käsittelevässä luvussa totesin, tärkein *Amoraliasta* oppimani läksy oli tämä: anna intuition johdattaa materiaalien luo. Älä määrittele liian tarkkaan etukäteen, mikä on tulevan työn kannalta oikeaa tai sopivaa ainesta, vaan odota, että harjoittelu paljastaa materiaalin mielen ja merkityksen. Niitä ei pelkästään kuvittelemalla tai ajattelemalla voi löytää. Ja muista, että yllättävä ja odottamaton osoittautuu usein oikeaksi.

Erityiset esiintyjät syntyvät

Seuraavassa käyn läpi *Amoralian* esiintyjyyksien syntyä. Pyrin tuomaan esiin sekä esiintymiseen ja esiintyjiin etukäteen liittämiäni odotuksia että sen, miten kunkin yksittäisen esiintyjän osallisuus vaikutti esityksen syntyyn ja miten esiintyjäryhmä lopulta muotoutui esitykseksi nimeltä *Amoralia*. Näkökulmaani määrittää oma asemani esityksen dramaturgi-ohjaajana.

Jussi Lehtonen

Jussi Lehtonen oli esiintyjistä ainoa ammattinäyttelijä. Olin kiinnostunut hänen tavastaan esiintyä nähdessäni hänet ensi kerran lavalla Teatterikorkeakoulun alkuaikojen klassikkoproduktiossa. Lehtosessa oli rajattomuutta, myös muistumia Turkan näyttelijäkokeiluista. Sittemmin olin nähnyt hänet useissa rooleissa, joissa erityisesti hänen puhetekniikkansa erinomaisuus ja tekstintyöstämistaitonsa olivat tehneet minuun vaikutuksen. Samalla, kun halusin *Amoraliassa* hyödyntää nimenomaan Lehtosen näyttelijyyttä, toivoin voivani suitsia hänen ajoittain maneerisuutta lähentelevää ekspressiivistä virtuoottisuuttaan. Mutta mitä tämä 'näytteleminen' voisi tarkoittaa suhteessa 'esiintymiseen'? Mikä Lehtosen näyttelemisestä tekisi erityistä ja kiinnostavaa suhteessa Mäen ja Salmenkallion esiintymiseen?

Ammatti, taito ja tekniikka määrittivät Jussi Lehtosen ruumiillista näyttämöllä oloa *Amoraliassa*, ja Graverin ontologisen ruumiillisuuskäsityksen kautta tarkasteltuna hän oli paitsi näyttelijöiden *ammattiryhmän edustaja (group representative)* niin ennen kaikkea *esiintyjä (performer)*. Lehtosen läsnäolossa erottuikin sitoutumista ja auktoriteettia, joiden saattoi nähdä olevan peräisin ruumiin "taidoista saada huomiota ja toimia teatterillisen ilmaisukyvyn keskipisteenä" (Graver 2003, 164). Tämän lisäksi Lehtonen näyttäytyi *Amoraliassa* myös *roolihahmona (character)*.

Lehtosen heittäytymisellä ja ilmaisevuudella oli suuri merkitys *Amoralian* harjoitteluprosessissa. Hän ehdotti ja tuotti, houkutti muita esiintyjiä kokeilemaan uudenlaisia ilmaisutapoja ja ylittämään totutut rajansa. Harjoitusten energiataso kasvoi, kun Lehtosen esittävän leikittelyn, Mäen tarkan suorittamisen sekä Salmenkallion kuuntelevan osallistumisen välille rakentui kiinnostava ja toimiva dynamiikka, jota Lehtonen usein kannatteli. Esimerkiksi ilmeitä, kasvoilla tehtäviä maskeja harjoiteltaessa – minkä Lehtonen nimesi Quasimodo-tekniikaksi – näyttelijän hillitön naamanvääntely yllytti ja hauskuutti kaikkia. Ja koska Lehtonen muutoin ottaa työnsä äärimmäisen vakavasti, tällainen hauskuuttaminen oli *Amoraliaa* harjoiteltaessa hedelmällistä.

Lehtonen joutui työkiireiden vuoksi olemaan pois syyskuun harjoituksista, ja kun sitten joulukuussa jatkoimme harjoittelua koko työryhmän voimin, ilmeni hänessä dynaamisuuden ja leikkisyyden lisäksi yllättäen myös kasvanut halu ottaa esittämänsä haltuun. Yhdistin tämän ammattinäyttelijyyteen. Ajattelin, että Lehtonen oli kestänyt epätietoisuutta ja pelkkien materiaalien fyysistä harjoittelua hämmästyttävän pitkään, eikä siis mikään ihme, että erityisesti hän alkoi nyt kysellä (psykologisia) syitä (fyysisille) toiminnoille sekä jonkinlaista esityksen kokonaiskehikkoa. Minulla ei *Amoraliaa* aloittaessani ollut paljoakaan kokemusta ammattinäyttelijöiden ohjaamisesta, joten tein työtäni piittaamatta kuulemistani varoituksista, joiden mukaan (koulutetut) näyttelijät suostuvat harjoittelemaan vain jollakin tietyllä tyylillä eivätkä varmasti tee kaikkea mitä ohjaaja pyytää – esimerkiksi ruumiillista teemallisesti perustelemattomia materiaaleja tai ääniä. Niinpä suhtauduin melko rauhallisesti Lehtosen kysymyksiin harjoitettujen asioiden suhteista, hänen tarpeeseensa vaatia ja laatia toiminnan kaaria ja toiveisiinsa saada selkeämpi yleiskäsitys tekeillä olevasta esityksestä. Tunsin liiankin täydellistä varmuutta siitä, että *Amoralian* voisi ja että se pitäisi tehdä juuri näin, materiaaleista käsin.

Tarve kokonaisuuden haltuunottoon ei kokonaan selity näyttelijän turvallisuudentarpeella, vaan syy löytyy myös minusta. Kun tehdään kokeiluja erilaisilla mutta lähtökohtaisesti samanarvoisilla materiaaleilla ja laaduilla, on esiintyjän tärkeää saada jossakin vaiheessa ymmärtää (tunnistaa ruumiillisesti, muistaa), mikä on kiinnostavaa: minkä työstämistä jatketaan ja mitä hylätään. Pystyäkseen etenemään omassa harjoittelussaan esiintyjä tarvitsee yhtäältä jonkinlaiset raamit, tietyn turvan ja kehyksen, ja toisaalta koordinaatit kokonaisesityksensä rakentamiseen. Lisäksi on päästävä toistamaan jo kertaalleen tehtyjä asioita. Tuo kaikki oli minulle *Amoraliassa* hankalaa, osin esitysten materiaalisen lähtökohdan, osin oman päättämättömyyteni takia. Halusin pitää esityksen osien suhteet avoimina mahdollisimman pitkään. Tällainen asetelma kääntyy helposti (ohjaajan ja esiintyjien väliseksi) valtakysymykseksi – etenkin, kun ohjaaja on useimmiten se, joka ratkaisut tekee.

Teemu Mäki

Teemu Mäen esiintyminen *Amoraliassa* perustui kolmeen seikkaan. Ensinnäkin minua kiinnosti hänen erityinen ruumiillinen ”muotoisuutensa” ja ”tuntuisuutensa” – joista jälkimmäinen tulee lähelle *tuntua*, yhtä Graverin (2003) kuvailemista ruumiillisista esilläolon tavoista. Tuo tuntuisuus oli tulosta monenlaisesta elämän varrella harrastetusta ruumiinkoetuksesta, Mäen tapauksessa budolajien ja voimailun aikaan saamaa. Minulle Mäki näyttäytyi kuitenkin paitsi kovana niin myös

mielenkiintoisella tavalla pehmeänä. Ruumiin muotoisuudesta ja tuntuisuudesta puhuessani tarkoitan jotakin oman tekemiseni kannalta olennaista mutta sanoin vaikeasti tavoitettavaa, jonka pyrin olemaan sanallistamatta ja määrittelemättä myös esiintyjille. Graver määrittelee tunnun (*sensation*) nimenomaan esiintyjän tunnuksi omasta ruumiistaan. Mielestäni sen voi lisäksi ymmärtää tuntuna, jonka esiintyjän ruumiillisuus herättää katsojan ruumiissa. Minulle tuntuisuus tarkoittaa esiintyjän yksittäisen materiaalisuuden, hänen *lihansa (flesh)* minussa herättämiä aistimuksia. Toisen tuntuisuutta ei saa eikä sitä oikeastaan voikaan ottaa haltuun, vaan sen pitää vain antaa olla ja vaikuttaa. Tutkimuksen edetessä olen ymmärtänyt, miten tärkeä merkitys juuri esiintyjien lihalla esityksissäni on – ajatus, joka vielä *Amoralian* aikaan vaikutti pelkästään triviaalilta.

Toinen Mäen esiintymistä määrittävä piirre oli hänen ammatti-identiteettinsä. Pyysin Mäen *Amoraliaan* nimenomaan kuvataiteilijana, jolla oli lisäksi vahva julkinen taiteilijakuva. Luulen, että joillekuille jo se oli riittävä syy tulla katsomaan *Amoraliaa*.[101] Vaikka Mäki ei esityksessä missään kohtaa esiinny "itsenään" – eikä hänen siviilipersoonaansa käsitellä esityksessä suoraan – harjoiteltiin Lätkässänimisen kohtauksen improvisoitua monologia (puheäänen laatua, voimakkuutta, monologin kestoa, vahvistamista ja suhdetta muiden esiintyjien samaan aikaan suoltamiin tilityksiin) suorassa suhteessa Mäen persoonaan. Sen voi lisäksi ymmärtää suhteessa hänestä julkisuudessa esitettyyn taiteilijakuvaan. Kohtaus, jossa kukin esiintyjistä vetää samanaikaisesti omaa, hiukan toisista poikkeavaa monologiaan, käsitteli sankaruutta ja pyrki tuomaan esiin mekanismeja, joilla taidemaailma luo sankareita ja vaatii uhreja. Vaikka kohtauksen materiaalina käytettiin myös muiden esiintyjien elämään viittaavia yksityiskohtia, oli *oman henkilöllisyyden* (Graverin *personage*) taso selkeimmin läsnä juuri Mäen esityksessä.

Kolmas keskeinen piirre Mäen esiintymisessä oli hänen kokemattomuutensa ryhmässä tapahtuvasta esiintymisestä ja suoranainen haluttomuutensa "näytellä" – oikeastaan ainoa ehto hänen suostumiselleen produktioon oli, että "hän ei joutuisi näyttelemään". Tunsin myös, että kuvataiteilijalla oli vankka käsitys siitä, millainen esiintyminen häntä kiinnosti ja minkä tyylisessä jutussa hän haluaisi olla mukana. En siis kuvitellut tekeväni Mäestä näyttelijää tai mukauttavani häntä yhtenäiseen esittämistyyliin, vaan asetin hänen esiintyjyytensä aivan erilliseksi ja erityiseksi tutkimisen kohteeksi. Vammaisaktiivien lisäksi minulla oli kokemusta harjaantumat-

101 Samoihin aikoihin, kun *Amoralia* keväällä 2004, vuosi ensi-illan jälkeen, esitettiin Espanjan-vierailua varten harjoitettuna, alkuperäistä monikielisempänä versiona Universumin Betania-talossa, kohu "kissantappaja" Mäen ympärillä yltyi uudelleen. Helsingin Sanomissa ilmestyneen kirjoituksen seurauksena internetissä julkaistiin kehotus paitsi tehdä väkivaltaa Mäelle ja hänen läheisilleen myös sabotoida *Amoralian* esityksiä Universumissa. Vaikka mitään ei tapahtunut, tuntui, että kysymys moraalista ja sen rajoista leijui todellisena esityksen ympärillä.

tomuudesta myös liittyen omaan esiintymiseeni Särjen ääni -ryhmässä. Amatööriys ja sen myötä tuleva ”osaamattomuus” olivatkin Mäen tapauksessa keskeinen osa sitä, minkä mielsin hänen erityiseksi esiintyjäntaidokseen. Useat Mäen esityksessä suorittamista tehtävistä perustuivat konkreettiselle tehtävänasettelulle, kuten ”puhu teksti yläviistoon niin, ettei katseesi kohdistu tarkkaan pisteeseen”.

Tunnun, lihan ja oman henkilöllisyyden lisäksi Mäki oli *Amoraliassa* ruumiillisesti läsnä myös *kommentaattorina*. Kun hän esityksen ensimmäisen erän loppukuvaelmassa esittää runon ”Jumalan mies”, hän ei suostu yhtymään Lehtosen ja Salmenkallion autistiseen virrenveisuuseen vaan kantaa nämä tuoleissaan näyttämön etuosaan ja kaataa lattialle. Mäki reagoi ikään kuin tässä ja nyt -esittämistilanteessa, kun taas Lehtonen ja Salmenkallio, ”uskovaiset”, hoilaavat melodioitaan huomioon ottamatta faktisia näyttämötapahtumia. Mäen kommentoiva esiintyminen muuttaa Lehtosen ja Salmenkallion toiminnan fiktioksi, jolloin heidän ruumiistaan tulee graverilaisessa mielessä *roolihahmoja*. Kommentointi luo suhteen, jossa se, mitä kommentoidaan, saa esityksen kokonaisuudessa uuden merkityksen.

Miten sitten ohjasin Mäkeä? Millaisia materiaaleja ja tehtäviä hänelle tarjosin? Ensinnäkin oli tärkeää harjoitella sitä, mikä oli vaikeaa. Mäen kohdalla se tarkoitti erityisesti äänen kanssa työskentelemistä ja ilmaisuskaalan laajentamista. Toiseksi oli tartuttava siihen, minkä tunnistin esiintyjän ruumiillisuudelle ominaiseksi ja mikä tuntui kumpuavan hänen omasta habituksestaan. Tällä saralla annoin Mäelle fyysisesti raskaita ja vaativia tehtäviä. Hän sai kantaa ja kannatella Lehtosta, heitellä Salmenkalliota, temmeltää hillittömästi jääkiekkomailan kanssa. Mutta oli vielä kolmas alue, joka osoittautui Mäen tekemänä erityisen kiinnostavaksi. Tässä palaan hänen olemistapansa ristiriitaisuuteen, hänen ruumiinsa erityiseen tuntuun. Tunnistin Mäen olemistavassa erilaisia vastakohtapareja: feminiinisyys ja maskuliinisuus, älyllisyys ja aistillisuus, materiaalisuus ja henkisyys. Hänessä nuo ääripäät tuntuivat kohtaavan. Tuntuisuudesta käsin tein myös valinnan antaa Mäen puhuttavaksi uskonnollisia runotekstejä.

Kokemattoman esiintyjän työskentelyssä ilmeni myös toistuvat heikkoutensa:

> Kun [kysymyksessä on] ei-näyttelijä, [hän] tekee joko juuri sen mitä pyydetään tai vähemmän (suostuu eleeseen, liikkeeseen ja ei-selitettyyn. Ei kuvita, ei realistisesti). Ajan taju, eleen koon taju puuttuu tai vähäinen. Inocencia brutal: käyttämättömät äänivärkit. (Työpäiväkirja 2.12.2002)

Mutta kun Mäki väsymättä kuunteli pikkutarkkoja ohjeitani ja parhaansa mukaan tarkensi tekemistään, kykeni hän vähitellen erottelemaan ja toistamaan erilaisia esittämistapoja ja -intensiteettejä. Näin hallitsemattomuuden rinnalle alkoi pikku-

hiljaa kehkeytyä monitasoista ilmaisua. Mäen harjoittelussa ja esiintymisessä ”osaamattomuus”, hallitsemattomuus, ennakkoluulottomuus ja tarkkuus yhdistyivätkin tavalla, joka nähdäkseni osaltaan vahvisti *Amoralia*-esityksen esiintymistapojen kirjoa.

Sanna Salmenkallio

Sanna Salmenkallion esiintymistä *Amoraliassa* määritti usea, erityisesti hänen aiempaan esiintymishistoriaansa liittyvä asia. Salmenkallio oli aloittanut julkiset esiintymiset teini-ikäisenä 1980-luvun alkupuolella. Hän oli ollut mukana uuden aallon bändeissä, kiertänyt ja levyttänyt erilaisten kokoonpanojen kanssa ja esiintynyt samaan aikaan suomalaisen nykytanssin, performanssin ja kokeellisen teatterin pioneeriproduktioissa. Salmenkalliota luonnehti *Amoraliassa* siis paitsi huomattavan pitkä perspektiivi niin populaarikulttuuriin kuin erilaisiin esittäviin taiteisiin myös valtavan laaja ja syvä muusikkous. Minulle tämä näyttäytyi erityislaatuisena mahdollisuutena. Tiesin, että Salmenkallion kanssa olisi mahdollista lähteä tutkimaan sellaisia äänellisiä asioita, joista en kenenkään muun esiintyjän kanssa pystyisi edes haaveilemaan. Kaiken tämän tietäen, ja Salmenkallion kanssa aiemmin työskennelleenä, oletin myös pystyväni laajentamaan hänen ilmaisuskaalaansa ja mahdollisesti löytämään hänestä aivan uudenlaisia esittämisalueita ja -laatuja. Myös sukupuoli, niin esitettynä ja koettuna kuin naistaiteilijan sosiaalisena sukupuolena jokapäiväisine kokemuksineen, oli tärkeä näkökulma. Kaikesta edellä luetellusta käsin lähdin rakentamaan Salmenkallion näyttämöllä oloa suhteessa ja erona Lehtoseen ja Mäkeen.

Salmenkallion ruumiillinen läsnäolo *Amoraliassa* virittyi usean erilaisen ruumiillisuuden välille. Ensinnäkin hän oli esityksen ainoa *naissukupuolen edustaja*, ja edusti lisäksi minun naissukuista ohjaajaruumistani. Harjoitusten edetessä Salmenkallion tapa liikkua ja elehtiä alkoikin muistuttaa omaani, ja monen katsojan mielestä hän ruumiillisen edustamisen ohella myös esitti minua. Vaikken tietoisesti rakentanut hänestä omaa kuvaani, välillämme tapahtui kineettistä ja mimeettistä vaihtoa, kuten ohjaajan tai koreografin ja esiintyjien välillä usein tapahtuu molempiin suuntiin. Suurin merkitys Salmenkallion esiintyjyyden kehittymiselle *Amoraliassa* oli kuitenkin tavoilla, joilla harjoiteltaessa tutkimme esittämisen laatuja ja energioita. Salmenkalliolle ominaisesta ”leijuvuudesta” ja käsien pehmeistä eleistä syntyi hänen ilmaisunsa erityinen *tuntu*. Siinä sulava ja virtaava, feminiiniseksi mieltämäni liikehdintä vuorotteli harjoitteiden tekemisen myötä syntyneen lattean ja ”inhottavan”, banaalin ja makaaberin toiminnan kanssa.

Kuten edellä mainitsin, Salmenkallion asemointi *Amoralian* esiintyjäksi oli erityisen haastavaa, koska hänen piti alun perin olla esityksen äänisuunnittelija ja

muusikko. Ennen harjoitusten alkua minulla ei ollut käsitystä siitä, mitä hän esityksessä tekisi tai ”edustaisi”, vaikka tarvitsin Salmenkallion nimenomaan esiintyjäksi – olihan esityksessä vain kaksi muuta esiintyjää. Lehtosen ja Mäen olemistavoista, heidän keskinäisestä suhteestaan ja jopa heidän hyvinkin käsitteellisistä rooleistaan minulla oli vahva näkemys alusta saakka, kun taas Salmenkallion osuuden tajuaminen vei aikaa. Hänen tehtävänsä, suhteensa miesesiintyjiin, jopa hänen tuntunsa materiaalinen merkitys säilyivät minulle pitkään salaisuutena. Olin samaan aikaan sekä varma valinnastani ja kiinnostunut Salmenkallion tavasta olla näyttämöllä että epätietoinen hänen paikastaan esityksessä. Tämä varmasti myös välittyi. Olin lisäksi tyytymätön siihen, etten osannut antaa esiintyjän työskentelylle konkreettisia ”poijuja”. Salmenkallio tuntui kuitenkin kestävän epävarmuutta ja epäselvästi ohjeistamiani tehtäviä, luultavasti sen vuoksi, että olimme työskennelleet yhdessä jo ennen *Amoraliaa*.

Miksi sitten oli niin vaikea saada otetta Salmenkallion paikasta esityksen kokonaisuudessa? Mikä hänen ohjaamisessaan oli niin haastavaa? Miksen yksinkertaisesti keksinyt selkeitä, valmiita toimintoja? Olihan Salmenkalliolla esityksessä lopulta merkittävä osa, joka koostui lukuisista erilaisista tehtävistä.

Ensiksikin halusin laajentaa hänen näyttämöilmaisuaan, saada aikaan vahvempaa, röyhkeämpää, esittävämpää eleellisyyttä ja poistaa ilmaisussa näkemiäni esteitä, kuten meditaatiota lähentelevää sisäänpäin kääntymistä ja kapeaa puheilmaisua. Salmenkallion ilmaisu lähti *Amoraliassa* rakentumaan voimakkaaseen tyylittelyyn tähtäävien fyysisten harjoitteiden ja erilaisten, koko työryhmän kanssa tehtyjen äänitehtävien pohjalta. Kun äänitehtävät yhdistettiin ruumiinosia manipuloiviin fyysisiin harjoitteisiin, ääni pääsi vaikuttamaan ruumiinkieleen ja vastaavasti vahvat ruumiineleet ja -asennot siirtyivät osaksi äänityöskentelyä.

Pyrkimykseni oli saada harjoittelun avulla Salmenkallion pehmeä ja leijuva olemus maadoitettua. Oletin lähteväni kunkin esiintyjän erityisestä ruumiillisuudesta ja ammatillisuudesta – ja harjoituttavani vain materiaaleja ja laatuja – mutta on nähtävissä, että Salmenkalliolle tavoittelin myös tietynlaista näköisyyttä. Manipuloin hänen habitustaan ja pyrin siitä jopa eroon. En ollut päämäärästäni tietoinen, vaan luulin vain karsivani Salmenkalliosta piirteitä, joista en näyttämöllä pitänyt tai joita en arvostanut. Jälkeenpäin katsottuna voi kuitenkin huomata, miten yritin muuttaa Salmenkallion feminiinistä ruumiillisuutta maskuliinisemmaksi, enemmän miesesiintyjien kaltaiseksi – ja kenties myös enemmän omaa habitustani muistuttavaksi. Jälkikäteen onkin helppo myöntää, miten *Amoraliassa* samastuin ennen kaikkea miesten ruumiisiin ja heidän energioihinsa, niin erilaiset kuin ne Lehtosella ja Mäellä olivat. Tutkimukseni edetessä olen joutunut korjaamaan

käsitystäni sukupuolisista arvostuksistani, mistä kirjoitan näyttämön väkivaltaa käsittelevässä luvussa 3.[102]

Amoraliassa minut yllätti se, miten paljon naisen ja miehen näyttämöllinen suhde vaati etsimistä. Hain konkreettista vastausta kysymykseen, mitä tekemistä Salmenkalliolla oikeastaan näiden miesten kanssa oli. Millainen suhde heillä voisi keskenään olla? Millaisia kohtaamisia ja tehtäviä osaisin tarjota? Lopulta löysin Salmenkalliolle ja Mäelle yhteisiä toimintoja, kun taas Lehtosen ja Salmenkallion välillä ei edes valmiissa esityksessä ole muuta suoraa fyysistä suhdetta kuin tilanne, jossa he pyörivät etunäyttämöllä tarjottimet ja kahvikupit käsissään. Esityksen aikana he tosin ovat samassa tilassa ja esittämistilanteessa, aika ajoin ehkä jopa samassa esitysmaailmassa, mutta heille ei silti synny elävää, vastavuoroista suhdetta. He ovat vain kuin kaksi ulkopuolelta nähtyä ruumista, ihmistä tai hahmoa samassa kuvassa.

Ennen joulutaukoa 2002, Mäen lähdettyä sairastuneen lapsensa kanssa Pohjanmaalle, Salmenkallio ja Lehtonen jo vaativat minulta yhteisiä kohtauksia, joissa heillä olisi näyttämöllä mahdollisuus fyysiseen kontaktiin. Yritin rakentaa heidän välilleen erilaisia tilanteita, myös jonkinlaista draamaa, mutta en löytänyt ratkaisua. Harjoitteiden avulla etsin myös aivan konkreettisia kohtaamisia, mutta Salmenkallion ja Lehtosen välinen fyysinen tilanne ei yksinkertaisesti näyttäytynyt mahdollisena. Jälkeenpäin ymmärsin ongelman materiaaliseksi; Salmenkallion ja Lehtosen liharuumiiden keskinäinen tuntu ei synnyttänyt minulle merkityksellistä kokemusta tai havaintoa, oivallusta, joka olisi sytyttänyt minut. Ja vaikka tulos ehkä jäi heidän kannaltaan epätyydyttäväksi, tein mielestäni oikein jättäessäni heidän välisensä näyttämöllisen suhteen auki.

Samassa yhteydessä esiintyjät vaativat minua myös määrittämään jollakin tavalla kummankin kokonaistehtävän esityksessä. Nopeasti keksin, että Lehtonen on vaeltava jumalanpoika. Salmenkalliolle taas livautin, sen enempiä miettimättä, että hän edustaa esityksessä minua. Lisäksi Salmenkallio kannatteli esityksen äänellistä dramaturgiaa. Hänen muita ylempänä soiva naisääntelynsä vaikutti toisten tekemiseen ja loi esityksen äänimaailman perusvireen, minkä lisäksi Salmenkalliolle rakennettiin oma, viulun, ääntelyn ja fyysisten toimintojen muodostama solistinen scorensa. Harjoitusprosessin läpi kulkeneet ääniharjoitteet olivat hänelle siinä määrin luontaisia ja osin tuttuja jo aiemmista töistämme, että Salmenkallio pystyi toimimaan äänellisenä houkutuslintuna Mäelle ja Lehtoselle. Näin hän *Amoraliassa*

102 Ruumiillistettujen arvostusten tunnistaminen ja hyväksyminen – sekä niiden purkaminen – vaatii aikaa. Tutkimuksen kuluessa jouduin tunnustamaan, että olin kasvanut halveksimaan naisellisena pidettyä pehmeyttä ja keveyttä. Ärsyynnyin narinasta ja voimattomuudesta, olinhan sisäistänyt arvostuksen vahvaan ja selkeästi artikuloivaan puheeseen ja itsensä hallitsevaan ruumiiseen. Tietoisista arvostuksista muodostunut etiikkani ei kuitenkaan toiminut samalla tavalla. Uskonkin, että näyttämöllinen kiinnostukseni vaikkapa sukupuolen kysymyksiin nousee ainakin osittain tästä ristiriidasta. Olen lähtenyt työstämään sitä, mikä minulle on vaikeaa, jopa ratkaisematonta.

sekä varioi minun ehdottamaani ruumiinkuvaa että synnytti esittämiensä tehtävien ja jaksojen kautta esityksen musiikillista kokonaisjännettä – jotka olivat esityksen kaksi keskeistä ja toisistaan hyvin poikkeavaa näyttelijändramaturgista kuljetusta.

Edellä kuvaamani esiintyjäerityisyyden kehittyminen oli keskeinen *Amoraliasta* syntynyt oivallus. Esiintyjien yksittäinen, ammatillinen, habituaalinen ja ruumiillinen olemistapa sekä työskentely kunkin esiintyjän lihan, energian ja tuntuisuuden kanssa antoivat sysäyksen sille, että esityksen tehtyäni aloin jäsentää ja työstää kysymystä materiaalisuudesta. *Amoralian* esiintyjien erityisen materiaalisuuden pohtimisella olikin tärkeä merkitys koko tutkimukselle ja myöhemmille tutkimusesityksilleni, joiden esiintyjien erityisyyttä ja erityisiä esiintyjyyksiä käsittelen tulevissa luvuissa, erityisesti seuraavassa, sukupuolta ja näyttämön väkivaltaa käsittelevässä luvussa 4 sekä groteskin yhteydessä luvussa 7.

4. *Näyttämön väkivalta: Mirriseni*

On ”Mirrien” viimeinen esitys. Tilanne on erityisen jännittävä. Näyttelijä Anu Koskisen isä on aamulla soittanut ja kertonut tulevansa Tampereelta esitystä katsomaan Anun Alzheimeria sairastavan äidin kanssa.

Pitkälle toiseen puoliaikaan kaikki etenee suunnitellusti. Anu Koskinen tulee näyttämölle pientä tytärtään tuudittavana Helmi Vartiaisena. Hänen pitäisi laulaa J.H. Erkon sanoittamaa suomalaista kansansävelmää ”Tuuditan tulisoroista”, samalla kun Sanna Salmenkallion raskaana oleva Narkki-Luuseri laulaa varjokuvana näkyen ristiin tuutulaulua ”Souatan sointua” – laulua, jonka minä aikanaan opin jo edesmenneeltä savolaismummiltani. Näyttelijä kulkee ennalta harjoitellun reitin ja tekee sovitut eleet. Hän hyräilee laulua, mutta sanoja ei tule. Ensin ajattelen, että hänelle tuli ”bläkäri”, *blackout*. Kun sitten Tyko Sallista esittävä Heli Perttula rynnistää ikkunankarmit kaulassa sisään ja alkaa sanailla Helminä näyttämöllä elehtivälle Anulle saaden vastaukseksi sanattomia repliikkejä, tajuan, että nyt se sitten tuli: migreenikohtaus, jonka orastavista oireista Anu oli muilta esiintyjiltä salaa minulle vihjaissut ”Mirrien” kaoottisena ensi-iltapäivänä, mutta jonka olemassaolon olin sittemmin kokonaan unohtanut.

Seuraan vielä tovin absurdilta näyttäviä tapahtumia. Sitten astun esiin flyygelin takaa, jossa olen ollut esitystä säestämässä. Astelen keskelle näyttämöä ja ilmoitan värisevällä äänellä, että esitys joudutaan keskeyttämään näyttelijän saaman sairauskohtauksen vuoksi. Tämän jälkeen kävelen esiintyjien perässä lavantakaiseen lämpiöön. Kun katsojat, joiden jälkikäteen kuulin luulleen keskeytystä osaksi esitystä, eivät millään tavalla reagoi ilmoitukseeni, näyttelijä Heli Perttula palaa vielä näyttämölle ja vakuuttaa heille, että esitys on todellakin päättynyt. Häilyvät aplodit seuraavat Helin poistumista, ja katsojat valuvat hiljakseen ulos esitystilasta.

Ei tunnu pelkältä sattumalta, että migreeni vei Anulta kielen juuri sinä päivänä, jona hänen vakavasti dementoitunut äitinsä tuli teatteriin katsomaan näyttelijätyttärensä esiintymistä – elämänsä viimeistä kertaa muuten. Olihan yksi esityksen keskeisistä teemoista muistaminen, yritys ”muistaa”, kuka Helmi Vartiainen oli, ja yritys ymmärtää, mitä kaikkea ”mirrit” voisivat näyttämöllä olla. Annette Arlanderin esittämä dementikko-Helmi – fantasia dementoitumiseen asti ikääntyneestä Helmi Vartiaisesta – on ilmaiseva. Kohtauksessa Helmi etsii Karjalan koivikkoon kadonneita tyttäriään ja kalattaa: ”Mis miu tytöt o? Ootteko työ nähneet miu tyttölöit? Mis miu tytöt o? Mis miu tytöt o? Ootteko työ nähneet miu tyttölöit?”

Alzheimer vei Anun äidin vuonna 2006, jolloin myös oman isäni sairaus alkoi oireilla. Nyt, vuonna 2013, isä on samassa tilassa kuin Anun äiti *Mirriseni* nähdessään.

Vanha "totuus" on, että tekijöiden keskinäiset suhteet ja esityksen aikainen elämä tulevat teatterissa auttamatta ilmi sekä harjoituksissa että lopputuloksessa. *Mirriseni*-esityksessä esiintynyt työnohjaajani Annette Arlander – video- ja live art -taiteilija, professori, kollega, opettaja ja entinen teatteriohjaaja – on lisäksi korostanut, että vaikutus voi olla myös päinvastainen. Arlander väittää, että esitys heijastuu tosielämään, jolloin näyttämölle harjoitetut ja siellä esitetyt hankalat, pahat tai tuhoisat aiheet ja asiat voivat heittää varjonsa myös tekijöiden elämään. Hän onkin kehottanut varomaan, mistä aiheista ja millaisia taustoja vasten esityksiä lähtee rakentamaan. Minulle asia valkeni erityisellä tavalla *Mirriseni*-esitystä tehdessäni. Sitä tehtäessä ja esitettäessä jouduimme arkisten freelancevastoinkäymisten lisäksi kohtaamaan työryhmäni kanssa monenlaisia odottamattomia vaikeuksia. Liekö myös ollut oireellista, että *Mirriseni*-projektin alkaessa sen alaotsikko oli tutkimussuunnitelmassa muodossa "Väärin valitseminen ja oma kieli" – havainto, joka perustui edellisen tutkimusesityksen *Amoralian* syntyprosessiin ja jonka pian vaihdoin koskemaan naisen kuvan rakentamista näyttämöllä.[103] Olen kuitenkin alkanut uskoa, että vakavilla asioilla ei teatterissakaan ole leikkiminen, ainakaan ilman hyviä perusteluita ja kunnollista suojausta.

Jokainen esitys on tekijälleen rakas eri tavalla, tai ainakin melkein jokainen, vaikka osan tahtoisi unohtaa ja joitakin pitää epäonnistuneina. Omasta tuotoksesta on yleensä mahdollista ajallisen etäisyyden saatuaan loitontua sen verran, että sitä voi arvioida viileästi ja tunteilematta. Nyt ajattelen, että *Mirriseni* epäonnistui monella tapaa. Etenkin minun työni siinä oli huonosti ajoitettua, tempoilevaa, epäjohdonmukaista ja sekavaa. Vaikka olen suuri epäolennaisuuksien ja virheiden ystävä, niin "Mirrejä" harjoiteltaessa niihin tuli juututtua liikaa. Silti juuri tämä esitys tuntuu erityisen tärkeältä. Kaikissa epäonnistumisissaan ja tärähtäneisyyksissäänkin *Mirriseni* on edelleen katsottuna huikea esitys, minulle erityisen hankala ja rakas lapsi – sallittakoon tämä pateettinen kielikuva tämän kerran. Sen synnyttäminen oli täynnä vastoinkäymisiä, esityksen oma elämä hiuskarvan varassa. Monet suorastaan inhosivat juttua. Sellainen reaktio saa tekijän heti puolustuskannalle. Olen myös ylpeä tästä omituisesta ja epäkeskosta tuotoksestani ja etenkin siitä, mitä esiintyjät kykenivät kaoottisissa olosuhteissa tuottamaan. Toisaalta monet yksityiskohdat esityksessä ärsyttivät minua ja ärsyttävät edelleen. Sen tekeminen oli kuitenkin myös sen verran traumaattista, että kului yli vuosi edellä kuvaamastani, viimeisestä *Mirriseni*-esityksestä, ennen kuin kykenin katsomaan esityksestä tehdyn taltioinnin.

103 Työkysymyksen muutos liittyi esityksen lähtökohtien muuttumiseen. Kuvaan asiaa tuonnempana.

Minä olen feministi

Miksi kirjoittaa tai puhua feminismistä aikana, jona koko asia on monessa mielessä pois keskustelun keskiöstä[104] ja sukupuoli taiteenkin aiheena lähes *passé*? Olen tietoinen, että näitä asioita käsiteltiin maailman näyttämöillä jo lähes 40 vuotta sitten, enkä ole tehnyt esityksiäni erityisesti feministisestä näkökulmasta enkä perustanut tutkimustani sukupuolen- tai queer-tutkimukseen, joiden uusinta teoriaa en edes tunne. Minulla on kuitenkin esittää kaksi perustelua. Ensinnäkin: vaikka elämme aikaa, jota kuulee nimitettävän jälkifeministiseksi, *postfeminist*[105] erotuksena feministiseen "perustraditioon", edes feministinen perusargumentaatio ei Suomessa ole vielä yltänyt teatteriin saakka – mistä varmaankin johtuu myös se, että valtateatterissa sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaus on edelleen pääosin yksinkertaistettua ja normittavaa.[106] Jopa puhe tasa-arvosta on maassamme aloitettu aivan viime vuosina, ja sekin enimmäkseen ruotsin kielellä.[107]

104 Voiko *keskustelu* koskaan tapahtua muualla kuin keskiössä, *keskellä* ja *kesken*?

105 Nykyisen, postfeministisen tilanteen suhteesta feministiseen "menneisyyteen" kirjoittaa muun muassa Elaine Aston (2008, ix, xvi–xvii). Aihetta käsiteltiin myös Northamptonin yliopistolla syyskuussa 2004 pidetyssä konferenssissa "Interdisciplinary Landscapes: Postfeminist Practices in the Arts", johon osallistuin yhdessä näyttelijä Anu Koskisen kanssa. Pidimme siellä luentoesityksen otsikolla "How to Define Woman? – The violence of the stage in 'mirriseni'".

106 Suomalaisessa teatterissa sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisestä sekä sukupuolen politiikasta käyty keskustelu oli vilkkainta, joskaan silloinkaan ei yltiöpäisen vallatonta, 1980- ja 1990-luvuilla. Tuolloin muun muassa Teatteri Venus, Teatteri Raivoisat Ruusut sekä Tuija Kokkonen työryhmineen käsittelivät esityksissään näitä kysymyksiä. (Ks. Helavuori 1998 ja 1999 sekä Kokkonen 1996) Myös pelkästään naisille esiintynyt naisteatteriryhmä Naistraktori oli yksi 1980-luvun feminismin ilmentymiä. (Kekki 2010, 64) 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä samoihin aiheisiin tarttuivat vuonna 2005 perustettu teatteriryhmä Blaue Frau (blauefrau.com) sekä feminismiä niin taiteellisessa työssään kuin kirjoituksissaan hyödyntävä näyttelijä, kirjailija, ohjaaja Helena Kallio (ks. Kallio 2006 ja 2009). Näyttäisikin, että painopiste niin teatteritaiteessa kuin sen tutkimuksessa on vuosituhannen vaihduttua siirtynyt sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksistä "queeremmille" tai – kuten sitä on suomeksi tapana kutsua – pervommille vesille. (Ks. Kekki 2010)

Suomalaisessa nykytanssissa ja performanssissa samoin kuin niiden tutkimuksessa sukupuolta ja seksuaalisuutta on työstetty 1980-luvulta alkaen (ks. muun muassa Ojala 2007). Tuoreita feministisiä näkökulmia tanssiin ja tanssinopetukseen Suomessa tarjoavat Kai Lehikoinen (2006) sekä Inka Välipakka (2007), sukupuolen esityksestä suomalaisessa performanssissa taas kirjoittaa Helena Erkkilä (2008). Kiinnostavaa on, että vielä vuonna 2005 ilmestyneessä, 35 elävän suomalaisen tanssitaiteilijan työtä esittelevässä teoksessa *Tanssintekijät* moni tekijä kirjoittaa sukupuolen teemoista, mutta sen "jatko-osassa" *Nykykoreografin jalanjäljissä: 37 tapaa tehdä tanssia* vuodelta 2011 yksikään 37 kirjoittajasta ei nimeä sukupuolta, seksuaalisuutta tai feminismiä (eikä pervo- tai homo/lesboaiheita) työnsä keskeiseksi lähtökohdaksi. Tunnistan tässä sekä sukupolven että paradigman vaihdoksen, joissa keskeistä on siirtymä ruumiin esittämisestä ja ruumiinpolitiikasta ruumiin kokemiseen.

107 Ruotsissa käydyn tasa-arvokeskustelun innoittamana suomenruotsalaisten teatterijärjestöjen keskusliitto CEFISTO aloitti vuonna 2006 kolmivuotisen teattereiden tasa-arvo-ohjelman, jota johti dramaturgi Anna Simberg. (Ks. cefisto.fi/project/jaemstaelldhetsarbete sekä Simberg 2007) Suomenruotsalaisella feminismillä on tosin pitkät perinteet, sillä ensimmäinen, Ruotsista tullut feminismiaalto pyyhkäisi Suomessa 1970-luvulla nimenomaan suomenruotsalaisen kulttuuriväen yli. (Ks. Ingström 2007)

Teatteriohjaaja Kaisa Korhonen kertoo monesti ihmetelleensä, miten sukupuolineutraaleja ja -sokeita suomalaiset ohjaajaopiskelijat ovat pohjoismaisiin kollegoihinsa verrattuina. Opettaessaan vuosituhannen alussa useaan otteeseen Ruotsissa Korhonen pani merkille, että miespuoliset opiskelijat ilmoittautuivat lähes poikkeuksetta feministeiksi – ilmiö, johon hän kertoo Suomessa törmänneensä vasta aivan viime aikoina. (Korhonen 2012) Arvelisin tämän johtuvan yhtäältä teatteriperinteen ja keskustelukulttuurin eroista sekä toisaalta kriittisen, feministisen tradition vähyydestä suomalaisessa teatterissa. Samaa todisti myös Suomen Teatteriohjaajien Liiton hallituksen keväällä 2007 teatterinjohtajille lähettämä (ja minun hallituksen jäsenen ominaisuudessa kirjoittamani), nais- ja miesohjaajien palkkaeroja koskeva paimenkirje. Kirjeessä vedottiin valtionosuusteattereihin, jotta ne kuroisivat umpeen naisten ja miesten keskipalkassa olevan yli 500 euron kuukausittaisen eron. Kirjeeseen tuli yksi vastaus. Siinä todettiin, että teattereissa ei ole epätasa-arvoa. Keskustelua on siis syytä jatkaa, myös suomeksi – vaikka sitten jälkifeministisesti.

Toinen peruste suunnata feministinen katse omiin esityksiini, ja erityisesti juuri *Mirriseni*-esitykseen, on, että uskon tällä tavoin pääseväni käsiksi joihinkin keskeisiin esiintyjää ja esityksenrakentamista koskeviin kysymyksiin, jotka muutoin jäisivät käsittelemättä. Nämä kysymykset yhdistävät pohdintojani näyttämön teknisten osa-alueiden ja kussakin produktiossa tekemieni eettisten valintojen suhteesta. Tässä yhteydessä feminismi kohdentuu etenkin sukupuolen ja seksuaalisuuden tutkimiseen. Lisäksi, kuten Sue-Ellen Case toteaa vuonna 2008 liki kaksikymmentä vuotta aiemmin ilmestyneen kirjansa *Feminism and Theatre* uusintapainoksen johdannossa: feminismi on vaikuttanut radikaalisti teatterin eri osiin. Se on paitsi muuttanut teatterihistoriaa myös muuttunut yhdeksi olennaiseksi teatterin tekemisen alueeksi. Feminismillä on siis jo historiansa, jota vasten esityksiä on mahdollista tehdä ja tutkia. Feministiksi tunnustautuvan teatterintekijän ei enää olekaan välttämätöntä ottaa taiteessaan yksioikoisen poleemista kantaa, koska hän voi ”nojata teatterin tunnustettuun feministiseen traditioon” (Case 2008, 4).

Vuonna 2006 kirjoitin: ”Feminismi merkitsee minulle lähtökohtaisesti kriittistä asennetta sukupuolisiin yhteiskunnallisiin eroihin ja tarjoaa mahdollisuuden ja velvoitteen näiden mutta myös muiden sosiaalisten erojen näkyväksi tekemiseen. Feminismi liittyy suhteeseen vähemmistöihin. Se on ihmisyyden sosiaalis-eettisiin ilmenemisiin kohdistuvan analyysini perusta.” (Työpäiväkirja 2006) Tänään lisäisin, että feminismi tarkoittaa minulle ennen kaikkea kriittisen position ottamista suhteessa yhteiskunnallisiin valtasuhteisiin, asemiin, niitä synnyttäviin ja niiden synnyttämiin sosiaalisiin ja kulttuurisiin erontekoihin. Sukupuoli on yksi näistä.

Feminismi on siis yhteiskunnallisen toimintatapani keskeinen rakennusaine ja linssi, jonka kautta pyrin tarkastelemaan sekä yhteiskuntaa, jossa toimin, että omaa toimintaani siinä. Lisäksi feminismi sisältää ehdottoman vaatimuksen tasa-arvosta, vaatimuksen, joka on perustava, pysyvä ja joka hetkessä uudelleen toteutettavissa. Feminismi onkin yksi keskeinen maailmaan asettumisen tapani. Olen ja pyrin aina uudelleen olemaan feministi. Naisena ja taiteilijana minulla ei ole muuta vaihtoehtoa.

Marianne Liljeström kirjoittaa, että epistemologisista ja ontologisista eroavaisuuksista huolimatta feministejä yhdistää ”poliittinen ja eettinen sitoutuminen vallan ja tiedon yhteyksien paljastamiseen ja sukupuolitetun hierarkian ja epäsymmetrian purkamiseen” (Liljeström 2004, 21). Gayle Austinin mukaan feministinen lähestymistapa tarkoittaa paitsi ”huomion kiinnittämistä naisiin” (Austin 1990, 1) myös sitä, että ”mitään ei pidetä itsestäänselvyytenä, sillä asiat, joita pidämme itsestäänselvyyksinä ovat yleensä sellaisia, jotka on muodostettu kulttuurin kaikkein vaikutusvaltaisimmasta katsantokannasta käsin” (mt., 2). Edelliseen liittyy myös kriittisyys tietoa ja sen tuottamista koskevaa teoretisointia kohtaan. Laura Werner nimittääkin feminististä filosofiaa ”likaiseksi ajatteluksi”, jossa ”kategorioiden sekoittaminen ja perinteisten vastakkainasettelujen ylittäminen yhdistyvät […] symbolisesti likaisuuteen ja saastuttavuuteen ajallisesti, paikallisesti ja ideologisesti hyvin erilaisissa ajatteluyhteyksissä”. (Werner 2005, 18) Wernerin mukaan feministisen filosofian likaisuus ilmenee useilla tasoilla: ajattelun suhteessa filosofian historiaan, sukupuoleen, politiikkaan ja tietoon.

Feministinen ajattelu tarjoaa runsaan lähtökohdan tutkia taiteessa ja taiteen kautta. Tunnistan taiteellisista ajattelu- ja toimintatavoistani edellä kuvatun kaltaisia pyrkimyksiä ”saastuttaa”, synnyttää tietoista ambivalenssia ja ristiriitaisuutta teatterissa ja yhteiskunnassa tunnistamiani käsityksiä ja toimintamekanismeja testatakseni. Yritys purkaa vallan ja tiedon yhteyksiä sekä sukupuolitettuja hierarkioita, samoin kuin vaatimus horjuttaa kulttuuriin sisään rakentuneita itsestäänselvyyksiä, onkin hyvä ohjenuora taiteellista tutkimusta tehtäessä. Perustuvathan ainakin minulle sekä hakeutuminen teatteritaiteen pariin että valinta tutkia nimenomaan taiteen kautta – oman taiteentekemisen olemistapaa ja sen tuottamaa ymmärrystä kysyen – samankaltaiseen eettis-poliittiseen asemointiin kuin asettautuminen feministiksi. Tähän projektiin liittyy olennaisesti pyrkimys hivuttaa käytäntöä ja teoriaa toisiinsa, mikä on ollut myös minua edeltävien feminististen teatterintekijöiden päämäärä. (Ks. Aston 1995, 7) Nähdäkseni taiteellinen (feministi)tutkija voisikin asettaa jaloksi tavoitteekseen, Wernerin likaista feminististä ajattelua kuvaavia sanoja lainatakseni, että hän ”elää maailmassa kieltämättä sen monimutkai-

suutta ja hyväksyy ajattelun ja kokemusten rakentumisen monisyisyyden, politiikan ja sukupuolen saastuneisuuden sekä oman monilinjaisen suhteensa historiaan ja perinteeseen" (Werner 2005, 24).

Feminismi mahdollistaa yhtäältä omien tekotapojeni arvioimisen ja kehittämisen ja toisaalta sen, että pystyn havainnoimaan näyttämön harjoittamaa sukupuolen politiikkaa ja suhteuttamaan oman työni siihen. Feministinen ammattietiikka vaatii lähtökohtaista kriittisyyttä suhteessa työtapoihin ja materiaaleihin, ja sen perusteella minun on mahdollista kyseenalaistaa historiallis-sosiaalista sukupuolta koskevat tottumukset ja sokeat pisteet niin teatterissa instituutiona kuin omissa töissäni. Minulle se sisältää myös oletuksen oman taiteilija- ja tutkijaposition määrittelemisestä ja ääneen lausumisesta. Taiteilija-tutkijana en ole kuka tahansa vaan minä tässä ja nyt: historiallisten ajallis-paikallisten olosuhteiden määrittämä, oman psyko- ja elämänhistoriani jatkuvasti muuttuva subjekti. Henkilökohtaisuus, oman äänen eksplikoiminen tutkimuksessa saattaa myös tarjota vapautumisen "siitä persoonattomasta, kaikkitietävästä ja näennäisen objektiivisesta äänestä, jota patriarkaalinen kulttuuri on vuosisatoja käyttänyt tehdäkseen tietyt kokemukset näkymättömiksi ja saavuttaakseen kirjoitetun sanan avulla valtaa" (Case 2008, 3). Yhtäältä siis henkilökohtaisuus ja toisaalta ruumiillisuus kuuluvat projektiini taiteellisena tutkijana. Näitä tasoja pyrin pitämään läsnä ja näkyvillä kaikessa tekemisessäni.

Feminismi ei minulle ole varsinainen tutkimusmetodi, vaan ennemminkin osa taiteellista ja eettis-poliittista tutkimusapparaattia, jonka ohjaamana olen tehnyt työkysymyksiä ja painopisteitä koskevia valintoja. Tutkimusesityksissä feministinen ote on tullut esiin monin eri tavoin. Yhtäältä se on pannut kysymään ja ihmettelemään, kritisoimaan ja kyseenalaistamaan tapoja ja muotoja, joilla erityisesti nainen on teatterissa perinteisesti esitetty (tästä *Mirriseni*-esityksen työkysymys "Miten naisen kuva näyttämöllä syntyy?"). Toisaalta olen sen avulla tutkinut, mitä kaikkea feminiinisyys näyttämöllä voisi tarkoittaa ja miten naisellista näyttämöä voisi synnyttää (tunteiden, tuntemisen, tunteellisuuden tutkiminen esityksessä *Riitta – nainen talossa*).

Austin kirjoittaa, että "yksi kaikkein olennaisimmista asioista feministisen teorian parissa työskenneltäessä on määritellä poliittisen feminismin eri lajit ja tehdä oma mieltymys selväksi heti kriittisen työn alkajaisiksi" (Austin 1990, 4). Austin tarjoaa vaihtoehdoksi kolmea, teatterin käytännöissä ja tutkimuksessa käyttökelpoiseksi osoittautunutta poliittisen feminismin suuntausta: liberaali, porvarillinen feminismi, radikaali kulttuurifeminismi sekä materialistinen, marxilaiseksi ja sosialistiseksikin kutsuttu feminismin suuntaus. (mt., 5–6) Yleishumanistinen liberaalifeminismi pyrkii poistamaan kulttuurisiksi katsomansa sukupuolierot ja

saavuttamaan tasa-arvon naisen ja miehen välisiä eroja häivyttämällä. Radikaalifeminismi päinvastoin korostaa naisen ja miehen kulttuurista eroa sekä naisellisten ja naistyyppisten ominaisuuksien paremmuutta päämääränään purkaa naisia sortavat miesvaltaiset yhteiskuntastruktuurit. (mp.; Case 2008, 63–64) Materialistisessa feminismissä taas painotetaan (sukupuolen tai muulla perusteella tapahtuvan) sorron materiaalista ja historiallista luonnetta ja pyritään hälventämään sukupuolen biologista jaottelua ottamalla lähtökohdaksi tuotannon materiaaliset, luokkaa, sukupuolta ja rotua koskevat ehdot. (Austin 1990, 6; Case 2008, 82–83)

Elaine Aston muistuttaa, miten jokainen edellä kuvatuista feministisistä asenteista on tuottanut teatterin alalla omanlaisiaan tekemis- ja kirjoitustapoja. Liberaalin feminismin vaikutus on tullut esiin lähinnä naisten ja miesten kasvaneena tasa-arvona, naistekijöiden lisääntyneenä näkyvyytenä ja osallistumisena perinteisessä teatterissa, kun radikaali feminismi taas on pyrkinyt tuottamaan erityistä "'ruumiinkirjoitusta' erilaisissa 'vaihtoehtoisissa' tekotyyleissä" (Aston 2008, xiii; teatterin tavasta soveltaa *écriture féminineа* ja muita naistyyppisiä kirjoitustapoja ks. Aston 1995, 45–54). Materialistinen feminismi on sen sijaan ottanut käyttöön uudenlaisia, esityksellisiä kirjoitustapoja sekä brechtiläisestä traditiosta ponnistavia esitystekniikoita. (Aston 2008, xiii; ks. myös Aston 1999, 12–13) Siinä, missä radikaali feminismi keskittyy pääasiassa yksilöön, kiinnittää materialistinen feminismi yksilön sijasta huomiota ryhmään ja joukkoon, mikä tekee siitä teatterin kannalta erityisen mielekkään ja käyttökelpoisen ajattelutavan. (Austin 1990, 5–6) Radikaalia feminismiä on toistuvasti kritisoitu kiinnittymisestä sukupuolen essentialistiseen, biologisesti perusteltuun määrittelyyn. Tuija Pulkkinen arvostelee sekä liberaalia että radikaalia feminismiä niiden perustahakuisuudesta, siitä, että kummassakin sosiaalisen sukupuolen ajatellaan olevan jonkin alla olevan, aidon sukupuolisuuden päälle keinotekoisesti rakentunut konstruktio. Pulkkisen mukaan molemmat ajattelutavat pyrkivät – vaikkakin vastakkaisin perustein: liberaali ajattelu naisen ja miehen olemuksellista samankaltaisuutta korostamalla, radikaali feminismi tuota eroa painottamalla – löytämään sukupuolen perustan, "molemmat riisuvat ylimääräisiä kerroksia ytimen löytämisen toivossa" (Pulkkinen 1998, 173).

Vastoin Austinin esittämää vaatimusta en osaa, saati halua asemoida itseäni tai ajatteluani mihinkään feminismin perinteisistä suuntauksista. En, vaikka materiaalisuus on työni keskeisiä lähtökohtia ja vaikka monet esiin tuomani kriittiset näkökulmat muistuttavat materialistiseen feminismiin sisältyviä tavoitteita – ja vaikka olen tutkimusesityksessä *Riitta – nainen talossa* työstänyt ruumiillisuutta Luce Irigarayn kaltaisen radikaalifeministisen essentialistin tekstejä röyhkeästi lainaten. Yksikään poliittisen feminismin perinteisistä suuntauksista ei kuitenkaan

itsessään kutsu minua eikä vastaa tutkimukseni tarpeisiin ja riitä näin kattamaan tutkimusesityksissä käsittelemiäni ja niistä nousseita kysymyksiä. Yhtäältä taiteellisena tutkijana ja toisaalta feministinä otan vapauden soveltaa jälkifeministisesti erilaisia feministisiä ajattelutapoja mutta myös ylittää ja kiistää ne tai jättää ne tarpeen tullen huomiotta.

Näyttämön sukupuoli[108]

Yksi elämäni suurimpia eksistentiaalisia havahtumisia oli, kun tajusin, että olen jotenkin oleellisesti erilainen kuin pojat. Ero ei tuntunut neutraalilta eikä se syntynyt omasta havainnosta tai kokemuksesta, vaan se osoitettiin selvästi, ja klassisesti, minussa olevana puutteena, jota en millään enkä koskaan pystyisi täyttämään. Sukupuoleni oli vaje, jota olen yrittänyt monella tapaa myöhemmässä elämässäni sekä kyseenalaistaa että kompensoida. On täytynyt olla vähintään yhtä hyvä kuin miehet, joko samastumalla tai erottautumalla.

Muistan ensimmäisen kerran, jolloin asemani tuli selväksi. Ukilla, jota hänen elämänsä loppuun asti suuresti rakastin ja ihailin, oli tapana antaa meille lapsenlapsille pikku puuhia ja maksaa niistä palkkaa. Näitä töitä olivat saaneet tehdä kaikki vanhemmat serkut ennen minua, tai niin tuossa vaiheessa luulin. Kun sitten itse tulin riittävän vanhaksi työntekoon, olisinko ollut kahdentoista – ja on myönnettävä, että tunsin itseni tuossa iässä varsin kyvykkääksi, olinhan kaikkia ikäisiäni ja vanhempiakin serkkuja parempi koulussa ja juuri laskennossa, jota tässä työssä tarvittaisiin – ja kuvittelin hetkeni koittaneen, minut ohitettiin. Ensin se tapahtui jollakin ääneen lausumattomalla verukkeella, kuten että työtä ei enää ollutkaan tehtäväksi. Sitten laskukoneen ääressä tehty työ olikin muuttunut vain raavaille ja vanhemmille pojille sopivaksi lapiohommaksi. Yhtä kaikki ukilla ei ollut tarjota minulle palkallista, haasteellista ja vastuullista ajattelutyötä. Kelpasin toki edelleen ja enenevässä määrin auttamaan mummia (ilmaisissa) keittiö- ja puutarhahommissa.

On tietysti ymmärrettävää, että ukki oli sukupolvensa ja kulttuuripiirinsä kautta sukupuolierotteluun kasvanut. 1970-luvun lopulla konservatiiviselta, Lapin pikkukylässä asuvalta isoisältäni olisi tuskin voinut odottaa muunlaista käytöstä. Mummista ei tosin myöskään ollut apua – ei, vaikka hän oli omassa sukupolvessaan

108 Rajaan feminismin, seksuaalisuuden, sukupuolen ja feminiinisyyden kysymysten käsittelyn taiteelliseen tutkimukseeni, ennen kaikkea tutkimusesitykseen *Mirriseni*, mitä myös valitsemani kirjallisuus ja muu lähdemateriaali pyrkivät palvelemaan. En siis osallistu laajempaan, sukupuolentutkimuksen – tai teatterintutkimuksen – keskusteluun ja alan sisäiseen debatointiin. Feminismin, sukupuolen, seksuaalisuuden tai pervouden teemoja ovat suomalaisista teatterintutkijoista käsitelleet muun muassa Hanna Helavuori (1996 ja 1998), Tiina Rosenberg (2000 ja 2001), Helka Mäkinen (2001), Hanna Suutela (2005), Lasse Kekki (2010) ja Riina Maukola (2011) sekä nuoremmasta polvesta Alma Rajala (pro gradu -tutkielma vuodelta 2008).

pieni harvinaisuus, sairaanhoitajana pitkän ammattiuran tehnyt suurperheen äiti. Katsellessani mummin nuoruudenkuvia Oulun Merikosken partaalla poseeraavista pussihousunaisista, jotka 1930-luvun alkupuolella sotkivat polkupyörillään Iisalmesta Ouluun, tunsin ylpeyttä: minun isoäidilläni oli oma ammatti ja puolisostaan riippumaton menneisyys, johon liittyi opiskelua ja, kuten silloin halusin kuvitella, himpun verran vapautta, nuoruuden uhmaa, nuorten naisten omaa kivaa ja jopa emansipaatiota. Vahvojen sukupuoliroolien ylläpitäminen tuntuu kuitenkin olleen näille kirkon, synnytyslaitoksen ja sinivalkoisen kodin taikapiirissä eläneille naisille kunnia-asia, jopa välttämättömyys.[109]

Pitkään esitysteni päähenkilö oli yksinkertaisesti 'ihminen'. Tutkimuksen kuluessa aloin ymmärtää, että tuo ihminen oli ollut implisiittisesti mies. Vaikka olin nuoresta asti kriittinen suhteessa sukupuolirooleihin ja sukupuolen toisintamiseen sekä tietoinen heteronormatiivisesta, patriarkaalisesta ja näennäisen sukupuolineutraalista valtadiskurssista – mielsinhän itseni feministiksi – jouduin myöntämään, etten ymmärtänyt mekanismeja, joilla itse rakensin sukupuolen esitystä näyttämölle. En oikein edes uskaltanut ajatella asiaa ääneen. Olin kirjoittanut ja rakentanut naishenkilöhahmoja, ja kuitenkin mies näyttäytyi minulle ainoana mahdollisena minuutena, johon saatoin samastua. Nainen tuntui häiriöltä sekä ihmisyyden että samastumisen mielessä. Yhtäältä en tunnistanut naisen tavanomaista kulttuurista esitystä omakseni, toisaalta naisessa oli kerta kaikkiaan *liikaa* ratkaistavaksi. Oli helpompi laittaa näyttämölle yksinkertainen mies kuin monimutkainen nainen. Miespuolinen päähenkilö oli kuin olikin itsestäänselvyys, jota en ollut halunnut tai uskaltanut sen enempää pohtia kuin kyseenalaistaa.

Elämäni ensimmäisessä ja likimain viimeisessä varsinaisessa näytelmätekstissä, Teatterikorkeakoulun ykkösvuonna kirjoittamassani näytelmässä *hervannanharmaa* (1993), lähdin aluksi punomaan tarinaa kolmesta ystävyksestä, kolmesta tosielämästä lainaamaani henkilöä muistuttavasta nuoresta naisesta, jotka näytelmän puolivälissä tapahtuvan aikahyppäyksen seurauksena muuttuisivat Venäjän viimeisen tsaarin Nikolai II:n omaa kuolemaansa Jekaterinburgissa odottaviksi tyttäriksi, mistä myös näytelmän työnimi "Prinsessat". Kun tämän keskeneräisen muotokokeilun muoto ei kuitenkaan löytänyt oikeaa sisältöään, päädyin kirjoittamaan kokonaan uuden näytelmän. Sen päähenkilö oli fiktiivinen mies. Hänet sain toimimaan, hänelle löysin loppuratkaisun. Seuraavan näytelmän *Nainen ja kettu* (1995), joka jälkikäteen

109 On kai syytä pohtia, miten itse olen osannut huomioida lasteni sukupuolet kasvatuksessa. Kuinka iskostuneita oppimani roolimallit ovat tapaani suhtautua omiin lapsiini? Osaanko paljastaa ja purkaa yhteiskunnan, koulun, kavereiden ja suvun sukupuoliroolimallit ja tukea tytärtäni hänen kasvussaan omanlaisekseen naiseksi? Vai kostanko minäkin tyttärelleni hänen sukupuolensa? Entä poikani? Millaista sukupuolisuuden moninaisuutta hän oppii näkemään ja arvostamaan? Onko hän onnellinen mies?

on helppo tunnistaa materiaaliseksi esitystekstiksi ja jonka itse myös ohjasin, päähenkilö oli nainen. Mutta vaikka tämä esitys käsitteli tapahtumia naisen ja miehen välillä, tapahtui näytelmä oikeastaan pelkästään naisen mielessä. Esitystä ohjatessa tuntui, että kyse ei ollutkaan naisesta sellaisena kuin hänet itsessäni ja kokemusteni perusteella tunnistin. Naiseus oli esityksessä ikään kuin muotoutumassa, välitilassa: esityksen lopussa nainen jää koteloon odottamaan syntymäänsä. Esityksessä nainen määrittyikin nimenomaan ei-miehenä, johon kohdistui sekä itsen että toisen aiheuttamaa väkivaltaa.

Sittemmin naisesta tuli esityksissäni implisiittisesti erityinen. Tällä tarkoitan, että vaikka sukupuolen kysymys ja naiseus olivat esityksissä tärkeitä – etenkin kollektiivisesti rakennetuissa Särjen ääni -ryhmän esityksissä, joissa esiinnyin – en suhtautunut niihin *erityisinä* kysymyksinä vaan tein näyttämölliset ratkaisut lähinnä kriittisen asenteen pohjalta ja sukupuolta arkiajattelun avulla käsitellen. En myöskään tätä tutkimusta aloittaessani määritellyt erikseen sukupuoleen liittyviä lähtöoletuksia, siihen kohdistuvan pohdinnan käsitteellistä kehystä ja mahdollisia tapoja sukupuolta koskevan ajatteluni työstämiseen, en, vaikka jo aiemmin olin pohtinut sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiä suhteessa näyttämöön. Pyrin kyllä yhdistämään käytäntöä ja teoriaa, mutta jokin osa minusta halusi myös pitää ”lukemisen” ja ”tekemisen” erillään: käytännöllinen minäni pyrki unohtamaan suurimman osan sitä sukupuolta teoretisoivaa feminististä ja muuta kirjallisuutta, jota teoreettinen minäni oli aikojen saatossa lukenut. Näin se päätyi tarjoilemaan sukupuolen näyttämöllisiä esityksiä ikään kuin omina taiteellisina keksintöinään. Tutkimuksen kulkuun onkin liittynyt paluita jo unohtuneina pitämiini kirjoihin, joiden olen huomannut tarjoavan mielenkiintoista ja mielekästä pohjaa tutkimusesitysteni ymmärtämiseen ja käsitteellistämiseen.

Tutkimukseni edetessä sukupuolen kysymykset ovat kehittyneet tavoitteiden, työstämistapojen ja valmiin esityskokonaisuuden kietoutuneisuutena, jonka voisi jaotella seuraavasti:

1. Sukupuolen työstäminen materiaalisesti ja kokemuksellisesti ilman varsinaista poliittista tai eettistä päämäärää tai ohjelmaa (materiaalit ja aiheet, jotka koskettavat sukupuolisen ja seksuaalisen ruumiin aluetta).

2. Sukupuoli ja/tai seksuaalisuus ääneen lausuttujen tavoitteiden nimittäjänä (*Riitalle* asettamani kysymykset koskien ”feminiinistä”: tunne, tuntu, emotionaalisuus, kuuleminen).

3. Sukupuolen, seksuaalisuuden ja halun esittäminen ja manifestointi (drag, striptease, ristiinpukeutuminen, burleski sekä muut sukupuolikuvastoa tietoisesti härnäävät ja niitä ritualisoivat esitykset).

4. Sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymykset poliittisena aiheena, sosiaalisissa suhteissa ilmenevän vallankäytön tutkiminen: tavoitteena feministinen keskustelu. (ks. Hulkko 2011a, 127)

Tutkimuksessa ja siihen kuuluvissa teoksissa erilaiset ja eritasoiset sukupuoleen ja sukupuolten asemaan liittyvät kysymykset limittyvät. Kaksi keskeistä, toisistaan erotettavissa olevaa aluetta ovat yhtäältä feminismi ja toisaalta sukupuolen tutkiminen. Myös sukupuolen sosiaalista esittämistä koskevat kysymyksenasettelut ovat esityksiä tehdessäni useimmiten poikenneet koetun, seksuaalisuuden läpäisemän sukupuolisuuden tutkimisesta.

Tutkimusesityksissäni sukupuoli oli kuitenkin yksi keskeisistä kysymyksistäni, aihe sanan laajassa mielessä. *Amoraliassa* sukupuoli oli osa muuta tematiikkaa, *Mirriseni*-esityksessä problematisoitiin erityisesti naisen yhteiskunnallista asemaa ja näyttämöllistä esitystä. Kuunnelmaa *Sanovat sitä rakkaudeksi* taas voisi nimittää miesnäkökulmaiseksi. *Nälkämäen Oresteiassa* sukupuoli oli vain yksi sisällöllinen säie mutta toimi sen sijaan rakenteellisena periaatteena (Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogian osat määrittivät esityksen näytöksiä, joiden välillä kuoro ”vaihtoi sukupuolta”). Viimeisessä tutkimusesityksessä *Riitta – nainen talossa* seksuaalisuus ja sukupuolisuus olivat esityksen keskeinen ja sen eksplisiittisesti nimetty lähtökohta. Ne lienevät myös yksi keskeisimmistä piirteistä, joita katsoja esityksessä tunnisti.

Lisäksi sukupuoli on tutkimusesityksissä ollut harjoitteiden ja materiaalien erityinen sisältö, sävy tai viritys, minkä kautta siitä tuli esittämisen taktiikkaa. Sukupuolen kysymyksiä korostamalla rakensin näyttelijänilmaisun eri osa-alueita. Aivan toisesta näkökulmasta sukupuoli ja seksuaalisuus ovat liittyneet olennaisesti siihen, miten itse tunnen ja tunnistan esiintyjän näyttämöllä, siihen, mikä määrittää kiinnostustani ruumiillisuuteen ja esiintyjäntaiteeseen. Olenkin pyrkinyt tutkimaan ja välittämään ruumiissa olemisen ja ruumiissa elämisen kysymyksiä ja ruumiin puhetta näyttämöllä pysymällä uskollisena tuon kokemuksen materiaaliselle totuudellisuudelle.

Lähden ajatuksesta, että näyttämö on lähtökohtaisesti sukupuolittunut ja sukupuolitettu. Sukupuoli ja sukupuolisuus ovat siellä aina läsnä, joko ääneen lausuttuina tai lausumattomina.[110] Minulle sukupuolittuneisuus liittyy näyttämön poliittisuu-

110 Jotta minua ei syytettäisi pakkosukupuolittamisesta, korostan, että yhtä vähän kuin voin pakottaa ketään tietynlaiseen sukupuolisuuteen voin olettaa keneltäkään sukupuolisuutta (tai seksuaalisuutta) yleensä. Kuitenkin myös valinta jättää sukupuoli käsittelyn ulkopuolelle tai tehdä ”sukupuolettomia” esityksiä on sukupuolittava akti.

teen: näyttämö toimii ihmisten välisen toiminnan tilana, ja sen vuoksi heidän välilleen asettuu siellä heti myös kysymys sukupuolesta ja sitä säätelevästä vallasta.[111] Sukupuoli voi teatterissa tulla näkyviin vaikkapa esiintyjän tai hänen esittämänsä roolihenkilön sukupuolisuutena, mutta se voi myös heijastua esimerkiksi ohjaajan valitsemissa harjoitusmenetelmissä ja teemoissa tai lavastajan tavassa käsitellä esineitä ja tilaa. Austin kirjoittaa, että feministille teatteri muodostaa ”laboratorion, jossa sukupuolen [*gender*] käsite voidaan purkaa osiin” (Austin 1998, 141).

Judith Butler korostaa sukupuolikäsitysten olevan osa historiallisesti määrittyneitä sosiaalisia käytäntöjä. Butlerille ”sosiaalinen sukupuoli merkitsee välttämättä myös koko sitä tuotantokoneistoa, jolla biologiset sukupuolet vakiinnutetaan” (Butler 2006, 55; ks. myös Pulkkinen 1998, 168–176), jolloin sekä sosiaalinen että biologinen sukupuoli ovat aina ”tietyn järjestävän vallan aikaansaannoksia” (Pulkkinen 1998, 176). Teresa de Lauretis tiivistää genealogisen ajattelutavan sukupuolikäsitysten rakentuneisuudesta toteamalla, että ”seksuaalisuuden tavoin myöskään sukupuoli ei ole ruumiin tai jonkin ihmisissä alunperin olemassa olevan ominaisuus” (de Lauretis 2004, 37), vaan ennemminkin ”monimutkaisen poliittisen teknologian […] ruumiissa, käyttäytymisessä ja yhteiskunnallisissa suhteissa tuottamien vaikutusten kokonaisuus” (Foucault 1998, 93, lainaus de Lauretis 2004, 37–38).

Näyttämöllä esiintyvä ruumis ei näin ollen sisällä mitään puhdasta, alkuperäistä sukupuolta, johon erilaisia sukupuolen sosiaalisia esityksiä tai variaatioita sitten voisi heijastaa. Teatterissa sukupuolen rakentuneisuus ja sen esityksellisyys ovat erityisen ilmeisiä, onhan kaikki näyttämöllä oleva jo lähtökohtaisesti keinotekoista ja esitettyä, jolloin myös biologinen sukupuoli tulisi näyttämöllä ymmärtää esityksenä muiden joukossa.[112] Minulle näyttämön sukupuoli onkin lähtökohtaisesti monikollinen; biologisen ja sosiaalisen sukupuolen ohella löydän esityksistäni ainakin sellaisia sukupuolen keinotekoisia esityksiä kuin arkaainen, kollektiivinen, teatterillinen ja ideologinen sukupuoli.

Butler kirjoittaa, että ”sukupuoli ei ole yksittäinen teko, vaan se on toistoa ja rituaali” (Butler 2006, 25). Sukupuoli esitetään, se tulee kuvatuksi joka kerta, kun joku esiintyy. Tästä syystä sen käsittely pitää mielestäni eksplikoida taiteellisessa työskentelyssä. On syytä tulla tietoiseksi sukupuolen esityksestä sen sijaan, että kysymys sukupuolesta ohitetaan. Keskeistä on, millä tavoin ja minkälaisin keinoin

111 Katseen ja katsottuna olemisen samoin kuin halun kysymykset ovat tietysti myös osa teatterin sukupuolittavaa ja seksuaalista vallankäyttöä. En tässä kuitenkaan syvenny niihin. Sukupuolittavasta katseesta erityisesti elokuvassa katso esim. de Lauretis 2004 sekä Mulvey 1998.

112 Biologisen sukupuolen esittämisestä teatterissa ks. Maukola 2011, 183.

sukupuolta teatterissa toistetaan ja tuotetaan. Miten vallalla olevia sukupuoleen liittyviä ajattelutapoja voisi näyttämöllä purkaa?

Kokosin syksyllä 2004 Northamptonissa pitämääni esitelmää varten pikapikaa listan suomalaisessa teatterissa tyypillisinä pitämistäni naispuolisista henkilöhahmoista,[113] joita sitten vertasin *Mirriseni*-esityksen henkilöhahmokerroksiin. Toistuviksi mieltämieni tyyppikategorioiden avulla pyrin kartoittamaan tapoja, joilla naista suomalaisella näyttämöllä esitetään. En perustanut listaa kirjoitettuihin vaan esitettyihin hahmoihin, joten jaottelullani ei välttämättä ole suoraa yhteyttä näytelmäkirjailijoiden kirjoittamiin roolihenkilöihin. Sellaisenaan suomennettuna lista on seuraavanlainen:

1. **Pyhimys**. Viaton, seksuaalisesti kokematon tyttö (Mirriseni-esityksen Helmi). Usein kiihkouskovainen. Laiha tai poikamainen. Hänet idealisoidaan ja esitetään usein tasa-arvoisena miehen rinnalla. Hädin tuskin seksuaalinen. Hän on myös itsetuhoinen. Myöhemmässä vaiheessa hänestä tulee **Hysteerinen**.

2. **Vakaa. Vakava suomalainen tyttö**. (Hädin tuskin seksuaalinen), niin kutsuttu Elovena-tyttö, tyttö kaurapuuromainoksesta. Nämä kaksi ensimmäistä tyyppiä voivat sekoittua, ja molemmat sisältävät vahvoja suomalaiskansallisia ja folkloristisia merkitysvivahteita.

3. **Typerys**. Hän voi olla sievä muttei varmasti seksikäs. (Havainto näyttämön suomalaisten naishahmojen aseksuaalisuudesta ja queermäisyydestä todella hämmästytti ja yllätti minut.)

4. **Lutka**. Hänellä on usein miesmäisiä ominaisuuksia, jotka viettävät kysymykseen hänen todellisesta sukupuolisesta suuntautuneisuudestaan. Puhtaasti naisellista Lutkaa ei Suomessa juuri tunneta. Maatalousyhteisössä heitä vielä oli, ja siellä heillä oli lisäksi yliluonnollisia voimia, joita epäiltiin käytettävän vastakkaista sukupuolta vastaan. Lisäksi Lutka voi olla poliittiselta ajattelutavaltaan epäilyttävä, vasuri tai anarkisti – kuten Leppäsen Aune Väinö Linnan trilogiassa ja Edvin Laineen siitä tekemässä elokuvassa *Täällä Pohjantähden alla*.

5. **Humoristi, aseksuaali**. Hän on usein lihava. Tämä hahmo sekoittuu joskus Lutkaan.

113 Alun perin englanniksi kirjoittamani lista ei itse asiassa koostunut pelkästään draaman naishahmoista, vaan muistan pohtineeni sitä kootessani muun muassa Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -romaanisarjan naisia, joita tosin on television lisäksi ruumiillistettu varsin tiuhaan myös näyttämöllä.

6. **Hysteerinen, alkuvoimainen nainen**. Hän on suomalaisen näyttämön ainoa älyllinen ja yksilöllinen naiskuva. Valitettavasti hän on erittäin itsetuhoinen ja sen tähden hädin tuskin toimintakykyinen. Usein juonenkulku sisältää hänen hulluksi tulemisensa. (Esitelmä "How to Define Woman?" 17.9.2004)

Esitelmässä kerroin pyrkineeni *Mirriseni*-esityksessä "pelehtimään" tämänkaltaisten naiskuvien kanssa. Käsitykseni mukaan nainen oli suomalaisessa teatterissa perinteisesti esitetty joko ryhmän jäsenenä tai miehen suhteen määrittyvässä sosiaalisessa roolissa: vaimona, äitinä, tyttöystävänä, piikana. Sama tosin näyttää pätevän teatteriin ja näytelmäkirjallisuuteen yleensäkin.

Vuonna 2004 tekemäni lista on yleistävä, yksinkertaistava ja provokatiivinen – eikä välttämättä edes pidä kattavasti paikkaansa. Se on kuitenkin edelleen havainnollinen etenkin suhteessa omiin yritelmiini tutkia naiskuvaa tunnistamieni stereo- ja arkkityyppien kautta. Lisäksi lista rinnastuu siihen tosiasiaan, että naisille on perinteisesti kirjoitettu joko positiivisia, heitä "itsenäisinä, älykkäinä tai jopa sankarillisina" kuvaavia rooleja tai negatiivisia rooleja, kuten "narttu, noita, vamppi ja neitsyt/jumalatar". (Case 2008, 6) Casen mukaan naisten stereotyypittäminen ilmentää ennen muuta tapoja, joilla naista on näytelmäkirjallisuudessa historiassa luonnehdittu, ei niinkään naisten tosiasiallista elämää tai elinolosuhteita eri aikakausina.

Monet listaamistani naistyypeistä eivät siis liene suomalaisen näyttämön yksinomaisuutta. Ne voi rinnastaa esimerkiksi Tiina Rosenbergin analyysiin Richard Wagnerin oopperoiden naisrooleista. Rosenberg erottaa Wagnerilta kymmenen naisille kirjoitettua roolityyppiä, jotka määrittyvät ammatin, ryhmän, sosiaalisen roolin ja uskonnollis-mytologisen aseman mukaan. Naisten roolihahmoja ovat viaton uhri, uhrautuva ja rakastava nainen, erilaiset rakastajattaret, vaimot, paha ja vallanhimoinen nainen, pelastusta kaipaava viettelijä, noita, sisaret ja uskolliset palvelijattaret. Lisäksi Rosenberg löytää Wagnerilta pojiksi pukeutuneiden naisten esittämät housuroolit sekä mytologiset hahmot, joista viimeiset jakautuvat vielä kolmeen alaryhmään: jumalattariksi, puolijumalattariksi ja keijukaisiksi. (Rosenberg 2001, 137; ks. myös Maukola 2011, 181) Rosenbergin jaottelua olisi mielenkiintoista tarkastella likemmin suhteessa laatimaani listaan, mutta tyydyn tässä yhteydessä tuomaan esiin toisen, tutkimusesitysteni kannalta erityisen kiinnostavan havainnon, joka liittyy Wagnerin naishahmoihin ja rakkauteen. Rosenbergin mukaan rakkaus nimittäin tulee Wagnerin oopperoissa lähes poikkeuksetta näyttämölle naishahmojen kautta. Wagnerin oopperoissa, aivan kuten *Mirriseni*-esityksessä, myös konflikti rakkauden ja sitä koettelevan todellisuuden välillä ruumiillistuu naisissa. (mt., 138)

Naisen ja miehen näyttämöllisen kuvan lisäksi tutkin *Mirriseni*-esityksessä myös vammaisen näyttämöllistä esitystä. Kirjassaan *Bodies in commotion* Carrie Sandahl ja Philip Auslander hahmottelevat kokoelman tyyppejä, jollaisina vammaisia useimmiten luonnehditaan. Heidän mukaansa vammainen ihminen kuvataan useimmiten joko ”pakkomielteisenä kostajana”, ”söpönä ja harmittomana” tyyppinä, ”koomisena epäonnenlintuna”, muita esimerkillään ”innoittavana selviytyjänä”, ”hyväntekeväisyystapauksena”, ”friikkinä” tai ”hirviönä”. (Sandahl & Auslander 2005, 3) Kirjoittajat korostavat, että aivan kuten sosiaalinen sukupuoli tai etninen identiteetti myös vammaisuus on aina esitettyä[114], ”ei ruumiin pysyvä ’tosiasia’” (mt., 2). Heidän mukaansa myös vammaiset itse puhuvat identiteettinsä esittämisestä ”selkeän itsetietoisin ja teatterillisin termein” (mp.). Oma työskentelyni vammaisten esiintyjien kanssa vahvistaa asian. Kokemukseni mukaan vammaiset rakentavat jatkuvasti itse omaa (luokka-, ryhmä-) esitystään muokaten samalla sekä omia että ulkopuolisten käsityksiä vammaisuudesta. Tämä tapahtuu jokapäiväisten puheiden tasolla, esimerkiksi ”vammaistamalla” ja medikalisoimalla itseä sekä imitoimalla ja kommentoimalla valtakulttuurin vammaisia kohtaan osoittamia asenteita, mutta myös eksplisiittisinä esityksinä: omasta tai muiden vammaisten elämästä kertovien anekdoottien ja vitsien sekä niitä kuvaavien tarinoiden ja sketsien muodossa.

”Mirrejä” tehtäessä sukupuolen kysymys tiivistyi kysymykseksi naisen esittämisestä ja naisen näyttämöllisestä kuvasta. Pohdin, kannattaisiko naista ylipäätään jäljitellä, jos oletetaan, että nainen on jo itsessään esitys ja mies luonnollistettu olemus. Jälkeenpäin kirjoitin:

> Ovatko nainen ja mimesis yhteen sopimaton kombinaatio? Mahdollisesti. Sekö minun pitäisi osoittaa? Siis osoittaa näyttämön sukupuolittuneisuus? Sen kulttuurinen rakentuminen, jota ei voi ylittää/ohittaa/hylätä noin vain? Nainen näyttämöllä on normaali anomalia, samanaikainen poikkeus ja sääntö. Kuten niin useat ovat usein todenneet, ja kuten niin helposti ajattelemme: nainen on luonnostaan objekti, katseen kohde vailla subjektiutta. (Työpäiväkirja vuodelta 2004)

Ajattelin, että jos naiseus kerran oli sosiaalis-aatteellis-historiallisesti konstruoitu rooli, siitä tulisi esitettäessä välttämättä vain jo olemassa olevan roolin sitaatti, jolloin naisen kokemuksen esittäminen helposti lipsahtaisi joko parodian, farssin tai melodraaman puolelle.

Lähdin siitä, ettemme olleet esittämässä representaatiota todellisuudesta, vaan todellisuudessakin performanssina esitettyä kuvausta, jota kutsutaan naiseksi. Tulevan esityksen pääluokka, nainen, koostuisi näin lukuisista alaluokista, kuten taitei-

114 Tässä Sandahl ja Auslander argumentoivat muun muassa Judith Butleria vastaan, joka heidän mukaansa korostaa identiteetin esittämisen tiedostamatonta ja ei-tarkoituksellista luonnetta. (mp.)

lija, äiti, tytär, sisko, ystävätär, rakastajatar, huora. Kysyin itseltäni, onko naisellista – josta käytin nimeä *feminine* – ”pakko käsitellä suhteessa, ja yleensä juuri vastakkaisessa suhteessa miehiseen – *masculine* [sic]” (Työpäiväkirja). Koska nainen oli aikojen saatossa yhdistetty myös luontoon, vastakohtana kulttuuria edustavalle miehelle, pohdin, mitä tämä voisi tarkoittaa suhteessa naisen näyttämölliseen esitykseen. Millä tavoin naisen luonto olisi esitettävissä tai läsnä näyttämöllä? Millainen taas olisi sen vastakohdaksi määritetty kulttuurinen esitys naisesta? *Mirriseni*-esityksessä ”luonnon” ja ”kulttuurin” eroja tuotiin esiin monin keinoin, muun muassa yhdistelemällä populaari- ja kansantaiteesta lainattua materiaalia korkeataiteelliseen ainekseen, rinnastamalla tarkoin rakennettuja osuuksia ja improvisoituja jaksoja sekä nivomalla yhteen erilaisiin historiallisiin ja kuilttuurisiin viitekehyksiin kuuluvia henkilöhahmoja.

Miksi mirri on vihainen: esitystä määrittävät materiaalis-tuotannolliset olosuhteet

Toivoisin, että esitys voisi olla paikka, jossa on mahdollisuus tuntea (ajatella, aistia, ymmärtää) toisin. Tämä tunteminen koskee niin esityksen tekijöitä kuin katsojia, kumpiakin tekijöinä ja kokijoina, ja se tapahtuu samanaikaisesti kahdella tasolla, itsessä ja yhdessä muiden katsojien kanssa. Myös esityksen tekeminen edellyttää toimimista ohi normaalien, konventionaalisten, opittujen ja sanallistettujen kokemis-, ajattelu- ja toimintatapojen. Yksi toisin kokemisen ja toimimisen vaatimus kohdistuu näyttämöllä esitettyyn sukupuoleen.

Kuten tapana oli, kävimme Teatterikorkeakoulun taiteellisten jatko-opiskelijoiden pienryhmätapaamisessa keskustelun *Mirriseni*-esityksestä. Silloinen opiskelutoverini, kesällä 2012 tohtoroitunut valosuunnittelija Tomi Humalisto oli esityksestä silmin nähden tuohtunut, minkä vuoksi hän päätti kirjoittaa siitä minulle kirjallisen kommentaarin, jota tässä hänen luvallaan lainaan:

> *Kolme Helmiä ei tuottanut vaikeuksia, kolme puliukkoa kylläkin. Vasta loppupuolella aloin hyväksymään irralliselta tuntuneiden puliukkojen läsnäolon. Niin, ne olivatkin siis puliakkoja, niitä nykyajan Helmejä, jotka olivat tuhoutuneet. Tuhoutuvatko tämän ajan naiset samoin kuin miehet, vai miten alkuperäisen Helmin kävi? Tuhoutuiko hän vanhanaikaisemmin, silti suvun ja perheen hoitamana vai uskalsiko hän pistää kaikelle lopun täsmällisemmin, kuin hänen kolme tulevaisuuteen siirtynyttä peilikuvaansa? Onko nykynaisen tie tuhoon tasa-arvoinen? […]*
>
> *Toinen puliakkoihin liittyvä seikka oli heidän aggressiivisuutensa. Se kuului epäilemättä heidän karaktääriinsä. Tässä yhteydessä vittuilu ja räkiminen*

> *herättivät minussa vastenmielisyyttä, ei huvittuneisuutta, enkä ymmärtänyt mitä sillä minulle haluttiin kertoa. Muuta kuin että puliakat ovat yleensä epämiellyttäviä, pitikö minun tuntea syyllisyyttä, tiedostaa sosiaalinen ongelma, oma asenteeni. Kiitos kohtaan sen joka päivä. Ehkä kokemukset numero 6 ratikasta tai metroasemilta ovat syöpyneet mieleen niin, että niiden näyttämöllinen esittäminen laukaisee torjunnan? Taidan olla vakava, mutta niin minusta tuntuivat olevan leiditkin, vaikka osa yleisöstä hörähteli. Oliko se sijaistoimintoa vai tuntuiko lavauhoilu vapauttavalta, mietin. Etäännyin ja suljin mielenosoituksellisesti korvani. (Humalisto 2003)*

Humaliston kommentit muistuttavat palautteita, joita sain useilta miespuolisilta katsojilta. Monet miehet tunsivat esityksen loukanneen heitä ja "menneen liian pitkälle". Milloin esitystä pidettiin "turkkalaisena", milloin se määriteltiin "perusteettomaksi kohkaukseksi". Moni puhui katsomiskokemuksen väkivaltaisuudesta. Suurin osa esitystä minulle kommentoineista naiskatsojista taas kuvaili päinvastaista. Naiset kertoivat tulleensa erityisellä tavalla kosketetuiksi, useat jopa haltioituneensa esityksestä. Kommenttien erilaisuus toi esiin ristiriidan, joka ainakin näytti liittyvän (sosiaaliseen?) sukupuoleen. Vaikka tunnistin molemmissa kommenteissa sukulaisuutta joihinkin esitykselle valitsemiini aineksiin, sen ilmaisutapoihin ja siihen rakentuneisiin teemoihin, en suostunut myöntämään, että olisin ainakaan tahallani halunnut esityksellä kiusata tai vahingoittaa nimenomaan mieskatsojia. Kysymys väkivallasta jäi kuitenkin kytemään.

Olin keväällä 2003 lähtenyt tekemään "Mirrejä" (eli hakemaan sille rahoitusta) seuraavin saatesanoin:

> **mirriseni – My Pussycat(s) – mon minou/mes minous** perustuu löyhästi Helmi Vartiaisen ja Tyko Sallisen historiallisiin hahmoihin. *mirriseni* on matka Mirrin – Sallisen Helmi Vartiaisesta maalaamien taulujen hahmon – kuvaan. Tästä johtuu mielenkiintoni Inka-Maria Laitilan ja Tarja Strandénin vuonna 2002 Helmi Vartiaisesta kirjoittamaan Tukaattityttö-kirjaan; mielestäni taideteos, olkoon se sitten kirja, elokuva tai meidän esityksemme, pyrkii ja pystyy luomaan uutta ymmärrystä maailmasta ennen kaikkea juuri oman erityisen muotokielensä keinoin. Esityksessä lähdemme kysymään näyttämön avulla, kuka ja mitä kaikkea Helmi Vartiainen oikein oli. Tai laajemmin: kuka määrittää ihmisen? Miksi joku muistetaan ja mistä muisto syntyy. Onko taiteilijalla oikeus rakentaa taiteellaan toisesta ihmisestä niin vahva kuva, että tämän ihmisen kuva itsestään hämärtyy ja kenties jopa murtuu? Minua kiinnostaa, mitä taide synnyttää ja mitä se tuhoaa. (Työsuunnitelma huhtikuulta 2003)

Työtäni johti kaksi keskeistä päämäärää, yhtäältä pyrkimys tutkia naisen kuvan rakentumista näyttämöllä ja toisaalta tarve pohtia fiktiivisen/näyttämöllisen ja his-

toriallisen henkilökuvan suhdetta, niille asetettuja totuudellisuuden vaatimuksia. Kysymykset kuvasta ja kuvauksesta sekä kuvauksen rakentamisessa käytettävistä materiaaleista ja niiden työstämis- ja harjoittamistavoista olivat tärkeimpiä motivoijiani.

Mirriseni käynnistyi näyttelijä Anu Koskisen ja Heli Perttulan aloitteesta.[115] He soittivat minulle marraskuussa 2002, kun vielä olin Kiasma-teatterissa harjoittelemassa ensimmäistä tutkimusesitystäni *Amoralia*, ja kysyivät, kiinnostaisiko minua lähteä käsikirjoittamaan ja ohjaamaan heille esitystä Tarja Strandénin ja Inka-Maria Laitilan aiemmin samana vuonna ilmestyneen kirjan *Tukaattityttö* pohjalta. Teos ja erityisesti sen sisältämä sukupuoli- ja taiteilija-muusaproblematiikka olivat saaneet paljon julkisuutta. Ensimmäisessä tapaamisessamme itsenäisyyspäivänä 2002 Koskinen ja Perttula kertoivat, että myös heillä oli omakohtaista kokemusta kahden taiteilijan epätasaisesta suhteesta. Olihan sitä tosin minullakin, vaikken asiaa mielelläni muistellutkaan. En myöskään enää halunnut laittaa omaa elämääni suoraan näyttämölle. Tunsin, että minun osaltani se oli jo tehty.[116]

Kun Ateneum-salista pian varmistui esitykselle sopiva harjoitus- ja esitystila, johon myös esitystekniikka, markkinointi ja pieni tuotantotuki kuuluivat, olin valmis sitoutumaan projektiin.[117] Ensi-ilta sovittiin marraskuulle 2003. Tuotantona *Mirriseni* oli melko tavanomainen freelanceproduktio, vapaa tuotanto, jolle minä työnjohtajana lähdin etsimään työntekijöitä ja luomaan tuotanto-olosuhteita. Paitsi tiedossa oleva tuotantopaikka siinä oli kuitenkin erityistä myös se, että esityssuunnittelua aloittaessani ensi-iltaan oli aikaa vain vajaa vuosi – mikä materiaaleista käsin työskenneltäessä on vähän – sekä se, että jatko-opintosuunnitelmasta poiketen lähdin toteuttamaan eräänlaista tilaustyötä, tekemään esitystä sellaisesta lähtökohdasta ja perusmateriaalista käsin, jota en itse ollut valinnut.

Onnistuin kuitenkin mukauttamaan projektin tutkimussuunnitelmaani sopivaksi. Alkuperäisen idean mukaan määritin esityksen valmistettavaksi osin valmiiksi kirjoittamani tekstimateriaalin pohjalta ja osin suoraan näyttämölle rakentaen. Alussa työryhmän muodostivat näyttelijät Anu Koskinen ja Heli Perttula sekä valosuunnittelija Juho Rahijärvi, joka oli mukana myös *Amoraliassa*. Heidän lisäkseen

115 Anu Koskinen oli vuosina 1992–1996 kurssitoverini Teatterikorkeakoulussa, ja hän taas oli työskennellyt Heli Perttulan kanssa 1990-luvulla Ahaa Teatterissa.

116 Vuonna 1996 tekemäni esitys *Nainen ja kettu* syntyi osittain päiväkirjamateriaalieni pohjalta.

117 Voi ajatella, että tuotantopuitteet ovat aina perimmäinen syy tehdä esityksiä. Esimerkiksi repertuaariteatterissa esitykset tehdään, koska ohjelmisto pitää täyttää. Esityksen perusteluksi pelkät tuotantopuitteet eivät kuitenkaan saa riittää, vaikkakin ne motivoivat valtavasti esimerkiksi tilanteessa, jossa mielessä on liuta ideoita ja tähtäimessä tutkimuksellisten, itse tuotettavien ja rahoitettavien esitysten sarja – kuten minulla tutkimuksen alkuvaiheessa. Kun työtään yleensä tekee joko korvauksetta tai pienellä apurahalla, tarjoaa taiteellisten ja sosiaalisten olosuhteiden laatu lisäksi oivan kompensaation. Jälkikäteen näen, että tuotannolliset olosuhteet tuntuivat erityisen määräävilta sen vuoksi, että kysymyksessä oli nimenomaan esityksen kautta tehty tutkimus. Sekä tutkimus että taide vaativat vapautensa.

mukana oli Sanna Salmenkallio, ensin äänisuunnittelijana ja myöhemmin esiintyjäksi siirtyen, aivan kuten *Amoraliassa. Mirriseni*-esityksen suunnittelua alkaessani tunsinkin olevani vielä tuon toisen esityksen maailmassa, sitä tutkimassa, mikä myös rasitti uuden teoksen työstämistä.

"Mirrejä" harjoitellessani nautin tuotannon suomasta turvasta. Oli mahtavaa saada viettää paljon aikaa esiintyjien ja materiaalien parissa, kokeilla ääniä rauhassa. Parasta oli se, että pystyi harjoittelemaan ja oleilemaan pitkiä aikoja varsinaisessa esitystilassa yhdessä osaavan ja innostuneen työryhmän kanssa – kaikki taiteellisen työn kannalta keskeisiä ja normaalilta vaikuttavia asioita, jotka eivät kuitenkaan ole itsestäänselvyys vapaalla kentällä eivätkä varmasti laitoksissakaan. Niinpä yritin keskittyä olennaiseen eli itse esitykseen. Samalla osallistuin aktiivisesti tuotannon rakentamiseen yhdessä tuottajan kanssa. Iloitsin, kun sain jakaa tuotantovastuun jonkun kanssa, olinhan ensimmäistä kertaa elämässäni onnistunut löytämään esitykselleni tuottajan, joka vastasi paitsi rahoituksen etsimisestä myös lavastusmateriaalien hankinnasta ja muista käytännön järjestelyistä.

Uskoin, että tuotannolliset kehykset lakkaavat puristamasta, jos ne unohtaa. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, vaan tuotantoaikataulun tiiviys ja ensi-illan läheisyys kostautuivat monella tapaa. Vaikka esitystä oli kanssani tekemässä luotettava ja sitoutunut työryhmä, jouduimme myös taistelemaan lukuisten käytännön ongelmien kanssa. Ensinnäkään emme tuottajan kovista yrityksistä huolimatta saaneet esitykselle rahoitusta. Se, etten pystynyt maksamaan työryhmälle palkkaa, painoi minua erityisesti, koska esiintyjät olivat naisia ja koska itse nautin samaan aikaan tutkijakoulutettavan palkkaa. Töitä tehtiin talkoohengessä, eikä koko työryhmälle ennen ensi-iltaa ollut maksettu senttiäkään.[118]

Toinen olosuhteiden aiheuttama ongelma oli, että näin nopealla aikataululla osoittautui mahdottomaksi löytää esityksen tarvitsemat lisänäyttelijät. Olin suunnitellut esitykseen miesrooleja sisältävän osuuden, jota varten siihen tarvittiin ainakin yksi miesnäyttelijä. Helpommin sanottu kuin tehty; oireellista ja havainnollista lopputulosta ajatellen onkin, että lukuisten etsintöjen ja joidenkin kokeilujen jälkeen en kerta kaikkiaan löytänyt miesnäyttelijää! Soittamistani vanhemman polven näyttelijöistä (tammikuussa 2013 edesmennyt) Paavo Pentikäinen kertoi olevansa vakavasti sairaana ja Hannu Lauri piti esityksen tekotapaa liian haasteellisena. Vastavalmistunut näyttelijä Heikki Pitkänen, joka ehti jopa osallistua yksiin harjoituksiin, sai yllättäen siviilipalveluspaikan Kansallisteatterista. Eräs nimeltä mainitsematon taiteilija taas ei yksinkertaisesti tahtonut projektiin:

118 Ensi-illan jälkeen Teatterikorkeakoulu onneksi myönsi esiintyjille pienen apurahan, ja valosuunnittelija sai osuutensa Ateneum-salin minimaalisesta tuotantoavustuksesta.

> Loppukeväästä 2003 tapaan kahvilassa erään vastikään Teatterikorkeakoulusta valmistuneen miesnäyttelijän, joka on kiinnostunut tulemaan produktioon näyttelijäksi. Kerron hänelle esityksen lähtökohdista ja työtavoistamme, minkä jälkeen mies kohteliaasti kieltäytyy tehtävästä sillä perusteella, että pitää itseään "enemmän realistisena näyttelijänä". (Työpäiväkirja toukokuulta 2003)

Minun oli vaikea ymmärtää, että joku ei ollut innolla tulossa tällaiseen esitykseen – ja että joku kenties haluaisi työstään palkkaa, mikä saattoi esityksen "marginaalisen" esityspaikan ohella olla nuorukaisen kieltäytymisen tosiasiallinen syy.

Kun siis miestä ei löytynyt, jatkoin kolmen naisesiintyjän kanssa – Salmenkalliosta oli jälleen tullut esiintyjä. Pari kuukautta ennen ensi-iltaa olin kuitenkin varma, että tarvitsisin lavalle vielä yhden ihmisen, jonka pitäisi olla muuta työryhmää vanhempi nainen. Lopulta vaihtoehdot kävivät niin vähiin, että pyysin Tampereella asuvaa äitiäni tekemään ammattiteatteridebyyttinsä tutkimusesityksessäni. Epätoivoni oli ilmeisen suuri. Äidin aikataulut eivät kuitenkaan antaneet myöten, jolloin keksin kysyä työnohjaajaltani Annette Arlanderilta, voisiko hän esiintyä "Mirreissä". Arlander suostui, mistä seurasi, että esitykseen rakentui vielä muutama kaipaamani aika- ja henkilötaso lisää. Näin kysymys naisen kuvan rakentumisesta mutkistui ja tanakoitui entisestään. Yhtään miesnäyttelijää ei näyttämöllä kuitenkaan nähty.

Kolmas ja viimeinen mutta hankalin vastoinkäyminen tuotannollisella puolella oli se, että esitystä alusta saakka tuottanut Pekka Ketonen joutui syksyllä 2003 jäämään sairastumisen vuoksi pois tuottajan työstä. Hän oli loppuun saakka etsinyt esitykselle rahoitusta mitä mielikuvituksellisimmin keinoin ja löytänyt muun muassa sponsoreita, joiden avulla varhaiskevään koivut saatiin ilmatiiviisti pakastettua tulevan talven esityksiä varten. Lisäksi Ketonen oli rakentanut tuotannolle hienon kokonaisrungon, joka sisälsi koululaisesityksiä, keskusteluja, esitelmiä ja työpajoja. Naisen kuvasta käydyn keskustelun oli tarkoitus laajentua Ateneumissa myös *Mirriseni*-esityksen ulkopuolelle. Kun tuottaminen sitten äkisti loppui, koululaisryhmät jäivät tavoittamatta ja jo sovitut päiväesitykset esittämättä.

Ripeästi pystyyn laitetusta tuotannosta johtui osittain myös se, että *Mirriseni*-esitys hädin tuskin valmistui ensi-iltaan. Ensi-ilta oli samalla ensimmäinen läpimeno, ja senkin jälkeen korjailin esitystä muun muassa poistamalla sen keskeltä pitkähkön jakson. Vaikka ei-valmiin ja kaoottisen sietäminen, viime tipassa tekeminen ja itsen tietyllä tapaa nurkkaan ajaminen kuuluivat vielä "Mirrien" aikaan työtapoihini, oli sen ensi-iltaa edeltävä kiire aivan omaa luokkaansa. Tähän olisi varmasti löydettävissä monia, muun muassa organisoinnin puutteesta ja harjoitteltuavoistani johtuvia syitä. Suurin syy kiireeseen oli nähdäkseni kuitenkin se, että esityksen työstäminen alkoi omalta osaltani vasta sinä hetkenä, jolloin päätin lähteä siihen mukaan. Työllä

ja siihen valitsemillani materiaaleilla ei kerta kaikkiaan ollut tarpeeksi aikaa muhia ajatuksissani ja elämässäni.[119]

Tässä dramaturginen ohjaaminen eroaa perinteisesta ohjaamisesta: dramaturgisesti ohjattaessa esityksentekeminen on ennen kaikkea kokoamis-, luomis- ja rakentamisprosessi, ei ensisijaisesti ratkaisuun tai tulkintaan keskittyvää työtä. Juuri siksi se vaatii aikaa. *Mirriseni*-esitystä ohjatessani tunsin, että minun olisi pitänyt osata ratkaista asiat, ennen kuin oikeasti tajusin niitä. En millään tuntunut saavan dramaturgiaa kasaan, minkä vuoksi esityksen ensi-ilta tuntui ennenaikaiselta ja miltei väkivaltaiselta.

Miksi mirri on vieläkin vihaisempi: esityksen materiaalis-taiteelliset lähtökohdat

Tukaattityttö-kirja oli "Mirrien" ensimmäinen materiaali. Minua kiinnosti lähteä keskustelemaan sen kanssa "dramaturgisesti" – olihan useiden eri materiaalien, erilaisten "originaaliäänten", historiallisten henkilöiden, tekstien ja musiikkien käyttäminen nimenomaan se rakentamistapa, jolla halusin esityksen näyttämötekstuuria rakentaa. *Tukaattityttö* tuntui kuitenkin samalla myös ongelmalliselta. Varaukset sen suhteen koskivat ennen kaikkea sisältöä. Minua häiritsi kirjasta aistimani oikean tulkinnan vaatimus suhteessa Helmi Vartiaisen historialliseen henkilöön. Esityksen tekemisen kannalta samankaltainen totuuden etsiminen ei tuntunut mielekkäältä tai edes mahdolliselta lähtökohdalta. Siinä, missä *Tukaattityttö* oli eräänlainen historiallisen Helmin vapautusprojekti, yritys paljastaa, millainen Helmi Vartiainen oikeasti oli, minä pyrin ennemminkin vapauttamaan näyttämön sen konventionaalisista tavoista esittää naista. En halunnut näyttää Helmiä ensisijaisesti uhrina tai kärsijänä vaan pikemminkin tuoda moninaisuuden avulla esiin "naiseuden" eri puolia Helmin historiallista ja minun nähdäkseni siis myös fiktiivistä hahmoa heijastuspintana käyttäen.[120]

Otin kirjan kirjoittajiin yhteyttä kertoakseni, että aioimme tehdä heidän kirjansa inspiroimina esityksen. Oletin tekijöiden ilman muuta ilahtuvan asiasta ja saavani heiltä siis muodollisen siunauksen työllemme. Näin ei kuitenkaan käynyt, ja yhtey-

119 Vaikka muutoin olen nopea, niin yleensä esitykset muhivat päässäni vuosia. Tapaan koota listoja materiaaleista ja kuvista, joista osa todellistuu vasta vuosien päästä tekemissäni esityksissä.

120 Kuten teatterinäyttämön esittämää historian henkilöä pidän myös historiankirjoituksen "historian näyttämölle" asettamaa henkilöä lähtökohtaisesti fiktiivisenä olentona. Myös Freddie Rokem muistuttaa, Michel de Certeauhon viitaten, historiankirjoituksen ja teatterin esittämän fiktion samankaltaisesta suhteesta menneisyyteen. Sen lisäksi, että historiankirjoituksen ja draamakerronnan käyttämät retoriset keinot muistuttavat toisiaan, olettavat ne kumpikin samanlaisen suhteen käyttämänsä diskurssin ja todellisuuden välille esittäen kohteensa suhteessa johonkin oletettuun (*as if*) todellisuuteen. (Rokem 2000, 12; ks. myös de Certeau 1988, xxvii)

denottoni käynnistikin kamppailun, jonka panoksena oli Helmi, tai pikemminkin Helmin draama. Yhtäällä minä vakuuttelin, että kirja toimisi vain esityksen taustana ja että jokainen mahdollisesti siitä lainaamani seikka tultaisiin esityksen yhteydessä mainitsemaan selkeästi – olihan esitys myös osa institutionaalisesti valvottua tutkimusta. Toisaalla kirjan kirjoittajat Strandén ja Laitila, Helmi Vartiaisen sukulainen alenevassa polvessa, halusivat minun allekirjoittavan sopimuksen, joka myöntäisi heille oikeuden *Tukaattitytössä* esiintyvään Helmin ideaan ja fiktiiviseen hahmoon. Pikkuhiljaa keskustelu alkoikin kiertyä esityksessä käsittelemäni problematiikan ympärille: Kenellä on oikeus määrittää nainen/Helmi? Miten rakentaa naisen/Helmin kuva näyttämölle? Kuka omistaa oikean kuvan Helmistä?

Kun tapaamisia järjestettiin ja sopimuspaperia viilattiin moneen otteeseen pitkin kevättä, turhauduin niin, että olin hetkittäin jättää koko esityksentekemisen sikseen. Tunsin kuitenkin olevani työryhmälle vastuussa esityksen valmistumisesta. Lisäksi materiaalin aiheuttama vastus, jatkuvat uudelleenperustelut, oli saanut minut juuttumaan Helmi Vartiaiseen ja ”mirreihin”, minkä vuoksi aiheen tai materiaalin vaihtaminen kokonaan ei enää tullut kysymykseen. Tunsin myös oikeudentuntoani ja ylpeyttäni loukatun, ja vihjaukset toisten ihmisten, vieläpä toisten naistekijöiden ideoiden varastamisesta tuntuivat epäreiluilta ja perusteettomilta. En ollut tekemässä esitystä Helmi Vartiaisen elämästä sellaisena, kuin *Tukaattitytön* kirjoittajat sitä kirjassaan kuvasivat, saati hänen elämäkertaansa tai historiallista draamaa. En ollut ylipäätään kiinnostunut henkilöhahmoista tai ”ideoista”, perustuihan tapani tehdä esityksiä ennen kaikkea materiaaleihin. Myös ajatus, että joku voisi omistaa oikeuden toisen ihmisen eletystä elämästä kerrottuun tarinaan ja tästä rakennettuun henkilöhahmoon, oli mielestäni järjetön.

Lopulta juristit ratkaisivat kamppailun – minun edukseni. Ammattiliiton lakimies osoitti, etteivät tekijänoikeudet ulotu ideaan ja ettei tapauksessa siis ollut mitään juridista syytä tehdä minkäänlaista sopimusta. Allekirjoitin kuitenkin paperin, jossa lupasin olla käyttämättä esityksessäni mitään teoksen osaa siihen erikseen lupaa kysymättä, minkä laki jo sinällään kieltää.

Syy, miksi kirjan kirjoittajat halusivat niin kovasti suojella ideaansa, ei pohjimmiltaan minulle koskaan selvinnyt. Luulen, että tekijänoikeuskopuun ja -sopuun päädyttiin yhtäältä, koska tuohon aikaan tekijänoikeusasiat yleensäkin olivat suuren myllerryksen alla. Toimittaja Strandénilla oli kertomansa mukaan huonoja kokemuksia omien töidensä väärinkäytöstä ja tekijänoikeuksiensa polkemisesta. Minkä poikkeuksen minä olisin voinut muodostaa? Toinen syy kiistaan lienee ollut Laitilan ja Vartiaisen sukulaisuus.[121] Vartiaisen kohtalo oli suvun piirissä ollut kipeä,

121 En koskaan tavannut Helsingin ulkopuolella asuvaa Inka-Maria Laitilaa, ja tilanteesta saamani kokonaiskuva syntyikin

ilmeisesti myös vaiettu asia. Käsittääkseni etenkin suvun vanhimpia jäseniä, joita Helmin kohtalo lienee koskettanut eniten ja joitakin jopa suoraan, haluttiin suojella. Erityisesti minulta kyseltiin, miten aioin kuvata Helmin kuoleman. Sitä, että alkoholi liittyy kuolemaan, ei toivottu esitettävän. Sukulaisille lienee ollut tärkeää saada oikeutta suhteessa Vartiaisesta julkisuudessa esitettyyn yksipuoliseen kuvaan, mistä myös seuraava muistiinpano todistaa:

> Soitin [Tarja Strandénille] [...] Hän sanoi, että hän ja erityisesti Laitila Vartiaisen sukulaisena toivovat, ei vaan haluavat, että Sallisen ensimmäisestä vaimostaan luoma kuva ei vahvistuisi tulevassa teoksessa, vaan Helmi näytetään hyvänä äitinä. (Työpäiväkirja 25.4.2003)

Ymmärrän sukulaisten hädän. Vielä vuosien jälkeen – ja kenties aika ja etäisyys vain kasvattivat tunnetta – suvussa kytenyt paha mieli tiivistyi tähän hahmoon, minun nähdäkseni juuri ajan myötä Helmistä syntyneeseen fiktiiviseen kuvaan. Taiteilijana en kuitenkaan pystynyt jakamaan suvun huolta. Ajattelin, että parhaiten kunnioittaisin "esikuvaani" olemalla uskollinen taiteeni omalakisuudelle ja ilmaisulle, seuraamalla sen totuudellisuutta. Minua myös häiritsi vaatimus, että naisen on lähtökohtaisesti oltava hyvä äiti ja että tullakseen hyväksytysti naisena, jolla on lapsia, niistä on itse kyettävä pitämään huolta. Mielestäni tuollainen käsitys normitti naisena olemista ja määritti miehen isänä tai huoltajana naista huonommaksi.

En siis tunnustanut Helmi Vartiaisen historiallisen hahmon auktoriteettia enkä pystynyt samastumaan sen esittämistä koskeviin rajoituksiin. Kuitenkin suhteeni näyttämölliseen "Helmiin" tai "helmeihin" muodostui herkäksi. Paitsi että pyrin Helmin kautta tutkimaan naisen esittämistä yleensä, syntyi minulle myös jollain tavalla henkilökohtainen suhde siihen Helmiin, jota me näyttämölle rakensimme. Hänen elämänsä alkoi koskettaa minua, ja juuri hänelle halusin olla uskollinen. Päättelin, että jos taiteilija alkaa toimia ulkoisten vaatimusten tai edellytysten ajamana, sekä hän että hänen taiteensa lakkaavat kunnioittamasta itseään. Samalla materiaali, aihe tai lähtökohta – oli se sitten jokin maailmassa oleva ilmiö, kokemus siitä tai vaikka ihminen – jää pelkäksi kuvaksi.

Tarja Strandénilta saamieni tietojen perusteella. Tekijät eivät myöskään tulleet minua tapaamaan, kun saapuivat kutsuminani *Mirriseni*-esityksen ensi-iltaan. Erään esityksen jälkeen minua sen sijaan tuli tervehtimään tietokirjailija Elina Sana, jota en aiemmin tuntenut. Myös Sana osoittautui Vartiaisen sukulaiseksi, ja hän kiitti minua esityksen raikkaasta tavasta käsitellä esikuvaansa.

Kesällä Helmi Vartiainen nousi jälleen otsikoihin, tällä kertaa Retretissä olevan Tyko Sallisen näyttelyn vuoksi. Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä 6/12 julkaistiin Ilkka Malmbergin artikkeli Sallisen Mirri-maalauksista otsikolla "Helmi vai sika", minkä seurauksena julkisuuteen ilmestyi myös Helmi Vartiaisen liki sata vuotta tietymättömissä ollut omakuva. (Ks. Helsingin Sanomien Kuukausiliite 7/12)

Mietin, oliko historiallisen Helmi Vartiaisen kohtalo jäänyt sukulaisten silmissä jollakin tavalla ”epätodelliseksi”, kansallisen ja taidehistoriallisen valtadiskurssin määrittämäksi. Voisiko hänen tunnistamisensa ja tunnustamisensa näin jälkikäteen – juuri näyttämöllä, keinotekoisesti, likaisestikin – tehdä hänestä todellisemman, jos, kuten Butler väittää, ”epäpuhtaus tuottaa toimijuutta, kun se mahdollistaa hallinnan häiritsemisen ja nurin kääntämisen” (Butler 2006, 37). Tunnistin myös pyrkimyksen kirjoittaa historiaa toisin, *toistaa toisin*. Oliko *Tukaattitytön* kirjoittajien päämääränä yksinkertaisesti tuoda esiin toisenlainen tarina toisenlaisesta Helmi Vartiaisesta? Todellakin, taidehistoria oli liki sadan vuoden ajan saanut rauhassa rakentaa ja toistaa taiteilijamyyttiä alkuvoimaisesta Sallisesta ja jättää kertomatta tarinan toisen puolen, Vartiaisen taiteilijuuden surkastumisen ja hänen yksinäisen kohtalonsa. Tuollainen tahra ei sopinut suurmiehenä esitetyn sankaritaiteilijan kuvaan.

Valitsemani materiaalin vastus ilmeni kuitenkin myös toisella tavalla. ”Juutuin” draamaan, takerruin tahtomattani Helmin tarinasta hahmottamieni henkilöiden välisiin suhteisiin ja tilanteisiin sekä heidän elämäänsä määrittävään konfliktiin, mikä nähdäkseni ainakin osaksi johtui siitä, että olin lähtenyt liikkeelle historiallisesta henkilöstä. Kun tarkoitukseni oli alun perin ollut koostaa erilaisista materiaaleista esitys, joka ainoastaan pohjaisi Vartiaisen historialliseen hahmoon, en enää päässyt irti tuosta hahmosta ja sen ehdottamasta historiallisesta kehyksestä. Jälkikäteen voi nähdä, että myös *Tukaattitytön* tekijänoikeuksia koskeva ”tosielämän draama” saattoi vaikuttaa. Yhtä kaikki, aloin tahtomattanikin nähdä Helmin ja Tykon erilaisissa tilanteissa, jotka hahmotin Vartiaisesta ja Sallisesta löytämäni dokumentaarisen ja muun materiaalin pohjalta:

> Aivan alusta saakka minä korostin, että tämä ei ole Helmi Vartiaisen tarina. Että emme tee elämäkertaa. Luulen kuitenkin materiaalinhaussa jollakin tavalla – ainakin keväällä ja harjoitusten alkuvaiheessa toukokuussa – kulkeneeni kohti sitä suuntaa. Etsin materiaalia Vartiaisesta, Sallisesta ja heidän ajastaan sekä joistakin muista hahmoista siellä. Hahmot alkoivat elää mielessäni, ihan vaistonvaraisesti – siis asiaa liiemmälti miettimättä tai itselleni selkiyttämättä – rupesin kuvittelemaan heidän elämäänsä. Jollain tavoin varmaan myös asetin itselleni tavoitteeksi pystyä kirjoittamaan dialogia.
>
> Kirjoitin keväällä ja kesällä tekstiä, lähinnä dialogia Helmin ja Tykon välille sekä erilaisia monologeja. Niistä alkoi muodostua henkilöitä. Hahmoja. En tiedä, luulen että henkilöitä. Mutta nyt täytyy kyllä myöntää, että henkilöt toteuttivat melko lailla sitä ennakko-odotusta, joka minulla heidän suhteensa oli. Että he olivat juuri draaman henkilöitä, Mirri-draaman. Sellaista minä en ollut missään vaiheessa halunnut. (Työpäiväkirja helmikuulta 2004)

”Draamankaltaisuus” tulee esiin siinä, että valmiin esityksen muoto jäi epäkeskoksi. Tällä tarkoitan yhtäältä erilaisista materiaaleista erilaisin taktiikoin rakennettujen kohtausten keskinäistä yhteensovittamattomuutta ja toisaalta sitä, miten alkupuolella rakentuva draaman odotus ei esityksen edetessä täyty. Esityksen logiikka myös muuttuu väliajan jälkeen tavalla, jota en hallinnut ja jota pidän seurauksena pitkään kestäneestä pähkäilystä eri kerrontatapojen ja niiden keskinäisten suhteiden välillä. Epäkeskoisuus, muotopuolisuus ei välttämättä ole huono asia, itse ihastun usein juuri esitysten muodossa ilmenevään ongelmallisuuteen. ”Mirreissä” se ei kuitenkaan ollut pelkästään valittua, vapauden sanelemaa, vaan johtui juuri dramaturgian suhteen tekemistäni pakkoratkaisuista, joihin mielessäni vellonut draama osaltaan ajoi.

Olen myös joutunut myöntämään, että tilaustyöt eivät sovi minulle. Tarvitsen tunteen siitä, että olen vapaa suunnittelemaan mitä vain. Alussa on saatava olla kaikkien ajatusten ja materiaalien suhteen vastuuton tai vastuussa vain itselle. Ja kun lähtö on aivan oma – enkä nyt tarkoita yksinomaan minun omaani, vaan myös ryhmän kanssa tehdyt yhteiset jutut voivat olla omia – ei ratkaisuja yleensä tule tehtyä minkään ulkoisen välttämättömyyden vuoksi, vaan on ainakin mahdollista tutkia kaikkia ajateltavissa olevia vaihtoehtoja. ”Mirreistä” oppineena pelkään myös eksymistä pois omalta tieltä, etten enää osaa erottaa, mikä minua oikeasti kiinnostaa ja miten sitä voisin viedä eteenpäin. Huojumista ja epäröintiä tapahtuu ohjatessa toki muutenkin. Kuitenkin juuri *Mirriseni*-esitys toi selvästi esiin, kuinka paljon esityksen tekemisen lähtökohdat ja materiaalit taustoineen vaikuttavat lopputulokseen. Tästä syystä ne onkin syytä punnita tarkkaan.

Miksi mirri ei enää kestä: se henkilökohtaisuus...

Teatterin tekemiseen liittyy usein voimakas omakohtaisuuden kokemus. Taiteilijoille myös esitetään vaatimus tekemisen henkilökohtaisuudesta. Teatterissa tämä oletus elää, paradoksaalisesti, kenties vielä voimakkaampana kuin muissa taiteissa – paradoksaalisesti sen takia, että toisin kuin vaikkapa kirjallisuus tai perinteinen kuvataide teatteri on kuitenkin lähes aina ryhmätyötä. Teatterilta henkilökohtaisuutta miltei vaaditaan. Harva katsoja kuitenkaan olettaa tai kuvittelee näyttämön ja todellisuuden välille suoraa yhtäläisyyttä, vaikka henkilöhahmoa tai juonenkuljetusta seurattaisiinkin tekijän persoonasta tiedettyjen tositapahtumien valossa. Historiallista henkilöä, ja etenkin kansallista suurmiestä, esittävän hahmon suhteen oletetut tosiasiat tuntuvat edelleen painavan – esimerkkinä Katariina Lillqvistin vuonna 2008 ensi-iltansa saanut Carl Gustaf Emil Mannerheimia sivuava nukkeanimaatio *Uralin Perhonen* ja sen herättämä kohu.

Siinä teatterikoulutuksessa, jonka minä tunnen, eli Teatterikorkeakoulussa tapahtuvassa näyttelijäin, ohjaajien ja dramaturgien koulutuksessa on pitkään lähdetty liikkeelle oman elämän havainnoista ja kokemuksista ja opetettu niiden työstämistä osana taiteentekemistä. Jossain vaiheessa tämä tuntuu olleen lähes ainoa mahdollinen tapa tehdä teatteria. Vaikka tekemistavat ja näkökulmat ovat lisääntyneet, oletus henkilökohtaisuudesta liitetään edelleen etenkin ohjaamiseen. Asiat tulisi lähtökohtaisesti tulkita itsen kautta. Tällä tavoin esityksiin siirtyy tietoisesti ja tiedostamatta paljon itse elettyä, vaikka ne eivät sinänsä olisikaan ohjaajansa/tekijänsä biografisia tutkielmia. Tämä on kokemukseni mukaan perinteiseen teatterintekemiseen sisäänrakentunut käytäntö. Moni tekijä on toki irrottautunut lähtökohdasta eikä edes tunnista sitä omakseen. Tämänkaltainen henkilökohtaisuus on myös syytä erottaa muista, suoremmin omaelämäkerrallisista tavoista työstää taiteessa itseä ja omaa elämää. Oman elämän käyttäminen esitysmateriaalina, samoin kuin kodin piirin ja arjen näyttämöllepano, kuuluu 1970-luvulta lähtien käytössä olleisiin feministisiin teatterin tekemisen taktiikoihin[122], joita itsekin olen hyödyntänyt erityisesti 1990-luvun esityksissäni. Henkilökohtaisuuden muodot voivatkin esityksissä vaihdella suorasta omaelämäkerrallisuudesta yleisempään omakohtaisuuteen, tapoihin suodattaa aiheita tai teemoja itse kautta. Näkisin, että materiaalisessa työskentelyssä henkilökohtaisuus asettuu vielä toiselle alueelle. Vaikka valitsen itselleni kiinnostavia ja minua kiinnostavia materiaaleja, ei materiaaleilla läheskään aina ole suoraa suhdetta kokemaani tai havaitsemaani. Materiaalien kanssa työskenneltäessä suhde itse elettyyn ainakin hetkellisesti katkeaa tullakseen esiin uusissa ja yllättävissä muodoissa – kuten *Mirriseni*-esityksessä. Siinä itsen ulkopuolelta valitut materiaalit nostivat esiin aivan erityisellä tavalla henkilökohtaista kokemuksellisuutta. Oletukseni kuitenkin on, että samalla, kun valitsemani materiaalit erityisissä tuntuisuuksissaan kantavat minun kokemustani, ne mahdollistavat myös muiden ja muunlaisten kokemusten esille tulon. Näin erilaiset omakohtaisuuden ja yksittäisyyden tasot voivat esityksenteossa kohdata.

Halusin *Mirriseni*-esityksessä näyttämölle nimenomaan naisia: monenlaisia naisia, naisia eri aikakausilta ja erilaisista historiallista tilanteista ja kulttuuripiireistä, naisia, joita en ollut teatterissa tottunut näkemään. Kun sitten laitoin heidät sinne, kun aloin kehitellä erilaisia hahmoja ja harjoitella niille materiaaleja, huomasin, että nämä naiset eivät käyttäydykään olettamallani tavalla. Nämä naiset eivät olleet samanlaisia kuin henkilöt aiemmissa esityksissäni. Tuntui, että hahmot alkoivat

122 Elaine Aston ja Geraldine Harris toteavat kirjassaan *Performance Practice and Process. Contemporary [Women] Practitioners*, että jokainen heidän kuvaamaansa Practice as Research -tutkimukseen osallistuneista naistaiteilijoista "käytti tekemisen strategioita, jotka tavalla tai toisella turvautuivat henkilökohtaiseen ja omaelämäkerralliseen" (Aston & Harris 2008, 15).

elää omaa elämäänsä. ”Mirrejä” harjoiteltaessa aloin hahmottaa, miten väkivallan sävyttämä on se tapa, jolla naista – niin esitettävää kuin esittäjää – teatterissa useimmiten käsitellään. Sittemmin jouduin huomaamaan, että vaikka itse yritin avata ja purkaa naisen kuvaa ja löytää myös erilaisia positiivisia mahdollisuuksia esittää naista ja kuvata naisen ”kohtaloa”, ja vaikka olin esityksessä ikään kuin kuvaamieni naisten puolella, myös oma suhteeni näihin naisiin oli jollain tapaa vihan ja väkivallan värittämä. Dekonstruktiosta tuli destruktiota, ja yllättäen huomasin näyttämön välittävän ennen kaikkea omaa kokemustani naisena elämisestä, jota tuohon aikaan leimasi väkivallan pelko.

Mirriseni-esityksessä omaelämäkerrallisuuden siirtyminen näyttämölle tapahtuikin pääosin tiedostamatta. Aivan aluksi kyllä keskustelimme projektin käynnistäneiden Anu Koskisen ja Heli Perttulan kanssa omista, lähinnä vastenmielisistä kokemuksistamme taiteilijamiesten muusina, minkä lisäksi kirjoitin kohtauksiin omasta elämästä poimimiani yksityiskohtia. Yhtä kaikki pyrin rakentamaan esitystä ennen kaikkea suhteessa Helmi Vartiaisen historialliseen hahmoon ja siitä käsin. Tämä oli tehtävä, jonka olin itselleni asettanut. Yhtäläisyys, jonka myöhemmin tunnistin ”Mirrien” ja oman elämäni välillä, tuntuukin asettuneen aiempiin esityksiin verrattuna näyttämöllisesti uudelle alueelle. Kysymys ei enää ollut tapahtumien vaan kokemuksen kuvaamisesta, yhden kokemuksen näyttämöllistämisestä toiseksi kokemukseksi. Tämä oli tärkeä huomio tulevia esityksiä ja niiden kysymyksenasetteluja ajatellen.

Miehen ja naisen suhteeseen sisältyvästä väkivallasta, jota jo *Amoralia* sisälsi, siirryin *Mirriseni*-esityksessä pohtimaan naiseen kohdistuvan rakenteellisen väkivallan muotoja yhteiskunnassa yleisemmin. Nyt näkisin, että nimenomaan tuosta väkivallasta ja siinä elämisestä syntyvän kokemuksen ristiriitaisuus, ei niinkään naisen kuvan rakentuminen yleisellä tasolla, oli se, mitä ”Mirrien” syvätasolla tutkin. Esitys käsitteli arjessa ristiriitaisilta tuntuvia ja kerrottuina melkein käsittämättömiltä kuulostavia kokemuksia, joissa rakastettuna oleminen ja väkivallan kokeminen mielivaltaisesti vaihtelivat. Kokemuksia leimasi tasapainoilu alati uinuvan väkivallan estämiseksi. Tomi Humaliston *Mirriseni*-esityksestä tekemät havainnot osoittautuvat tässä suhteessa kohdallisiksi:

> *Esitys hahmottui minulle eräänlaisena hysteerisenä hätähuutona, huutona tuhoutuvasta naisesta, urasta ja alistetusta sukupuolesta. Aiheen valinta, hyökkäävä esitystapa ja se, että naisten katkeraa raivoa näytettiin suoran oloisesti (näyttäminen riittää, irrallisenakin) antavat tämän käsityksen. Kuinka fanaattisesti suhtaudut aiheeseen? (Humalisto 2003)*

Kesti kauan, ennen kuin havaitsin *Mirriseni*-esityksen ja oman elämäni rinnakkaisuuden. Tieto siitä, että ”Suomessa sekä naisiin kohdistuva väkivalta että naisten kuolemaan johtava väkivalta on yleisempää kuin muissa teollistuneissa maissa kes-

kimäärin" (Heiskanen 2001) ja että "naisten väkivaltaiset kuolemat ovat Suomessa [2000-luvun alussa] yli kaksi kertaa yleisempiä kuin muissa pohjoismaissa" (mp.) ei sinällään ollut näyttämölle siirrettävissä. Tuntuikin, että terapiapuheen ja skandaalikirjoittelun ohella perhe- tai lähisuhdeväkivallan ilmiöstä saattoi kollektiivisessa keskustelussa saada otteen vain tieteellisen diskurssin ja kliinisen puheen avulla. Itse eletty väkivalta on vaikea ilmaistavaksi, varsinkin niin, että kokemus olisi jaettavissa ulkopuolisten, muiden kuin itse samankaltaista väkivaltaa kokeneiden kanssa.[123] Väkivallassa eläminen ja sen "sietäminen" synnyttää myös voimakasta häpeän tunnetta – länsimaisen, koulutetun nykynaisen ihmissuhteet kun ovat itse valittuja ja niissä ilmenevät ongelmat itse aiheutettuja ja näin myös hallittavissa. Väkivallan uhassa eläminen on kuitenkin siitä kummallinen tila, että siihen alkaa pikkuhiljaa tottua ja turtua. Kokemukseen liittyy epäuskoa, vähättelyä, kieltämistä ja asioiden selittämistä parhain päin. Kun kokonaisuudessa on lisäksi mukana lapsia, ratkaisujen löytäminen on vaikeaa. Jälkikäteen tunsin kyenneeni *Mirriseni*-esityksen kautta käsittelemään sellaista väkivallan kokemusta, jonka ilmaisulle ei arjessa eikä taiteessa löydy sopivia sanoja. Tulin myös kehittäneeksi sofistikoidun keinon ymmärtää väkivallan käyttämisen hienovaraisuutta ja väkivaltaa sisältävän parisuhteen monimutkaisuutta.[124]

Se, että rakentaa näyttämölle jonkinlaisen kuvauksen tuosta kokemuksesta ja sille loppuratkaisun, minkä jälkikäteen tajusin "Mirreissä" tehneeni, oli mielestäni yritys todellisuuden muuttamiseksi. Toinen *Mirriseni*-esityksessä keskeisenä pitämäni asia oli sen tapa synnyttää naiskuvien, naisruumiiden ja -tuntuisuuksien jatkuvasti muuttuvaa moninaisuutta. Esityksessä naisen kuva sysättiin liikkeeseen, joka ei pysähtynyt. Jokainen esitys ja sen tekoprosessi muuttaa myös tekijäänsä. Tässä mielessä teatterin tekeminen on aina terapiaa[125], mikä muun muassa omassa taiteilijakoulutuksessani asetettiin jatkuvasti taiteen vastakohdaksi. Toistan siis vielä kerran: taide on aina terapiaa myös tekijälle, vaikka se voi johtaa myös ei-toivottuun hoitotulokseen. *Mirriseni*-esityksellä oli oman elämäni kannalta ennalta arvaamattomia ja kauaskantoisia seurauksia, ja uskon sen vaikuttaneen myös yleisemmällä tasolla. Paikalla olevien lisäksi esitys vaikuttaa niihin, jotka eivät sitä näe. Tässä on minulle yksi oman taiteentekemisen, taiteen olemistavan ja taiteessa syntyvän

123 Elaine Scarryn (1985) mukaan juuri kipu on jotakin sellaista, ihmiselle aivan omaa ja yksittäistä, jota ei voi jakaa.

124 Lisäksi tunnen *Mirriseni*-esityksen auttaneen itseäni saamaan jonkinlaisen etäisyyden omaan tilanteeseeni. Näyttämölle synnytetty kokemus jäsensi elettyä kokemusta antamalla sille koettavan muodon.

125 Tässä taiteilija vertautuu fenomenologiin. Timo Klemolan mukaan fenomenologi on aina terapeutti myös itselleen, sillä fenomenologiassa ihmisen tapa ymmärtää itsensä asetetaan filosofisen tutkimuksen keskiöön. Fenomenologi "pyrkii välttämättä parempaan itseymmärrykseen ja sen kautta ymmärtämään ihmistä, koska hän itsekin on ihminen" (Klemola 2004, 43).

ymmärryksen keskeinen päämäärä: kun jokin esitetään tai toistetaan toisin, on syntynyt vähintään yksi mahdollinen tapa toimia toisin. Ja kun jotakin on riittävän monta kertaa toistettu toisin, tapahtuu muutos. Kuten Lois Weaver, esitystaiteilija ja feministi, on todennut: "Jos asian pystyy kuvittelemaan, sen pystyy tekemään. Jos sen pystyy tekemään, sen pystyy myös muuttamaan."[126]

Edellä kuvailemani kolme hyvin erilaista *Mirriseni*-esityksen syntyyn vaikuttanutta asiaa – tuotannolliset olosuhteet, materiaaliset lähtökohdat ja henkilökohtaisuus – paljastavat, miten tietyt ajassa ja paikassa vaikuttavat lainalaisuudet määrittävät esityksen syntyä. Näiden lainalaisuuksien, samoin kuin omien ajatelmieni ja yleisöltä saamieni esityskommenttien, ohjaamana päätin lähteä tarkastelemaan *Mirriseni*-esitystä väkivallan näkökulmasta. Kysyessäni, mitä kaikkea väkivalta voisi juuri tämän esityksen kohdalla tarkoittaa ja missä se siinä ilmenee, tunnistin erilaisten väkivaltaa sisältävien elementtien, tapahtumien ja toimintamallien lävistävän *Mirriseni*-esitystä, sen syntyä, harjoitusprosessia ja lopputulosta nimenomaan suhteessa naiseen.

Mirriseni-esityksestä valitsemieni kohtauskuvien avulla havainnollistan seuraavaksi näyttämön väkivallaksi nimeämääni ilmiötä. Oletukseni on, että esittelemieni kuvien tavoin koko esitys olisi mahdollista ymmärtää kokoelmana naisen esittämisen väkivaltaisuutta manifestoivia kuvia ja niihin kohdistuvia kommentteja – tuota väkivaltaa esiintuovia tai sitä sijoiltaan nyrjäyttäviä taktiikoita[127], naisen konventionaalisen näyttämöllisen kuvan hämärtämistä ja häiritsemistä. Analyysini taustalla on oivallus itse eletyn "naiskokemukseni" väkivaltaisuudesta.

Millaista on näyttämön väkivalta?

> *Tutkimuksen lopuksi on pakko vetää se johtopäätös, että naisilla ei […] mene hyvin. Hyvin ei mene myöskään nuorilla, vanhuksilla, lapsilla eikä miehillä. (Simone de Beauvoir 2007, 27)*

Aloitan väittämällä, että perinteisesti nainen määrittyy teatterissa ennen muuta väkivallan kautta. Nimitän tätä näyttämön väkivallaksi. Teatterinäyttämö ja teatterin tekemisen rakenteelliset käytännöt kantavat tällaista väkivaltaa. Myös naisen kuva näyttämöllä syntyy väkivaltaisesti. *Mirriseni*-esityksen tehtyäni jaottelin teatterin sisältämän väkivallan tasot neljään:

126 Lainauksesta puuttuu tarkka viite, sillä olin kirjannut sen muistiin vuosia sitten joko jostakin kirjoituskokoelmasta tai Weaverin vuonna 2004 Northamptonissa näkemästäni luentoesityksestä, mistä kumpaakaan en kyennyt todentamaan.

127 Nimitän näitä kevyiksi ja katoavaisiksi mieltämiäni häirinnän ja nyrjäyttämisen operaatioita Helena Sederholmia seuraten taktiikoiksi, erotukseksi strategian käsitteestä. Siinä, missä strategia "edellyttää rajatun paikan, josta tilannetta pystyy hallitsemaan", on taktiikka puolestaan performatiivisempaa, "tietyn paikan, ajan ja tilanteen huomioon ottamista, kontekstuaalista ja usein pragmaattista". (Sederholm 2002, 79)

1. *Historian väkivalta*
2. *Teatteri(-instituutio)n väkivalta*
3. *Tarinan/draaman väkivalta*
4. *Näyttämön väkivalta*

Historia on voittajien sanelemaa, jälkipolvien merkityksellistämää kirjoitusta ja sitä kautta tapahtuvaa tiedon ja ideologian synnyttämistä. Se perustuu suurten kriisien ja raakojen konfliktien muodostamille käänteille. Veriset voitot ja tappiot ovat historian merkkipaaluja, missä piilee myös historian ja draaman tunnettu sukulaisuus. Historian käänteet ovat harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta olleet miesten vääntämiä. Case kirjoittaa, että jo varhaiset feministit toivat esiin, miten historiankirjoitus jätti ulkopuolelleen naiset, samoin kuin muut vallan ja julkisen elämän ulkopuolella ja reuna-alueilla elävät ryhmät. Sama koskee teatterin vakiintuneeksi ymmärrettyä historiaa ja kaanonia, jossa naisten aikaansaannokset pysyivät vuosisatojen ajan suurelta osin näkymättömissä. (Case 2008, 28) Feministinen kritiikki onkin pyrkinyt tutkimaan ja rakentamaan naisten teatterihistoriaa ottaen huomioon sen tosiasian, että ”enimmän osan patriarkaalisen kulttuurin historiaa omistusoikeus, julkisen alue, kirjoitettu kieli sekä itse teatteri ovat olleet yksinomaan tai lähes yksinomaan miesvaltaisia” (mp.).

Laatokka

Astuessaan Ateneum-salin hämärään katsoja näkee näyttämön keskellä olevan suuren ikkunankehyksen. Sen keskelle piirtyy pyöreässä, valkoisessa valokeilassa seisovan naisen varjokuva. Kaiuttimista kuuluu Oskar Merikannon säveltämä ”Laatokka”:

”Kerran Laatokan rantaa pitkin
minä astelin yksinäin
ja mä kuulin kun tuulet itki
ja lauloi laineissa tuska.
Lapsi pilvien pimeäin,
sinun laulusi mielehen mulle
toivon ja riemun toi.
Ristitulessa runnellulle
kansaraukalle kuohusi uljaat
aamun harppuna huminoi.
Oot Laatokka Karjalan povi,
joka kuohuvi tuskissaan.
Sun lauluus ei kuolema sovi,
siinä nousevan leijonan ääni soi
kuningasunelmiaan.”

Mirriseni-esityksen ensimmäisessä kuvassa seisoo nainen – tai oikeastaan kaksi naista, kuten katsoja pian saa huomata. Salissa soiva ääni kuuluu miehelle. Sävellys on Oskar Merikannon, alkuperäiseltä sukunimeltään Mattsson, yksinlaulu "Laatokka" (op. 83, nro 1), jonka tämä Johanneksenkirkon urkurina toiminut rakastettu suomalaissäveltäjä sävelsi kesällä 1914 terijokelaisen Mikko Uotisen sanoihin. (Poroila 1994) Mahtipontisin intervallein etenevä sävellys on täynnä ponnekasta uhmaa ja tulevaisuudenuskoa. Laulun sanat uhoavat venäläistä sortovaltaa vastaan ja maalailevat kiihkomielisin kiertoilmaisuin tulevaa Suur-Suomen monarkiaa. Baritoni Jorma Hynnisen vuonna 1975 alun perin vinyylilevylle tallennettu tulkinta on uskottava, vahva ja miehekäs – yksi lapsuusaikojeni suosikeista.

Vaikka nainen sai Suomessa äänioikeuden jo vuonna 1906, on laulussa kirjailtu visio Suomen tulevaisuudesta ja valtiomuodosta sataprosenttisesti miehinen. Laatokan rannalla ei käyskentele nainen tai tyttö, eikä varsinkaan kuvassa seisova, Laatokan saaressa kasvanut Helmi. Voi vain arvailla, millainen olisi ollut naisen asema Suur-Suomen kuningaskunnassa. Esityksen ensimmäinen kuva tuo esiin naisen ja kansallisten aiheiden kohtaamattomuuden niin historian kuin teatterin näyttämöllä: nainen on kehyksiin asetettu, staattinen ja katseltava objekti, ruumis, jolle historia tapahtuu, mies(ääni) taas historian dynaamisesti käynnistävä voima. Perinteisessä historian- ja näytelmäkirjoituksessa nainen ei olekaan tehnyt historiaa tai liikuttanut kansakuntia – muuta kuin tuhoutuvana poikkeusyksilönä, minkä esitys osoittaa tuomalla myöhemmin näyttämölle Rosa Luxemburgin hahmon. Teatterin historiassa, mutta myös sen esittämissä tarinoissa, naisen paikkana on enimmäkseen ollut koti.

Rinnastamalla naisen mustavalkoisen kuvan kansallismieliseen, miesten tekemään ja esittämään sekä konserttimusiikin lajityyppiä edustavaan kappaleeseen pyrin paitsi tuomaan esiin välimatkan kansallisten teemojen ja naisen esittämisen välillä myös purkamaan korkea- ja populaaritaiteen välistä vastakkaisuutta. Se on taktiikka, jota käytetään läpi esityksen ja jonka näen horjuttavan patriarkaaliseen korkeakulttuuriin historiallisesti liittyvän teatteritaiteen naiseen kohdistamaa väkivaltaa – samalla, kun se muistuttaa suomalaisen kansanteatterin juurista. Perinteisesti naiselle osoitettuun yksityisen alueeseen kuuluneita, naisellisia esitysmuotoja, kuten laululeikkejä ja kehtolauluja, *Mirriseni*-esityksessä nähdään ja kuullaan tuonnempana. On myös huomattava, että esityksen ensimmäisen kohtauksen edetessä naisen staattinen ja äänetön kuva murtuu. Kuvasta astuu ulos kaksi puhuvaa naista, minkä voi lukea taktiseksi yritykseksi purkaa ja kyseenalaistaa näyttämön naiseen kohdistamaa väkivaltaa.

Naisten toimintaa teatterissa analysoinut Case muistuttaa, että kun naiset vielä 500- ja 600-luvuilla eaa. osallistuivat teatterin esimuotona pidettyihin Dionysos-seremonioihin, katosivat he niitä seuranneista käytänteistä 400-luvun kuluessa – eli juuri siinä historiallisessa vaiheessa, jossa rituaali muuttui teatteriksi. Syyksi tähän Case ei näe tiettyä poliittista tai teatteriin sisältyvää kehitystä, vaan ennen kaikkea ”kulttuuriset koodit” (Case 2008, 7), jotka Ateenaan juuri tuolloin olivat syntymässä. Kun tragedian kaanon sitten sata vuotta myöhemmin vakiintui Aristoteleen runousteorian muodossa, olivat naiset auttamattomasti sen ulkopuolella. Laajensihan *Runousoppi* naisiin kohdistuvan patriarkaalisen ennakkoluulon koskemaan myös draamallisen kokemuksen olemusta ja yleisön osaa. Kun sekä kirjoittaminen että näytteleminen olivat miesten hallussa, eliminoitiin nainen julkiselta näyttämöllä useiksi sadoiksi vuosiksi kokonaan miehen asettuessa määrittämään, kuvaamaan ja esittämään häntä. Naiset olivat näkymättömiä, he synnyttivät ikään kuin ”tyhjän tilan, joka jäsensi fokuksen miespuoliseen subjektiin” (mt., 17).

Naisen katoaminen näyttämöltä vahvisti Casen mukaan julkisen ja poliittisen aluetta miehelle kuuluvana jättäen naisen samalla kodin yksityiseen, epäpoliittiseen piiriin. Tästä on seurannut, että teatterissa ”vallitseva *julkinen* toiminta niin näyttämöllä kuin katsomossa painottaa miehen maailmaa, jossa naisia pidetään joko sivussa, hollilla, tai heidät asetetaan mieskatsojille näytille” (Reinhardt 1981, 29, lainaus Aston 1995, 3). Rob Baum kutsuu naiseen historian saatossa kohdistuneita ”väkivaltaisia hallinnan ja rajoittamisen systeemejä” (Baum 2003, 21) naisen puutteeksi (*female absence*). Baumin mukaan tämä puute ilmenee paitsi vaientamisena, tukahduttamisena, vankeutena ja kauppatavaraksi asettamisena myös raiskauksina, naisiin kohdistuvina murhina ja itsemurhina. Samankaltaista mutta itseen kohdistuvaa väkivallan mekanismia pyrin myös ”Mirreissä” kuvaamaan. Väitteeni oli, että naisella väkivalta kohdistuu ennen kaikkea itseen tullen esiin itsesensuurina, halujen ja toiveiden kieltämisenä, elintilan rajaamisena ja pahimmassa tapauksessa täydellisenä vaikenemisena.[128]

128 Itseen kohdistuva väkivalta ilmentää varmasti myös vihaa, jota naisen ei perinteisesti ole sallittu ilmaista ja jonka hän sen vuoksi kääntää itseään vastaan. Naisen vihasta ja aggressioista ks. Mäenpää-Reenkola 1998 ja Reenkola 2008.

Helmin päätös

HELMI

Poltan kaikki vanhat piirustukset. Poltan kaikki vanhat kirjat. Poltan kaikki vanhat nuotit. Poltan kaikki vanhat kirjeet. Poltan kaikki vanhat päiväkirjat. Poltan kaikki vanhat valokuvat. Poltan kaikki vanhat maalaukset. Poltan, kunnes jäljellä on vain tuhkaa. Ei yhtä ainoata muistoa.

NAINEN KEHYKSEN TAKAA

Helmi, nyt sinä olet vapaa.

Kehyksiin on asetettu puhumaton nainen. Yhdellä vilkaisulla voi huomata, että hän tummine, korville pyöräytettyine hiustötteröineen muistuttaa Tyko Sallisen maalausten muhkeapiirteistä naishahmoa "Mirriä". Meidän mirrimme poikkeaa kuitenkin jo lähtökohtaisesti Sallisen brändätystä ikonista. Hän ei ole yksi, vaan monta. Lisäksi tämä mirri on enemmän kuin pelkät kasvot tai liikkumaton torso. Hänellä on kolmiulotteinen ruumis ja jalat, joiden päällä seistä. Hän liikkuu. Myös näyttämölle rakennettu moninkertainen kehystys – pyöreä valokeila, muotokuvamainen ikkunankehys, auditorion litteä näyttämöaukko – monistaa naisen kuvan.

Valojen vähitellen noustessa kehyksessä olevat hahmot irtoavat toisistaan. Lukuisine kehyksineen, epäselvine ääriviivoineen, moniksi jakautuvine hahmoineen ja vähitellen värilliseksi muuttuvine maailmoineen esityksen synnyttämä naisen kuva kieltäytyy mustavalkoista alkukuvaa haastaen olemasta paikallaan. Se kieltäytyy pysyvästä määrittelystä, joka niin usein koituu draamassa naisen kohtaloksi. Taktiikka tuottaa jotakin senkaltaista, mistä Butler kirjoittaa: "Samaan tapaan kuin ruumiilliset pinnat esitetään luonnollisina, näistä pinnoista voi tulla paikkoja, joissa riitasointuinen ja epäluonnollinen performanssi paljastaa luonnollisen performatiivisen statuksen." (Butler 2006, 243)

Samaan aikaan, surullista kyllä, kohtauksen nainen tuo esiin esityksensä itsetuhoisen perustan. Naisen vaikenemisen eksplikoimalla halusin näin korostaa tämän omaa osuutta häneen kohdistuvan väkivallan toteuttajana. Kehyksestä ulos astuva nainen kertoo polttavansa kaiken olemassaolostaan todistavan: kuvat, kirjoitukset ja maalaukset. Myöskään historiallisesta Helmi Vartiaisesta, kuten monesta muustakaan naisesta, ei muutamaa valokuvaa lukuun ottamatta ole säilynyt dokumentteja. Esityksen

> alussa kuultuina repliikit saattavat kuulostaa toiveikkailta, kuin uutta alkua enteileviltä – jollaisiksi ne tarkoitinkin. Loppupuolen kohtauksessa toistuessaan sanat saavat kuitenkin toisenlaisen merkityksen. Molemmat lapsensa menettänyt Helmi lausuu ne pientä lapasta kädessään nyhtäen ja samalla omaa, historian saatossa tapahtunutta unohdustaan ennustaen.

Väitetään, että väkivalta on yksi teatterin käyttövoimista ja ikiaiheista, vähän kuin rakkaus ja seksi.[129] Jo antiikin tragediat todistavat, ettei draamaa edes synny ilman väkivaltaa – eikä ilman seksiä. Anne Bogart liittää väkivallan taiteen tekemiseen yleensäkin. Hänestä väkivalta on kaikkeen taiteen tekemiseen olennaisesti sisältyvä piirre.[130] Taide on väkivaltaista, koska jokainen taiteilijan tekemä ”päätös on aggressio luontoa ja velttoutta kohtaan” (Bogart 2004, 67). Bogartin mukaan jo ”päättäväisyys on väkivaltaista” (mt., 55), jolloin väkivaltaa sisältää niin esineen tarkka asettelu näyttämölle, näyttelijän käden täsmällinen ele kuin maalarin ensimmäinen pensselinveto kankaalle. Lisäksi taiteen tapa ”vääristää” asioita sisältää Bogartin mielestä aina tuhoavan elementin. Tarkoittaahan vääristäminen määrittelemättömäksi tekemistä, ”mukavien, esinettä, henkilöä, sanoja, lauseita tai kertomusta koskevien olettamusten poistamista asettamalla kaikki uudelleen kyseenalaiseksi”, näiden asioiden herättämistä ”unesta”. (mt., 63) Koska ”välittömästi määriteltävissä oleva on usein välittömästi unohdettavissa” (mp.), on vääristävän väkivallan harjoittaminen taiteessa Bogartin mukaan myös välttämätöntä.

Ymmärrän Bogartin väitteet, vaikken pidäkään hänen mainitsemiaan toimintatapoja väkivaltaisina. Pikemminkin näkisin, että Bogart kuvaa taiteelliseen päätöksentekoon välttämättä sisältyvää vallankäyttöä, jota voi toki harjoittaa enemmän tai vähemmän sortavin ja väkivaltaisin menetelmin. On siis erotettava väkivalta (jonka yksi muoto mielivalta on), valta ja arvovalta. Bogartin taiteen muotokeinoksi nimeämä vääristäminen ei mielestäni myöskään liity väkivaltaan, vaan lähestyy ennemminkin sellaista taiteellista, esityksentekemisen näkökulmasta ennen kaikkea dramaturgista taktiikkaa, jota voisi kutsua outouttamiseksi tai vieraannuttamiseksi.

129 Väittäisin, että puhe teatterin väkivallasta rinnastuukin usein ”vanhan vastakappaleensa seksin” (Maukola 2005, 4) retoriikkaan. Väkivallan ohella erotiikka näyttäisi olevan teatteriin sisäänkirjoitettu mutta epämääräisesti artikuloitu perusarvo. Janne Saarakkala muistelee ohjaajantyön professori Raila Leppäkosken evästäneen 1990-luvun ohjaajaopiskelijoita sanoen, että ”millä tavalla rakastelette, […] sillä tavalla te sitten ohjaattekin” (Kallio 2009, 16).

130 Väkivallan oikeutus ja välttämättömyys luovassa työssä kävivät Bogartille ilmeisiksi hänen seuratessaan keväällä 1986 Robert Wilsonin New York Universityn opiskelijoille ohjaaman (Heiner Müllerin vuonna 1977 julkaistun) *Hamletinkoneen* harjoituksia. (Bogart 2004, 69) Voi kysyä, kuinka paljon työskentelyolosuhteet (NYU, Robert Wilson ja Heiner Müller eli yhdysvaltalaisen teatterikoulutuksen keskeinen laitos odotuksineen, maan ylin teatteriohjaaja-auktoriteetti, eurooppalaisen uuden teatterikirjallisuuden merkkiteos vs. näyttelijäntyön perustutkinto-opiskelijat) ilmensivät juuri näyttämön väkivallaksi kutsumaani mekanismia.

Väärät Helmit saapuvat Ateneumiin

HELI
Helmi. Mie oon Helmi. Helmi Lyydia Vartiainen Sortavalast. Jot päivää vaa. Herrat professorit ja arvoisat opiskelutoverit.

SANNA
Helmi. Mie oon Helmi. Helmi Lyydia Vartiainen Sortavalast.

ANU
Helmi. Mie oon Helmi. Helmi Lyydia Vartiainen Sortavalast. Jot päivää vaa.

Kolme vaaleansävyisistä pyyhkeistä ja pöytäliinoista kyhättyihin paitoihin, hameisiin ja essuihin pukeutunutta naista pelmahtaa katsomon takaa peräjälkeen esitystilaan. Jokaisella on samanlainen, Tyko Sallisen *Mirri*-maalauksista tuttu kampaus, jossa hiukset on kiepautettu molemmin puolin päätä sykerölle. Koivunvitsa kädessä yksitoikkoista koreografiaansa paikallaan sipsuttaen, hyppien, heiluen ja huojuen kukin esittäytyy iloisesti Karjalan murretta vääntäen Helmi Vartiaiseksi. Puheet menevät ristiin, yksi jatkaa siitä, mihin toinen on jäänyt. Lauseet toistuvat, varioituvat, täydentyvät. Kohtaus päättyy repliikkien vähitellen lyhetessä ja yhdistyessä niin, että lopulta naiset seisovat vierekkäin etunäyttämön keskellä ikään kuin kameralle poseeraten. Rintojaan koivuvitsoilla häveliäästi suojaten he kysyvät katsojilta: (Sanna): ”Anteeks vaa, mut voisko hyö sannoo, jot mis mie oo?” (Heli): ”Et ko mie oo tult tänne Sortavalast ast” (Anu): ”ja mie ryhy taiteilijaks”. Taustanaan heillä on kymmeniä lattialla kumollaan olevia sinkkiämpäreitä.

Yleisö näkee kolme naista, joista jokainen sanoo olevansa Helmi. Kolme Helmin stereotyyppistä, hänestä stereotypistettyä ja ”-typystettyä” kopiota esittäytyy katsojille, kuin nämä olisivat taidekoulun professoreita ja opiskelijoita. He kertovat tulleensa Ateneumin taidekouluun ruvetakseen taiteilijoiksi. Anu Koskisen esityksen alussa ruumiillistaman naisen vakava, psykologisesti motivoitu päättäväisyys on vaihtunut kepeään, suoraan katsojille esitettyyn estradihölmöilyyn, josta näemme kolme erilaista variaatiota. Tyyli on liioitteleva, ja käytetty murre, olemassa olevan murretiedon pohjalta rekonstruoitu tekokarjala, vahvistaa sitä. Näyttämöllä tämänkaltainen puhe saa aikaan maalaisen ja hiukan vanhahtavan vaikutelman. Se assosioituu kansankomediaan. Vaatteiden silmiinpistävä epäaitous ja keskentekoisuus kuitenkin rikkovat tuota

> vaikutelmaa. Sinkkiämpärit – osa suomalaiskansallisen näyttämön perusrekvisiittaa: Made in USSR! – ovat lavalla lisäämässä väärennöksen tuntua.
>
> Naishahmoja onkin vaikea sijoittaa mihinkään tarkkaan yhteyteen, aikaan tai maisemaan – tai teatterin tyylilajiin. Se, mitä ja miten he puhuvat, tuntuisi olevan vanhasta ajasta. Koska naiset kuitenkin puhuvat myös ristiin niin, että yksittäisten repliikkien sijaan vuorosanoista muodostuu eräänlainen puhematto – ja koska he toistuvasti osoittavat puheensa ensimmäisessä persoonassa suoraan yleisölle korostaen näin sekä esittämistilannetta että etäisyyttä esittämäänsä hahmoon – illuusio särkyy.
>
> Henkilöhahmoja outouttamalla ja naisen kuvaa vääristämällä nämä Vääriksi Helmeiksi ristimäni hahmot purkavat teatterin konventioon sisältyvää odotusta kokonaisesta (ja usein miespuolisesta) päähenkilöstä. Nyrjäyttämällä ensin kareliaanisen, sitten illusorisen ja lopulta yksiselitteisesti määriteltävissä olevan naishenkilöhahmon *Mirriseni*-esitys synnyttää katsomiskokemusta, jossa sekä Helmi Vartiaisen historialliseen hahmoon liitetty informaatio että esityksen alun Helmi-hahmon myötä rakennettu juoniaihelma osoittautuvat ”keinotekoisiksi” ja kestämättömiksi. Butlerin sanoja lainaten voisi väittää, että *Mirriseni*-esityksessä ”’normaali’ tai ’originaali’ paljastuu välttämättä epäonnistuneeksi kopioksi, ideaaliksi, jota kukaan ei voi ruumiillistaa. Tässä mielessä nauru syntyy siitä havainnosta, että alkuperäinen oli koko ajan jäljittelyä.” (Butler 2006, 232)

Pidän väkivaltana toimintaa, joka kohdistuu rakenteellisesti heikommassa asemassa olevaan ja tuossa asemassa puolustuskyvyttömään olioon. En suostu myöntämään, että taide – teatteri ja esityksentekeminen – on lähtökohtaisesti väkivaltaisempaa kuin mikään muu ihmisten välinen toiminta, johon väkivallan mahdollisuus tietysti aina sisältyy. Väkivalta on toisen suhteetonta valtaa toisen yli, valtaa, johon tuolla toisella ei ole mahdollisuutta vastata, siis ottaa valtaa itselleen. Taide sen sijaan on, parhaimmillaan, ennen kaikkea transgressiivista, tekijää ja kokijaa oleellisella tavalla muuttavaa. Vaikka muuttuminen aina myös tarkoittaa jonkin olemassa olevan purkautumista ja särkymistä, jopa kivuliasta luopumista jostakin entisestä – ja voi näin olla väkivaltaiselta tuntuva kokemus – ei siihen sinänsä vielä tarvitse liittyä minkäänlaista väkivaltaa.

Lähden siis siitä, että väkivalta ei ole taiteen olemuksellinen piirre, niin paljon kuin sekä taiteen tekemiseen että sen kokemiseen usein liittyykin kärsimyksen ja vääryyden, ja tätä kautta myös väkivallan kokemuksia. Tutkimusesityksiä tehdessäni olen kuullut näyttelijöiden valittavan, kuinka ohjaajana käyttäydyn väkivaltaisesti antaessani heille epämieluisia tehtäviä. Nähdäkseni kysymyksessä on väärinkäsitys, jos ohjaajan teatterissa näyttelijään kohdistama valta otetaan lähtökohtaisesti

väkivaltana. Toistettuina tällaiset yleistykset muuttuvat ikään kuin tosiksi ja pelkästään vahvistavat väkivaltaisten ja sortavien ideologiakoneistojen itseään ruokkivaa vaikutusta.[131]

Palatkaamme näyttämön naiseen kohdistamaan, rakenteelliseen väkivaltaan. Teatterin taiteellisten käytäntöjen ohella miehet ovat määrittäneet suurelta osin myös sen teoriaa. Samalla tavalla, kuin luvussa 3 esitellyt näyttelemistä koskevat teoretisoinnit, myös muu teatterin teoria on pääosin miesten kehittämää ja kirjoittamaa. Naispuolisen taiteellisen tutkijan kannalta 1900-luvun teatterin keskeisiä[132], tekijöiden kirjoittamia teoretisointeja esittelevä *Twentieth-century theatre* (1995) on karua luettavaa. Vaikka teos pyrkii huomioimaan hyvin erityyppiset ja teatterin eri aloja edustavat taiteilija-teoreetikot – ja sisältää näin sipaisun kriittistä, jopa feminististä asennetta – perinteinen historiankirjoitus määrittäisi sen 76 kirjoittajasta naisiksi ainoastaan 16. Näin kirja tulee paljastaneeksi, miten kirjoittamisen, esittämisen ja ohjaamisen käytännöt vielä 2000-luvun taitteen teatterissa nojasivat lähes poikkeuksetta miesvaltaiseen, miehiseen tai miestyyppiseen kokemukseen perustuvaan traditioon. Itse pidän erityisen ongelmallisena sitä, että harjoitettavat näyttelemismetodit ovat edelleen suurimmaksi osaksi miesten kehittämiä. Ruumiillistetaanhan näyteltäessä teatterikäsityksen ja esteettisten ihanteiden lisäksi myös yhteiskunnassa vallalla olevia ideologioita ja sen arvossa pitämiä yhdessäolemisen muotoja. Nämä kaikki siirtyvät näyttelemisen kautta dramaturgiaan ja ohjaamiseen.

Teatterikorkeakoulussa opiskelevien dramaturgien ja ohjaajien kandidaatinopintojen sinänsä pedagogisesti harkittu rakenne paljastaa sekä koko teatterikoulutukseen sisäistyneen miesvaltaisuuden että näyttelemisen keskeisyyden siinä. Koulutuksessa edetään Aristoteleesta realistisen, stanislavskilaisen perinteen kautta teatterilliseen, lähinnä Brechtin avulla havainnollistettuun teatteriajatteluun ja siitä edelleen Artaud'hon ja Grotowskiin kulminoituvaan ritualistiseen teatteriin. Tässä, länsimaisen teatterin viimeistä sataa vuotta jäsentävässä etenemisjärjestyksessä keskeisessä asemassa ovat miesten kehittämät näyttelijäntyön suuntaukset – stanislavskilaisesta roolin rakentamisesta brechtiläisen roolin demonstroimisen kautta Grotowskin itsen ylittävään "kokonaiseen tekoon". Ongelma ei ole ainoastaan se, että naiset ovat vasta viime vuosikymmeninä alkaneet laajassa mitassa rakentaa omaa näyttelijänteoriaansa, minkä vuoksi naistyyppistä, naisten synnyttämää näyttelijänpedagogiikkaa on koulutuksessa toistaiseksi hyödynnetty varsin vähän.

131 Myös Juha-Pekka Hotinen varoittaa, että väkivallan tarkka analyysi ja erilaiset ilmenemismuodot häipyvät näkyvistä, jos "kaikkia epämiellyttäviä ja haitallisia ilmiöitä aletaan pitää väkivaltana" (Vuori 2005, 19).

132 Aiheeseen liittyen on jälleen syytä kysyä, kuka määrittää teorian keskeisyyden tai mihin jonkun ajattelijan (ääneen lausumattomasti kiistaton) relevanssi perustuu. Mainitsemani teoksen tapauksessa perusteluna toiminevat lähinnä anglosaksisen teatterintutkimuksen ihanteet ja arvostukset.

Suuremman ongelman muodostaa itse koulutusinstituutio, joka edelleen ylläpitää ja vahvistaa miespainotteista teatterikaanonia. Tämä kaanon sisältää niin patriarkaaliset ihanteet kuin konkreettiset olosuhteet: teatteritilat ja -rakennukset sekä teatterin tuotantotavat ja -koneistot.[133]

Susan Melrose väittää, että teatteri-instituutiot eivät ole "luontaisesti patriarkaalisia" vaan ainoastaan "institutionaalisia [...] ymmärrettynä termi decerteaulaisessa merkityksessään itseään säilyttävänä, monimutkaisena rakenteena, jonka välityksellä hallitsevia ideologioita voidaan heijastaa" (Melrose 1998, 133–134). Minä näkisin, että hallitseviin ideologioihin kuuluu kuitenkin myös ja nimenomaan ideologia nimeltä sukupuoli. Sukupuoli on instituutio – joka määritelmänsä mukaan voi olla paitsi konkreettinen rakenne tai laitos myös aate- tai tapajärjestelmä, sosiaalinen mekanismi. Sukupuolen instituutio(t) lävistää erilaiset yhteiskunnalliset instituutiot, muun muassa teatterin. Teatteri on pari tuhatta vuotta vanha esittämislaitos (ja, vaihtelevasti, kansallinen, kulttuurinen, poliittinen jne. instituutio), minkä lisäksi se on ennen kaikkea kussakin historiallisessa tilanteessa vallalla olevia ihmiskäsityksiä määrittävä ja niitä uusintava aate- ja tapajärjestelmä. Tähän, jälleen, perustuu sen naisiin kohdistuva väkivaltaisuus.

Luuserit saunassa

SANNA

Mun luokalla oli yläasteella 3 Timoa. Timo Lahtinen, Timo Korhonen ja Timo Aittokoski.

Et ei mikään erityisen persoonallinen nimi.

ANU

Tiedättekö mitä? Mitäs jos se onkin tyttö?

133 On selvää, että vaihtoehtoinen, feministinen tai feminiininen koulutuskaanon vaatisi koko näyttelemisen ja esiintymisen määrittämistä uudelleen. Tällöin historiallisten esikuvien ja esimerkkien lisäksi myös ilmaisun perustavat alueet ja päämäärät pitäisi nimetä uusiksi. Kun nykytilanteessa keskeisiksi mielletyt "lajityypit" tai näyttelemistyylit – Teatterikorkeakoulun tapauksessa eläytyvä, vieraannuttava ja teatterillinen, ritualisoiva näytteleminen – eivät enää olisi näyttelijänkoulutuksen kehys, voitaisiin institutionaalisiin esitysihanteisiin lisätä sellaisia, tällä hetkellä koulutuksen marginaalissa eläviä tai vasta kuviteltavissa olevia ilmiöitä kuin vaikkapa ulkoeurooppalaiset teatterimuodot, alkuperäiskansojen perintö ja "jokapäiväisen teatteri". Voisin kuvitella näyttelijänpedagogisen rungon, jossa lähdettäisiin liikkeelle eteläkorealaisten naisshamaanien äänenkäyttötavoista ja edettäisiin Viewpoints-tekniikan avulla tehtyjen omien kompositioiden kautta Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen trickster-tarinoiden ruumiillistamiseen feministisiä taktiikoita käyttäen.

Kolme ”Luuseria” on saunassa ja miettii nimeä Narkki-Luuserin, Sannan, tulevalle lapselle. Mieleen tulee vain miestennimiä. Sitten Kehari-Luuserilla, Anulla, sytyttää: entä jos Sannan vatsassa oleva lapsi (tekomaha) onkin tyttö? Sauna on paitsi arkkityyppinen suomalaiskansallinen paikka, lapsenpäästön ja ruumiinpesun sija, myös miljöö, jossa tärkeiden miesten tiedetään tehneen tärkeitä, koko kansakuntaa koskevia päätöksiä. Luuserit sen sijaan hölöttävät saunassa niitä näitä, kuten heillä muutenkin on tapana. Heidän epäloogisissa jorinoissaan ei tunnu olevan päätä eikä häntää. Puheet ovat hädin tuskin katsojaa kiinnostavia, ja draaman rakennusaineeksi ne sopivat vielä huonommin.

Kuitenkin myös Luuserit puhuvat tässä kohtauksessa vain miehistä. Kenellekään ei tule mieleen, että tuleva lapsi saattaisi olla tyttö. Vaikka Luuserit selvästikin, kuten myöhemmin tullaan huomaamaan, elävät todellisuudessa, jossa tavallisten ihmisten säännöt eivät päde – he ovat jonkin sortin anarkisteja – joudumme toteamaan, että myös tuota todellisuutta hallitsevat miehet.

Kolme toisistaan poikkeavaa naista, kolme erilaista ruumista. Luusereille, samoin kuin muille *Mirriseni*-esityksen hahmoille on ominaista heidän liioiteltu fyysinen ilmaisunsa. Ruumis vie hahmoa, ja ruumiilliset harjoitteet määrittivät myös esityksen tekemistä. Kaikkien henkilöhahmotasojen esiintyjäntyötä leimaa jatkuva liike, joka saa aikaan kineettistä häilyvyyttä. Tämä häilyvyys, niin väitän, tarttuu esityksen kuluessa myös katsojaan. Tapa, jolla ruumis määrää ja vie Luusereita, rinnastuu Elaine Scarryn väitteeseen, jonka mukaan ihmistä hallitaan nimenomaan ruumiin rajojen kautta. Scarryn mukaan ihmisruumis, jota jatkuvasti muutetaan erilaisin toimenpitein, määräyksin ja loukkauksin osoittaa, miten tuon ”ihmisen liikkuma-ala on rajattu hänen välittömän fyysisen läsnäolonsa muodostamaan kehään” (Scarry 1985, 207). Voimallinen ruumiillisuus onkin yleensä merkki siitä, että ihmistä ei nähdä, että hän ei ole yhteiskunnassa näkyvä. Tällainen ruumiillisuus määrittää Scarryn mielestä lähes poikkeuksetta niitä, joilla ei ole valtaa.

Kolme ”vammaista”: juoppo, narkomaani ja kehitysvammainen. Onko surkeampaa näkyä kuin raskaana oleva vammainen spurgu? Ja kuitenkin: mitä yhdellä katseella haltuun otettavissa oleva kuva pystyy ihmisestä kertomaan? Miksi ”vamma” – oli se sitten huumeriippuvuus, alkoholismi, kehitysvammaisuus tai vaikka sukupuolisista normeista poikkeava suuntautuminen – määrittää ihmisen esitystä niin keskeisesti, että hänen muut ominaisuutensa jäävät sen varjoon? Tai, kuten Kertoja, Annette Arlander, *Mirriseni*-esityksen lopussa monimielisesti lausuu: ”Kuolinsyy: alkoholimyrkytys. Mitä sekin ihmisestä kertoo?”

> Kehari, Juoppo ja Narkki ovat Helmin nykyvariaatioita, joiden esityksessä toimii kolminkertainen mimesis: naisen esitys, näyttelijän esitys ja näyttämölle perinteisesti kuulumattoman fiktiivisen hahmon, ”vammaisen” esitys. Paitsi faktista vammaisuutta vamma tarkoittaa näiden ”mirrien” erityisominaisuutta, persoonallisuuden keskeistä osaa, joka myös erottaa hahmot toisistaan. Vamma on siis myös lahja. Ennen muuta Luuserit kuitenkin vammansa kautta asettuvat virallisen porvarillisen ruumiillisuuden esityksen ulkopuolelle ja sen ylläpitämän teatterin suhteen ”toisiksi”. Samalla he tekevät näkyväksi suomalaisuuteen, naiseuteen ja feminiiniseen, äitiyteen, naisen näyttämölliseen esittämiseen ja (nais)taiteilijuuteen – samoin kuin suomalaisen teatterin esittämismekanismeihin – sisältyvän, kaikenlaisia toiseuksia sortavan väkivallan.
>
> Näyttämön väkivalta kohdistuukin luuserihahmoihin moninkertaisesti. Teatteriinstituutio ei tunnista vammaisen naisen esitystä, ja suurimmaksi osaksi myös näyttämöllä nähdyt naiset ovat terveitä ja vammattomia: keskiluokkaisia, heteroseksuaalisia, sopusuhtaisia, hyvin artikuloivia (etelä)suomalaisia. Tämä saa Butlerin tavoin kysymään, ”millä tavoin meidän pitäisi ajatella uudelleen ne inhimillisyydelle asetetut ihanteelliset ruumiilliset rajat ja pakot, jotta ne, jotka eivät pääse lähellekään noita normeja, eivät tulisi tuomituiksi kuolemaan elävältä?” (Butler 2006, 31) Vammaisen naisen kuvan teatterillinen esittäminen, sen toisin toistaminen on erityisen tärkeää. Kuten Sandahl ja Auslander toteavat: ”Stereotyyppien manipuloiminen ja muuntaminen ovat tärkeitä taktiikkoja, koska vammaisuuden olemassa olevat ’käsikirjoitukset’ […] ovat turhauttavan rajoittuneita ja syvästi kulttuuriseen kuvittelukykyyn juurtuneita.” (Sandahl & Auslander 2005, 3)

Teatterihistoriaan, -instituutioon ja -käytäntöihin sisältyvän väkivallan ohella teatterissa vaikuttaa vielä neljäs väkivallan muoto, joka sisältyy nimenomaan siellä tehtävän taiteen ytimeen. Kysymys on draaman väkivallasta. Tarkoitan draamalla paitsi Peter Szondin (1956) määrittelyn mukaista, klassismin ajalla kehittynyttä tiukasti rajattua draamamuotoa myös kaikkea sitä, antiikista lähtien kirjoitettua näytelmäkirjallisuutta, joka perustuu tarinalle, juonelle, henkilöhahmoille ja dialogille. Ristiriidasta ja konfliktista käyttövoimansa saava draama on rakenteellisesti väkivaltaista. Voikin ajatella, että juuri draaman rakenteeseen sisältyvä väkivalta oli se, mikä tutkimusesityksissäni tuntui pidättelevän minua ja tekevän vaikeaksi draaman yhdistämisen materiaalien määrittämään dramaturgiaan. Draaman väkivalta myös rajasi sellaista kokemusten moninaisuutta, jota pyrin tutkimaan ja välittämään.[134]

134 Syyn draaman väkivaltaisuuteen voi paikantaa myös tragedian ja komedian rituaaliseen alkuperään, onhan niistä kumpikin kehittynyt uskonnollisista uhrimenoista. Victor Turnerin mukaan tragedia ilmentää masokismin ja komedia sadismin psykopatologiaa. (Turner 2007, 234; ks. myös tämän tutkimuksen groteskia käsittelevä luku 7)

Feministit kritisoivat erityisesti realistiseksi nimeämänsä draamaperinteen pyrkimystä suljettuihin malleihin, joiden päähenkilöt ovat miehiä ja jotka näin ilmentävät ennen kaikkea miehen kokemusta ja tunteita. Naisille jää näissä näytelmissä ainoastaan miehen suhteen määrittyvän sivuhenkilön tai miehisen vaihdon välineenä käytettävän esineen rooli. (Aston 1995, 40) Aston kirjoittaa, että draaman suljetussa rakenteessa "hyvin rakennetut [*well-made*] muodot seuraavat lineaarista kaavaa esittelystä kriisiin ja lopulliseen ratkaisuun" (mp.). Elin Diamondin mukaan ongelma ei ole ainoastaan siinä, että realismi imitoi todellisuutta, vaan ennen kaikkea sen tavassa synnyttää ja vahvistaa mimeettisesti todellisiksi ja normaaleiksi oletettuja asioita. Diamond toteaa, että "realismi tuottaa todellisuutta asettamalla katsojansa tunnistamaan ja todistamaan omia totuuksiaan" (Diamond 1997, 4). Näin realistinen draama tulee normittaneeksi tapaamme elää ja ajatella.

Helmi ja Tyko Porvoonkadulla

TYKO
Pois minun taulustani, nainen! – Älä ole lehmä. Mirriseni. Ei saa olla nöyrä. Naisessa pitää olla luonnetta. Se on samanlainen kuin ne niiden lehmät. Anna villasukat. Jalkoja paleltaa. Se tappaa minut. Sinä tukehdutat minut elävältä. – Pottunokka. Aasialaista rotua. Mutta hyvä sikiämään, näkeehän sen päällekin päin. Muhevat tissit…

HELMI
Elkää kuunnelko Tykkoo. Hää o ottant konjakkii.

Heli Perttulan näyttävin sisääntuloin Ateneum-saliin saapasteleva mieshahmo ruumiillistaa esityksessä useita kansallisia sankareita. Sallisen lisäksi hänestä voi löytää merkkejä ainakin Urho Kekkosesta, Gallen-Kallelan "Kullervosta" (*Kullervon kirous* 1899) sekä Mannerheimista. Hahmon repliikit ja puhetyylin lainasin eräältä miestaiteilijalta. Paitsi kokoelma sitaatteja Sallis-hahmo on ennen kaikkea konflikteja ja kärjistyksiä synnyttävä draaman henkilö.

Helmin ja Tykon väliset kohtaukset ilmentävät *Mirriseni*-esitykseen rakentunutta "draamankaltaisuutta", jota historialliset henkilöt alkoivat esitykseen tuottaa. Koh-

taukset sisältävät monentasoista naiseen kohdistuvaa väkivaltaa: yhtäältä Tyko käyttää suoraa väkivaltaa vaimoaan kohtaan – mikä hänen taiteilijuutensa, heikon luonteensa ja onnettoman alkoholinkäyttönsä huomioon ottaen näyttäytyy kohtauksissa kuitenkin ymmärrettävänä – ja toisaalta naiseen kohdistuu draamalliseen kerrontaan välttämättä sisältyvää väkivalta. Draama määrittää naiselle annetun roolin, ja muutoin esityksen ainoana päähenkilönä esiintyvä Helmi-hahmo joutuukin näissä kohtauksissa rakenteen määrittämään asemaan. Hänestä tulee miehen draaman, Tykon tarinan sivuhenkilö: vaimo, hoivaaja, rakastaja, äiti ja uhri.

Räppi

Mirriseni-esityksen toistuvissa rap-kohtauksissa esiintyjät improvisoivat vuorotellen aiheenaan Helmi Vartiaisen elämän eri vaiheet ja tapahtumapaikat.

Alun perin rap, tai räppi kuten se suomeksi kuuluu, oli riimitettyä puhelaulua, jossa MC (*master of ceremony*) tai räppäri lausui rytmisesti mikrofoniin esitystilanteessa itse keksimäänsä ”läppää” – räpin ilmaisutavasta käytetty nimitys *spit lyrics* kääntyy suomeksi vaikkapa muotoon ”heittää riimiä”. Tämän alle DJ soitti, skrätsäsi ja luuppasi, vinyylilevyä. Räppi kehittyi 1970-luvulla mustien asuinalueilla New Yorkissa. Hiphop-kulttuurin osana se perustuu mustien musiikillisiin ja suullisiin perinteisiin: tarinankerrontaan, improvisaatioon ja *call-and-response*-tyyliin. (Huq 2006, 111–112; ks. myös Burt 1998, 67)

Call and response – ’kysymys ja vastaus’ – on musiikillinen muoto, jossa tavallisesti kaksi muusikkoa soittaa peräjälkeen kumpikin oman säkeensä, jolloin toinen säe

kuullaan ikään kuin kommenttina tai vastauksena ensimmäiseen. Muotoa tavataan useissa eri traditioissa, mutta yhdysvaltalaiseen populaarikulttuuriin sen oletetaan tulleen afrikkalaisesta perinteestä. *Mirriseni*-esityksen räppäreitä kuunnellessaan katsoja saattaa tunnistaa yhteyden myös *Kalevalan* kilpalaulantaan, jossa Väinämöinen loitsii Joukahaisen suohon.

Räppiin liittyy ajatus autenttisuudesta ja uskottavuudesta, minkä lisäksi sen oletetaan olevan aatteellista ja tinkimätöntä – vaatimuksia, joita kaupallinen rap-musiikki ei tosin täytä. Vaikka räpillä pyrittiin alun perin kyseenalaistamaan perinteisiä arvoja ja shokeeraamaan konservatiivisia piirejä, sen tekstit ilmaisivat useimmiten pelkkiä ennakkoluuloja. Rupa Huqin mukaan nykyräppiä leimaa niin homofobia, antisemitistimi kuin seksismi. (Huq 2006, 112–113)

Tietoisena räppiin sisältyvästä asenteellisuudesta en halunnut *Mirriseni*-esitykseen oikeaoppista, vakavasti otettavaa tai tyylipuhdasta räppäystä, aidosta puhumattakaan. Räppääminen ei myöskään ollut esiintyjille mitenkään helppoa tai luontevaa, vaan juuri siinä heidän jäykkyytensä ja kömpelyytensä, ja sitä myöten kunkin ruumiillinen erityislaatu, tulevat esiin. Näiden mirrien räppäys on epäaitoa, amatöörimäistä, sanalla sanoen noloa, ja osaamisen ja puhutun sisällön – sekä tietysti sukupuolen – lisäksi myös vaatetus kavaltaa heidät. Kohtauksissa esiintyjillä on yllään anorakkimaiset takit ja päässä hiusmukuloiden päälle työnnetyt, virttyneet villamyssyt. Kaulassa killuu alakoulun hiihtomitali.

Räppärikohtauksissa liikutaan kahden erilaisen maailman välillä. Yhtäällä on mennyt ja maalainen, paikallinen elämäntapa, toisaalla urbaani elämänmuoto ja globaali massakulttuuri. Räpistä muodostuu näin yksi esityksessä käytetyistä banalisoiduista sitaateista. Sen taktiikka sisältää matkimista ja parodiaa, jotka Sederholm nimeää feministisen nykytaiteen vaihtoehtoisiksi toimintatavoiksi. (Sederholm 2002, 82) Taidottomuuden, asenteen epäkohdallisuuden ja kohtausten epäaitouden kautta pyrin riisumaan afroamerikkalaisesta räpistä siihen sisältyvän kovan, taffin vaikutelman, jota meidän kulttuurimme ihannoi ja eksotisoi samaan kolonialistiseen tapaan kuin aikanaan orientaaleina pitämiään ilmiöitä. Räppikohtausten tarkoituksena oli myös kommentoida räpin sukupuolittuneisuutta, joka määrittää subjektin implisiittisesti maskuliiniseksi ja heteroseksuaaliseksi synnyttäen näin stereotyyppistä, avoimen seksististä ja naista sortavaa sukupuoli- ja seksuaalikuvastoa.

”Mirreissä” räppäyksen alla ei soi valmis musiikkipohja, vaan sitä säestää minun livenä flyygelin kieliin hakkaamalla tekemäni komppi. Tässä korkea kohtaa jälleen matalan, akustinen ääni vahvistetun. Kuitenkin säännöt, joiden mukaan esiintyjät

> riiminsä heittävät, ovat samankaltaiset kuin ”oikeassa” räpissä: pitää pysyä biitissä ja riimissä, pitää pistää kaveria paremmaksi. Kaikessa koomisuudessaankin räppärien asenne on tiukka ja periksi antamaton.

Naiseen kohdistuvan väkivallan lopettaminen ei tapahdu yhdessä yössä, eikä näyttämön väkivalta tyhjene muutamaan kuvaan, esitykseen tai tutkimukseen. Taiteilijana joudun aina valitsemaan, millaisen suhteen erilaisiin olemassa oleviin instituutioihin ja ideologioihin rakennan – toisinnanko naisen kuvaa vai pyrinkö toistamaan sitä toisin ja millä keinoin tämän teen. Väkivaltaa kantavien käytänteiden purkamisessa haasteena onkin, ”minkälaisilla ajattelun välineillä pystymme näkemään [...] rajoittavan vallan, ja mitä välineitä meillä on sen muuttamiseksi” (Butler 2006, 32). Minulle kysymys on lisäksi omasta valinnasta, siitä, sallinko suhteeni näyttämöön olla väkivallan määrittämä vai otanko aseeksi vaikkapa rakkauden. Millainen tämä rakkauden näyttämö sitten voisi olla, jää nähtäväksi – tai ehkä paremminkin kuultavaksi.

5. *Nälkämäen Oresteia ja näyttämön kansalaisuus*

It is not how but that I dance that I am acting politically. (Deborah Hay 2005)

Teatteri ei ole poliittista siellä esitettävän perusteella vaan siksi, että siellä esitetään. (Denis Guénoun 2007, 15)

Neljäs tutkimusesitys *Nälkämäen Oresteia* syntyi kahden idean yhteensovittamisesta. Ensinnäkin tutkimussuunnitelmassa yksi tutkimusesitys oli nimetty ”oppilasesitykseksi”, joka minun oli määrä tehdä joko ”Teatterikorkeakoulussa tai jossakin ulkomaisessa teatterikoulussa näyttelijäntyön opiskelijoiden kanssa kyseisen oppilaitoksen tiloihin” (Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002). Toiseksi sain Ylioppilasteatterin johtajilta Minna Harjuniemeltä ja Aune Kalliselta keväällä 2004 yllättäen tarjouksen ohjata seuraavana syksynä teatterin uusien jäsenten koulutusproduktion. Olin jo alustavasti sopinut tekeväni opiskelijaohjauksen Madridissa sijaitsevaan kuninkaalliseen teatterikorkeakouluun (RESAD). Siellä neuvoteltaessa työskentelyideani olivat kuitenkin näyttäytyneet espanjalaisesta teatterikoulutuksesta ja teatterikulttuurista niin paljon poikkeavilta, että olin alkanut ounastella kertakaikkista törmäystä sikäläisten opiskelijoiden kanssa. Tämä ei tuntunut hyvältä lähtökohdalta koulutusesitykselle. Kun mielessäni oli lisäksi jo pitkään kytenyt ajatus työskennellä Aiskhyloksen *Oresteian* parissa, päätin ottaa Ylioppilasteatterin tarjouksen vastaan. Niinpä aloin loppukeväästä 2004 suunnitella kiireen kaupalla tulevaa koulutusproduktiota.

Aiemmassa tutkimussuunnitelmassa olin määritellyt esityksen seuraavasti:

> Oppilasesitys syntyy ääni- ja liikeimprovisaatioworkshoptyöskentelyn päätteeksi. […] Opiskelijat tuottavat ohjauksessani kaiken esityksessä käytettävän materiaalin. Tässä työssä tutkin vapaan improvisaation ja valmiin, ohjatun esityksen välistä suhdetta; fokuksessa on harjoitusten kehittyminen esitykseksi, tyhjästä synnyttäminen. (Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002)

Koulutusesityksen tarkennuttua Ylioppilasteatterissa tehtäväksi ohjaukseksi muutin työsuunnitelmaa. Ensinnäkin päätin ottaa esitykseen mukaan antiikin näytelmätekstin. Syynä oli paitsi pitkäaikainen kiinnostus työstää sellaista myös se, että mielestäni oli pedagogisesti arvokasta antaa nuorten esiintyjien harjoitella ja esittää

nimenomaan mitallista teatteritekstiä. Toinen muutos koski esityksen pedagogisia päämääriä. Nimesin päämääräkseni tutkia yhdessä ja yksin näyttelemisen, ryhmä- ja soolotyön eroja. Tärkeintä oli kuitenkin tapa, jolla asetin painon esityksen harjoitteluun. Päätin tutkia esityksen syntyä erilaisten harjoitteiden kautta, jolloin fokuksessa olisi "esiintyjän kehittyminen rooliksi ja harjoitusten kehittyminen esitykseksi" (Jatko-opintosuunnitelma 18.6.2004). *Nälkämäen Oresteian*, neljännen taiteellisen työni tutkimuskysymys oli: Mistä rooli rakentuu?

Saattaa vaikuttaa kummalliselta, että työkysymyksessäni pohdin roolin rakentamista, vaikka käsitykseni esiintyjäntyöstä ei ole sidottu rooliin enkä ylipäätään rakenna esityksiä draamasta ja niiden sisältämistä roolihahmoista käsin. Ja ne muutamat kerrat, jolloin olen ohjannut draamatekstiä radiolle, olen lähestynyt henkilöitä muina kuin eheinä roolihahmoina. Halusin kuitenkin käyttää tätä tuttua sanaa, mutta niin, että laajentaisin sen merkitystä oman työni osoittamaan suuntaan. Työkysymyksessä sana "rooli" viittaakin tavallisuudesta poikkeavasti esiintyjän kokonaisesitykseen esityksessä erilaisine siihen kuuluvine tehtävineen, toimineen, erilaisine "rooleineen", osallistumistapoineen ja esittämismoodeineen. Toinen, pedagogisempi syy käyttää sanaa rooli oli se, että halusin sen kautta korostaa kunkin esiintyjän/ryhmänjäsenen osallisuuden tärkeyttä sekä esityksen että sitä valmistavan yhteisön rakentamisessa.[135] Jokaisen ryhmäläisen työ, *rooli*, tulisi koostumaan varsinaisen taiteellisen työn lisäksi myös siitä, miten hän ryhmän jäsenenä toimii, synnyttää ja kehittää yhdessä olemisen mahdollisuuksia, huolehtii yhteisestä tilasta, osallistuu yhteisiin uurastuksiin ja jakaa vastuuta muiden kanssa. Enemmän kuin pelkkää esiintymisen harjoittelua esityksen tekeminen olisi kasvamista *näyttämön kansalaiseksi*. Kansalaisuudella tarkoitin sitä vapauden ja vastuun muodostamaa tilaa, jossa jokainen tulevan esityksen jäsen tulisi toimimaan suhteessa esityksen muihin jäseniin.

David Wiles kirjoittaa, että "kansalaisuus on sen [hyvin monenlaisissa muodoissa ilmenevän] tilayksikön toimintaa, johon asukas/kansalainen [*citizen*] kuuluu" (Wiles 2011, 7). Tämä yksikkö voi muodoltaan olla muun muassa "paikallisyhteisö, kaupunki, kaupunkivaltio, kansakunta/valtio [*nation*], tasavalta ja [...] 'maailma'" (mp.). *Nälkämäen Oresteiassa* kansalaisuutta määrittävän tilayksikön muodosti harjoiteltava esitys. Vaikka kansalaisuuden tavoite siinä koskikin koko työryhmää, oli se ennen kaikkea näyttämötapahtumiin osallistuville uusille ylioppilasteatterilaisille suunnittelemani koulutuksen päämäärä. Tätä ehdotti myös lähtökohtana olevan Aiskhyloksen trilogian tematiikka. Minulle *Oresteiassa* keskeistä oli kysymys yhdessä

135 Periaatteessa jokaisen uuden ylioppilasteatterilaisen oletettiin esiintyvän koulutusproduktiossa, kun taas muita tehtäviä jaettaisiin heidän ja teatterin vanhempien jäsenten kesken.

olemisen mahdollisuudesta, yhteisöstä, jonka perustaminen vaatii kykyä unohtaa ja antaa anteeksi, ”pysähtyä ja aloittaa jotakin uutta – kykyä, joka sisältyy toimintaan kuin jatkuvana muistutuksena siitä, että ihmiset, vaikka heidän on kuoltava, eivät kuitenkaan ole syntyneet kuollakseen vaan aloittaakseen” (Arendt 2002, 250), kuten esityksessä siteerattu Hannah Arendt kirjoittaa.[136]

Vapaus ja pakko – taidetta vai koulutusta?

> *Sisäinen vapaus on suhteessa julkiseen vapauteen. Esittäviin taiteisiin rinnastettaessa vapaus tulisi ymmärtää esityksenä, joka vaatii tiettyä 'taituruutta" ja jota on sen varjelemiseksi herkeämättä esitettävä. Arendtille kansalaisuus ei ole yksittäisen yksilön ylläpitämä abstrakti moraali-idea vaan yhdenlainen esityskäytäntö. (David Wiles 2011, 12, suom. PH)*

Yhteisöjen synnyttäminen on teatterin perustava ominaisuus ja päämäärä. Wiles muistuttaa, että ”useimmat esimodernin teatterin muodot maksimoivat yleisön tietoisuuden siitä, että se [teatteri] ruumiillisti perhe- ja naapurisuhteet ylittävän yhteisön” (Wiles 2011, 8). Vähintään yhtä paljon kuin teatteri luo, tuo esiin ja muokkaa itseään ympäröivää yhteisöä, se rakentaa yhteisöä myös sisäänsä. Nämä yhteisöt poikkeavat toisistaan valtavasti niin toimintatapojensa ja -periaatteidensa kuin kansalaisuuskäsityksensä ja ”kansalaistensa” suhteen. Koulutusproduktion aloittaessani tunsin Ylioppilasteatterin toimintaa vain ulkoapäin. Ymmärsin, että valinta teatterin jäseneksi tarkoitti automaattisesti liittymistä sen muodostamaan yhteisöön. Tämän teatteriyhteisön lisäksi ja oheen halusin synnyttää koulutusesityksen erityisen yhteisön. Uskon, että jokainen esitys aina joka tapauksessa luo sellaisen tai vähintäänkin viittaa sellaiseen.

Kun sitten keväällä 2004 osallistuin ensimmäisiin, tulevaa ohjausta koskeviin palavereihin, yllätyin: miten Ylioppilasteatterin johtajakaksikko kykenee pitämään kasassa lähes mahdottomalta tuntuvan nuorten teatterilaisten moninaisuuden ja toimimaan vieläpä niin, että ainakin suurin osa aktiivijäsenistä oli innostunut siitä mitä tekee? Päättelin, että toiminnan oli perustuttava tarkkoihin sääntöihin. Tulin huomaamaan, että Ylioppilasteatterin toiminnan taustalla on vahva *rakenteellinen communitas*[137], joka kuitenkin toistuvasti virkistää itseään synnyttämällä spontaania

136 Wiles kritisoi Arendtia kansalaisuuden universalisoinnista, miehistämisestä ja idealisoinnista. Hänen mukaansa Arendt jättää kansalaisuuskäsitteen ulkopuolelle niin sukupuolen, kodin ja identiteetin kuin sisäisen ja biologisen maailman alueet. (Wiles 2011, 10–11) Tuija Pulkkinen taas arvostelee Arendtia tämän modernistisesta tavasta ymmärtää minä perimmiltään vaikkakin ekspressiiviseksi, ilmaisevaksi, niin yhdeksi olioksi. Tilalle Pulkkinen tarjoaa genealogista, postmodernia tapaa irrottautua kokonaan ”alkuperäisen ykseyden ajatuksesta […] ja edetä tutkimaan sen sijaan yksilöllisyyden rakentumista” (Pulkkinen 1998, 229).

137 Victor Turnerin käsite *communitas* tarkoittaa (rituaalin liminaalisessa vaiheessa) ilmenevää tasa-arvoista yhteisöllisyyttä. Hän erottaa spontaanin eli eksistentiaalisen communitasin rakenteellisesta eli normatiivisesta

yhteisyyttä – onhan kysymys säännöllisesti johtajansa ja jäsenistönsä uusivasta, jatkuvasti taiteellisesti uusiutuvasta yhteisöstä. *Spontaanin communitasin* ylläpitämiseksi teatteri järjesti monenmoista esitystoimintaa, koulutusta ja muita tapahtumia, minkä lisäksi se myös piti yllä juhlimisen ja ilkamoinnin perinteitä. Juhlat olivat tärkeä tapa luoda yhteisyyttä monenkirjavan jäsenistön välille.

Minä pidän säännöistä, joilla pyritään määrittelemään yhteisen tekemisen rajat. Olen eri produktioissani myös luonut harjoittelusääntöjä sekä työryhmälle että itselleni. Esimerkiksi sääntö, että harjoitustilassa ei keskustella muista kuin harjoitteluun liittyvistä asioita, on helpottanut työskentelyä ja keskittymistä. *Nälkämäen Oresteiassa* työskentelysäännöt syntyivät ennen esitysmateriaaleja. Ensimmäiset säännöt luonnostelin toukokuussa 2004:

1. Harjoituksissa puhutaan vain harjoituksia koskevista asioista. Niistä ei keskustella kuin pyydettäessä. Harjoitukset ovat siinä mielessä pyhitettyjä tilanteita. Omat murheet ulos, jos ongelmia, voi ääritapauksessa luvan pyydettyään poistua hetkeksi harjoitustilan ulkopuolelle rauhoittumaan tai olemaan yksin.
2. Harjoitustila on kunnioitettu. Siellä pitää olla siivosti ja kunnolla.
3. Olemme siinä mielessä tiellä, että kukaan ei vielä tiedä, mihin pääsemme. Määränpäähän ei voi päästä tekemättä matkaa. Ole siis kärsivällinen ja uskalla kuunnella sitä, mitä muukin kuin pääsi sanoo.
4. Jokainen harjoitus on uusi etappi matkalla. Mene joka kerralla hieman pidemmälle, aseta itsellesi yhteisten tavoitteiden lisäksi uusia omia tavoitteita.
5. KUNNIOITUS JA LUOTTAMUS. Teatteriyhteisö on pieni yhteiskunta tai perhe. Tehtävät jaetaan, toisten panosta kunnioitetaan, yritetään oppia muilta ja antaa. Jokaisen pitää tuntea itsensä turvalliseksi ja kunnioitetuksi harjoituksia tehtäessä. Yhdessä olemme muuta ja enemmän kuin erikseen, siitä tässä työssä on kysymys: MITÄ MEISTÄ TULEE TÄSSÄ ESITYKSESSÄ, SITÄ TEHTÄESSÄ.
6. Harjoitukset aloitetaan ja lopetetaan yhdessä. Alussa yleensä lämmitys, lopussa lopetus. Ole ajoissa, älä lähde aikaisin. Myöhemmin, kun harjoituksia mahdollisesti jaetaan tehtävien ja aikataulujen mukaan, lämmittelystä sovitaan erikseen. On kuitenkin selvää, että harjoituksiin tullaan aina jotenkin valmistautuneina, asiaan paneutuneina. Tätä varten voit vaikka odottaa hetken oven ulkopuolella ennen harjoituksiin sisääntuloa.

---

communitasista. Jälkimmäisen tarkoitus on ylläpitää ja vahvistaa spontaania yhteisöllisyyden tunnetta erilaisin rakenteellisin keinoin ja säännöin.

7. Tämä on koulutusta ja tutkimusta. Kirjoita harjoituspäiväkirjaa, jos se tuntuu luontevalta. Kirjaa ylös havaintoja, tunnelmia ja tuntemuksia. Yleensä kaikkein vähäpätöisimmältäkin tuntuvalla asialla ON MERKITYSTÄ! Vaikka harjoituksissa ei harjoiteltaessa keskustella, tulee varmasti tilaisuuksia, joissa on tärkeää osata ilmaista tuntemuksiaan ja puhua niistä. Se, mitä esiintyjä tuntee ja ajattelee, on tärkeää. Teemme taidetta.

Lähtökohtani säännöille oli, että ”olemme tekemässä esitystä”, ”hyvää ja tärkeää taidetta” (Esityssuunnitelma 28.5.2004). Määrittelin työmme sekä taiteeksi, koulutukseksi että tutkimukseksi. Esitystä tehdessäni yritin pitää mielessä tavoitteista ainakin kaksi, nimittäin taiteen ja koulutuksen. Tutkimusnäkökulmaa terästin harjoitusten ulkopuolisella ajalla pitämässäni työpäiväkirjassa. Minulle *Nälkämäen Oresteian* harjoitusprosessin, ei niinkään itse esityksen, ongelma ja opetus piilivätkin kysymyksessä, miten olla taiteellista työtä tehdessään yhtä aikaa pedagogi ja taiteilija. Miten kouluttaa ja tehdä taidetta saman prosessin sisällä?

Pyrin seuraavassa avaamaan näyttämön kansalaisuuden rakentumista *Nälkämäen Oresteiassa* yhtäältä koulutuksen ja toisaalta taiteellisesta näkökulmasta sekä tarkastelemaan näiden näkökulmien päällekkäisyydestä syntyneitä ongelmia. Opettavan ja taiteilevan työskentelyn erilaiset lähtökohdat ja tavoitteet risteävät myös esitykselle esittämässäni työkysymyksessä roolin rakentumisesta, jota pyrin valottamaan edeten lopuksi pohdintaan näyttämön kansalaisuuden toteutumisesta.

Yhteisö ja harjoittaminen

Nälkämäen Oresteia oli Ylioppilasteatterin uusien jäsenten koulutusproduktio, mikä tarkoitti paitsi kouluttamista tähän produktioon ja sen kautta teatterin tekemiseen yleensä myös koulimista, voisi jopa sanoa initioimista juuri tämän teatterin toimintaan. Aivan aluksi lähdin kuitenkin pohtimaan, mitä esiintyjän olisi kaikkein tärkeintä teatterin tekemisestä oppia. Henkilöhahmon tekeminen, vuoropuhelun oppiminen, tilanteiden rakentaminen ja kohtausten harjoitteleminen ei sitä mielestäni ollut, joten lähdin purkamaan asiaa kysyen: Mistä esityksen tekemisessä on minulle pohjimmiltaan kyse? Mikä teatterissa on olennaista?

Ensimmäinen asia, jonka halusin välittää, oli käsitys teatterista ja näyttämöstä[138] yhdessä olemisen ja yhdessä tekemisen, eräänlaisen arkkipoliittisen *yhdessä*

138 Näyttämöllä tarkoitan ensinnäkin faktista teatterinäyttämöä, lavaa tai tilaa, jossa työskentelen. Toiseksi viittaan sillä esitysteni muodostamaan kokonaisuuteen, tapaan, jolla esitykseni ilmenevät, ”minun näyttämööni”. Kolmanneksi näyttämö tarkoittaa eräänlaista ”mahdollista” näyttämöä, esityksen mutta myös kokemuksen tapahtumisehtoja, jotka mahdollistavat jokaisen ja minkä tahansa esityksen. Tämänkaltaista näyttämön ilmiötä on teoretisoinut Esa Kirkkopelto (ks. Kirkkopelto 2002, 2005 ja 2008).

toimimisen paikkana/tilana. Tällainen toiminta rinnastuu antiikin *polikseen*, jossa ”poliittisen alue syntyy suoraan ihmisten toimimisesta yhdessä toistensa kanssa eli ’sanojen ja tekojen jakamisesta’” (Arendt 2002, 201). Tärkeämpää kuin mikään muu oli siis synnyttää produktiossa kokemus yhdessä toimimisen mielekkyydestä, mihin liittyi myös sitoutuminen ryhmään. Arvelin, että koska nuoret eivät nykyaikana välttämättä koe millään elämänalueella voimakasta ja pitkäaikaista sitoutumista, olisi teatterin tekeminen ja teatteriyhteisöön kuuluminen heille jo sinänsä arvokas ja hyödyllinen kokemus.

Taitoa, lahjakkuutta ja karismaa (sekä ahkeruutta) pidetään yleensä näytteli-jän yksilöllisinä ominaisuuksina, joiden avulla roolityön voi saada onnistumaan. Uskon kuitenkin Wilesin tapaan, että ”teatterin ei tule osallistaa meitä yksilöinä vaan yhteisön jäseninä” (Wiles 2011, 18). Mielestäni tämä koskee niin katsojia kuin tekijöitä. Halusinkin *Nälkämäen Oresteiassa* painottaa monikollista esiintymistapaa ja tavallisesta poikkeavaa osaamisen skaalaa. Otin ohjenuoraksi Arendtin yhteisöä ja toimintaa koskevat kirjoitukset, jotka päätin siirtää ”suoraan näyttämön ajatuksiksi ja logiikaksi. Yhteisö suhteessa yksilöön, anteeksianto jne.”. (Työpäiväkirja 28.5.2004) Tällaisen näkökulman tutkimiseen Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogia tuntui tarjoavan mitä parhaimman lähtökohdan.

Toinen keskeisenä pitämäni asia nousi oman teatterikäsitykseni sisällöistä, siitä, mitä pidin tärkeänä esiintyjäntyön kannalta ja millaisia asioita nuorten yli-oppilasteatterilaisten mielestäni pitäisi hallita kyetäkseen esiintymään julkisessa teatteriesityksessä. Jonkinlainen perustekniikka piti ottaa haltuun, samoin puheen ja psykofyysisen ilmaisun perusteet. Omista tutkimuksellisista lähtökohdista joh-tuen pidin lisäksi tärkeänä ääni- ja liiketyöskentelyn harjoittelemista. Opetettavien esiintyjäntyön osa-alueiden kattamiseksi lähdin kartoittamaan minulle keskeisiä esiintymisen työkaluja ja keinoja. Heinäkuussa 2004 määrittelin harjoittelun osa-alueet seuraavasti:

1. AIKA
2. TILA
3. SUHDE MUIHIN
4. SUHDE YLEISÖÖN
5. ÄÄNI
6. LIIKE, KINESTESIA
7. YHDESSÄ TEKEMINEN
8. MITÄ MUITA? EHKÄ KÄYTETYT MATERIAALIT ERIKSEEN (ESIM. TEKSTI)

Esiintyjäntyön ”peruselementit” ovat sidoksissa harjoittelemiseen. Harjoittelu olikin kolmas keskeinen alue, jota pidin tärkeänä. Harjoittelussa kaksi edellistä tavoitetta, yhdessä toimiminen ja esiintyjäntyö, kohtasivat. Kirjasin itselleni muistutuksen pitäytyä valituissa perusasioissa riittävän pitkään, ”esimerkiksi ensimmäinen viikko kävelyä ja tilan tutkailua” (Työpäiväkirja 28.5.2004). Olin jo aiemmissa tutkimusohjauksissani yrittänyt jatkaa yksittäisten asioiden harjoittelua mahdollisimman ja jopa sietämättömän pitkään. Harjoittelu- ja tuotanto-olosuhteiden aiheuttamat paineet (kiire) sekä omasta temperamentistani johtuva kärsimättömyys olivat useimmiten kuitenkin katkaisseet pitkäkestoisen kokeilun ennen aikojaan. *Oresteiaa* aloittaessani pohdin, miten osaisin motivoida esiintyjät harjoittelemaan hitaasti ja tutkien. Mietin, mitä oikeastaan halusin tuollaisen harjoittelun kautta etsiä ja mitä tarjottavaa sillä olisi esiintyjille.

Kolme tärkeimpänä pitämääni työskentelyaluetta – yhdessä tekeminen, esiintyjäntekniikka ja harjoittelun opettelu – yhdistyivät ja konkretisoituivat harjoitussuunnitelmiksi ja kysymyksiksi:

> Jakaannutaan pieniksi ryhmiksi ja lähdetään ulos, kadulle, erilaisiin ennalta sovittuihin paikkoihin etsimään ääniä ja toimintoja ja sanoja. Vaikkapa näin: yksi ryhmä menee metroon ja palaa takaisin neljän eri tapahtuman kanssa, opettaa ne sitten muille. Opittava hyvin, opeteltava hyvin, opetettava hyvin.

- esiintyjille pitää tehdä selväksi, että tämä on tutkielma – tutkimus – yksinolosta suhteessa yhdessäoloon:

1. millaisissa tilanteissa on oikeasti yksin/yhdessä?
2. miten samassa tilanteessa voi olla yksin ja yhdessä (esim. metro, tori, katu jne.)
3. miten olla yksin – itseensä keskittyen – näyttämöllä? Miten muuttaa fokusta niin, että todella kuulee ja näkee ja huomioi ”Toisen”?
4. miltä tuntuu olla yksin (näyttämöllä)? miltä taas yhdessä?
5. mitä se yhteisö voisi olla? yhteinen tähteys? tai olla ilman sitä? tai tuntea olevansa enemmän itse silloin kun on muiden kanssa ”yhtä”? (Työpäiväkirja syksyltä 2004)

Heinäkuun lopulla olin kirjoittanut uudet säännöt, tällä kertaa esiintyjiä varten. Säännöt koskivat etenkin prosessin aloittavaa työpajatyöskentelyä, jossa harjoiteltaisiin ääntä ja liikettä improvisoiden. Ne sisälsivät taiteellis-eettisiä periaatteita, joiden avulla uskoin esiintyjien oppivan oikeaa työasennetta. Jälkeenpäin katsottuna säännöt voisi yhtä hyvin lukea ohjeiksi minulle ohjaajana:

1. EMME TIEDÄ TULEVAA. SE ON TARKOITUS.

2. TÄRKEÄÄ ON OPPIA, TÄRKEINTÄ ON KUITENKIN ESITYS. EI NIINKÄÄN LAADULLISESTI, VAAN NIIN, ETTÄ SILLÄ SAAVUTAMME TUON OPIN.

3. JOKAINEN HARJOITUS ON AINUTKERTAINEN. EI KESKUSTELLA SIITÄ MITÄ TEHDÄÄN, VAAN TEHDÄÄN SE. JOS ET YMMÄRRÄ, ODOTA HETKI, KESKITY JA LÄHDE TEKEMÄÄN VASTA KUN YMMÄRRÄT.

4. KESKITTYMINEN, ASIALLE ANTAUTUMINEN ON KAIKKI KAIKESSA. HÄPEÄ ON ENSIMMÄINEN ASIA, JOKA ESIINTYJÄN TÄYTYY VOITTAA. MITÄ HÄPEÄT, MIKSI? ÄLÄ KUITENKAAN ALA MIETTIÄ TUOLLAISIA ASIOITA HARJOITUKSISSA, VAAN KESKITY TEKEMÄÄN. AIKA OPETTAA, KOKEMUS OPETTAA.

5. EDISTYMINEN ON YLEENSÄ HIDASTA, OIKEA OPPIMINEN VIELÄKIN HITAAMPAA. TEE NIIN, ETTÄ TUNNET TEKEVÄSI. MYÖS HILJAISUUS JA LIIKKUMATTOMUUS VOI OLLA TEKEMISTÄ. TEE VAIN ITSELLESI, MUTTA AINA NIIN, ETTÄ TUNNET MYÖS YMPÄRILLÄ OLEVAT. TIEDOSTAVA TIEDOTTOMUUS, AVOIN KESKITTYMINEN, YHDESSÄ ITSEÄ KUUNNELLEN. SISÄINEN ULKOISUUS. NAUTINTO SIINÄ MITÄ TEKEE.

6. YRITÄ KESKITTYÄ VAIN SIIHEN MITÄ TEET KERRALLAAN, ÄLÄ PROBLEMATISOI, TEORETISOI, ETSI POINTSI KULLOINKIN SIITÄ HUOMIOPISTEESTÄ JOKA ON KÄSITTELYSSÄ.

7. KUN IMPULSSI LÄHTEE LIIKKEELLE, SEURAA SITÄ, OLE SILLE AVOIN JA UTELIAS SEN SUHTEEN. SE ON KAIKKI MITÄ SINULLA ON. PYRI KULJETTAMAAN IMPULSSIA JOKA KERRAN HIEMAN PIDEMMÄLLE, SILLÄ TAVOIN OPIT, KROPPASI JA MIELESI OPPIVAT. ANNA ITSELLESI AIKAA TUTKIA JOKAISEN ELEEN/TEON SUUNTAA JA MAHDOLLISUUKSIA. ÄLÄ LOPETA ENNEN KUIN OLET TODELLA VIENYT HOMMAN ÄÄRIMMILLEEN!

8. ÄLÄ PYRI TOISTAMAAN EDELLISEN HARJOITUKSEN (ONNISTUNUTTA) MUOTOA. SE ON OLEMASSA MUISTISSA. JOS IMPROVISOIMME, TARKOITUS ON JOKA KERRALLA ETSIÄ JOTAIN MUUTA. ÄLÄ KUITENKAAN PYRI TEKEMÄÄN UUTTA JA RAFLAAVAA VAIN TEKEMISEN TÄHDEN. KUUNTELE TÄSSÄKIN ITSEÄSI!

Harjoittelun merkitystä korostaessani liityin tietoisesti harjoittelun ja prosessin ensisijaisuutta painottavien teatterintekijöiden historialliseen jatkumoon. *Nälkämäen Oresteiassa* harjoittelun harjoittelu oli keskeistä sen vuoksi, että kysymyksessä oli koulutusproduktio, vaikkakin myös suuri osa esityksen materiaaleista synnytettiin harjoituksissa.

Toukokuun lopulle 2004 päivätystä työpäiväkirjaotteesta tulee hyvin esiin eettisten, teknisten ja praktisten tavoitteiden yhteen kietoutuneisuus esityksen harjoittelussa:

> Ajattelin, että voisimme pitää välietappiesityksiä, harjoituksia, eri tiloissa. Ulkona, julkisilla paikoilla, vain oman porukan kanssa sovitusti jne. Se olisi hyvä idea, tilaan tutustuminen, sen hahmottamisen kannalta olisi tärkeää ja ymmärryksen. Koska kyseessä on koulutusprojekti, täytyy tehdä erilaisesta lähtökohdasta: mitä minä osaan ja haluan opettaa nuorille ihmisille? Mikä on tärkeää? Mistä esityksen tekeminen lähtee? Siis esimerkiksi tila, ei pelkkä: Mitä mä tahdon sanoa!? (Työpäiväkirja toukokuulta 2004)

Harjoitusten alkaessa olin listannut suuren määrän materiaali- ja kuvaideoita. Lisäksi luin antiikin tragedioista kirjoitettuja artikkeleita ja otin selvää aiemmista *Oresteia*-sovituksista. Halusin siirtyä ”yksilön teatterista (näyttämöstä) ja problematiikasta yhteisön problematiikkaan”. Halusin haastaa teatteriin liitetyn yleistyksen, että ”vain äärimmäisen yksityinen ja erityinen voi muuttua yleispäteväksi”. Millä tavoin saisi aikaan koskettavan tarinan tai kuljetuksen ilman merkittäviä yksilöitä? Voisiko näyttämöön samastua sellaisenaan? Yhteinen hyvä ja paha, yhteisön onni ja kärsimys kiinnostivat minua. Mietin, miten niihin pääsisi esityksellisesti käsiksi, kun ”tuolla jossain on aina se *toinen*”. Kuoro tai ryhmä sisälsi minusta myös negaationsa: se saattoi olla egoistinen ja hedonistinen massa, kasvoton ja helposti hallittavissa oleva joukko, jolla ei ole päämäärää. Johtopäätökseni olikin, että ”syrjäytyneet ovat ainoa mahdollinen luonnollinen yhteisö”. (Työpäiväkirja)

Toivoin voivani tulevassa esityksessä ylittää tragedian juoneen kuuluvan uhrin vaatimuksen ja kyseenalaistaa ajatuksen kärsimyksestä ihmisenä olon perustilana. Mietin, miten harjoittelu (siihen usein liittyvän yksityisen koettelemuksen ja kärsimyksen sijaan) voisi perustua yhteiseen nautintoon. Entäs katsojien yhteisö, keitä katsojat olisivat? Mikä tulisi olemaan heidän suhteensa esiintyjiin ja tapahtumiin (historiaan, politiikkaan)? Millainen olisi esiintyjien fyysinen ja temaattinen suhde katsojiin? Tajusin, että tätä asiaa esityksessä pitäisi tutkia ja varioida: ”yleisöä ei saa jättää sivuun tai rauhaan”. Suunnittelin grotowskilaista katsomoratkaisua ja dramaturgiaa, jossa katsojista tehtäisiin omasta asemastaan tietoisia sivustakatso-

jia. Tilallisen hahmottamisen sekä itsen ja tilan suhteen harjoittelemiseksi pidin tärkeänä tutkia erilaisia suuntia:

1. Suunnat itsessä: horisontaali, vertikaali, diagonaali
2. Suunnat suhteessa tilaan (tilaa vastaan): pystysuora, pyöreä, myötä-, vasta- ylös, alas, sisälle, ulos, …? (Työpäiväkirja 28.7.2004)

Pyörittelin mielessä myös esityksen nimeä – nimet, aivan kuten sanat yleensäkin, ovat minulle tärkeitä – ja heinäkuun lopussa kirjasin ylös kaksi vaihtoehtoa: ”Köyhän miehen Oresteia” tai ”life and death in Nälkämäki”[139]. Myös esityksen alku ja loppu alkoivat hahmottua mielessäni melko varhaisessa vaiheessa. Alun pimeässä katsojien ympärillä soiva, luonnon ääniä simuloiva äänimaisema ja lopun ihmiskasa, jonka päälle sataa vettä (alun perin sen piti olla verta tai muuta punaista nestettä), joka oli myös yksi *Nälkämäen Oresteialle* määrittämistäni ns. peruskuvista, asettivatkin jonkinlaiset rajat omalle työskentelylleni.

Nälkämäen Oresteian varsinainen tekeminen alkoi sillä, että osallistuin syyskuun ensimmäisenä viikonloppuna pidetyissä pääsykokeissa uusien ylioppilasteatterilaisten, tulevan esityksen esiintyjien valintaan. Valituksi tuli 16 nuorta. Valintakokeiden jälkeisenä päivänä pohdiskelin harjoitusten aloittamisen hankaluutta.[140] Olin ottanut opiksi *Mirriseni*-esityksen huonosti suunnittelemastani harjoitteluaikataulusta ja päätin tällä kertaa suunnitella prosessin kulun paremmin. Ennalta olisi päätettävä vähintäänkin se, mihin kullakin harjoituskerralla keskityttäisiin. Halusin kuitenkin edelleen välttää määrittelemästä esityksen teemoja. Tärkeätä olisi saada esiintyjät löytämään ne tekemiemme harjoitteiden kautta. Pohdin siis, mitä sanoa heille. Kertoako esityksen lähtökohdista? Vai mieluummin sen työmuodoista? Päätin, että työmuodot on esiteltävä yhdessä työetiikan kanssa. Mietin myös kovasti, millaista kieltä ohjeistuksessa kannattaisi käyttää. Yhtäältä puheeni pitäisi olla ymmärrettävää, toisaalta se ei saisi lukita ajattelua ja kroppaa. Samana päivänä kirjasin ylös lisää esitysideoita, joiden herättäjänä oli vasta näkemäni Pier Paolo Pasolinin dokumenttielokuva *Appunti per un'Orestiade africana*.[141] Kansa, yhteisö,

139 Asuin tuohon aikaan kaupungin vuokratalossa Puotilan kaupunginosassa. Kun vuosia aiemmin olin eräänä yönä palaamassa ensi-illasta taksilla kotiin ja kerroin kuljettajalle osoitteeni, hän kommentoi: ”Ai Nälkämäkeen?” Näin minulle selvisi, että Puotilan korkeimmalle kohdalle 1950-luvun lopussa rakennettuja vuokrakasarmeja – joissa asui ”entisiä vankilakundeja ja mustalaisia” – kutsuttiin Nälkämäeksi.

140 ”Olen jo viikkokausia pohtinut, miten aloittaa harjoitukset. Tiedän kokemuksesta, että se on hirvittävän vaikeaa. […] Olen miettinyt paljon, kuinka olla 'pedagoginen'. Kyselin Auneltakin [Kallinen], mutta tiesin jo etukäteen, että vastauksia ei ole. Ne löytyvät prosessista ja siitä, mitä itse havaitsen ryhmästä. Samoin kyselin Almalta [Lehmuskallio], joka on assistenttini, elämäni ensimmäinen, että pitääkö ryhmälle kertoa etukäteen millaiset harjoitukset aion pitää. Tiesin siihenkin vastauksen: ei tietenkään, ei YT:llä ole sellaiseen totuttu.” (Työpäiväkirja 6.9.2004)

141 *Appunti per un'Orestiade africana* (”Muistiinpanoja afrikkalaista Oresteiaa varten”, 1970) kuvaa Pasolinia suunnittelemassa *Oresteiasta* tehtävää elokuvaa. Erilaisia näkökulmia, materiaaleja ja miljöitä yhdistelevän dokumentin

olisi esityksemme päähenkilö, minkä lisäksi kukin esiintyjä, kansalainen, kuljettaisi vuorollaan soolona esityksen tarinaa eteenpäin. Tämä tapahtuisi ainakin osittain lauluresitaationa. Yhteiseksi univormuksi suunnittelemani farkut olisivat ensin jalassa, sitten niistä tulisi turbaani.

Varsinaisten harjoitusten alkaessa syyskuun alussa olin paitsi suunnitellut harjoittelun puitteet ja monenlaisia materiaaleja myös pohtinut prosessin koulutuksellisia tavoitteita. Se, mitä sen sijaan en tiennyt, oli, mitä tekstimateriaaleja käyttäisimme ja miten. Tämä ei sinänsä ollut tavatonta, sillä myös aiemmissa esityksissä tekstit elivät, tulivat ja menivät muiden materiaalien tavoin. Projektin koulutuksellisuus asetti kuitenkin vaatimuksia erityisesti tekstidramaturgian suunnittelulle. Enemmistö *Nälkämäen Oresteian* työryhmästä oli kokemattomia harrastajia, minkä vuoksi en voinut olettaa heidän oppivan ja omaksuvan tekstejä ammattilaisten tavoin. Olin kuitenkin päättänyt aloittaa työskentelyn työpajatyyppisenä koulutuksena ja siirtyä sen jälkeen varsinaisen esityksen tekemiseen.

En osannut päättää, miten paljon ja millaista tekstiä ja taustamateriaalia tarjoaisin esiintyjäryhmän tutustuttavaksi. Yhtäältä halusin viedä harjoituksia etenkin alkuvaiheessa eteenpäin mahdollisimman ”puhtaasti”, irti kaikesta sellaisesta, mikä voisi sitoa mieltä ja tuottaa turhia ennakko-oletuksia ja analyysia tulevan esityksen ja esiintymisen suhteen. *Oresteiassa* liitin nämä ennakko-oletukset lähinnä Aiskhyloksen kirjoittamaan trilogiaan, sen juoneen ja tyyliin. Toisaalta halusin korostaa psykofyysisen työskentelyn kautta itse kullekin syntyneitä oivalluksia, esiintyjän kokemusta, ja päästä itse ohjaajana työskentelemään sen kanssa. Analyysin sijaan toivoin esiintyjien kartuttavan harjoittelussa omaa ruumiillista ymmärrystään, jolloin myös minä saisin etsiä esitykselle tavoittelemiani asioita heidän tekemiensä harjoitteiden kautta. Halusin lisäksi itse olla varma valitsemistani tekstiaineksista ja niiden soveltuvuudesta esitykseen, ennen kuin antaisin ne ryhmälle. Pelkäsin myös, että ryhmän jäsenet alkaisivat pohtia työstettävien tekstien soveltuvuutta tai kiinnostavuutta – etenkin, koska arvelin nuorten esiintyjien antavan tekstille enemmän arvoa kuin itse tein.

Taustamateriaalien ja lähteiden pitäminen vain omana tietonaan ei ole ongelmatonta. Omassa työssäni hankaluudet ovat johtuneet siitä, etten ole osannut (tai muistanut) kertoa työtavoistani. Kysymys jakamisesta liittyy paitsi taiteelliseen työhön ja työnjakoon myös vallankäyttöön. Asioita jakamalla työ muuttuu yhteiseksi ja merkitykselliseksi. Ei ole yhdentekevää, tunteeko ryhmä tekevänsä esitystä yhdessä ohjaajan kanssa vai häntä varten. Materiaalinen työskentely, jossa lähdetään liik-

tapahtumat sijoittuvat Afrikkaan ja Italiaan. Kokonaisuutta sitoo Pasolinin oma kertojanääni. Varsinaista fiktioelokuvaa hän ei *Oresteiasta* koskaan tehnyt.

keelle materiaalien tutkimisesta ilman mitään yhdistävää maailmaa, aihetta tai muuta määrittävää tekijää, ei tietenkään edellytä kaiken materiaalin pitämistä itsellään. Nykyään olen sitä mieltä, että kaikki mahdollinen, kirjallinen, kuvallinen, äänellinen, niin taiteellinen kuin teoreettinenkin aines kannattaa antaa koko työryhmän käyttöön, vaikka tuota materiaalia ei sitten varsinaisessa esityksessä käytettäisikään. Lähtökohtana on oltava, että itse työtapa on kaikkien tiedossa, jotta myös työn- ja vallanjako ovat kaikille selvät.[142]

Käyn seuraavassa läpi *Nälkämäen Oresteian* tekoprosessia, sen harjoittelun ja rakentamisen eri vaiheita. Samalla pohdin työtapoja ja keinoja, joilla esiintyjien näyttämöllä oloa esityksessä valmisteltiin eli sitä, mistä kaikesta kunkin esiintyjän rooli tässä prosessissa rakentui niin näyttämöllä kuin sen ulkopuolella. Tarkoitukseni on valottaa myös sitä, miten koulutuksen ja taideteoksen valmistamisen näkökulmat matkan varrella limittyivät, ristesivät ja törmäsivät. Samalla tuon esiin omassa kouluttaja/dramaturgi-ohjaajan tuplaroolissani ilmenneitä ongelmia sekä yrityksiä ratkaista ne. Lähtökohtana käytän tälle koulutusproduktiolle keskeisiksi nimeämiäni osa-alueita: yhteisöä, harjoittelua ja esiintyjäntekniikkaa.

Harjoitteluyhteisön luominen

Nälkämäen Oresteian harjoitukset alkoivat Ylioppilasteatterin jäsenkokouksella, joka sattui ensimmäiseen harjoitusiltaamme. Kokouksessa edellisenä päivänä teatterin jäseniksi valituille kerrottiin Ylioppilasteatterin toiminnasta ja periaatteista sekä jäsenen velvollisuuksista. Varsinaiset harjoitukset käynnistyivät vasta seuraavana iltana. Minun oli tarkoitus aloittaa tekemällä koko porukan kanssa liike- ja ääniharjoitteita, ”pitkiä linjoja, pitkää monotonistakin asiaa”.[143]

Aloitin harjoitukset pitämällä puheen, jossa kerroin omasta teatterikäsityksestäni ja työskentelytavoistani. Korostin, että olimme tekemässä taidetta, emme hakemassa elämyksiä tai parantamassa itseämme. Sanoin, että esitys on olio, joka muodostuu elintensä ongelmattomasta yhteistoiminnasta. Harjoituksiin tultaisiin ajoissa ja hyvissä meiningeissä, arjen ongelmat jätettäisiin ulkopuolelle. Korostin,

142 *Nälkämäen Oresteia* osoitti materiaalilähtöisen, prosessilähtöisen ja ryhmälähtöisen työskentelyn erot. Monet auteur-ohjaajat työskentelevät ryhmä- ja prosessilähtöisesti. Toiset taas tekevät töitä muiden vahvojen auteur-tekijöiden (säveltäjät, skenografit, pukusuunnittelijat, valo- ja äänisuunnittelijat mutta myös tähtinäyttelijät) kanssa, jolloin yhteistyö ja jakaminen eri ammattiryhmien välillä lienevät työskentelyn lähtökohta. Oma työtapani oli materiaalinen ja prosessilähtöinen muttei missään nimessä ryhmästä ponnistava vaan sen suhteen jopa autoritäärinen.

143 Työpäiväkirjaan olin harjoituksia varten kirjoittanut: ”Minun on luotsattava porukkaa niin, että me – he – kasvamme omanlaiseksemme. Se on tekemisen avain. Osittain on tavallaan sitten yhdentekevää, miten sen teen.” (Työpäiväkirja syyskuulta 2004)

että ongelmat tai negaatiot eivät saa olla teatterin tekemisen käyttövoima. Lisäksi olin laatinut vielä yhden sääntölistan, jonka esittelin työryhmälle. Tämän viimeisen, aiemmista muistilistoistani kootun säännöstön otsikko oli ”Työskentelyn sääntöjä ja kehotuksia”. Se oli kokoelma työskentelyperiaatteita, joita aioin myös itse pyrkiä noudattamaan:

TEATTERI EI OLE SITÄ MISTÄ SE PUHUU, MITÄ SE SANOO. TEATTERI ON SITÄ, MITÄ SE TEKEE JA MITEN TOIMII.

Tutkimuksen myötä vahvistunut käsitykseni oli, että teatterissa pitäisi siirtää painopistettä pois siitä, *mitä* ollaan työstämässä, siihen, *miten* työskennellään. Periaate oli yhteydessä kiinnostukseeni tutkia harjoittelutapoja ja vahvistaa harjoittelun merkitystä.

Säännössä mainittu ”toimiminen” liittyy paitsi ajatukseen teatterista arkkipoliittisena yhdessä toimimisen paikkana myös siihen, miten esitys ja esiintyjät toimivat suhteessa katsojiinsa. *Nälkämäen Oresteian* aikaan korostin esiintyjä-katsojasuhteen merkitystä. Tätä suhdetta ei missään mielessä – tilallisesti, sisällöllisesti – saanut ottaa annettuna, vaan niin katsomon sijoittelu kuin esiintyjien ja yleisön suhde tuli ratkaista käsillä olevasta tehtävästä käsin.

EMME TIEDÄ TULEVAA. SE ON TARKOITUS. MINÄKÄÄN EN TIEDÄ. EI OLE OLEMASSA VASTAUKSIA TEHTÄVIIN. EI OIKEAA TAPAA TEHDÄ. EI YHTÄ TAPAA. MINÄ YRITÄN VÄLITTÄÄ TEILLE SITÄ, MINKÄ NÄEN TEIDÄN KANSSANNE.

Toteamus pyrki selventämään tapaani rakentaa esitys erilaisista aineksista, joiden etsimisessä jokainen harjoituskerta oli merkityksellinen. Yritin luoda ryhmälle ymmärrystä siitä ja uskoa siihen, että vaikka harjoittelu ja esityksen kasaaminen saattaisivat esiintyjästä välillä tuntua kaoottisilta ja sattumanvaraisilta, niin minun tehtäväni ohjaajana (ja kouluttajana) oli pitää huoli esityksen syntymisestä. Esiintyjillä oli työskentelyssä eri rooli kuin minulla.

TÄRKEÄÄ ON LÖYTÄÄ YHTEINEN, OPPIA. KAIKKEIN TÄRKEINTÄ ON KUITENKIN ESITYS.

Tämä täysin ristiriitainen sääntö osoittaa, miten asetin taiteen tekemisen, ehkä jopa teoksen, kouluttamisen ja harjoittelun edelle. Nyt katsottuna kysymys on myös taidepedagogiikasta laajemmin. Uskoin, että teatterin erilaiset ja erityiset olemis- ja toimimistavat olivat se, mikä voisi saada tekemisestä esiin sen erityisen pedagogisen luonteen. Nämä tavat (tekniikat, metodit, käytännöt) tulee työskentelyssä ja erityisesti opetuksessa asettaa näkyville ja pohdittaviksi. Tässä mielessä, siis

tavassaan korostaa yhdessä toimimisen merkitystä, keskustelua ja vuorovaikutusta, juuri teatteri sisältää jatkuvan, ajattelua kyseenalaistavan, synnyttävän ja välittävän pedagogisen mekanismin.

Ei olekaan sattuma, että teatteria on aikojen saatossa käytetty nimenomaan opettamisen ja kasvattamisen välineenä. Varhaisia esimerkkejä teatterin didaktisista suuntauksista ovat keskiajan moraliteetit ja liturgiset näytelmät, joiden kautta lukutaidotonta ja latinaa osaamatonta kansaa valistettiin moraalista ja uskonnosta. Vielä vanhempi pedagoginen teatterimuoto on islamilainen tarinankerrontaperinne *al-halqa*, jota harjoitettiin kaupunkien ja kylien toreilla ja risteyskohdissa ja jossa hyvän tarinan ohella käsiteltiin yhteisön historiaa sekä ajankohtaisia kysymyksiä.[144] 1900-luvun alussa Erwin Piscatorin dokumenttinäytelmät ja proletariaatin teatteri sekä Bertolt Brechtin eeppinen teatteri synnyttivät opettavia, yhteiskuntakriittisiä esityskäytäntöjä purkamalla niin aristoteelisen dramaturgian, porvarillisen teatterin katsomisen kuin eläytyvän näyttelijäntyön lähtöoletuksia. (Ks. Piscator 1980 sekä Brecht 1965 ja 1991) Viime vuosisadan lopun didaktisen teatterin ilmiöistä mainittakoon Augusto Boalin sorrettujen teatteri sekä muut siitä vaikutteita saaneet sosiaaliseen muutokseen tähtäävät teatterimuodot, joita on sovellettu huomattavan paljon kehittyvissä maissa. (Ks. esim. Boal 1989 ja 2006 sekä Epskamp 1989)

HARJOITUKSISSA EI KESKUSTELLA. HARJOITUKSIA EI KOMMENTOIDA. EI PUHUTA EDES SIITÄ MITÄ TEHDÄÄN. VAIN SILLOIN PUHUTAAN, KUN TEILTÄ KYSYTÄÄN JOTAKIN TAI TEHDÄÄN PUHE- TAI ÄÄNIHARJOITUKSIA.

Pyrin luomaan *Nälkämäen Oresteiaan* keskittyneen harjoitteluilmapiirin. Oli opittava keskittymään olennaiseen. Sääntö pyrki säästämään esiintyjiä turhalta energian ja huomion hukkaamiselta, jota isossa ryhmässä ja jatkuvassa sosiaalisessa vuorovaikutuksessa oleminen saa aikaan. Jälkeenpäin katsottuna sanoisin kuitenkin: ”Huh huh!” Vaikka päämäärät ovat aivan oikeita, niin itse sääntö on pedagogisesti epäonnistunut. Käsky ”Ole hiljaa ja tottele” ei kuulu teatterintekemiseen.

Harjoitteluprosessi kuitenkin eteni keskittyneesti. Esitysten päätyttyä pidetyssä palautetilaisuudessa kävi kuitenkin ilmi, että asioista olisi jossain välissä pitänyt keskustella. Pyrkiessäni kommentoinnin ja analysoinnin sijaan suoraan tekemiseen asemani muuttui yksinvaltaiseksi, teinhän myös suurimman osan suunnittelusta itse. Erityisesti naispuoliset työryhmän jäsenet kokivat, että minä en ollut kuunnellut heitä. Joillekin oli lisäksi syntynyt kuva suosikkijärjestelmästä, mikä tosin rooli- yms. valintojen tapahduttua oli osoittautunut vääräksi.

144 Al-halqa juontuu 800-luvun suufiperinteestä, jossa oppilaiden oli tapana kerääntyä opettajan ympärille rinkiin kuuntelemaan hänen opetuksiaan. (Amine & Carlson 2008, 71)

Pedagogina en ollut kuitenkaan perustellut toimintaani enkä esittelemiäni sääntöjä. En prosessin edetessä ollut myöskään palannut niihin lainkaan, en vahvistanut tai kumonnut niitä.

OLE AISTIT AUKI. JOS ET YMMÄRRÄ, MITÄ PITÄÄ TEHDÄ, ODOTA HETKI, KESKITY JA LÄHDE TEKEMÄÄN VASTA KUN YMMÄRRÄT. ÄLÄ KUITENKAAN ÄLYLLISTÄ TEHTÄVÄÄ, SIIS MIETI, ETTÄ ”MITENHÄN TÄMÄ KUULUISI TEHDÄ”. JOS TUNTUU, ETTÄ OLET TAJUNNUT, ALA VAAN TEHDÄ.

Harjoiteltaessa kaikki ei heti suju mutkattomasti, ohjeistuksia ei aina ymmärrä välittömästi ja tekeminen voi takkuilla monesta syystä. Tällöin on tärkeätä uskaltaa odottaa ja miettiä rauhassa, mihin on ryhtymässä. Kannattaa aloittaa vasta, kun on itse ymmärtänyt tehtävän, sen sijaan että lähtisi suin päin muiden mukana tekemään ja löytäisi itsensä sitten keskeltä tehtävää, joko oivaltamasta tai olemasta vielä enemmän pihalla.

Toki asioihin ryntäämiselläkin on puolensa. Varoittaahan sääntö myös älyllistämisen vaaroista. Etsin työryhmän tekemiselle sellaista keskitietä, jossa kukin harjoittelija lähtisi liikkeelle nimenomaan omista lähtökohdistaan ja omasta ymmärryksestään kuunnellen ensin omaa psykofyysistä kokonaisuuttaan ja sitä, miten käsillä oleva tehtävä hänessä vaikuttaa, ja vasta sen jälkeen siirtäisi huomionsa itsensä ulkopuolelle, ryhmään. Suurin osa teettämistäni harjoitteista lähti liikkeelle itsestä ja siirsi sitten fokuksen toiseen ja muihin.

Nykyään ajattelen, että harjoittelijat on osattava johdattaa tuonkaltaiseen tilaan ilman, että heitä kehotetaan tai käsketään olemaan aistit auki. Tällaiseen työskentelyyn olen kyennyt vasta myöhemmissä töissäni, joissa se on lisäksi auttanut synnyttämään katsoja-kuulijalle aistimuksia ja auki olemista.

KESKITTYMINEN, JOKAISELLE ASIALLE ANTAUTUMINEN ON KAIKKI KAIKESSA. KÄYTÄ ODOTTELU – JOTA VÄISTÄMÄTTÄ TULEE OLEMAAN JOKAISEN KOHDALLA – KESKITTYMISEEN JA RAUHALLISEEN VIREYSTILAN YLLÄPITOON. KAIKKI TURHA TOIMITTAMINEN JA SOSIAALISUUS – MUTTA MYÖS MIETISKELY JA HUOLEHTIMINEN JA ONGELMISSA PIEHTAROINTI – VIE ENERGIAA POIS ITSE ASIASTA.

Jälleen kysymys on keskittymisestä. Säännön muotoilu paljastaa, että ”Nälkämäkeä” ohjatessa minun oli vaikea sisällyttää keskeisiä eettisiä, taiteellisia ja käytännöllisiä tavoitteitani itse tekemiseen. Kyseessä oli varmaankin aito ja tuiki tavallinen pedagoginen haaste, jota en kuitenkaan tuossa vaiheessa osannut tarkentaa kysymykseksi, saati ratkaista sitä.

Toinen keskeinen ongelma on se, että nimeän, mitä ei tulisi tehdä tai miten ei tulisi toimia. Negaatio on mielestäni pedagogisesti hyödytön ilmaisutapa. Esteiden poistaminen – Grotowskin *via negativa* – on tärkeää, mutta sen tulisi tapahtua myönteisen, kunkin oppilaan omia erityistaitoja ja voimavaroja kasvattavan, affirmatiivisen työskentelyn ja vahvistavien ilmaisujen avulla.

Erilaisilla keskittymiseen ja rauhalliseen vireystilaan tähtäävillä ohjeistuksilla oli kuitenkin myös myönteinen vaikutus, joka tuli nähdäkseni esiin itse esityksessä. Yhteisön ja yhdessä elämisen esityksenä *Nälkämäen Oresteia* välitti vahvaa virittyneisyyttä, joka nähdäkseni nousi nimenomaan sen harjoittelun tunnelmasta. Olihan työhypoteesini luoda harjoittelulle temaattinen tunnelma, joka olisi muunnettavissa esityksen sisällöksi.

KUNNIOITUS, LUOTTAMUS, YHTEISTYÖ, HÄPEÄSTÄ POIS KASVAMINEN, RAKKAUS.

Tällaisia periaatteita minulla on ollut tapana viljellä sekä taiteellisissa että opetusprosesseissa. Ja olen yhä edelleen sitä mieltä, että kunnioituksesta ja luottamuksesta puhuminen on tärkeää. Samalla tavalla halusin tuoda esiin esiintymiseen liittyvän häpeän hyväksymisen, joka kuuluu olennaisesti esiintymisen harjoitteluun. Työskentelyn luottamuksellisuus on myös ehdoton edellytys, ja olen huomannut, miten helposti se saatetaan ryhmässä kadottaa. Niin ohjaajana kuin opettajana olen saanut tuntea, että hyvin luoduissa olosuhteissa, joissa kunnioitus, luottamus ja yhteinen häpeänsieto tiedostetaan ja niitä arvostetaan, saadaan aikaan hyvä työskentelyilmapiiri. Tällaisessa ilmapiirissä jokainen ryhmän jäsen saa tilaa taiteelliseen oppimiseen ja kasvuun. Sitä voisi kutsua rakkaudelliseksi olotilaksi.

KÄRSIVÄLLISYYTTÄ JA KUUNTELUA. EDISTYMINEN ON HIDASTA. TODELLINEN YMMÄRTÄMINEN, OPPIMINEN, VIELÄKIN HITAAMPAA. ANNA ITSELLESI JA TOISILLE AIKAA.

Olen ohjaustilanteissa usein tavattoman kärsimätön ja nopea. Ohje on siis jälleen kohdistettu vähintään yhtä paljon minulle kuin esiintyjille. Pyrin kuitenkin tuomaan sen avulla esiin myös oppimisen erityisen hitauden. Teatteria tehtäessä saa varautua siihen, että asioiden sisäistäminen ja sopivien liikeratojen oppiminen kestää. Nykyään ajattelen, että yksi prosessimaisen teatterityön tärkeimpiä piirteitä, ja sen erityisyys suhteessa ensi-iltapainotteiseen esitysharjoitteluun, on nimenomaan ajan suruton antaminen itselle ja toisille. Hallitseehan juuri ajan väärinkäyttö, samanaikainen kiire ja ajantappo, ympärillä olevaa yhteiskuntaa. Ajan antaminen esiinty-

jille, ajan luominen harjoitustilanteissa sekä kiireen ja kiireentunnun välttäminen ovat temperamentistani johtuen minulle myös erityinen haaste.[145]

RYHMÄSSÄ ON VOIMAA. OLE ANTELIAS JA AHNE OTTAMAAN VASTAAN.

Anteliaisuus ja ahneus, antaminen ja saaminen, liittyvät toisiinsa. Tämä pätee erityisesti ryhmässä harjoiteltaessa.

YRITÄ KESKITTYÄ VAIN SIIHEN, MITÄ KULLAKIN HETKELLÄ TEHDÄÄN. ETSI HUOMIOPISTE KUSTAKIN TEHTÄVÄSTÄ.

Teatterin tekemisen toivoin tarjoavan viriketasoltaan ja kestoltaan toisenlaisia kokemuksia ja erilaista oppia kuin medioitunut ympäristö, jossa nuoret ovat alttiita mitä erilaisimmille samanaikaisille impulsseille. Jokainen teatteriharjoitus on tekijälleen erilainen. Oleellista on pyrkiä kohdistamaan huomionsa kulloiseenkin harjoitukseen sellaisena, kuin se sillä hetkellä näyttäytyy ja jollaisena sen itse kokee. Kaikki harjoitukset eivät ole yhtä onnistuneita ja antoisia, mutta jokaisesta voi oppia jotakin.

TEATTERI ON TOISTON LAJI. TÄMÄ PÄTEE SEKÄ HARJOITTELUUN ETTÄ ESITTÄMISEEN. MENE JOKA KERTA HARJOITTEESSA PIDEMMÄLLE. ETSI ITSESTÄSI UUSIA PUOLIA, YLLÄTY ITSESTÄSI, SEURAA IMPULSSIA SYVEMMÄLLE (TÄMÄ EI TARKOITA SAMAA KUIN SUURESTI JA ÄÄNEKKÄÄSTI TEKEMINEN). ANNA ITSELLESI AIKAA TUTKIA JOKAISEN ELEEN JA TEON SUUNTAA JA MAHDOLLISUUKSIA. ÄLÄ LOPETA, ENNEN KUIN OLET TODELLA VIENYT HOMMAN ÄÄRIMMILLEEN!

Yksinkertaistaen voi väittää, että teatterin tekeminen on erilaisten osien, jaksojen ja kokonaisuuksien toistoa. Toiston vastapainoksi esiintyjältä vaaditaan tavanomaisesta poikkeavaa, erityistä ja eläytyvää osallistumista esitystapahtumaan. Teatterin tekemisessä spontaanius, ilmaisu, ja harjaantuneisuus eli tekniikka tasapainottelevat. Niiden onnistunutta vuorovaikutusta esiintyjässä tavataan kutsua läsnäoloksi[146]. Toistoa ei kuitenkaan tule ymmärtää yksitoikkoisena, saman identtisenä toistamisena, vaikka sellaistakin harjoitteluun tuntuu usein ainakin näennäisesti

145 *Nälkämäen Oresteian* työmuistiinpanoissa muistutan itseäni: ”Älä, Pauliina, edes yritä olla nopea! Ei tarvitse, saa olla hidas.”

146 Läsnäolo, *presence*, on jälleen yksi esittävissä taiteissa viljellyistä maagisista sanoista, joihin viittasin näyttämön väkivaltaa käsittelevässä luvussa 4. Läsnäololla kuvataan esiintyjästä huokuvaa erityisen keskittynyttä ja karismaattista, tässä ja nyt -hetkessä näkyvää lavasäteilyä, koskettavuutta tai iskevyyttä. Vaikken kiistä joidenkin ihmisten erityistä taitoa vangita *läsnäolijoiden* huomio ja kiinnostus, pitäisin mielekkäämpänä käsitellä läsnäoloa harjoiteltavana ja harjoitettavana, esiintymisteknisenä ilmiönä.

kuuluvan. Määritellessäni koulutusesityksen ihanteita ja tavoitteita mielessäni oli nimenomaan singulaarinen toisto. Sen kautta harjoittelija opettelee paitsi tekeillä olevan esityksen osia, jaksoja ja kokonaisuuksia myös esiintymistä ylipäätään. Omien rajojen etsiminen oli tärkeä osa toiston kanssa työskentelyä.

TEE NIIN, ETTÄ TUNNET TEKEVÄSI, ÄLÄ KOSKAAN TEE PELKÄN TEKEMISEN VUOKSI. MYÖS HILJAISUUS JA LIIKKUMATTOMUUS VOIVAT OLLA TOIMINTAA.

Ohjeella halusin korostaa oman tekemisen ja oppimisen tärkeyttä: vaikka harjoittelemme yhdessä, niin jokaisen harjoittelijan mittana on vain hän itse. Toinen keskeinen asia oli tuoda esiin erilaiset tekemisen volyymit ja dynamiikat. Aluksi on opittava tekemään riittävän isosti, jotta tuntee tekevänsä. Siitä voi edetä pienempään ja intensiivisempään ilmaisuun, jota on myös tärkeää oppia tunnistamaan ja käyttämään.

PYRI OLEMAAN TOISTAMATTA EDELLISEN HARJOITUKSEN TAI ESITYKSEN (ONNISTUNUTTA) MUOTOA. SE ON OLEMASSA KROPAN MUISTISSA. JOS IMPROVISOIMME, TARKOITUS ON JOKA KERRALLA ETSIÄ JOTAKIN MUUTA. ÄLÄ KUITENKAAN TEE UUTTA JA RAFLAAVAA TEKEMISEN TÄHDEN. KUUNTELE ITSEÄSI.

Usein näkee esiintyjän pyrkivän toistamaan aiemmin onnistuneen suorituksen, palaamaan jo elettyyn kokemukseen. Tähän voi olla syynä epävarmuus, väsymys tai vaikka huono vireystila, vaikkakin usein toisto on vain pikakeino päästä toivottuun lopputulokseen, mahdollisimman usein toistuviin, keskimäärin onnistuneisiin suorituksiin. Tätähän harjoittelu teatterissa yleensä tarkoittaa! Ajattelin toisin. Minua kiinnosti etsiä joka (harjoitus-, esitys-, yhdessäolo)kerralle uusi tapa olla, harjoitella ja esiintyä tässä ja nyt. Harjoitusten alussa toistetut rituaalit, kuten siivous ja astangajoogan aurinkotervehdykset, vahvistivat tunnetta uudelleen aloittamisesta pitäen samalla kuitenkin yllä harjoittelun ja harjoittelevan yhteisön jatkuvuutta ja prosessia.

Jälkeenpäin olen kuitenkin ihmetellyt, mihin ylipäätään tarvitsin sääntöjä: jotta löytäisin hallitsemattomalta ja sekavalta tuntuvalle prosessille rajat? Jotten unohtaisi esityksen koulutusnäkökulmaa? Sääntökokoelman päätti tunnelmaa nostattava kiteytys, joka oli kuin lähtölaukaus esityksen harjoittelulle:
JOKAINEN HARJOITUS ON AINUTKERTAINEN JA ERILAINEN. JOKAINEN ESITYS ON AINUTKERTAINEN. JOKAINEN IHMINEN ON AINUTKERTAINEN. SIINÄ ON TEATTERINTEKEMISEN HIENOUS.

Miten oppia harjoittelemista?

Jaoin harjoituskauden ennalta kahteen. Ensin olisi syyskuun kestävä pedagoginen työpajajakso, jonka aikana opeteltaisiin perustaitoja, näyttämöllistä ajattelua, esityksen valmistuksessa tarvittavaa yhdessä olemista – sanalla sanoen teatterin tekemistä. Sitä seuraisi lokakuussa käynnistyvä varsinainen, esityksen valmistamiseen tähtäävä harjoitusjakso. Valitsin koulutusjaksolle ja sen kuluessa tiettyjä harjoitteita, peruskuvia ja materiaaleja, joita käytettiin liki kaikessa harjoittelussa ja joista suurin osa säilyi myös esitykseen. Harjoittelussa toistuvia toimintoja olivat muun muassa kantaminen, ihmiskasa ja kerjääminen. Lisäksi tietyt ääniharjoitteet, kuten yhdessä äännelty metsä, erilaiset rytmiset hokemat sekä versiot laulusta *Laps' Suomen*[147] toistuivat harjoittelussa. Käytetyistä esineistä keskeisiä olivat farmarit[148] ja kivet. Vaikka valitsemani harjoitteet ja materiaalit liittyivät temaattisesti tulevaan esitykseen, uskoin, että pystyisimme aluksi olemaan mahdollisimman tulosvastuuttomia eikä esityksen valmistumisen tai ensi-illan paine olisi heti ainakaan esiintyjien niskassa. Minun oli kuitenkin vaikea erottaa kouluttamista varsinaisesta esityksenvalmistamisesta, etenkin kun ne omassa työssäni ja ajattelussani liittyivät niin vahvasti toisiinsa ja koska työtapani myös *Nälkämäen Oresteiassa* oli materiaalinen ja prosessilähtöinen. Niinpä dramaturginen apparaattini ei "Nälkämäessäkään" seisahtunut, ja harjoitukset näyttävät edenneen aiempien tutkimusesitysprosessien kaltaisesti. Kuten *Amoraliassa* ja *Mirriseni*-esityksessä myös *Nälkämäen Oresteian* harjoitukset koostuivat aivan aluksi virittävistä keskittymisharjoituksista, liike- ja ääniharjoitteista sekä laulamisesta.

Esiintymisharjoittelun ohella esiintyjillä oli myös muita esityksen tekemiseen liittyviä velvollisuuksia. Lavastuksen suunnittelu ja toteutus, tuottaminen, tilan rakentaminen, pukuhuolto, siivous sekä muut käytännön tehtävät jaettiin ryhmän kesken. Tämä liittyi sekä Ylioppilasteatterin ideologiaan ja yhteisöllisyyteen että prosessin pedagogiseen luonteeseen. Pyrin jakamaan konkreettisia vastuita ja luomaan arkisten puuhien kautta harjoitteluun rituaalista rytmiä. Samalla onnistuttiin hyödyntämään ryhmäläisten erityistaitoja ja osaamista. Arttu Autio, yksi esiintyjistä, opetti koko ryhmälle breakdancea ja beatboxausta, jotka olivat esityksen toisen puo-

147 Fredrik Paciuksen säveltämä ja Antti Tuokon sanoittama yltiöisänmaallinen kuorolaulu *Laps' Suomen* on alkuperäiseltä suomenkieliseltä nimeltään *Laps' Hellaan* (Werner Söderström, Porvoo 1898), romanssi Zacharias Topeliuksen näytelmästä *Kypron prinsessa*, jonka suomensi Eino Leino.

148 Halusin esitykseen farmarit monestakin syystä. Ensinnäkin olen farkkufetisisti. Toiseksi halusin käyttää farmareita esityksessä erilaisissa toiminnoissa: äänen tuottamisessa, muuntuvana esineenä, puvustuksena. Muistin myös tanssijakoreografi Boris Charmatzilta Madridissa näkemäni koulutusesityksen, jonka esiintyjien kasvoja peitti jonkinlainen farkuista tehty kärsäinen kypärä.

liskon alussa nähdyn improvisoidun beatbox-jakson perusta. Vahvuuksien lisäksi pyrin kouluttajana löytämään esiintyjistä alueet, joissa he kaipasivat vahvistusta. Harjoitusten edetessä kirjasin muistiin kullekin esiintyjälle asettuvat erityiset haasteet, ilmaisun alueet ja laadut, joita heidän pitäisi harjoittaa.

Nälkämäen Oresteiassa tehtiin enemmän yhteis- ja tilanhahmotukseen liittyviä harjoitteita kuin aiemmissa tutkimusesityksissäni. Pidin niitä tärkeinä yhtäältä yhteisöä koskevien tavoitteiden kannalta ja toisaalta sen vuoksi, että tällainen työskentely tuntui kokemukseni mukaan usein jäävän vähälle näyttelijöiden perusharjoittelussa. Asetin esityksen tavoitteeksi myös avautumisen ulospäin, kaupunkiin ja maailmaan. Tarkoitus oli tuoda yhteiskunnalliset aiheet näyttämön aiheeksi ja viedä näyttämö yhteiskuntaan. Päätin, että normaalin harjoittelun ohella tekisimme jonkinlaisia väliaikademoja, jotka tapahtuisivat julkisissa tiloissa. Niiden tarkoituksena ei niinkään ollut tehdä harjoittelun tuloksia näkyviksi teatterin seinien ulkopuolella, vaan ennen kaikkea synnyttää esiintyjille kokemuksia ja havaintoja harjoittelusta ja esiintymisestä muissa kuin teatteritiloissa. Uskoin, että esiintyminen erilaisissa ympäristöissä – eri volyymilla, erilaisessa kontaktissa tilaan ja muihin esiintyjiin – olisi opettavaista myös tulevan esityksen kannalta. Lisäksi ajatus, että esiintyjien ulkomaailmasta hakema materiaali palautuisi sinne takaisin ja synnyttäisi uutta ymmärrystä maailmanmenosta, tuntui hyvältä. Päätin myös, että kävisimme Postitalolla äänestämässä, osuivathan lokakuun 2004 kunnallisvaalit sopivasti Aiskhyloksen *Oresteian* teemaan.[149]

Tila muodostui monin tavoin tärkeäksi osaksi harjoitusprosessia. Ylioppilasteatterin studio oli pitkin syyskuuta varattu, minkä vuoksi jouduimme ensimmäisen kuukauden harjoittelemaan muualla kuin varsinaisessa esitystilassa. Jouduin luopumaan aiemmasta, tilalähtöisestä ajattelustani ja ratkaisemaan suhteen tilaan uudella tavalla. Jälkikäteen voi huomata, että aluksi pelkältä käytännön hankaluudelta tuntunut tilasta toiseen vaihtaminen vaikutti myös *Nälkämäen Oresteian* pedagogiseen prosessiin ja esityksen muotoutumiseen. Uuden ylioppilastalon ahtaat ja tunkkaiset luentosalit, Universumin kaikuisa kirkkosali Betania – samoin kuin siellä samaan aikaan seisovat valtavat esityslavasteet – sekä Teatterikorkeakoulun liikuntaluokka ja syksyisen Helsingin maisemat Eiran rannasta Kansallisoopperan takaiseen amfiteatteriin muuttuivat osaksi esityskollektiivin mielenmaisemaa ja esityksen maailmaa.

Esitykselle määrittelemästäni tematiikasta käsin annoin työryhmälle erilaisia ”todellisuuteen” liittyviä tehtäviä, joita esiintyjät kävivät toteuttamassa eri puolilla keskustaa yksin ja ryhmissä. Tällainen työskentely oli omassa työssäni uutta, vaik-

149 *Oresteia*-trilogian kolmas osa *Raivottaret (Eumenidit)* huipentuu oikeusistuntoon, jossa tuomioistuimen jäsenet äänestävät Oresteen kohtalosta pudottamalla kiven uurnaan.

kakin ulkomaailmasta tehtyjen havaintojen käyttäminen harjoittelussa oli tullut tutuksi etenkin Jouko Turkan pedagogiikasta. (Ks. Ollikainen 1988 ja Hulkko 2011b) Siinä, missä Turkka Brechtin tapaan korosti havaintojen tekemisen tarkkuutta ja suurten, yhteiskunnallisten asioiden ilmaisemista yksittäisen eleen avulla, olivat havainnointi ja "ruumiillinen varastaminen" – eleiden nappaaminen toisilta – *Nälkämäen Oresteiassa* ennen kaikkea keino tutustuttaa ja notkeuttaa esiintyjäruumiit erilaisiin, omasta poikkeaviin ruumiinmuotoihin ja esiintymistapoihin. Ohikulkijoiden tarkkailulla ja ruumiillistamisella, samoin kuin muiden esiintyjien katselulla ja heidän eleidensä lainaamisella, oli lisäksi tarkoitus synnyttää kokemusta ja ymmärrystä ihmisen psykofysiikan toiminnasta yleensä. Pyrkimyksenä oli myös vahvistaa esiintyjien ja esityksen suhdetta ympärillä olevaan yhteiskuntaan ja siinä eläviin ihmisiin.

Ensimmäisellä harjoitusviikolla juoksimme harjoitusten aluksi Töölönlahden ympäri, minkä jälkeen esiintyjät levittäytyivät keskustan alueelle ohikulkijoita tarkastelemaan. Uuden ylioppilastalon Mannerheim-salissa kukin sitten ruumiillisti yhden kadulla näkemistään ihmisistä. Kun tehtyä luonnosta suurennettiin ja siihen lisättiin jotakin, tuloksena oli vahvoja hahmoja, joita sitten porukalla matkimme. Kehotin varastamaan kaverin hahmon sellaisena kuin tämä sen esitti, ottamaan toisesta esiintyjästä hänen tapansa esittää. Ohjeistin esiintyjiä suurentamaan hahmojaan, jotta he saisivat kokemuksen, mitä eleiden kasvattaminen ja kehittely esiinnyttäessä ylipäätään tarkoittavat.

Toisella viikolla esiintyjät jakautuivat ryhmiin ja jalkautuivat eri puolille keskustaa havainnoimaan ryhmässä olevia ja ryhmänä liikkuvia ihmisiä. Pyysin kiinnittämään huomiota siihen, miten ihmiset toimivat ryhmässä, millaisia suhteita heidän välillään on ja miten he kohtelevat toisiaan. Kysymys oli paitsi näyttelijänteknisestä myös sisällöllisestä tehtävästä. Arvelin, että kaupunkitilassa oleskelevien porukoiden tarkkailu auttaisi ymmärtämään ryhmän dynamiikkaa, toimimista ryhmänä.

Menimme harjoittelemaan myös Kauppatorille, jonne olin päättänyt tehdä ensimmäisen väliaikademonstraation. Harjoituksissa otettiin käyttöön havaintoretkillä löydetyt ja niiden pohjalta kehitetyt sivupersoonat tai hahmot – "kaverit", kuten joku ryhmäläisistä keksi niitä nimittää, kun valittelin hahmo-sanan vajavuutta ja epätarkkuutta. Ensin tehtiin puolen tunnin koe, jossa jokaisen esiintyjän oli tarkoitus testata kaveri-hahmonsa kantavuutta kaupunkitilassa. Nämä kaverit lähtivät liikkeelle Kauppatoria ympäröiviltä kaduilta ja kujilta ja lähestyivät vähitellen toria eri tavoin äännellen. Tämän jälkeen ryhmä teki yhdessä lyhyen liikeimprovisaation Kauppatorin keskellä. Koe päättyi torialtaan reunalle ääni-improvisaatioharjoitukseen. Jokaisen osan välissä käytiin lyhyt palautekeskustelu.

Harjoittelua seuratessani tulin tietoiseksi ulkotilassa esittämisen hankaluudesta. Epäilin, oliko tällainen harjoitus ylipäätään hyödyllistä. Aiheuttaisiko se tekijälleen vain ihmetystä ja sekaannusta? Ohjeistukseni oli koskenut ennen kaikkea oman kaverin esittämistä, kokonaisilmaisun ylläpitoa ja yhteisen esitystilan rakentamista. Harjoituksen jälkeen pyysin jokaista esiintyjää kertomaan yhden havainnon omasta tekemisestään. Vastauksista kävi ilmi, että ulkotilan vastus oli suurin tekemistä vaikeuttava haaste. Esiintyjät huomasivat, että liikenteen meteli ja kaupunkiympäristön epämääräinen tempo ja rytmi pyrkivät muuttamaan ilmaisun epämääräiseksi. Yksi heistä totesi, että ”hälinää vastaan tekeminen on aina hyvä”. Toinen kuvasi omaa harjoitustaan: ”Ensin tuntui, että jos tekee vaan vähän, mutta sitten tajus, että mä fuskaan.” Keskittyminen ja tekemisen tarkkuus nousivat ulkotilassa harjoiteltaessa keskeisiksi. Huomautin, että tarkkuus oli tärkeää kaikissa käytetyissä energioissa, tekemisen intensiteeteissä ja ko’oissa.

Myös suunnat ja suuntaamisen merkitys tulivat ulkotilassa esiin. Piti muistaa fokusointi niin itsen sisällä kuin liikkeessä. Tähän liittyi myös yhteisen tilan rakentaminen, joka ulkotilassa osoittautui haastavaksi. Korostin esiintyjille, että esitystilaa pitää synnyttää myös silloin, kun ollaan avarassa ulkotilassa. Suhde muihin esiintyjiin on osa tuota tilaa. Ajankäyttöön liittyen sanoin, että muutoksille pitää antaa aikaa näkyä, aivan kuten teatteritilassa esiinnyttäessä. Itselleni esitin kysymyksiä: Miten se, mikä on tuotu ”arjesta” teatteriin, palautuu takaisin maailmaan? Miten jokapäiväinen muuttuu tuossa käännöksessä? Miltä se muutettuna näyttää? Esiintyjien kadulla kuulemat satunnaiset kommentit toivat uudelleen mieleen häpeän ja sen ylittämisen merkityksen esiinnyttäessä:

> ”Tuliko uusi ennätys?” ”Eiku se on kaks viivaa.” ”Mitä noi leikkii? Me nähdään täällä tollasia joka päivä.” ”Esittääks ne lokkeja?” ”Me ajettiin mun vaimon kanssa tästä ohi ja ajateltiin, että nyt ei oo kaikki ihan okei. Tarviit sä apua?” (Työpäiväkirja syyskuulta 2004)

Halusin myös kiinnittää äänenkäyttöön erityistä huomiota. Ulkotilassa äänen ylläpitäminen oli esiintyjien mukaan ollut todella vaikeaa jo pelkästään metelin vuoksi. Jäinkin miettimään, millä tavoin äänessä kulkeva energia olisi mahdollista säilyttää, vaikka esiintyjä aika ajoin olisi hiljaa. Kysymys äänen sisäisestä soinnista, äänen liikkeestä mielikuvan tai ruumiintunnon varassa kiinnostaa minua edelleen.

Kauppatorilta siirryimme Teatterikorkeakoululle, jossa kuuntelimme vasta valmistuneen kuunnelmani, tutkimukseni kolmannen taiteellisen työn *Sanovat sitä rakkaudeksi*. Illan lopuksi teimme äänipiirin, jossa kehotin kaikkia torin hektisyyden vastapainoksi tekemään äänellä pitkiä, soivia linjoja ja pitämään osuutensa tarpeeksi

kauan. Harjoitus meni hyvin, ryhmä soi yhtenäisesti ja kuuntelu oli tarkkaa. Harjoitusten jälkeen kirjoitin muistikirjaan, että ”tämä on ryhmä nyt”. Lisäksi esityksen alku muotoutui mielessäni tarkaksi: alkumetsä, joka muuttuu laulavaksi ja soivaksi yhteisöksi.

Työpajajakson rinnalla kulki siis toinen, esityksen valmistumiseen tähtäävä prosessi. Pedagogina pyrin opettamaan ryhmätyötä ja esiintymistä, ohjaajana suunnittelin tulevaa esitystä. Edellä olevaan tapaan kirjasin ylös harjoituksissa syntyneitä, tulevan esityksen rakentamisessa mahdollisesti käyttökelpoisia harjoitteita, kuvia ja toimintoja. Muistiinpanoissani pohdin jatkuvasti esityksen taiteellisten ja pedagogisten tavoitteiden ristiriitaisuutta.[150] Häilyin kahden erilaisen prosessin ja roolin välillä. Tunsin, että ohjaajana minulla oli liian vähän materiaalia kasassa, että pitäisi jo olla valmista tekstimateriaalia esiintyjille annettavaksi. Kouluttajana halusin sen sijaan pitää kiinni olemassa olevan materiaalin toistosta – ja kuitenkin hätäilin tulevan esityksen perään. Kirjoitin tekstejä ja pohdin, mitä osia Kirsti Simonsuuren *Oreisteia*-suomennoksesta voisimme esityksessä käyttää ja miten.

Syys–lokakuun vaihteessa päätin esityksen kokonaismuodon. Siihen tulisi *Oresteian* kirjojen mukaisesti kolme osaa. Päivää myöhemmin annoin porukalle esityksen ensimmäisen, kuorolle kuuluvan repliikin. Luimme sen yhteen ääneen, ja selitin repliikissä mainitut henkilöt, tapahtumat ja viittaukset sekä sen, miten virkkeet ovat rakentuneet. Tämän jälkeen luin Simonsuuren suomennoksensa loppuun kirjoittamia selityksiä. Käskin esiintyjiä harjoittelemaan antamaani repliikkiä ääneen puhuen. Tätä yhtä ja ainoaa repliikkiä pohjustaessani ymmärsin, etten ollut koskaan aiemmin käynyt tekstejä tai vuorosanoja esiintyjien kanssa läpi missään prosessissa enkä selittänyt heille repliikkien taustaa. Samalla tajusin, että näyttelijät eivät kenties silloinkaan olleet ymmärtäneet puhumaansa tai sitä, mitä minä olin sen halunnut välittävän![151]

150 Kyse ei itse asiassa liene ollut niinkään noiden tavoitteiden ristiriitaisuudesta kuin siitä, miten mielsin oman roolini prosessissa. Ongelma tuntui ennen kaikkea eettiseltä: Tarjoanko minä esiintyjille riittävästi ja oikeanlaista oppia teatterin tekemisestä? Ovatko antamani tehtävät pedagogisesti riittävän onnistuneita, jotta voin edellyttää heiltä lojaalisuutta esitykselle ja itselleni? En epäillyt omaan teatterikäsitykseeni sisältyvää näkemystä esiintyjän työstä – tuolloiset tavoitteeni ja niiden saavuttamiseksi käyttämäni keinot tuntuvat edelleen monilta osin käyttökelpoisilta – vaan tunsin itseni pedagogina vajaaksi ja asetin sen perusteella toimintani tämän tästä kyseenalaiseksi. Samalla paineet esityskokonaisuuden hahmottamiseen alkoivat kasvaa suhteessa työryhmään.

151 Samoihin aikoihin julkaistu esityksen ensimmäinen tiedotusteksti kertoo, että ”marraskuun 20. päivänä saa Ylioppilasteatterissa ensi-iltansa *Nälkämäen Oresteia*. Ohjaaja Pauliina Hulkko kertoo: ’Esitys on YT:n uusien jäsenten koulutusproduktio, siis kaikille esityksen esiintyjille ensimmäinen tässä teatterissa, monille myös koko elämän ensimmäinen. Asetin sille sen vuoksi taiteellisten päämäärien lisäksi koulutukselliset tavoitteet; lähdimme porukan kanssa tutkimaan, mitä merkitsee olla yksin ja yhdessä näyttämöllä. […] Lähestyimme aihetta erilaisin harjoittein, joissa keskitytään esiintymisen eri puoliin: ääneen, liikkeeseen, tilaan, ajankäyttöön, näyttämösuhteisiin, tunteisiin ja – ennen kaikkea – yhdessä tekemiseen. Taustalla oli kysymys, mitä on olla yksin ja yhdessä tässä maailmassa. Esitystä tehden mietimme, mikä voisi olla ihmiselle ja etenkin näille nuorille mahdollinen ja mielekäs yhteisö näinä aikoina.

Toista toriharjoitusta varten tarkensin ohjeistusta. Tällä kertaa tarkoitus oli tehdä hidas, pitkä improvisaatio, jossa ei aluksi käytettäisi ääntä lainkaan, ainoastaan äänen synnyttämää energiaa liikkeessä. Kehotin esiintyjiä olemaan erityisen tietoisia toisistaan ja ohikulkijoista. Kauppatorille saapuessamme oli jo pimeää. Sitä en ollut osannut ottaa huomioon. Ohikulkijoita näkyi harvakseltaan. Puolen tunnin harjoitus käynnistyi kuten edelliselläkin kerralla. Nyt toria ympärivöiltä kaduilta kuitenkin edettiin suoraan toriaukiolle yhdessä tehtävään liikeosuuteen, mistä siirryttiin yhtenä rintamana torialtaan reunalle laulamaan laulu *Laps' Suomen*.

Tällä kertaa kokonaisuus oli selkeämpi ja esiintyjien välinen yhteispeli toimi. Mutta koska harjoituksessa ei nyt käytetty kuuluvaa ääntä, vaan äänenkäyttö tapahtui pelkkien mielikuvien tasolla, liikkeestä ja liikkumisesta tuli vähemmän tarkkaa. Myös osa ns. kavereista muuttui äänettömässä harjoituksessa enemmän hahmon tai karikatyyrin kaltaisiksi. Monet esiintyjät huomasivat tämän myös itse, mistä seurasi kiinnostava keskustelu itse löydetyn ja itsestä synnytetyn kaverin ja ulkoa rakennetun hahmon tai tyypin eroista.

Toisessa toriharjoituksessa huomasin myös, miten vaikeaa yhteisen tilan rakentaminen esiintyjille edelleen oli. Vaativaa oli ajoittaminen, sen ymmärtäminen, milloin kannattaa tehdä, milloin kasvattaa, milloin ottaa tilaa ja milloin mennä sivuun. Jälkeenpäin ajateltuna yritin varmaankin saada nuoret pikavauhtia sisäistämään tilan käyttöön ja rytmiin liittyviä finessejä, joiden hallitseminen on jopa ammattilaiselle vaikeaa. Tilan hallintaa ajatellen erilaisissa julkisissa tiloissa harjoitteleminen vaikuttaa jälkikäteen katsottuna pedagogisesti perustellulta. Uskonkin tilojen vaihtumisen vahvistaneen sekä harjoittelun yhteisöllisyyttä ja poliittisuutta että sitä, millä tavoin esiintyjät hyvin varhaisessa vaiheessa osasivat kiinnittää huomion tilaan ja tilassa olemiseen. Tämä on näyttelijän perustekniikkaa.

Jälkeenpäin puhuin esiintyjille tilan merkityksestä. Keskustelun jälkeen jäin miettimään:

> Pitäisikö joissakin harjoituksissa kysyä, mikä ihmisille on epäselvää tai mikä rassaa harjoitteissa tai minun tavassani vetää niitä? Siis pitäisikö yrittää saada selville, miten voisin ohjata paremmin? Että jos joku on vaikka aivan hukassa. Osaavatko ne sitä ilmaista? (Työpäiväkirja lokakuulta 2004)

Harjoitukset muuttuivat ilta illalta systemaattisemmiksi ja jaksottuneemmiksi samalla, kun esityksen eri osat ja alueet alkoivat pikkuhiljaa hahmottua. Ensimmäinen

---

Esitys käyttää teksti- ja ideamateriaalinaan useita lähteitä. Niistä tärkein on Aiskhyloksen vuonna 458 eKr. ensi-iltansa saanut näytelmätrilogia *Oresteia*. Olemme saaneet Kirsti Simonsuurelta oikeuden käyttää produktiossa hänen viime vuonna ilmestynyttä hienoa suomennostaan. *Oresteian* lisäksi esityksessä on runoa sekä minun kirjoittamiani tekstejä. Suurelta osin näyttämötapahtumat kuitenkin perustuvat muuhun kuin puhuttuun dialogiin.'"

varsinainen demonstraatiopäivä koitti lokakuun viidentenä. Olin kuullut, että tori oli silakkamarkkinoiden vuoksi täynnä kojuja, mikä pienentäisi esiintymiseen käytettävissä olevaa tilaa. Muuttuneen tilan tuottama jännitys tuntui hyvältä. Kehotin esiintyjiä miettimään itselleen uudet tehtävät, nyt oli viimeinen tilaisuus tehdä kaveriin vielä jotakin lisää. Tämän jälkeen se jätettäisiin pois ja harjoittelun fokus siirtyisi muualle. Myös yleisön kanssa olemiseen kannattaisi nyt kiinnittää huomiota.

Torille saapuessamme satoi. Oli hämärää. Muutama ylioppilasteatterilainen oli tullut seuraamaan demoa. Kerroin heille, mitä harjoittelimme: pyrkimyksenä oli palauttaa ensin kadulta löydetty ja sitten teatterissa työstetty asia takaisin kadulle. Lisäksi keskiössä olivat tilan rakentaminen maisemassa, liikkeen ja äänen yhteistyö sekä häpeän ylittäminen. Ryhmä teki harjoituksen, minkä jälkeen alkoi sataa rankasti. Paluumatkalla Ylioppilasteatterin Studiolle kastuimme litimäriksi.

Teatterilla keskustelimme harjoitusten jatkosta. Kerroin ryhmälle, että tästä eteenpäin alkaisin vähä vähältä ohjata heitä. Joillekuille sanoin suoraan, että heidän pitäisi yrittää luopua entisestä osaamisestaan ja keskittyä uuden etsimiseen. Kuvailin tapaani ohjata lennossa ja varoitin käyttäväni jonkinlaista latvasta tyveen -metodia. Tämä tarkoitti, että sekoittaisin esiintyjiä koko ajan pitääkseni heidät sillä tavalla liikkeessä, oppimisen ja muuttumisen tilassa. Kerroin myös ajatuksesta järjestää seuraava julkisen tilan demonstraatio Puotilan metroasemalla. Idea sai kannatusta. Tästä käynnistyi harjoitusjakson toinen, esitykseen valmistava vaihe.

Esityksen valmistuminen rooleja selkiyttämällä

Lokakuun edetessä harjoittelimme edelleen materiaaleja ja kuvia sekä teimme materiaalis-teknisiä harjoitteita – ääntä, kävelyjä, kantamisia ja eri ruumiinosilla näyttelemistä. Lisäksi toistimme joitakin toimivilta tuntuvia ja esitykseen jo valitsemiani jaksoja, kuten alun äänimattoa, ihmiskasaa ja siitä nousevia torsoja, metro- ja beatbox-kohtauksia. Palaset alkoivat pikkuhiljaa erottua. Harjoittelimme myös joitakin *Oresteian* tekstejä eri tavoin laulaen ja resitoiden, emme niinkään puhuen. Harjoitukset käynnistyivät edelleen joko astangajoogalla tai juoksulenkillä. Jooga säilyi yhteisenä virityksenä esityskauden loppuun saakka.

Kahdessa aiemmassa tutkimusesityksessäni esiintynyt näyttelijä Jussi Lehtonen piti ryhmälle kahden illan näyttelijäntyön työpajan 11. ja 12. lokakuuta. Ajatuksena oli, että hän opettaisi näyttelijäntyötä omasta ammatinkuvastaan käsin. Työpajaa varten jokaisen piti opetella ulkoa pätkä Klytaimnestran monologia. Pajassa minä seurasin sivusta, kun Lehtonen ohjasi tekstin kullekin esiintyjälle vuorollaan. Minulle paussi oli tervetullut lepotauko, mutta ennen kaikkea se oli silmin nähden

tervetullutta vaihtelua esiintyjille. Lehtosen tapa työskennellä oli leikkisä, ja nuoret innostuivat, kun pääsivät ”oikeasti” näyttelemään ja saivat henkilökohtaista huomiota ja palautetta. Minä taas sain mahdollisuuden katsella heitä rauhassa. Samalla mietin esityksen roolitusta.

Olimme koko syyskuussa pidetyn työpajajakson harjoitelleet pääosin yhteisiä ja yhdessä tehtäviä materiaaleja. Yhteislaulut, ryhmässä tehtävät ääni- ja liikeharjoitteet sekä beatbox-ringin kaltaiset joukkotoiminnot ja -kohtaukset kuuluivat niihin. Jopa ”kaverit” olivat aluksi sillä tapaa yhteinen harjoite, että kaikki kokeilivat ensin samanaikaisesti omaansa, sitten katselivat muiden kavereita, varastivat muilta ja kehittelivät niistä edelleen omiaan. Tuollaisista harjoitteista oli sitten lähtenyt rakentumaan kohtauksia ja kohtaamisia erilaisten hahmojen välille. *Oresteian* maailmasta olimme synnyttäneet erilaisia joukkoja, ennen kaikkea vanhoja miehiä. Muita varsinaisia rooleja tai henkilöhahmoja en vielä ollut esitykseen valinnut.

Puntaroin pitkään, miten suhtautua näytelmän ehdottamaan roolijakoon. Lokakuun puolivälissä, Lehtosen työpajan jälkeen, oli viimein pakko tehdä päätöksiä. Kerroin ryhmälle, ketkä saisivat esityksen nimiroolit. Kyse ei siis ollut suurimmista rooleista tai edes puherooleista. Ja koska itse olen aina pitänyt mielenkiintoisena teatteria, jossa kaikki tehtävät ja roolit otetaan vakavasti – etenkin ne huomaamattomat, puhumattomat ja joukossa tapahtuvat: palvelijat, tyttöystävät, väkijoukot – en voinut aavistaa, miten suuri merkitys tai statusarvo roolin saamisella nuoressa ryhmässä oli. Asia selvisikin minulle vasta esitysten päätyttyä, jolloin kuulin, että esiintyjäryhmän sisällä roolitusta oli spekuloitu ankarasti.

Pedagoginen tavoitteeni oli ohjata esitystä koko ajan sekä yhteisön näkökulmasta että huolehtien siitä, että jokainen esiintyvä nuori saisi itselleen kiinnostavaa, haastavaa ja erityistä tekemistä – oli sitten kyse replikoivasta näyttelemisestä, runon puhumisesta, laulamisesta, tanssimisesta, muusta fyysisestä ilmaisusta tai ryhmän ”liidaamisesta”. Joidenkin esiintyjien erityistehtäväksi muodostui kohtausten rytmittäminen, esitysdramaturgian johtaminen ikään kuin sisältä päin. Nämä kaikki olivat nähdäkseni aivan omanlaisiaan tehtäviä ja vaativat erilaista osaamista. Rakensin tehtäväjaon ennen kaikkea pedagogisin perustein. Toivoin tuottavani esiintyjille ymmärrystä siitä, että jokaisen esiintyjän panos, samoin kuin jokainen esiintymisen osa-alue, on esityksen onnistumisen kannalta yhtä tärkeä. Tässä tulemme jälleen koulutusproduktiolle asettamiini yhteisöllisiin tavoitteisiin. Uskoin, että kun jokaiseen näyttämöllä suoritettuun tekoon ja tehtävään suhtaudutaan yhtä tosissaan, esitykseen syntyy aivan erityistä merkitystä ja mielenkiintoa, taiteellista sisältöä. Tällaista ajattelutapaa en valtaosassa teatteria tunnistanut, vaan arvostukset nousivat ennemminkin perinteisistä tehtävänkuvista käsin. Niinpä perinteisessä teatterissa

niin ohjaajan ratkaisuja kuin näyttelijän motivaatiota määrittivät ennen kaikkea roolihenkilön näkyvyys ja esiintyjän ”peliaika”.

Vaikka työpajajakson piti jo olla ohi ja minun oli nyt määrä ryhtyä esityksen varsinaiseen ohjaamiseen, emmin edelleen omien roolieni ja ammatinkuvieni välillä. Kouluttajana tunsin kahlitsevani ohjaajaminääni. Välttelin heittäytymistä, jopa pelkäsin sitä. Kouluttajan ja ohjaajan rinnalle oli lisäksi noussut vielä kolmas rooli, dramaturgi-minä, joka pyrki toteuttamaan tekstiä orjallisesti. Tällöin ohjaaja-minä unohti esityksen ohjaamisen. Olin myös huolissani ehtimisestä ja esityksen valmistumisesta. Eräänä päivänä otin asian puheeksi assistenttini Alman kanssa. Hän kehotti minua puhumaan esiintyjille suoraan aikatauluista ja sitoutumisesta, tekstin määrästä ja sen oppimisesta, samoin työn tärkeydestä ja vaativuudesta. Lisäksi Alma, joka oli koko ajan ollut minua suoremmassa ja lähemmässä suhteessa esiintyjiin ja kuullut heidän kommenttejaan, muistutti minua sellaisesta tekemisen ilosta, jota esiintyjät selvästi olivat kokeneet Lehtosen kanssa. Tunsin suurta surkeutta tajutessani, että vaikka olimme käyttäneet enimmän osan harjoitusaikaa improvisaatioihin ja siinä mielessä vapaaseen työhön, ei esiintyjille ollut syntynyt minun kanssani moniakaan onnistumisen ja oivalluksen kokemuksia. Yrityksissäni olla pedagoginen olin päätynyt puristamiseen ja pakkoon. Samalla harjoitteisiin alun perin sisältynyt vapaus ja leikki olivat unohtuneet.

Kuin vastalääkkeenä yritin saada aikaan jonkinlaisen kompromissin omien ilmaisuideaalieni (ääni-liiketyö, ilmaisun tarkkuus, tilaharjoitteet, yhdessä tekeminen) ja esiintyjille olettamieni tarpeiden välille. Muistutin itseäni, että minun tehtäväni oli järjestää heille mahdollisuuksia kokeilla ja improvisoida myös monologeja ja monenvälisiä kohtauksia. Tajusin, että jos kuoron kohtaukset toteutuisivat vain minun tekeminäni ”koreografioina”, kadottaisin oman iloni ja luovuuteni. Vahvistin itseäni kirjoittamalla päiväkirjaan: ”Kuuntele itseäsi, luota tunteeseen!”

Vanhojen harjoitteiden ja jo olemassa olevien jaksojen ohella aloimme nyt harjoitella myös sooloja ja duettoja, monologeja ja dialogeja. Muu ryhmä sai vapaata, kun improvisoimme Piian (Peltola), Juhanin (Haukka) ja Ainon (Vastamäki) kanssa Klytaimnestran, Agamemnonin ja Kassandran kohtauksia. Uusia esityspalasia alkoi syntyä. Samalla rakensimme tilaa ja valaistusta ja edistimme tuotantoa. Suunnitelmissa oli saada lokakuun loppuun mennessä kuvaelmat kolmannesta yhdeksänteen tehdyiksi. Harjoittelimme myös seuraavaa julkista demonstraatiota varten. Korostin, että tehtävässä metrokuvaelmassa – joka sisälsi jokaisen beatbox-ympyrässä tekemän improvisaation – keskeistä olisi uskallus, avoin asenne ja uusien juttujen käyttäminen. Pyrin sanallisesti valamaan esiintyjiin uskoa, joka itseltäni oli hukassa. Beatbox-ringissä vuorottelisivat omat soolot ja toisten komppaaminen, siinä

oli sekä otettava että annettava tilaa. Lyhyet muistiinpanot Puotilan metroasemalla tehdystä demosta kertovat, että harjoitus oli ”puskeva, nopeata, mutta ei nyt ihan mahdotonta”.

Tunnistin tilanteessani samankaltaisen haasteen kuin *Mirriseni*-esitystä tehdessäni: miten liittää draaman tarina ja materiaali siihen ”tarinaan” ja niihin materiaaleihin, joita olimme näyttämöllä synnyttäneet? Minulla oli käsissäni ikään kuin kaksi toisensa kohtaamatonta materiaalia ja näyttämöä. Saman kohtaamattomuuden havaitsin esiintymisessä. Muistiinpanoissani ihmettelen, miksi esiintyjät tarjosivat, tuottivat niin vähän uutta materiaalia ja ideoita. Löysin ongelmaan seuraavia syitä:

1. Ei kokemusta tai kykyä yhdistää sitä, mitä olemme harjoitelleet tähän ”tarinaan”
2. Tajusin kotona: eivät tiedä tarpeeksi tästä maailmasta, ei ole ”henkilöitä”, tarttumispintaa
3. Minun auktoriteettini estää sen (riippuvuus!)
4. Huono tapa ohjata: ohjaan ”valmista”, kun pitäisi luoda: epäluovaa! (Työpäiväkirja lokakuulta 2004)

Lokakuun lopussa kipuilin perimmäisten kysymysten äärellä. Yritin muistaa, miksi ylipäätään olin esityksen halunnut tehdä. Muistutin itselleni, että ”ei saa tehdä feikkiä! Ei mitään falskia tai sellaista! Pitää tehdä vain sitä miten tuntuu tekevän oikein ja rehellistä!” (Työpäiväkirja 24.10.2004)

Olin edelleen jumissa esiintyjien kanssa. Hiukan liioitellen kirjoitin näyttelemisen olevan ”antiikkista pökittelyä asemissa, hidasta, rasittavaa ja kuluttavaa, ei mitään elävää!” (Työpäiväkirja 25.10.2004) Yhdestä asiasta olin varma: esiintyjät eivät olleet lukeneet tekstejä tarpeeksi. He eivät tuntuneet ymmärtävän, mitä puhuivat. Tässä ainoastaan kuoro muodosti poikkeuksen, mutta sen osuuksia olimmekin ehtineet harjoitella jo hyvän aikaa.

Lopulta eräänä iltana, yritettyäni neljä tuntia saada yhtä ainoaa kohtausta toimimaan siinä onnistumatta, päätin puhua esiintyjille suoraan. Jonkin oli harjoittelussa muututtava. Kerroin työryhmälle omista epäröinneistäni. Sanoin, että olin kadottanut käsityksen siitä, millaista esitystä oikeastaan olin lähtenyt tekemään. Katsoin, että suurin osa asioista, joita olimme jo harjoitelleet ja suunnitelleet, jäivät tässä tilanteessa näkymättömiin. Kerroin myös, ettei esiintyjien tarvinnut pelätä, sillä kaikki esityksessä tarvittava materiaali meillä kyllä oli jo olemassa. Esimerkiksi koko alku, samoin kuin kuoro ja muut harjoitellut osuudet, olivat hyvää ja oikeankaltaista materiaalia. Painotin, että esiintyjät olivat tehneet työnsä hyvin. Olin nyt jokaisen työpanokseen tyytyväinen. Syytin sotkusta vain itseäni. Kerroin

hukanneeni omat ajatukseni *Oresteia*-tragedian maailmaan, minkä vuoksi minun oli nyt palattava lähtöpisteeseen.

Samana iltana tein listan uudesta dramaturgiasta:

> kivet, kasat, nyrkit, kaatumiset, kantamiset, kaverit, kävelyt, *Oresteian* kuorot, *Oresteian* tarina, *Oresteian* kohtaukset (tällä tarkoitin *Oresteia*-trilogiasta *Nälkämäen Oresteian* dramaturgian rungoksi valitsemiani kohtauksia, jotka muodostivat aivan oman logiikkansa), farkut, kuolemat/iskut, kerjääminen, beatbox, runot, Laps' Suomen, "Ihminen ei ole/on ihmiselle susi.", muut tekstit tai repliikit (minäsinähän, ei, metehe, eiei, nämänuone…), äänet, "haaham", play back. (Työpäiväkirja 28.10.2004)

Palasin materiaaleihin. Uusi dramaturgia koostui joukosta jo harjoittelemiamme materiaaleja. Vaikka tunsin palanneeni alkupisteeseen, niin jälkeenpäin katsottuna kysymys oli välttämättömästä ja väistämättömästä dramaturgisesta valintaoperaatiosta.

Seuraavien harjoitusten lomassa kirjoitin muistiin, että uutta johtajuutta oli vaikea ottaa "eilisen ja tämänpäiväisen avautumisen jälkeen". Välitön paineisuus oli kuitenkin poissa, epäilyni sen sijaan eivät. Mietin, miksi en saa esiintyjiä syttymään. Olinko ohjatessa liian flegmaattinen? Oliko ruumiinkieleni, harjoitusten tunnelma, niiden mielentila väärä? Harjoitusten lopuksi teimme "itkunnostatusta", mistä havahduin lausumaan ääneen, ettemme olleet missään vaiheessa harjoittelua työstäneet negatiivisia tunteita, esimerkiksi nostattaneet raivoa. Esiintyjät vastasivat: "Niin, emme olekaan." Kysyin, haluaisivatko he ehkä tehdä sitä. Kaikki vastasivat kyllä. Ja niin nostatimme vihaa ja raivoa. Jostain syystä olin aina ennen pitänyt raivon harjoittelua tarpeettomana ja etsinyt mieluummin ilmaisua positiiviseksi mieltämistäni tunteista. Ajattelin tämän suurelta osin johtuvan suomalaisessa näyttelijäntaiteessa vahvana eläneestä perinteestä, jossa suuret, alkuperäisinä ja -voimaisina pidetyt tunteet tuotiin lähes poikkeuksetta esiin maskuliinisen aggression ja vihan kautta. Minulle tämä kiteytyi juuri jälkiturkkalaisessa perinnössä. "Nälkämäessä" en ollut edes muistanut tällaisten tunteiden olemassaoloa. Nyt tajusin, että sekä aiheeseemme että varsinkin koko harjoitteluprosessiin täytyi liittyä paljon patoutunutta vihaa ja raivoa. Sen päästäminen ulos oli helpottavaa, ja samalla tunnistin oman turhautumiseni sekä raivon, joka oli harjoittelun edetessä kääntynyt sisäänpäin ja muuttunut peloksi.

Tuon harjoituksen jälkeen aloin saada uudelleen kiinni esitykseni "näyttämöstä" sekä maailmasta sen ulkopuolella. Näyttämötapahtumien logiikka ja suhteet alkoivat hahmottua. Harjoituksissa oli pitkästä aikaa mukavaa, ja tunsin vihdoin olevani samassa tilanteessa esiintyjien kanssa. Huomasin porukassa myös uudenlaista ryh-

mäytymistä. Joukko oli vihdoin päässyt pääosaan. Jatkoimme edelleen aggressio- ja raivoharjoitteiden tekemistä ja kehittämistä. Ne tuntuivat hyviltä ja toimivilta. Ihmettelin itsekseni, miksen ollut aiemmin tehnyt tai teettänyt niitä. Lopulta myös itse esitys alkoi ratkaistua minulle – unessa.[152]

Unettomina öinä kehittelin uutta dramaturgiaa muistuttaen itseäni, että ”kerrallaan voi ratkaista vain yhden asian, ei kaikkea”. Ensi-iltaan oli aikaa kaksi ja puoli viikkoa. Kun voimakkaat unet seuraavalla viikolla edelleen jatkuivat, tunsin viimein siirtyneeni pedagogista ohjaajaksi.[153] Ryhdyin harjoittelemaan esitystä määrätietoisesti, ikään kuin ammattini tarjoaman tekniikan suojaamana. Esityksen kolmiosaisuus tarjosi ajatuksen käyttää kussakin osassa hieman erilaista ilmaisua tai näyttelemistapaa. Tämä auttoi dramaturgian ratkaisemisessa. Tunsin iloa ryhmän edistymisestä. *Harjoittelun harjoittelu* tuntui viimein kantavan hedelmää, jonka olin itsekin kypsä tunnistamaan. Eräänä iltana yksi esiintyjistä kertoi juuri päättäneensä, ettei enää ikinä tulisi harjoituksiin väsyneenä. Hän sanoi oivaltaneensa, että ”koska teatterin tekeminen on niin luksusta, myös oman asennoitumisen saattoi valita”.

Harjoittelu oli saanut uutta potkua, ja esitys valmistui vääjäämättömästi tahkoten. Koska suurin osa harjoitusaikaa oli mennyt ilmaisun, materiaalien ja tapahtumajaksojen kokeilemiseen, oli kokonaisuus kuitenkin edelleen vielä kesken. Jatkoin tekstien haeskelua ja toin niitä esiintyjille, joiden piti opetella ne pikavauhtia. Vielä yksitoista päivää ennen ensi-iltaa esityksen osat hakivat muotoaan. Palasimme jälleen monologeihin ja muutaman hengen kohtauksiin. Ja taas huomasin vastenmielisyyteni pitää kohtaustreenejä. Tuntui myös, että draamallisten kohtausten ottaminen mukaan esitykseen oli taiteellinen kompromissi, osoitus kyvyttömyydestäni ratkaista esityksen dramaturgiaa muualla tavoin.

Esityksen osat alkoivat viimein löytää muotoaan, mutta kokonaisdramaturgian ratkaiseminen osoittautui työlääksi. Aineksia tuntui olevan liikaa, palasia liian monta. Viikkoa ennen ensi-iltaa teimme uuden version kolmannesta osasta, jota kutsuin ”Nälkämäeksi”. Sen päälle vedimme läpi toisen ja kolmannen osan peräjälkeen. Esiintyjät olivat tyytyväisiä, koska pitemmän kaaren tehtyään he tunsivat tajuavansa, mistä oli kysymys. Minusta kokonaisuus oli kuitenkin edelleen liian pitkä ja tasapaksu. Oli ryhdyttävä dramaturgintyöhön. Tärkeä havainto oli se, että joukkokohtausten

152 ”Näin toissa yönä fantastisia unia, oli tori, […] kaikki oli kirkasta ja selvää, hyvän tuntuista. […] Viime yönä oli se Nälkämäki nimenä mukana, se oli jotenkin yhteisesti tunnustettu paikka.” (Työpäiväkirja marraskuulta 2004)

153 ”Menemme matkalle […]. Joku väittää, ettei tämä ole se paikka minne meidän oli määrä tulla. Mutta minä näytän jotakin historiallista kuvaa samasta paikasta sanoen, että se aarre on tuolla takana, siellä se on. Asia tulee todistetuksi. Sitten me puemme kaikki päälle kiiltäviä, kimaltavia vaatteita, kultaa ja hopeaa kaikissa vaatekappaleissa, myös vaaleanpunaista ja kultaa. On helle, mietin että tämä on kuumassa maassa ja kesä. Silti lähdemme jonnekin juhlaan tai istuntoon ne kamat päällä.” (Työpäiväkirja marraskuulta 2004)

ja yksittäisten ihmisten vaihtelu näyttämöllä oli kiinnostavaa. Jälkeenpäin tajusin, että koko dramaturgia olisi alusta pitäen kannattanut perustaa sille.

Kolme päivää ennen ensi-iltaa kokonaisuus kesti edelleen liki 3 tuntia. Ymmärsin, että se oli liikaa, ja aloin tehdä poistoja. Vähensin toistoja, tiukensin kohtausleikkaukset, jätin kokonaisia pätkiä pois. Päivää ennen ensimmäistä yleisöä tein vielä uuden dramaturgian, josta poistin valmista materiaalia. Ymmärsin kuitenkin, että koska syntymässä oleva esitys noudattaisi Aiskhyloksen trilogiaa vain viitteellisesti – minkä vuoksi sen juonen seuraaminen tulisi olemaan haastavaa – minun pitäisi viimeiseen asti yrittää synnyttää erilaisia viittauksia siinä esiintyviin asioihin ja tapahtumiin. Lisäksi etsin keinoja luoda yhteyttä esityksen ensimmäisen ja toisen puoliajan välille. Pohdin erityisesti, kuka tässä esityksessä voisi edustaa modernia ihmistä. Mikä voisi olla se viesti tai väite, joka esityksen toiselta puoliskolta suuntautuu kohti alkua, nykyajasta menneisyyteen?

Viimeiset suuret muutokset kokonaisuuteen tein juuri ennen Ylioppilasteatterin sisäistä ennakkoa. Vielä ennen ensi-iltaa ohjeistin esiintyjille pari muutosta sanallisesti, jolloin he eivät edes ehtineet kokeilla niitä. Ensi-iltaa katsoessani panin kuitenkin merkille, että nuoret esiintyjät toteuttivat jopa viime hetken muutokset uskomattoman tarkasti.

Kuten tavallista *Nälkämäen Oresteian* ensi-illassa oli paljon Ylioppilasteatterin omaa väkeä. Esityksen ensimmäisen puoliskon aikana tuolillaan kiusaantuneena vääntelehtivä valtalehden kriitikko vilkuili erästä heistä närkästyneen näköisenä. Väliajan alkaessa hän huomautti nuorelle naiselle, että tämän jatkuva naureskelu sopimattomissa kohdissa paitsi pilasi hänen katsomiskokemuksensa myös ilmensi YT:n esityksille tunnusomaista, häiritsevää sisäpiirikäyttäytymistä. Ylioppilasteatterilainen säikähti ja poistui itku kurkussa paikalta.

Seurattuani kriitikon vääntelehtimistä ja kuultuani hänen suoran kritiikkinsä menin väliajan jatkuessa puhumaan hänen kanssaan. Sanoin, että vaikka muiden katsojien reaktiot tuntuisivat kuinka ärsyttäviltä – ja vaikka ylioppilasteatterilaiset ehkä reagoivat omiensa esityksiin tavalla, joka ulkopuolisesta saattaa tuntua liioitellulta – niin pääasia kuitenkin on se, että minun ohjaamissani esityksissä katsojan on lupa reagoida juuri sillä tavalla kuin hän parhaaksi kokee. Vaadin kriitikkoa pyytämään naiselta anteeksi, mikä tuntui välttämättömältä jo yksin *Nälkämäen Oresteian* käsittelemien teemojen vuoksi. Olivathan anteeksianto ja yhteisön mahdollisuus sen keskeiset aiheet. Kriitikko tuli kanssani teatterin keittiöön ja pyysi anteeksi.[154]

154 Kritiikissään hän pääsi ilmaisemaan närkästyksensä Ylioppilasteatteriin pesiytynyttä, vastenmielistä ilmiötä kohtaan julkisesti, mihin Ylioppilasteatterin johtajat Minna Harjuniemi ja Aune Kallinen lähettivät oman vastineensa.

Millaisia rooleja esitykseen rakentui: näyttämön kansalaisuus

Olin valmistuneeseen esitykseen melko tyytyväinen. Myönsin, että se olisi sisällöltään voinut olla kirkkaampi ja monisyisempi, Se ei kuitenkaan näyttänyt niin ongelmalliselta tai keskeneräiseltä kuin harjoitusprosessin perusteella olisi saattanut ounastella. Näytösten käynnistyttyä ajattelin, että myös suurin osa koulutuksellisista tavoitteista saavutettiin. Niin esiintyjäryhmän harjoittelua leimannut yhteisöllisyys, vastuun jakaminen kuin keskittyminen näyttelijäntyössä keskeisinä pitämiini osa-alueisiin tulivat esityksessä näkyviin. Esiintyjät kykenivät lisäksi yllättävän tarkkaan toistoon, vaikka etenkin harjoittelun loppuvaiheessa muutoksia oli tehty tiuhaan. Ilmeisesti fyysisten harjoitteiden runsas toistaminen auttoi. Lisäksi erilaisten esiintymismoodien ja -laatujen vaihtelu, joka olisi ammattilaisellekin ollut haastavaa, onnistui esiintyjiltä ongelmitta. Näyttämöllä olo oli keskittynyttä ja paneutuvaa, koko ryhmä kantoi vastuuta ja vei esitystä eteenpäin. Katsoessani ymmärsin, että tämä jos mikä on näyttelijäntekniikkaa! Näytösmäärän kasvaessa myös yksittäisten esiintyjien taitojen kehittyminen alkoi tulla esiin samoin kuin se, miten jotkut heistä – näyttelijälle tyypilliseen tapaan – syttyivät yleisön edessä aivan erityisellä tavalla. Minulle tämä todisti, että heille oli kertynyt eväitä edistyä ja ylittää itsensä.

Ensi-iltaa edeltävä kiire kuitenkin mietitytti. Kokonaisuuden pitäminen liikkeessä ja aivan viime hetkellä tehdyt muutokset ovat materiaali- ja prosessilähtöisessä työssä normaaleja. Esityksen valmistelu saattaa jatkua aivan viime metreille asti. Pedagogisessa prosessissa ja erityisesti, kun kyseessä oli vasta tiensä alussa oleva esiintyjäjoukko, loppua kohti kasvava kiire sekä muutokset, joita ei ollut aikaa edes kokeilla, olivat sen sijaan selkeä virhe. Jälkikäteen ajateltuna kiire ei *Nälkämäen Oresteiassa* johtunut niinkään huonosta aikataulutuksesta vaan siitä, etten pystynyt ratkaisemaan esitykselle valitsemieni työtapojen (harjoittelu) ja sille tekeillä olevan dramaturgian (esitys) suhdetta. Jälkeenpäin saatoin myös huomata, miten vaikeaa minun oli ollut ryhtyä ohjaamaan kokonaisuutta tilanteessa, jossa tunsin itse olevani edelleen harjoittamis- ja synnyttämisvaiheessa. Oivalsin, että juuri tuolla alueella saattoi myös piillä oma hitauteni, jonka olen tutkimuksen kuluessa tunnistanut nopean temperamenttini vastavoimaksi. Olin aiemmissa tutkimusesityksissäni pyrkinyt rakentamaan aikataulut niin, että harjoitusjaksojen väliin jäisi useita kuukausia aikaa työstää aihetta ja materiaaleja. *Nälkämäen Oresteiassa* näin ei ollut, vaan sen tekeminen ideavaiheesta valmiiksi esitykseksi kesti kokonaisuudessaan vain noin puoli vuotta. En ole koskaan sitä ennen tai sen jälkeen synnyttänyt mitään esitystä noin nopeasti.

Tyytymätön olin omaan työhöni dramaturgina. Näin, että näytelmämateriaalista olisi saanut paljon enemmän irti, jos vain olisin osannut toimia sen suhteen järjestelmällisemmin. Mietin, millainen prosessista olisi tullut, jos olisin dramatisoinut Aiskhyloksen trilogian ensin ja sitten harjoitellut siitä esityksen. Toisaalta, kuten olin itselleni kirjoittanut, ”etsimme tekemisen tapoja ja olemisen tapoja, emme draamaa”. Huomasin, että jälleen työssäni törmäsivät nämä kaksi: teatterintekeminen ja näytelmäteksti. Vastenmielisyys harjoitella näytelmäkohtauksia oli oire tästä. Jouduin myöntämään, että en syty harjoittelusta, jossa ohjaajana ohjaan – kohtaus kohtaukselta, tapahtuma tapahtumalta – näytelmää näyttelijöitä kekseliäästi motivoiden ja erilaisia tulkintoja ehdottaen. Olen haluton edes leikkimään tällaista teatteria. Mieluummin lähden liikkeelle materiaaleista, ilmaisusta ja harjoiteltaessa syntyvistä näyttämötapahtumista. Tämän näen syyksi myös sille, että välttelin *Oresteian* kohtausten harjoittelemista. Mietin, olisiko näytelmää voinut käyttää esityksessä muulla tavoin, tai tarkemmin, kuten jälkikäteen ajattelin. Yksi mahdollisuus olisi ollut kannustaa kaikkia esiintyjiä tutustumaan teokseen etukäteen eikä ainakaan kieltää heiltä sen lukemista, kuten itse asiassa tein. Vaikka tekstin hallitseminen, siitä puhuminen ja sen työstäminen on työhön tottumattomalle vaikeaa, olisi minun pitänyt ainakin yrittää sisällyttää tekstiotteet jo työpajaharjoitteluun.

Suurin ongelma koko prosessissa kiteytyi omaan rooliini ohjaaja-kouluttajana. Huomasin, etten ollut osannut päästää irti, revitellä, olla avoimen regressiivinen, vaan olin kaiken aikaa yrittänyt olla ryhmälle vastuullinen aikuinen. Samaan aikaan olin tuntenut huonoa omaatuntoa siitä, etten ehtinyt olla kotona pienen tyttäreni luona. Jälkikäteen tajusin, että ehkä oma oloni olikin ollut niin suojaton ja regressiivinen, etten pystynyt olemaan aukinaisessa ja luovassa, vastuuttomassa tilassa. Tällöin pelko ja kontrolli ottivat vallan. Minä yritin liikaa. Yritin jakaa itseni rooleihin, joista mikään ei oikein tuntunut riittävältä, saati entiseltä ja tutulta. Lisäksi aloin laskelmoida ja järkeillä, jolloin menetin tunnun siitä, mitä olin tekemässä. Näin kykyni nähdä ja kuulla ja olla rennossa suhteessa esiintyjiin – sanalla sanoen: kyky ohjata – heikkeni.[155]

Yrittäessäni opettaa omaa teatterikäsitystäni käytännössä, implisiittisenä osana harjoittelua, olin myös tajuamattani tehnyt esiintyjät äärimmäisen riippuvaisiksi katseestani ja mielipiteistäni. Tämä oli tietenkin aivan päinvastaista kuin se, mihin olin tähdännyt. Olihan tarkoitukseni ollut opettaa esiintyjille kykyä itsenäiseen

155 Tuolta syksyltä muistan myös, että ilo ja mielihyvä katosivat työstä. Tavallisessa harjoitusprosessissa ja taiteellisesti tasa-arvoisessa työryhmässä olisin luultavasti löytänyt nautintoa vastuuttomista kokeiluista ja vastavuoroisesta irtipäästämisestä. Uudessa roolissani pedagogi-ohjaajana en kuitenkaan uskaltanut heittäytyä vaan pidin entistä enemmän kiinni kurinalaisuudesta ja rationaalisuudesta. Jälkeenpäin olikin paljastavaa huomata, että pedagogille olettamani vastuullisuus sai minussa taiteilijana aikaan vain pikkumaista pedanttisuutta ja orjallista velvollisuudentuntoa.

ja vastuulliseen työskentelyyn. Ajatteluni tietynlainen formaalisuus ei myöskään helpottanut tilannetta. Jälkeenpäin olen ymmärtänyt, että abstraktit ja materiaaliset ideat, kuten irralliset äänitehtävät ja ainesten käyttö sellaisenaan, jotka ovat tekemiselleni tyypillisiä ja jotka itseäni teatterissa miellyttävät, saattoivat osalle kokemattomista esiintyjistä olla vaikeita hahmottaa ja ilmaista. Harjoitukset kuitenkin etenivät niin intensiivisesti, ja minä tunsin olevani koko ajan niin lukuisten ratkaisujen edessä, etten hankalimmissakaan tilanteissa osannut pysähtyä, ottaa etäisyyttä tai vaihtaa suuntaa, ennen kuin oli aivan pakko.

Jälkikäteen pohdin esityksen harjoitusprosessin kulkua ja sitä, millä tavoin esiintyjien tehtävät tai roolit, kuten ne olin työkysymyksessä muotoillut, harjoittelussa lopulta rakentuivat. Millaista teatterin tekemistä esiintyjät tarkalleen ottaen *Nälkämäen Oresteiassa* oppivat, mitä oli prosessista saatu tekniikka? Entä millaisia esiintyjäntyöhön ja esiintyjänpedagogiikkaan liittyviä oivalluksia tai johtopäätöksiä, tutkimustuloksia, esitysprosessista itselleni nousi? Laajemmin kysymys on siitä, millä tavoin ja millaiset harjoitusmenetelmät, tekemistavat ja dramaturgiset keinot palvelevat yhtäältä koulutusta ja toisaalta esitystä, näiden kahden erilaisia prosesseja.

Tuija Pulkkinen tiivistää modernin politiikkakäsityksen ja postmodernin poliittisen ajattelun eron siihen, että jälkimmäisessä politiikkaan kuuluu pysyvä erimielisyyden tila, jonka ei ole tarkoitus kadota. Toisin kuin modernissa politiikan teoriassa postmodernissa ajattelussa politiikka ymmärretään ennen muuta toimintana ”tilanteessa, jossa ei vallitse samanmielisyys” (Pulkkinen 1998, 208). Myös esityksentekemisen tulisi mielestäni olla avoin ja erimielinen prosessi, jossa ei lähtökohtaisesti ole oikeita vastauksia. Näin sille ei myöskään tarvitse olettaa tiettyä loppupistettä. *Nälkämäen Oresteiassa* en kuitenkaan pystynyt pitämään kiinni avoimuudesta ja erimielisyydestä. Tässä koulutukselle asettamani tavoitteet näyttäytyvät jälleen esteenä. Vaikka työstin esitystä ennen kaikkea esiintyjäjoukosta ja materiaaleista käsin, tavoittelematta tiettyä lopputulosta tai ”estetiikkaa”, ja vaikka pyrin synnyttämään vapaata tilaa esiintyjien kansalaisuuden syntyä, määrittelin lopulta kuitenkin itse sekä koulutuksen tavoitteena olevan yhteisön että siinä toimivien kansalaisten laadun. En kyennyt tarjoamaan esiintyjille välineitä arvioida ja kyseenalaistaa koulutukselle asettamiani tavoitteita tai niiden saavuttamiseksi käyttämiäni keinoja, ymmärtää vallan olosuhteita ja muuttaa niitä.[156]

Olin valinnut esityksessä opettamani esiintymisen osa-alueet omien taiteellisten kiinnostusteni, vahvuuksieni ja arvostusteni mukaan. Esiintyjille opettamani taidot,

156 Pulkkinen korostaa, että poliittisessa arvioimisessa ei ole kyse ”vallan vastustamisesta, vallasta vapauttamisesta tai vallan saamisesta” vaan että ”jokainen [poliittinen] arvostelma saa aikaan muutoksen. Arvostelman jälkeen tilanne ei ole sama kuin ennen sitä.” (mt., 209)

esiintyjäntekniikka, palvelivat sitä erityistä teatteria, jonka minä halusin Ylioppilasteatteriin synnyttää. Mietinkin, onko taiteilijan harjoittaman pedagogiikan välttämättä aina noustava taiteen tekemisestä. Määrittävätkö teatterikäsitykseni, koulutukseni ja maailmankuvani kaikkea, mitä minä taiteilijana teen, myös opetustani? Opetanko siis vain sitä, mikä minua innostaa ja missä koen olevani hyvä? Koska lähtökohtani oli materiaalinen ja nykyteatterillinen, opettamani taidot eivät ensisijaisesti antaneet valmiuksia kokonaisen henkilöhahmon tai näytelmäroolin tekemiseen. Eettisten prinsiippien – yhdessä tekeminen, vastuunotto ja harjoittelu – ohella korostin fyysisiä tehtäviä, jollaisiksi laskin myös ääniharjoitteet. En olettanut nuorten oppivan näistä harjoituksista mitään tiettyä, tarkkaa kielioppia tai merkkijärjestelmää, jollaisia monissa fyysisen teatterin traditioissa on tapana opettaa. Pyrin niiden avulla pikemminkin saamaan esiintyjissä aikaan esiintymistilan, jossa he kykenisivät yhtäältä vaikuttumaan ja toisaalta ilmaisemaan. Jälkeenpäin katsottuna etsin otollista esiintymisen perustilaa ja sen avulla toteutettavia esittämisen keskeisiä keinoja. Esiintyjien tuli kyetä olemaan sekä parhaalla mahdollisella tavalla *esiintyviä* että ymmärrettävästi ja kiinnostavasti *esittäviä*.

Fyysisten teattereiden perinteistä poiketen pidin kykyä puhua kunnolla ja kuuluvasti ensisijaisena. Näyttämölliseen puheeseen kiinnitin erityistä huomiota, sillä suurin osa nuorista esiintyjistä tuntui luontaisesti puhuvan epäselvästi ja laiskasti mutta myös melko sävyttömästi. Tämä oli hämmentävää ottaen huomioon, että useilla heistä kuitenkin jo oli esiintymiskokemusta. Johtopäätökseni oli, etteivät (harrastaja)teatterin opettajat ja ohjaajat juurikaan kiinnitä huomiota puheeseen tai ääneen. Itse korostin alusta pitäen, ettemme tavoittele luontevaa puhetta vaan että näyttämöpuhe on jotakin muuta. Yksiäänisesti lauletut diftongikoukut ”Suomi kuoli huolen suohon” ja ”Kieli sielun pieni mieli” kuuluivat päivittäisiin harjoituksiin. Puhekieleen iskostuneista diftongeista huomauttelin lähettämällä näyttämölle leikkimielisiä ”diftongiterveisiä”, joita esiintyjät alkoivat lopulta toivottaa toisilleen ja myös itselleen huomatessaan replikoivansa liian avonaisin vokaalein. Puheen harjoittelu yhdistyi ääniharjoituksiin ja fyysisiin harjoitteisiin, millä halusin synnyttää esiintyjille kokemuksen monimuotoisen äänenkäytön ja vahvan puheen sekä ruumiillisuuden yhteydestä ja äänen monista työstämismahdollisuuksista esiintyjäntyössä.

Nälkämäen Oresteian taiteellis-pedagoginen prosessi tiivistyy kuitenkin näyttämön kansalaisuuden synnyttämiseen tähtäävään tekemisen etiikkaan. Jo säännöissä hahmottelemani toimintaetiikka määritti niin harjoittelun välineet ja tavat kuin opetetun esiintyjäntekniikan, esiintyjän roolin esitysyhteisössä, vastuun yhteisön rakentamisesta ja siinä toimimisesta. Sama etiikka perusteli myös valmisteilla ole-

van esityksen taiteelliset tavoitteet. Tekemisen etiikka tulikin harjoittelussa esiin eri muodoissa: sanallisesti (työskentelyn säännöt), toiminnallisesti (tehtäväjako, erilaiset tekijäpositiot, erityisosaamisen jakaminen ryhmän kesken), taiteellisesti (harjoitteiden erilaisten laatujen korostaminen: kuuntelu, havainnon tekeminen, toisen ruumiillistaminen, hitaus), mutta myös esitykselle valitut materiaalit manifestoivat sitä. Harjoittelu toi selkeästi esiin eettisen painotuksen, jopa paatoksen, jota jo sitä ennen olin työssäni korostanut. *Nälkämäen Oresteian* tekoprosessi paljasti, miten esityksen eettiset lähtökohdat voivat muuttua koko esitystä määrittäväksi tavoitteeksi. Niistä käsin päätetään, miten esitystä harjoitellaan, millaisilla keinoilla sitä lähdetään rakentamaan. Tällöin esityksen taiteellinen lopputulos on suoraa seurausta eettisten periaatteiden harjoittamisesta, niiden harjoittelusta ja soveltamisesta erilaisiin materiaaleihin, tilanteisiin ja teemoihin, mutta myös valitun toimintaetiikan harjoittamisen vaikeudesta.

Keskeinen *Nälkämäen Oresteiasta* saamani ammatillinen oppi liittyy omiin tekijärooleihini. Paitsi pedagogi, ohjaaja ja dramaturgi ymmärrän olleeni sen aikana myös tutkijan roolissa. Vaihdoin jatkuvasti paikkaa kirjoittamisen ja suunnittelemisen sekä ohjaamisen, tutkimisen ja tekemisen välillä. Tutkimiseen olennaisesti liittyvä kirjallinen, tutkimuksellinen reflektointi, jota harjoitusten lomassa harrastin, saattoi olla osasyy ohjaamista häiritsevään kontrolliin ja kykenemättömyyteeni heittäytyä. Pedagogiminä sekoittui tutkijaminään, jolle tunsin ohjaaja-pedagogina olevani jatkuvassa reflektiovelassa. Yhdelle tajunnalle kertyi yksinkertaisesti liikaa työsarkaa, jolloin minun monista ministäni se arin ja intuitiivisin eli ohjaaja sai väistyä.

6. *Ekho – esityksen ääni*

Luce Irigaray kirjoittaa: ”Monissa perinteissä naisellista sukupuolta luonnehtii kuuntelu ja miehistä sukupuolta katse. Niinpä Ekho on naispuolisen jumaluuden nimi, Narkissos miespuolisen.” (Irigaray 2004, 134) Ekhon ja Narkissoksen myytti lienee useimmille tuttu. Ovidius kertoo tarinan tähän tapaan: Ekho on sujuvasanainen nymfi, joka puheillaan huvittaa Juppiterin (kreikaksi Zeus) mustasukkaista vaimoa Junoa (Hera tai Here) sillä aikaa, kun Juppiter pelehtii muiden nymfien kanssa. Huomattuaan tulleensa huiputetuksi Juno vie Ekholta puhetaidon jättäen tilalle vain kyvyn toistaa muiden sanoja. Ekho rakastuu Narkissokseen, kauniiseen ja itserakkaaseen nuorukaiseen, joka kuitenkin torjuu hänen rakkautensa. Tästä Ekhon sydän murtuu, ja hän riutuu hengiltä jättäen jäljelle vain äänensä kaiun, *ekhon*.

Hyvin ei käy myöskään Narkissoksen. Torjuttu miespuolinen ihailija langettaa hänelle kirouksen, jonka seurauksena Narkissos ei tule ikinä saavuttamaan vastarakkautta ihastuksensa kohteelta. Kun nuorukainen sitten eräänä päivänä saapuu lähteelle janoaan sammuttamaan, hän huomaa vedenpinnassa kuvajaisensa ja rakastuu siihen päätä pahkaa. Näin Narkissos kuolee pois omaa peilikuvaansa katsellen. (Ovidius 1997, III 356–501)

Vaikka olen kiinnostunut moniaistisuudesta ja aistien sekoittumisesta, synestesiasta – ilmiö, jossa jokin aistiärsyke aiheuttaa toisen aistin alaan kuuluvan kokemuksen – keskityn nyt nimenomaan kuuloaistiin ja kuuloaistimuksiin. Miksi? Ensiksikin, koska nähdäkseni (!) näköaisti on perinteisesti sekä länsimaisen kulttuurin että teatterin ykkösaisti. Denis Guénounin mukaan teatteri on ”tekstin tulemista näkyvään” (Guénoun 2007, 43). Teatterissa katsottavaksi asettuu nimenomaan tämä erityinen näkyväksi tuleminen, jolloin teatterillisuus syntyy ”näyttämölle nähtäväksi panemisesta” (mt., 41). Kantasananansa *theorein* (’tarkkailla’, ’katsella’) perusteella teatteri jo historiallisesti, ja Guénounin tapauksessa erityisesti filosofis-poliittisesti, määrittyy puhutun näytelmätekstin katselemiseksi. Koska kirjoitettu teksti on sen perusta, sen näyttämölle pantu ”teos”, ei teatteri ole palautettavissa ”äänellisyyteen äänten maailman osana” (mt., 42).

Sen lisäksi, että näkö on draamateatterin tärkein aisti[157] – mikä on myös osoitus kirjoitetun tragedian historiallisesta voitosta kuoron tanssien ja musisoiden

157 John Cage sen sijaan määrittelee teatterin näkö- ja kuuloaistin teatterin aisteiksi sillä perusteella, että näkeminen ja kuuleminen, toisin kuin maku-, kosketus- ja hajuaisti, ovat hänen mukaansa ”julkisia aisteja” (*public senses*). (Kirby & Schechner 1965, 50; ks. myös Haapoja 2011, 74–75) Denis Guénoun kieltää haju- tai kosketusaistiin perustuvan teatterin mahdollisuuden. (Guénoun 2007, 51, 138) Tämä saa kysymään, onko esimerkiksi näkö- tai kuulovammaisen teatterintekijän alistuttava ”valta-aistisen” teatterin sääntöihin ja ilmaisutapoihin.

orkhēstralla (orkheisthai, 'tanssia') esittämästä tragediasta – määrittää näkeminen länsimaista kulttuuria kaikkinensa. Blesser ja Salter (2007) korostavat aistien ja aistimusten kulttuurista määrittyneisyyttä, niiden kaikkinaista sidonnaisuutta kulttuuriin ylipäätään. Jo jako aisteihin on heidän mukaansa kulttuurimme tuotetta.[158] Kirjoittajat toteavat, että "kulttuurimme ei kiinnitä huomiota niihin, hyvin monenlaisiin tiedon prosessoinnin tapoihin, jotka itse asiassa muodostavat yksittäisen aistipiirin [sensory modality]", vaan yleisen käsityksen mukaan "esimerkiksi kosketusaisti sisältää toisistaan riippumattomat aistimet värähtelyä, koostumusta, lämpötilaa, liikettä jne. varten". (Blesser & Salter 2007, 4) Siitä, että aistit kulttuurista riippuen saavat erilaisen painoarvon ja merkityksen[159], seuraa myös, että yksi aisti mielletään kosketusaistiksi mieluummin kuin toinen. (Seeger 1981, lainaus Blesser & Salter 2007, 4) Myös Michel Chion korostaa, että yhden aistin välittämiksi mieltämämme aistimukset välittyvät itse asiassa useiden eri aistien kautta. Esimerkiksi rytmiä, koostumusta, materiaalia ja kieltä koskevat havaintomme syntyvät hänen mukaansa yksittäiset aistit ylittävinä tapahtumina. (Chion 1990, 136)

Voi siis kysyä, miksi teatteri niin sanotussa draaman jälkeisessä vaiheessaan edelleen nojaa näkemiseen – kuulon ja muiden aistien tutkiminen ja hyödyntäminen taiteellisessa työssä kun tuntuvat edelleen olevan teatterin vähemmistössä. Enkä nyt tarkoita ainoastaan äänisuunnittelua, jonka ajattelu varsinkin Suomessa on monipuolista, vaan puhun äänen työstämisestä laajemmin: äänen ja äänityön osallisuudesta näytteljäntyössä, esityksen musiikillisen partituurin rakentamisesta, tilasuunnittelusta ja äänilavastuksesta.

Toinen syy keskittyä kuuloon on täysin henkilökohtainen. Äänet ja musiikki kiinnostavat minua, ja olen huomannut musiikillisen ajattelun suurelta osin määrittävän työtäni niin ohjaajana (esityksiä tekevänä ja rakentavana, esiintyjiä ja esitystilannetta eteenpäin vievänä ihmisenä) kuin dramaturgina (esityksiä ajattelevana, suunnittelevana, laativana ja kirjoittavana ihmisenä). Ääni on myös tutkimusesitysteni yhteinen nimittäjä, sillä olen pohtinut ja kehitellyt niissä erityisesti ääneen ja kuulemiseen liittyviä teatterin tekemisen osa-alueita, usein vieläpä muita aisteja haastaen.

158 Länsimaisen estetiikan suhteesta kuuloaistiin ks. myös Voegelin 2010, 13.

159 Blesser ja Salter tarjoavat kaksi kiinnostavaa esimerkkiä länsimaisesta aistikäsityksestä poikkeavista aistimusjärjestelmistä. Avarassa, visuaalisia merkkejä sisältämättömässä maastossa elävät Aivilik-inuiitit eivät kuvaile tilaa lainkaan visuaalisesti, kun taas Länsi-Afrikan suurimman etnisen ryhmän muodostavat Hausat tunnistavat ainoastaan kaksi aistia, näkemisen ja "kokemisen". Siinä, missä näköaistia käytetään kuitenkin ainoastaan suunnistamiseen, sisältää kokemisaisti "intuition, tunteet, hajun, kosketuksen, makuaistin ja kuulon" (Blesser & Salter 2007, 4).

Ohitan siis teatterin historiallisen määritelmän, tai pikemminkin laajennan ”teatterin” sisältämään kaiken sen, mikä sen piiriin tahtoo asettua. Yksi tällainen yritys on ollut nimetä omat esitykseni teatteriksi – niitä kun voisi yhtä hyvin kutsua vaikkapa tanssiksi, musiikkiesityksiksi tai jopa *instrumentaaliteatteriksi*[160], kuten eräs musiikkitieteilijä *Amoraliaa* kutsui nähtyään siitä video-otteen. Yksittäisten esitysten keinovalikoimasta tai ilmaisutavoista riippumatta olen kuitenkin päättänyt kutsua tekemääni taidetta teatteriksi, ainakin toistaiseksi. Näin yhtäältä siksi, että itse teatteri voitaisiin ymmärtää laajemmin, ja toisaalta, koska haluan korostaa teatterin lähtökohtaista poliittisuutta.[161] Uskonkin, että teatterina esitykseni näyttäytyvät välttämättä jollakin tavalla poliittisina tai poliittisen kautta. Jos sen sijaan määrittelisin ne tanssiksi tai instrumentaaliteatteriksi, asettuisi esityksille aivan toisenlaiset oletukset, jotka koskisivat ensisijaisesti jotakin aivan muuta kuin politiikkaa, esimerkiksi liikkeen laatua tai äänen tilallista sommittelua. Etuna teatteri käsitteellisessä laajentamisessa on lisäksi se, että käsitteen laajetessa myös sen omaksumat ja siihen hyväksytyt, historiallisesti määrittyneet ja historian rajaamat – vaikkapa äänen työstämisessä käytetyt – ilmaisukeinot lisääntyvät.

Nähdyn ylivalta haastaa teatteriäänen ja kuuntelemisen merkitystä painottavan teatterin kuitenkin vielä yhdellä merkittävällä tavalla. Kysymys on esityksen dramaturgian kiinnittymisestä visuaalisuuteen. Michel Chion muistuttaa, että elokuvaa katsottaessa ”visuaaliset leikkaukset määräävät edelleen havaitsemisen viittauspisteet” (Chion 1990, 44), onhan nimenomaan kuvallinen otos elokuvan perusyksikkö. Samalla tavalla myös ohjaajan tekemä dramaturginen työ, teatteriesityksen kohtausten ja osien sommittelu ja yhdistäminen, perustuu edelleen suurelta osin visuaalisuudelle. Teatteriin sijoitettuna Chionin väite siis tarkoittaa, että kuvalliset leikkaukset ja näkyvä dramaturgia ohjaavat myös teatterikatsojan huomiota ja määrittävät hänen havaintoaan. Tämä asettaa minulle teatterintekijänä haasteen: Miten toimia, millaisia keinoja käyttää, jotta ääntä voitaisiin (jonakin päivänä) perustellusti käsitellä ja työstää esityksen ja sen seuraamisen perusyksikkönä – tai vähintään yhtenä esityksen monista, tasa-arvoisista komponenteista?

160 Instrumentaaliteatteriksi (*instrumental theatre*, suomeksi myös ”instrumentaalinen teatteri”) kutsutaan ”musiikkia, jonka esittämiseen liittyy teatterinomaisia piirteitä: soittamisen lisäksi muusikot esim. liikkuvat ympäri salia yleisön joukossa, käsittelevät soittimiaan (näyttävän) epätavallisesti, lausuvat tekstejä ja harrastavat muuta näyttämötoimintaa” (Sibelius-Akatemian nettisivut). Nimitystä käytti vuonna 1958 ensi kertaa Heinz-Klaus Metzger kuvatessaan John Cagen teoksen *Music Walk* esitystä. Myöhemmin erityisesti argentiinalais-saksalainen säveltäjä Mauricio Kagel tuli tunnetuksi juuri tämänkaltaisesta ”teatterillistetusta” musiikista.

161 Kuten Hannah Arendt kirjoittaa, teatteri on ”kaikkein poliittisin taiteenlaji”, ”ainoa taiteenlaji, jonka aiheena on ihminen ja tämän suhde muihin”. (Arendt 2002, 190)

Aisteista ja aistimisesta

> *Nähty menee sisimpään välivaiheen, ajattelun kautta. Kuultu taas suoraan. (B.Y.H. Sastrapustaka, lainaus Lainela 2010, 62)*

Ihmiselle on tapana nimetä viisi perusaistia: näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja kosketusaisti, jota kutsutaan myös tuntoaistiksi. Ne erotellaan sillä perusteella, että ihmisruumiissa on niiden vastaanottamista varten erityiset reseptorit. ”Perinteisten aistien” lisäksi ruumiimme pystyy vastaanottamaan informaatiota myös liikkeiden ja sijainnin määrittävällä, proprioseptisellä sisäaistilla. (Powell 2010, 12) Monet aisteista toimivat yhdessä ja samanaikaisesti, ja useimmiten aistimus koetaankin eri aistien yhteisvaikutuksena.

Ensimmäisenä aisteista kehittyy tuntoaisti. Ihmisellä tämä tapahtuu jo kahdeksannella raskausviikolla. Samaan aikaan korvan tasapainosolut alkavat tunnistaa lapsiveden virtauksen suuntia. Varsinaisena kuuloelimenä korva kehittyy vasta 24. raskausviikon aikoihin, mutta jo 16-viikkoinen sikiö tuntee äänen värinänä tuntoaistinsa avulla. Ääni muodostuukin ääniaaltojen värähtelystä, jonka voi havaita sekä kuulo- että tuntoaistimuksena. (Heikkinen 2006; Huotilainen 2004) Tutkijoiden kesken ei ole yksimielisyyttä siitä, missä vaiheessa evoluutiota kuuloaisti on kehittynyt. Se on ei-tahdonalainen, todennäköisesti hyvin ”vanha” eli evoluution varhaisessa vaiheessa kehittynyt aisti, joka, toisin kuin näköaisti, toimii myös nukkuessa. Kuuleminen liittyy elimellisesti asentoon ja tasapainoon, ja monet kuulohäiriöt saavat aikaan tasapaino-ongelmia. Eli kuten Luce Irigaray monimielisesti kirjoittaa, ”kuuleminen on välttämätöntä tasapainolle” (Irigaray 2004, 113). Blesser ja Salter kiteyttävät kuuloaistin merkityksen näin:

> *Kuuleminen, yhdessä sitä aktiivisesti täydentävän kuuntelemisen kanssa, on väline, jonka avulla voimme aistia elämän tapahtumia, tehdä tilallista geometriaa auditiivisesti näkyväksi, monistaa kulttuurisia symboleja, kiihottaa emootioita, välittää äänellistä tietoa, kokea ajan liikkeen, rakentaa sosiaalisia suhteita ja säilöä kokemusten muistoa. (Blesser & Salter 2007, 4)*

Jaavalaisessa perinteessä elää ymmärrys, jonka mukaan ihminen jotakin silmillä nähdessään (*pandeleng*) tarvitsee ajattelun (*pikir*) välitystä ymmärtääkseen asian, kun taas kuultu (*pangrungu*) menee suoraan ihmisen tietoisuuteen tai tunteeseen (*rasa*). (Lainela 2010, 61) Tunnistamme ilmiön vaistonvaraisesti teatterista ja elokuvasta, joissa ääni usein vaikuttaa huomaamatta, kietoo meidät teoksen tai henkilöhahmon maailmaan ja saa aikaan yllättäviä tunnereaktioita. Sisäistämme kuulemamme aivan eri tavalla kuin näkemämme. Oikeaan kohtaan sijoitettu viuluteema saa kyynelet kihoamaan silmiin, ja elokuvan ääni tuntuukin usein nojaavan

katsojan tietoiseen manipulaatioon ja johdattelemiseen. Kuuleminen saa ruumiissa aikaan erilaisia välittömiä tuntemuksia samalla, kun auditiivinen itse asiassa syntyy kuuntelemistapahtumassa, mistä Salomé Voegelin kirjoittaa: ”Kuulemisessa olen äänessä, eikä kuullun ja kuulemisen välissä voikaan olla juopaa, minä joko kuulen tai en kuule” (Voegelin 2010, 5).

Rytmisten äänten on todettu olevan ruumiillisesti erityisen vaikuttavia. Tämä selitetään sillä, että useat ihmisen peruselintoiminnot ovat rytmisiä – sydän lyö enemmän tai vähemmän säännöllisesti, hengitys kulkee sisään ja ulos tasatahtia, vatsassa tuntuu oma syke, kävellessä jalat ja kädet liikkuvat rytmikkäästi. Äänen rytmisyyttä olen tutkimusesityksissä työstänyt pulssin, tempojen ja rytmin tasolla. Tämä rytmisyys on koskenut esiintyjää, valosuunnittelua, säestystä sekä dramaturgista kokonaistasoa, dramaturgian pulssia ja rytmiä.

Ihmisääni on erityinen kaikkien kuulemiemme äänten joukossa, ja, kuten Irigaray kirjoittaa, ”mikään ei tavoita meitä yhtä suoraan kuin toisen ihmisäänen sävelkulut” (Irigaray 2004, 139). On helppo myöntää, että rakkaan ihmisen ääni koskettaa aivan erityisellä tavalla. Lemmikkikoiraa tarkkailemalla käy selväksi, että ainakin nisäkkäälle lajitoverin äänellä on erityinen merkitys. Jo vastasyntynyt lapsi reagoi vahvasti ihmisääneen, etenkin sikiöaikana kuulemiensa läheisten ihmisten ääniin. Teatterin kannalta on kiinnostavaa, miten jokainen ihminen sekä kuulee että ääntelee aivan omalla, erityisellä, enemmän tai vähemmän muille mielekkäällä tai muita miellyttävällä tavalla. Ihmisäänen mahdollisuudet voisivatkin teatterissa olla miltei rajattomat – jos niitä ei rajoitettaisi pelkkään tekstin puhumiseen ja laulamiseen.[162] Tutkimuksessani olen pyrkinyt etsimään ja tutkimaan tällaisia, ihmisäänen vaihtoehtoisia käyttötapoja.

Kuten edellä mainitsin, äänen tuottamat ruumiilliset tuntemukset ilmenevät sekä kuulo- että tuntohavaintoina. Vaikka fyysinen ääni on pelkkä paineaalto, sen kuuntelijalle välittämät äänitapahtumat ja soivan tilan ominaisuudet syntyvät hyvin

162 Huomattakoon, että teatteri tarjoaa monia mahdollisuuksia myös esiintyjän näyttämöpuheen ja sen käyttötapojen variointiin. Kiinnostava malli erilaisista elokuvapuheen fukntioista löytyy Michel Chionilta, joka jakaa elokuvapuheen kolmeen: ”teatterilliseen” (*theatrical*), ”tekstuaaliseen” (*textual*) ja ”huokuvaan” puheeseen (*emanation speech*). Teatterillinen puhe on elokuvassa yleisimmin käytetty puhetapa. Siinä dialogia määrittää draamallisuus, psykologisuus, informatiivisuus ja affektiivisuus. (Chion 1990, 171) Tekstuaalinen puhe on – joko myötäilevässä tai kontrastisessa – suhteessa kuvaan. Se kuullaan yleensä niin sanottuna voice-overina, kuvan sisältämän tapahtuman ulkopuolelta tapahtuvana kommentointina. Tekstuaalinen puhe kykenee tekemään eri tavoin näkyväksi äänen avulla herättämänsä mielikuvat: ”muuttamaan [nähdyn tapahtuman] miljöön, loihtimaan esiin jonkin asian, hetken, paikan tai haluamansa henkilöt” (mt., 172). Huokuva puhe on oman teatterini kannalta kaikkein kiinnostavinta. Se on elokuvassa käytettyä puhetta, joka ei joko kuulu kunnolla tai ole täysin ymmärrettävissä. Huokuva puhe ei liity tiukasti elokuvan tarinaan tai toimintaan, vaan sen ”huokuva” vaikutus syntyy yhtäältä siitä, että henkilöhahmojen puhe ei ole täysin ymmärrettävää, ja toisaalta siitä, että ohjaaja käyttää tavanomaisesta poikkeavia rajauksia ja leikkauksia välttäen katsojan huomion kiinnittymistä näyttelijöiden lausumiin sanoihin. Näin puhe alkaa ikään kuin huokua henkilöhahmoista, siitä tulee ”yksi heidän ominaisuuksistaan, ääriviivojen kaltainen – merkityksellinen muttei näyttämöllepanon ja toiminnan kannalta välttämätön” (mt., 177).

monenlaisina ja monitasoisina prosesseina. Blesser ja Salter kuvaavat äänellisen tietoisuuden rakennetta:

> *Äänellisen tietoisuuden toisessa päässä on pelkkä raaka-aistimus. Siinä ihminen erottaa äänellisen ärsykkeen, jolla ei ole merkitystä tai affektia. […] Seuraavana jatkumolla ilmenee havainto, kun yksittäisen kuuntelijan henkilöhistorian sisältämät kognitiiviset prosessit muuttavat raaka-aistimuksen tietoisuudeksi, jolla on merkitys. Havainto käsittää kulttuuriset vaikutteet ja henkilökohtaiset kokemukset. […] Jatkumon vastakkaiseen päähän sijoittuu voimakkaasti vaikuttava, tunteellisesti osallistuva kuunteleminen. Siinä äänet tuottavat vaistomaisen vasteen, kasvaneen kiihtymyksen […] sekä kohonneen psyykkisen ja fyysisen valppauden tilan. Tällaiset äänet sisältävät kuuntelijalle henkilökohtaista merkitystä ja assosiaatioita. (Blesser & Salter 2007, 12–13, suom. PH; kuuntelemisesta ks. myös Barthes 1982)*

Kuuleminen ei siis ole puhdas fysiologinen tapahtuma, pelkkää vastaanottamista vaan *kuuntelemista*, ”teko jolla osallistumme maailmaan” (Voegelin 2010, 3). Samalla tavalla myöskään korva ei ole ainoastaan vastaanottava elin. Korva tuottaa ja synnyttää ääniaistimuksia, ja kun joku säännöllisesti tai satunnaisesti kuulee päänsä sisällä muille ihmisille kuulumattomia ääniä, tapahtuu aivoissa samaan aikaan kuulemistapahtuma. Aivan kuten unia ja kuvia, mielemme tai aivomme siis jatkuvasti ”näkee” myös ääniä. Antonio Damasio nimittää *mielen kuviksi* näitä ”hahmoja, joiden rakenne perustuu kunkin aistin merkkeihin eli visuaalisiin (näkö-), auditorisiin (kuulo-), olfaktorisiin (haju-), gustatorisiin (maku-) ja somatosensorisiin (kosketus-) aistimuksiin”. (Damasio 2000, 287)

Nähdäkseni (!) näkyvään, nähtävään ja näytettävään keskittyvä teatteri unohtaakin usein auditiivisen kuvittelukyvyn merkityksen. Juuri kuuloaistimuksissa ruumis tuntuu säilövän muistot erityisen voimallisina; yksittäinen kilahdus tai laulun tahti voi palauttaa vuosikymmenten takaiset, jo unohdetuiksi luulemamme tapahtumat kristallinkirkkaina mieleen. Kuten Blesser ja Salter edellä totesivat, kuulo säilöö ja palauttaa muistikuvat taiten. Voisikin sanoa, että ”yhdessä sukulaisaistinsa hajun kanssa kuulo on aisti, joka syvimmin liittyy muistiin” (Sellars 2000, ix; ks. myös Brown 2010, 46–47).

Michel Chion kirjoittaa, että elokuvassa ”kaikki *tilaa koskeva* […] tulee viime kädessä koodatuksi niin kutsuttuun visuaaliseen vaikutelmaan” (Chion 1990, 136) kun taas ajalliset vaikutelmat rekisteröityvät kuultuina. Peter Sellars taas väittää, että ääni tuo ensisijaisesti ”mieleen paikan eikä tilaa” (Sellars 2000, ix). En pysty yhtymään kumpaankaan väitteeseen, vaan mielestäni ääni ja kuunteleminen synnyttävät sekä ajallisen että tilallisen kokemisavaruuden. Äänen kautta paikallistuminen on minulle nimenomaan tilallistumista, jonka yksi osa tai muoto paikka ja paikallisuus

ovat. Kuten paikallistuminen Sellarsille, tämä tilallistuminen on nähdäkseni aina henkistä ja hengellistä. Suhteeni ihmisääneen, musiikkiin ja tilan sointiin perustuu tämänkaltaiseen ymmärrykseen.

Kuulevan ihmisen tilakokemus – ei pelkkä paikan tuntemus – syntyy siis paitsi nähtynä myös kuullun kautta. Kuullessamme sijainnit, suunnat ja etäisyydet saamme tuntemuksen tilasta ja ruumiimme asettuu siihen.[163] Tämä pätee erityisen voimakkaasti esitystilaan. Lähestyn itse esitystilaa paljolti äänen kautta, minkä vuoksi olen poikkeuksetta lähtenyt rakentamaan myös tutkimusesityksiä tilan akustisia erityispiirteitä hyödyntäen ja vahvistaen sekä tutkien esiintyjäntyötä suhteessa niihin. Olen pyrkinyt tunnustelemaan kunkin tilan äänellistä ominaislaatua ja materiaalisuutta, kuuntelemaan, miten tila soi, ja samalla kysymään, millä tavoin tilan äänellistä ominaislaatua voisi esityksessä hyödyntää, miten sitä saisi vahvistettua tai varioitua.

On myös mielekästä kysyä, mitä kukin tila voisi äänellisesti merkitä. Se, millaisia kuulo- ja muita tuntemuksia tila herättää, synnyttää aistittavaa merkitystä. Tiloilla on oma äänellinen historiansa ja luonteensa, niille rakentunut ääniarkkitehtuuri, jonka joskus saatamme tunnistaa, mutta joka paljon useammin on ”asiaankuulumattomien sosiokulttuuristen voimien satunnaista seurausta” (Blesser & Salter 2007, 5). Tilan luonne ja ääniarkkitehtuuri vaikuttavat aina esityksen syntyyn ja muuttuvat osaksi esitystä, olemme tästä tietoisia tai emme. Minulle on ollut tärkeätä välttää ottamasta tilaa, sen ääntä ja siinä tapahtuvaa äänentuottoa ikään kuin itsestään selvinä, ennalta annettuina ja esityksen muille osa-alueille alisteisina asioina.

Millä tavoin teatteria sitten voisi ajatella ja tehdä ennen kaikkea kuuloaistin ja kuuntelemisen kautta? Millaisia erilaisia äänentuottamisen tapoja esiintyjät voisivat käyttää? Miten ohjaajat voisivat hyödyntää niitä esityksiä ohjatessaan? Entä miten ymmärtää puhe laajemmin kuin vain dialogina tai sanojen merkityksen välittämisenä? Millä tavoin soitettua musiikkia, puhetta ja ihmisääntelyä voisi yhdistellä kiinnostavasti? On myös mielenkiintoista pohtia, millä lailla kieli resonoi ja vaikuttaa ruumiissa – muunakin kuin musiikkina – merkityksineen, syntakseineen tai onomatopoieettisine erityispiirteineen: sanojen sointina, oman logiikkansa ja tyypillisyyksiensä muodossa. Edellisiä ja muita samankaltaisia kysymyksiä olen tutkimuksen kuluessa esittänyt itselleni. Seuraavassa katsauksessa eräiden tutkimusesitysteni sisältämiin auditiivisiin piirteisiin yritän vastata näihin kysymyksiin.

163 Blesser ja Salter nimittävät tilan äänellisesti koettavissa olevia ominaisuuksia ääniarkkitehtuuriksi (*aural architecture*), jolloin tilaa suunnitteleva ”ääniarkkitehti toimiessaan sekä taiteilijana että sosiaali-insinöörinä on siis se, joka valitsee tilasta tietyt ääniominaisuudet” (Blesser & Salter 2007, 5).

Amoralian materiaalisuus, musiikillisuus ja tilan sointi

Puhemusiikkia

Esseessään "My Yiddish" Leonard Michaels kirjoittaa:

> *Merkitys liittyy vähemmän kieleen kuin musiikkiin. […] Kirjoittaessaan eräästä Gogolin tarinasta Nabokov sanoo sen menevän la, la, do, la, la jne. Tuon tarinan merkitys on radikaalisti musikaalinen. Minun on usein täytynyt kirjoittaa jokin kappale uusiksi, koska sen sointi oli väärä. Kun se lopulta tuntui oikealta, huomasin – hämmästykseksseni – että merkitys oli oikea. Merkitys seuraa ääntä. Muussa tapauksessa emme voisi puhua niin helposti ja nopeasti. (Michaels 2004, 148)*

Sana *sense* kääntyy 'aistin' ja 'merkityksen' lisäksi 'mieleksi', 'mielekkyydeksi' sekä 'järjeksi' mutta myös 'tajuksi', 'tunteeksi', 'tuntemukseksi' ja 'tunnuksi'. *Sound* taas suomentuu substantiivina paitsi ääneksi tai äänteeksi myös kaiuksi ja soinniksi. Näin Michaelsin lauseen "Sense follows sound" voi ymmärtää myös muodossa "Tuntemus myötäilee sointia". Ajatus näyttäisi lähestyvän edellä esittelemääni jaavalaisen gamelan-musiikin tunneteoriaa.

Miten sitten ymmärtää Michaelsin tavoittelema puheen musiikillisuus? Käsittääkseni musiikillisuudella viitataan yleensä kielen muihin kuin kieliopillisiin ja semanttisiin ominaisuuksiin.[164] Musiikillisuus läheneekin prosodiaa, jolla viitataan puhutun kielen kuuluviin erityispiirteisiin: kestoon, painoon, intonaatioon eli äänen korkeuteen ja sen vaihteluihin, taukoihin, sävyyn ja sointiin. Puhe sisältää aina tällaista prosodista "musiikillisuutta". Se myös palvelee puheen ymmärtämistä ja välittymistä. Teatteri- ja muussa taiteellisessa ilmaisussa tällaisella musiikillisuudella on erityinen merkitys. Puhe soi ja resonoi, muodostaa melodioita, jotka miellyttävät mutta saattavat myös ärsyttää. Näyttämöpuheen musiikillisuutta pohdittaessa on prosodian ohella kuitenkin perusteltua keskittyä myös puheen akustis-tilalliseen ilmenemiseen. Jos puhetta ei tarkastella tai käytetä ensisijaisesti dialogin, draaman juonen, henkilöiden vuorovaikutuksen tai henkilöhahmon psykologian välittäjänä, vaan soivana äänenä, kuuloaistimuksen merkityksen voikin ajatella syntyvän äänen tilassa aiheuttamista tuntemuksista – tietenkin jonkinlaisessa suhteessa niin sano-

164 Kiinnostavaa on, että Jacques Lacan ei pidä musiikillisuutta (psykoanalyysin välineenä käytetyn) puheäänen kannalta olennaisena ominaisuutena, kun taas monessa muussa Freudin jälkeisen psykoanalyyttisessä suuntauksessa äänensävyä, äänenväriä ja sointia on tulkittu ääneen lausuttuja sanoja todemmiksi viitteiksi tiedostamattomasta. (Baas 2008, 26) Mainittakoon, että en tutkimuksellani pyri osallistumaan itse lacanilaista psykoanalyysiä koskevaan keskusteluun vaan käytän suomennosta Baasin pienestä, alun perin esitelmänä julki tuomasta tekstistä ainoastaan ääntä koskevien mietelmieni inspiraatio- ja peilausmateriaalina. Lacanilaisen psykoanalyysin käsitteistöä on näyttelijän puheen ja äänen tutkimiseen soveltanut muun muassa Tiina Syrjä (2007).

jen kieliopilliseen muotoon ja lauseiden semanttiseen sisältöön kuin muihin näyttämöelementteihin. Tässä on yksi *Amoralian* ääniajattelun keskeisistä näkökulmista:

> Ajatuksena on, että teksti ja musiikki eivät sisällöllisesti erotu toisistaan, vaan muodostavat valon rinnalla oman auditiivisen assosiaatiolle vapaan maailmansa. Musiikkikappaleet varioivat iskelmärenkutuksista eri uskontojen liturgiseen musiikkiin. (Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002)

Kirjoittaessani, että tekstin ja musiikin ei tulisi ”sisällöllisesti” erottua toisistaan, uskon tavoitelleeni niiden materiaalista tasa-arvoisuutta. Mielessäni häilyi tekstin ja musiikin yhdessä muodostama tekstuuri, jossa sanoin ilmaistu puhe ja laulettu musiikki sekoittuisivat niin, että puheesta tulisi musiikkia, laulusta puhetta. Tällöin kaikki ääntely kumpuaisi ikään kuin samasta lähteestä ja olisi eleenä samanarvoista.

Puheen musiikillinen tutkiminen, erilainen ääntelemeinen ja yhteislaulu olivat tärkeä osa *Amoralian* harjoittelua. Aluksi esiintyjät harjoittelivat ”vapaasti” improvisoiden, ilman varsinaista laulettavaa materiaalia. Tarkoitus oli ensiksikin oppia laulamaan tarkemmin ja varmemmin samanaikaisesti muiden kanssa, mutta ennen kaikkea oppia kuuntelemaan itseä ja toisia sekä yhdessä synnytettävää yhteissointia ja hallita sitä. Yleensä Sanna Salmenkallio kuljetti melodiaa, jota muut enemmän tai vähemmän seurasivat, ja tarjosi lennossa harmonioita. Tulokseksi tuli yksinkertaista, arkaaisen kuuloista fiilistelyä ja hoilottamista. Samankaltaista olimme hallitummin harrastaneet Särjen ääni -ryhmässä. Laulaminen oli erityisen haastavaa, koska esiintyjät olivat kovin eri tavalla musiikillisesti kokeneita. Monipuolinen muusikko-pedagogi, peruslaulutaitoinen näyttelijä ja täysin laulutaidoton kuvataiteilija – Teemu Mäki ei sanojensa mukaan ollut käyttänyt äänivärkkiään lainkaan sitten alaluokkien, mutta hän on sen sijaan armoton, liki fanaattinen musiikin kuuntelija, laaja-alainen *amateur* – eivät helposti muodosta tasasointista kokoonpanoa. Ja vaikka heistä ei oltukaan tekemässä lauluyhtyettä, yhdessä laulaminen auttoi yhteisen tekemisen, jonkinlaisen esityksen hengen löytymisessä. Lisäksi se viritti ymmärrystä *Amoraliaan* suunnittelemani ”musiikillisen puheen” tekotavoista.

Havainnollistan puheen, äänen ja musiikin suhdetta *Amoraliassa* kolmen otsikon kautta. Kukin niistä asettaa nämä ilmaisutavat – tai materiaalit, joissa ne ilmenevät – keskenään erilaisiin vaikutussuhteisiin. Ensimmäiseksi pohdin ihmisäänen ja soittimen suhdetta esiintyjän ja viulun muodostamassa kuvaelmassa. Sen jälkeen tarkastelen runopuheen musiikillisuutta rinnastamalla kaksi samasta runosta tehtyä perättäistä variaatiota. Kolmantena valotan musiikillisuutta, jota puhuttujen kielten runsaus *Amoraliassa* synnyttää. Esimerkkien kautta pyrin havainnollistamaan niitä keinoja, joiden avulla äänellinen tekstuuri tuossa esityksessä punottiin ja samalla kirkastamaan omia ehdotuksiani teatterilliseksi ääneksi.

1. Ihmisäänen ja soittimen dialogi

Ensimmäinen esimerkki on esityksen alkupuolelta. Käsiohjelmassa kohtauksen nimi on ”Jälkisoitto Ayaat Muhamud Lätfii al Akhrasille”. Al Akhras oli 18-vuotias palestiinalaisopiskelija, kaikkien aikojen kolmas ja nuorin naispuolinen itsemurhapommittaja, joka räjäytti itsensä ja kaksi muuta ihmistä keväällä 2002 jerusalemilaisen supermarketin edustalla. Tieto hänen teostaan levisi *Amoralian* tekoaikoihin ympäri maailmaa, kuolihan iskussa myös Akhrasin israelinjuutalainen ikätoveri Rachel Levy. Minulle *Amoralian* alussa nähty Madonna-asetelma yhdistyi juuri tuohon palestiinalaisen itsemurhapommittajan kohtaloon, minkä vuoksi halusin omistaa seuraavan kohtauksen hänelle, en niinkään kunnianosoitukseksi, vaan jonkinlaiseksi surumarssiksi. Englanninkieliseen versioon kohtauksen nimeksi tulikin *marche funèbre*. Sen yksinkertainen toiminta Salmenkallion siirtyessä tyylitellysti tarkasti jaksotetun koreografian mukaan näyttämön vasenta reunaa takanäyttämöltä etunäyttämölle, oli lainaus noo-teatterille tunnusomaisesta sisääntulosta. Nykyaikaisessa noo-teatterissa esiintyjät saapuvat näyttämölle puusiltaa, *hashi gakari*, pitkin. Silta yhdistää verholla suojatun pukeutumistilan vaakasuorasti näyttämön vasempaan reunaan. Sen hidas, rituaalinen ylitys symboloi usein henkilöhahmon pitkää matkaa, kuten siirtymää tuonpuoleiseen. (Keene 1990, 74; Miettinen & Rosenberg 2002; Zeami 1968, 103)

Kohtaus, jonka ohjatessa mielsin enemmänkin musiikkikappaleeksi tai -numeroksi, on lyhyesti kerrottuna seuraavanlainen: Salmenkallio liikkuu hitaasti lähes pimeän näyttämön vasemman reunan suuntaisesti kohti etunäyttämöä. Juho Rahijärven valaistus tavoittaa hänestä aluksi vain häivähdyksen. Salmenkallion edetessä alavartaloa peittävät valkoiset housut alkavat pikku hiljaa erottua – housut olivat hänen ainoa vaatetuksensa, sillä aivan kuten Lehtonen ja Mäki myös Salmenkallio esiintyi ylävartalo paljaana. Alussa hän viheltelee ja alkaa etsiä viulusta erilaisia ääniä – viulu natisee, suhisee, kitisee ja nitisee – ja vastaa niihin tekemällään yninällä, korinalla, ulinalla ja mouruamisella. Viulu ja ihmisääni muodostavat groteskilta kalskahtavan dueton, jossa ne vuorottelevat poskeen kiinnitetyn mikrofonin kautta näyttämön takaosaan vahvistettuina. Sitten ”laulu” vähitellen mukautuu viulun ääneen ja alkaa seurata sitä. Kolkolla kurkkuäänellä Salmenkallio hoilaa viululla muotoilemaansa melodiaa, josta alkaa erottua itämaisen kuuloinen skaala. Salmenkallion lähestyessä näyttämön, Kiasman auditorion lattiatilan, etureunaa myös äänenvahvistus vähenee. Päästyään näyttämön etuosaan, reittinsä kolmanteen pisteeseen, Salmenkallio vaikenee. Hetken kuluttua hän alkaa soittaa melodiaa vahvalla vibratolla. Viulusta, joka nyt soi puhtaana ilman vahvistusta, kantautuu Teemu Mäen an-

tamalta kurdimusiikkilevyltä löytämäni ja siitä mukailemamme sävelmä. Näyttämön etuosassa soitettaessa viulun ääni kaikuu jonkin verran myös salissa. Melodia soi kahdesti, toisella kertaa oktaavia ylempää, jolloin viulisti jysäyttää jalkansa lattiaan nelijakoisen melodian jokaisen tahdin viimeisellä iskulla. Viulun viimeisen äänen vaimennuttua näyttämölle laskeutuu äkkipimeys.

Edellä kerrotussa kuvaelmassa ihmisääni ja soitin muodostavat ensin vuoropuhelun. Tuo vuoropuhelu, jossa ne ikään kuin keskustelevat, vaihtavat ajatuksia – sävyjä, sointeja, erilaisia äänen laatuja ja ”karaktäärejä” – on ns. rakennettu improvisaatio. Sillä on siis tietyt maamerkit, äänellinen koreografinen runko, jonka sisällä Salmenkallio sitten saa oman valintansa mukaan, ”tunnelmastaan” riippuen tuottaa sellaisia ääniä kuin itse haluaa. Mikrofoni tavoittaa soittimen ja ihmisäänen läheltä, jolloin kummankin äänellinen materiaalisuus vahvistettaessa korostuu. Dialogin jälkeen äänet lähentyvät toisiaan, etsivät yhteisen soinnin kunnes liki sulautuvat toisiinsa. tai ehkä pikemminkin niin, että ihminen samastuu viuluun seuratessaan sen äänen erityisiä laatuja ja intonaatiota sekä jäljittäessään sen linjaa. Kun sulautuminen on viety riittävän pitkälle, ihmisääni haihtuu pois. Ihminen vaikenee, viulun sointi jää. Tilassa soi minun korvissani lähes sydäntä särkevä viulumelodia. Sama melodia kuullaan uudestaan esityksen viimeisessä kuvaelmassa. Siinä katsojat istuvat puupenkeillä näyttämöllä ja Lehtonen ja Mäki esittävät Vainoojaherra-tarinaa, jonka käänteessä – kun Jeesus-lapsi löytyy elävänä leikkimästä kuumassa uunissa – Salmenkallio alkaa soittaa melodiaa uudestaan.

Usein kuulee sanottavan, että sello on soittimista lähinnä ihmisääntä. Vaikka viulu on korkeampi, ihmisäänen rekisterin ylittävä soitin, on sillä jousisoittimena sama etu kuin sellolla. Kumpikaan ei ole pakotettu tasavireisyyteen, jolloin niillä voi synnyttää ihmisäänen kanssa aivan toisenlaista dialogia kuin vaikkapa pianon ja laulajan välille. Viulun alin kieli, pieni g (196,2 Hz), on Salmenkallion perusrekisteriä, kun taas sen ylimmästä kielestä, kaksiviivaisesta e:stä (654 Hz) ylöspäin lähtevät taajuudet ovat laulettuina hänen ulottumattomissaan. Salmenkallio pääsee matalammille hertsitaajuuksille kuin viulu, mutta kolmiviivaiseen oktaaviin kivutessaan viulu jatkaa siitä, mihin Salmenkallion ääntely pakostakin jää, puhumattakaan viulusta lähtevistä huiluäänistä. Ihmisen ja viulun yhteinen rekisteri ylä-äänineen on siis rikas ja laaja. Enemmän kuin äänenkorkeus, Salmenkallion ja hänen viulunsa dialogissa korostuvat äänten erilaiset laadut. Viulu, jota soitetaan kaulaan nojaten, soi hyvin lähellä kasvoja ja suuta. Sen sointi on myös liikettä, värähtelyä, joka ulottuu kaulasta koko ruumiiseen. Vaikka itselläni ei ole viulun soittamisesta syvällistä kokemusta (mitä nyt kauan sitten vinguttelin bändissä viulustemmoja), ymmärrän, että viulunsoittamisen olevan viulistille paljon muutakin kuin käsillä ja

aivoilla tapahtuva suoritus, siis kokonaisvaltainen, psykofyysinen tapahtuma. Kun viulu ja sen soittaja alkavat keskustella, tapahtuu syvä kohtaaminen äänessä. Tuon tapahtuman harjoitus harjoitukselta ja esitys esitykseltä toistuessa viulu ja ihminen alkavat vaikuttaa toistensa sointiin.

"Ruumiillinen" äänityöskentely, tapa tuottaa monenmoisin keinoin mitä erilaisimpia ääniä ja harjoitella viulun ja oman äänen välistä dialogia, ei ollut Salmenkalliolle *Amoraliaa* aloitettaessa uutta – juuri ääni-improvisaatiotahan olimme vuosien ajan yhdessä treenanneet ja esittäneet ryhmässä Särjen ääni. Minun "kuullakseni" viulunsa kanssa ääntelevästä muusikosta alkoi harjoitusten myötä kuitenkin lähteä myös aivan uudenlaisia, odottamattomia ja ennen kuulemattomia ääniä. Viulun ja ääntelijän suhteen saattoi myös kuulla artikuloivan abstraktin äänimateriaalin kautta sitä ristiriitaa, joka kulkeutui esityksen temaattisista lähtökohdista sen koettaviin näyttötapahtumiin saakka; säröiset ja rikkonaiset kirahdukset vuorottelivat soivien ja kaunislinjaisten kuvioiden kanssa samalla tavoin kuin rakkauden kärsimys ja armollisuus, uskonnon uhri ja ihme. Kun sulautuminen viulun sointiin oli parhaimmillaan, koin minä ulkopuolelta kuunnellessani, kuinka ihmisen ja soittimen välille kehkeytyi hyvin herkkä, lähes meditatiivinen tilanne, jossa toinen vaistonvaraisesti ohjasi toista. Tuonkaltaiseen tilaan tähdätään varmaankin miltei kaikessa musisoinnissa, erityisesti improvisaatiossa. *Amoraliassa* se myös osaltaan vahvisti esitykseen etsimiäni mystis-uskonnollisia sävyjä.

2. *Musiikillista runopuhetta x 2*

Toinen esimerkki on kahden samasta runosta esitetyn version vertailu ja synteesi. Se sijoittuu Anamorfoosiksi nimeämäni kohtauksen loppuun (, jota tarkastelen lähemmin groteskia käsittelevässä luvussa 7). Katsojat istuvat katsomon kuudella viimeisellä penkkirivillä pimeässä ja kuulevat aivan selkänsä takaa, auditorion takaseinään kiinnitetyistä kaiuttimista Jussi Lehtosen samaan aikaan takavarastossa seisovaan mikrofoniin puhuman – lausuman, resitoiman, esittämän – runon:

Rakkaus liitää ihmismielen tavoittamattomissa,
eroaminen ja uusi kohtaaminen eivät sitä sido;
kun tosiolevainen alistaa mielikuvituksen täysin,
kuva on aina turha ja käsityskyky sokea.

Rakkaus laulaa huntunsa sisällä:
oi rakastava, kuuntele sen tarinaa.
Joka hetki se luo uusia sävelmiä,
joka hetki se aloittaa uusia ylistyslauluja.

Koko maailmassa sen laulu kajahtelee:
onko toista niin suloista ja voimakasta ääntä?
Maailmankaikkeus tuntee sen salaisuuden:
voiko Ekho pitää salaisuutta omana tietonaan?

Tästä mysteeristä kertoo jokainen atomi:
minun ei tarvitse lukea loitsuja.

Joka hetki rakkaus kuiskailee kaikilla kielillä omaa salaisuuttaan omaan korvaansa; joka hetki se kuulee kaikilla korvilla omia sanojaan, jotka sen oma kieli lausuu. Joka minuutti se paljastaa oman kauneutensa omalle katseelleen, joka näkee kaikkien silmien kautta; joka sekunti se esittelee oman olemisensa kaikilta kannoilta oman itsensä tarkasteltavaksi.

Hiljaisuudessa ja sanoilla hän puhuu kanssani
säihkyvin silmin ja katse kainosti alas luotuna.

"Tiedätkö sinä, mitä tarinaa rakkaus kuiskii minun korviini?"
"Minä olen rakkaus, koko maailmassa minulla ei ole kotia."

Teksti on suufirunoilija Fakhr ad-din ʿIrāqín (1213–1289) "Rakkaus liitää", sama, jonka Teemu Mäki on juuri esittänyt näyttämöllä niin, että hän aika ajoin keskeyttää lähes autistisen puheensa viskatakseen painiottein maahan epätoivoisesti liikkuvan ja ääntelevän Sanna Salmenkallion. Nyt, Lehtosen toistaessa runoa, Mäki ja Salmenkallio seisovat pimennetyllä näyttämöllä syleilyasennossa. Lehtosen resitaation edetessä kaksi äkkinäistä valonvälkähdystä rikkoo pimeyden paljastaen katsojille näyttämöllä syleilevän "patsaan".

Miksi toistaa pitkä teksti, ja vielä pimeässä? Miksi laittaa Lehtonen esittämään runoa takavarastoon? Kuten olen aiemmin kertonut, lähestyn myös tekstejä ruumiillis-materiaalisina olioina. Eri tavoin esitettäessä tekstit ovat siis ikään kuin saman ruumiin erilaisia ilmituloja. Mäen, joka oli tottunut puhuja ja esiintyjä muttei tottunut käsittelemään esitystekstiä, ohjeistin puhumaan tekstiä niin, että hän ei suuntaisi sitä kauas, vaan ajattelisi puhuvansa yhtä aikaa lähelle ja kuuluvasti. Katseen kehotin lyömään haralleen (minkä voi huomata vain esitystaltioinnista, varsinaisessa esityksessähän yksikään katsoja ei ollut riittävän lähellä erottaakseen Mäestä muuta kuin ruumiin kokonaishahmon) niin, ettei huomio takertuisi mihinkään tilassa olevaan eikä katse näin ohjaisi puhetta tai päinvastoin. Näytösten edetessä muistutin Mäelle useasti myös kasvojen rentoudesta ja etenkin huulista. Kasvojen tuli olla löysät, ajattelemattomat, jolloin huomio ei vahingossakaan kiinnittyisi mihinkään ruumiin- tai kasvonosaan erityisesti.

Edellä kuvatun perusteella voi päätellä, ettei Mäellä ollut mitään muuta, ainakaan minun antamaani, motivaatiota tekstin julkilausumiselle kuin se, että tuossa kohtaa hänen *tehtävänsä* oli puhua tuo teksti. Tehtävän suorittamista helpotti sen mieluisuus tekijälleen, mistä seurasi, että Mäki hallitsi tekstin pian sen saatuaan ja hallitsi sen hyvin. Se, että Mäen puhumista sääteli ja jaksotti Salmenkallion samanaikainen lähestyminen ja takertuminen häneen, varmaan myös lisäsi tehtävän mielekkyyttä. Uskon tuollaisen sattumakertoimen olleen Mäen mieleen, sillä koskaan ei voinut ihan tarkalleen arvata, mihin kohtaan tekstiä tai sen osaa – säettä, riviä, sanaa – Salmenkallion aiheuttama tauko tulisi. Lisäksi tämä aleatorinen vaikeutus nähdäkseni helpotti kohtauksen säilymistä ”tuoreena”. Mäki puhui tekstinsä useimmiten ilman vahvistusta, joskus pienen, lähes huomaamattoman lisävahvistuksen avulla. Vain hänen kaksi viimeistä lausettaan – kun Salmenkallio on viimeisen kerran takertunut häneen eikä Mäki heitäkään häntä maahan, vaan jatkaa runoa – tulee Salmenkallion poskimikrofonista. Ensimmäisen Mäki kuiskaa mikrofoniin: ”Tiedätkö sinä, mitä tarinaa rakkaus kuiskii minun korviini?” Sitten hän kääntyy yleisöön päin ja melkein huutaa (samalla ääntä vahvistetaan ja kaiutetaan voimakkaasti ja äänikuva avataan koko tilaan): ”Minä olen rakkaus, koko maailmassa minulla ei ole kotia!”

Menkäämme samaan tekstiin Lehtosen esittämänä. Lehtonen on lähtökohtaisesti aivan toisenlainen esiintyjä kuin Mäki: tottunut ja tekninen suuren näyttämön näyttelijä, kokenut runonlausuja, ammattimainen puhuja, joka jo vaistonvaraisesti lähtee tulkitsemaan tekstin pienimpiäkin sävyjä. Lehtonen oli jo *Amoralian* aikaan myös kuunnelmanäyttelijä, jolle radiofoninen tekstinkäsittely oli aivan erityinen leipälaji. Lähes tuosta kaikesta halusin hänen tässä kohtauksessa luopuvan. Ohjeistukseni ei ollut monimutkainen. Pyysin Lehtosta puhumaan ʿIrāqín runoa kuin lukisi paperista eli niin, että kullakin rivillä puheen sävelkorkeus pysyisi lähes samana rivin alusta loppuun saakka. Tällä tavoin ilmaisusta syntyi jotensakin keinotekoinen. Muistan, että Lehtosen oli vaikea ymmärtää, mitä ohjeistuksella tavoittelin. Pyyntöni oli varmaankin todella muodollinen, ja tehtävä kaikkinensa skemaattinen. Oletan Lehtosen näyttelijänä kaivanneen tekemiselleen myös jonkinlaisen syyn, josta käsin runon puhuminen olisi merkityksellistä. Sellaista en antanut. Nyt ajateltuna ongelmana lienee ollut, etten oikein itsekään ymmärtänyt, saati osannut ilmaista, että todellakin halusin hänen yksinkertaisesti vain puhuvan tietyllä tavalla. Tärkeämpää kuin tämän puheen sisältö tai merkitys, oli sen soundi, se, miltä puhe kuulosti ja tuntui. Halusin katsojien kuuntelevan pimeydessä musiikinkaltaista kappaletta, äänimateriaalia, mutten vielä tuossa vaiheessa älynnyt sanoa tätä Lehtoselle suoraan. Ajattelin, että minun tulee ohjaajana keksiä näyttelijän puhumiselle parempi motivaatio. Nykyään uskon, että myös näyttelijälle voi antaa pelkkää äänen sointia

ja artikulaatiota koskevia ohjeistuksia ilman, että hän menee lukkoon tai alkaa tarkkailla itseään ulkopuolelta.

Keskeistä Lehtosen runoesityksessä – jota pidän itse sekä dramaturgisesti että materiaalisesti, soundillisesti ja ilmaisullisesti erittäin onnistuneena – oli ensinnäkin se, että hän esitti uudelleen toisen esiintyjän, Mäen juuri edellä puhuman tekstin. Tuo toisto antoi katsojille mahdollisuuden saada uudenlaisen suhteen tekstiin. Toistettuna runo tuli fyysisesti lähemmäs katsojaa, kuuluihan se aivan hänen takaansa sijoitetuista kaiuttimista. Katsoja-kuulija saattoi pimeydessä, josta visuaaliset virikkeet oli karsittu lähes kokonaan, keskittyä pelkkään kuuntelemiskokemukseen sen sijaan, että olisi katsellut jotakin näyttämötapahtumaa samanaikaisesti – kuten edellisessä kohtauksessa oli tapahtunut. Kokemukseni mukaan kuulijan oli näin mahdollista tavoittaa myös runollisen tekstin sisältämiä ajatuksia ja merkityksiä paremmin. Vaikka hän ei olisi edes huomannut kuuntelevansa täsmälleen samaa tekstiä, uskon sanojen, rivien ja säkeiden toisella kertaa kuultaessa kaikuvan tajunnassa aivan erityisellä tavalla.

Toinen tärkeä asia oli variaatio eli se, millä tavalla sama runo toistettaessa esitettiin. Toisella kertaa näyttelijän ääni kuului pimeässä hyvin läheltä katsomon takaa. Se virtasi sieltä ikään kuin katsojan pään sisään. Ja vaikka kuulija olisi siirtänyt huomionsa muualle, joko ajatuksissaan tai tietoisesti jättänyt sanat kuulematta, runon sointi virtasi ja kulkeutui pakostakin hänen tajuntaansa.

Kuvaamani variaation kohdalla puheen musiikillisuus tarkoittaa siis ensinnäkin puheen tunnun keskeisyyttä, sitä miltä puhe kuulosti. Siihen vaikutti äänen materiaalinen ulostulo: mikrofonin käyttö, vahvistus ja kaiuttimien sijainti. Toiseksi musiikillisuus liittyy ajatukseen, että keskeisempää kuin runon merkitys – oli sitten kysymys yksittäisten sanojen, niiden muodostamien lauseiden tai runon kokonaissisällöstä – on nimenomaan merkityksellisyys, jonka toisto ja variointi synnyttävät katsojan kokemuksessa. On muistettava, että se, miten esiintyjä äänen tuottaa ja kokee, on aivan eri asia kuin se, miten kuulija sen ottaa vastaan, miten hän kokee ja tulkitsee sen.[165] Kolmannen musiikillisen tason tarjosi runon erityinen esittämistapa. Kun näyttelijä ei toistanut runoa totutulla näyttämöpuheella, vaan prosodiaa korostaen artikuloi tehtävänannon mukaisesti tasaisella intonaatiolla rivin kerrallaan, puheesta katosi luontevuus ja luonnollisuus. Toistettuna puhuttu runo kuulosti pelkistetyltä ja tyylitellyltä, musiikilliselta. Timo Muurinen, joka aloitti syksyllä 2002 Kiasma-teatterin uutena äänimestarina ja ryhtyi samalla *Amoralian*

165 Tähän liittyy eräs Baasin kiinnostava huomio. Paitsi että Lacan erottaa äänen ja soinnin toisistaan tekee hän Baasin mukaan myös jyrkän eron ilmiötason, kuuluvan äänen, ja sisäisen, "merkityksellisestä jäsentymisestä ja siis myös akustisesta mielikuvasta" (Baas 2008, 27) syntyvän äänen välille. Itse pidän näitä kahta tasoa läheisinä, jopa toisiinsa kietoutuneita, samoin kuin ääntä ja sointia.

kolmanneksi äänisuunnittelijaksi (minun ja Salmenkallion rinnalle) kommentoi asiaa seuraavasti:

> *Musikaalisuus tai musiikillisuus oli myös eräs vahvasti esityksessä mukana ollut piirre. Tämäkin asia sai kuitenkin Hulkkomaisen käsittelyn: kahvikuppi on instrumentti siinä missä viulukin. Äänen ja musiikin välinen raja hämärtyi ainakin itseäni miellyttävällä tavalla. Minun korviini myös teksti sai usein oikeutuksensa oikeastaan siksi, että se ns. saundasi hyvältä ja oli tavallaan musiikkia. Live-äänen samplaaminen ja miksaaminen mukaan esitykseen oli myös tavallaan äänellä soittamista. (Muurinen 2003)*

3. Erikielisten puheiden musiikillinen kudos

Kolmas esimerkki puheen, äänen ja musiikin nivoutumisesta on tapa, jolla *Amoralia* yhdisti luonnollisia kieliä. Esityksessähän puhuttiin ja laulettiin suomea, farsia, riikinruotsia, arabiaa, kastiliaa (espanja), ranskaa ja englantia.

Kuten olen jo edellä todennut, tohtorintyöni alkuperäinen otsikko oli ”Teatteri *sanan* tapahtumapaikkana ja -aikana”. Käsitteen *sana* olin valinnut työni lähtökohdaksi, koska ”*sanassa* yhdistyy ajatus siitä, että teatteri operoi aina jollakin kielellä, jollakin lailla ’sanotulla’ materiaalilla, ajatukseen siitä, että ’sana’ raamatullisessa ja filosofisessa merkityksessään viittaa oletettuun perustaan tai totuuteen” (Jatkoopintosuunnitelma 15.10.2002). Jälkeenpäin voi kysyä, tavoittelinko sanan käsitteen avulla ehkä myös puhutun tekstin yhteyttä ruumiiseen, sitä, miten puhuttu tapahtuu aina ruumiin kautta ja ruumiissa. Etsinkö nimenomaan sanan materiaalisuutta, keinoja, joiden avulla *sana todellakin voisi tulla lihaksi*?

Kysymystä sanan, paikan ja ajan suhteesta voi pitää myös yrityksenä artikuloida kirjoitetun ja puhutun kielen, tekstin ja puheen välistä *materiaalista* eroa. En vielä tuossa vaiheessa osannut nimetä varsinaista kysymystä materiaalisuudesta suhteessa puheeseen ja tekstiin, vaan enemmän tai vähemmän intuitiivisesti kuvailin, miten ”esityksessä käytettävät tekstit ja musiikki koostuvat sitaateista” (mt). Tarkoitukseni oli lainata tekstit ”sanomalehdistä sekä poliittisista ja uskonnollisista kirjoituksista, jotka on kirjoitettu useilla eri kielillä” (mt). Pakkomiellettä lähentelevä kiinnostukseni sanoihin ja kieliin, jota *Amoralian* työsuunnitelma hyvin välittää, näkyy esityksessä käytettyjen moninaisten tekstien ja kielten kirjona. Keskityn tässä käsittelemään tuota puheiden kudosta puheen musiikillisuuden näkökulmasta.

Olin syksyllä 2001 – tarkalleen ottaen palattuani 11.9.2001 esiintymismatkalta Egyptistä – aloittanut arabian-opinnot. Opettelu oli hidasta ja edistyminen vielä hitaampaa, vaikka heräsin säntillisesti kello viisi saadakseni arabiantehtävät teh-

tyä ennen pienen tyttären heräämistä. Olin täysin uuden kielen lumoissa. Arabia oli minulle ensimmäinen kieli, jonka kirjoitustapa on täysin muista tuntemistani, latinalaisella kirjaimistolla vasemmalta oikealle kirjoitetuista kielistä poikkeava. Koin vahvasti, että kirjoitustapa muutti ymmärryksen kielestä ja sillä välitettävistä asioista. Ajattelu muuttui.

Avaruus, jonka arabian kieli avasi, oli erityisen ihmeellinen. Minulle *Koraanin* kuvasto, jota myös *Amoralia* sisältää, toistaa ja vahvistaa tuota avaruutta – vaikka *Koraaniin* sisältyy myös vähemmän runollisia jaksoja. Lisäksi arabian äänne- ja sointimaailma on, toisin kuin usein kärjistetysti ja asiaa ymmärtämättä väitetään, herkkä ja vaihteleva. *Amoraliaa* tehdessäni kuuntelin usein Egyptistä ostamiani suurten resitoijien *Koraani*-kasetteja. Resitaatiohan on islamilaisessa kulttuurissa vahva traditio ja elävää taidetta, resitoijat alansa arvostettuja ammattilaisia. Vaikken ymmärtänyt kuin sanan sieltä, toisen täältä, vakuuttivat nuo resitaatiot minut aistivoimaisuudellaan.

Resitaatiot ja kiinnostus Mawlānā Rūmīn lyriikkaan toivat farsin kielen *Amoraliaan*. Etsiessäni esitykseen tekstejä löysin vasta ilmestyneen Jaakko Hämeen-Anttilan Rūmī-suomennoksen *Rakkaus on musta leijona* (2002). Luettuani sen runot rupesin kaipaamaan samoja tekstejä alkukielisinä. Sainkin Hämeen-Anttilalta farsinkieliset tekstit – sekä Iranin suurlähetystön kulttuuriattasean Majid Tafreshin yhteystiedot. Eräänä päivänä tämä saapui harjoituksiimme Kiasma-teatteriin mukanaan herra Hussein Ghashghawi. Muodolliset tervehdykset esitettyämme herra Ghashghawi istahti Kiasman lavan reunaan ja alkoi resitoida valitsemiani Mawlānā Rūmīn runoja meille (ja videokameralle). Ja tämä herra se olikin varsinainen mestari! Kuuntelimme häntä sanattomina ihaillen, ja myöhemmin litteroin kuulemani perusteella joitakin hänen resitoimiaan runoja esitystä varten, minkä lisäksi käytimme resitaationauhaa harjoittelussa innoituksen lähteenä. Kuuntelimme herra Ghashghawin puhelaulua kuin musiikkia.

Nämä resitaatiot tulevat *Amoraliassa* esiin kahdella tavalla. Ensinnäkin Sanna Salmenkallio puhuu farsinkielistä runoa esityksen alkupuolen välikkeessä, jossa hän juoksee katsomon vasenta reunaa alas jääkiekkomailaa heiluttaen. Jussi Lehtonen etenee samaan aikaan katsomon oikeaa reunaa resitoiden kastiliaksi Pyhän Teresan rukousta. Salmenkallio ei ymmärrä puhumansa kirjaimellista sisältöä, vaan tuntee runon ainoastaan suomennoksen kautta. Näiden kahden ”vieraskielisen”, päällekkäisen, huutaen ja vain satunnaisesti kuulijalle erottuvan ja toisiinsa sekoittuvan puheen jälkeen tapahtuu voimakas muutos. Valot vaihtuvat, Lehtonen ontuu näyttämön taakse oikealle lämpiöön, Salmenkallio pysähtyy ja Mäki aloittaa jo aiemmin kuvaamani ”Rakkaus liitää” -runopuheen painiotteineen.

Toinen kohta, jossa farsinkielistä runoresitaatiota esityksessä hyödynnetään, sijoittuu 7. kohtaukseen. Se on nimeltään "Jumalan mies". Tämäkin kohtaus käynnistyy edeltävän kohtauksen variaationa, kun Jussi Lehtonen on palannut näyttämön takaosan keskellä olevaan tuoliinsa ja alkanut toistamiseen virren 270. Hetken päästä Salmenkallio aloittaa virren päälle resitaation Rūmīn runosta *Sydämen kuvia*, jonka hän sovittaa virren melodialinjaan. Hänen laulunsa syntyi kuuntelemalla herra Ghashghawin resitaatiota ja sovittamalla sen äänenmuodostusta ja melodiaa runosuomennokseen.

Kuten edelliset kuvailut osoittavat, farsinkielinen runous toimi *Amoraliassa* kahdenlaisena innoittajana. Yhtäällä käytimme puhutun farsin kielen sointia esityksessä rinnan muiden puhuttujen kielten kanssa. Toisaalla hyödynsimme perinteisen – tai ainakin perinteiseksi olettamamme - farsinkielisen runoresitaation erityistä musiikillista tyyliä. Miksi sitten haluan sisällyttää esitykseen eri kieliä ja puhetta, jonka sisältö jää suurelle osalle esiintyjiä ja yleisöä salaisuudeksi – aivan kuten minullekin? Palaamme jälleen puheen erityiseen materiaaliseen musiikillisuuteen. Kun katsoja *Amoraliassa* kuulee arabian-, farsin-, tai kastiliankielistä puhetta – puhetta, jota hän tai minä emme välttämättä ymmärrä, mutta joka on valittu esitykseen tarkan sisältönsä perusteella – uskon hänen pääsevän kosketuksiin aivan erityisen kokemuksen kanssa.

Vierailla kielillä puhutut osuudet ovat minusta kiinnostavia ensinnäkin erilaisina, erilailla soivina ja erituntuisina näyttämöllisinä äänimateriaaleina. Erikieliset puheet, kuten puhe *Amoraliassa* ylipäätään, esitetään lisäksi tavoilla, jotka jopa estävät kuulijaa kuulemasta kaikkea. Niitä kuiskitaan, kiljutaan, esitetään päällekkäin ja kerroksittain. Tekstien "hämäryyden" vastapainoksi useat, varsinkin keskeisimpinä pitämäni tekstit toistetaan ja niitä varioidaan. Lähtökohtani oli, että teatterissa katsojan ei tarvitse kyetä ottamaan älyllisesti tai edes kokemuksellisesti haltuun koko esitystä, mitä myös näyttämön himmeä valaistus ja lukuisat samanaikaiset tapahtumapisteet alleviivaavat. Itse asiassa olen useimmissa tutkimusesityksissäni pyrkinyt tietoisesti ja monin keinoin nimenomaan estämään "haltuunoton" mahdollisuuden ja tutkimaan näin synnytettyä estämistapahtumaa. Hallitun, kokonaisen esityksen sijaan tavoitteeni oli rakentaa *Amoraliasta* tapahtuma, jossa katsoja/kuulija ennemminkin altistuisi erilaisille, osin yhteen sopimattomille ja selittämättömille äänille, kuville ja tunnelmille, joiden kautta hänelle syntyisi esityksestä erityinen kokemus – ja mahdollinen oma tulkinta. Vaikka etukäteen arvelin, että suurin osa yleisöstä ei ymmärtäisi farsin ja arabian kielellä toistuvia lauseita, uskoin niiden toistamisella olevan sekä auditiivista että muuta aistimellista vaikutusta. Kun jotakin toistetaan, siitä tulee merkityksellistä. Toisto itsessään on merkitystä. Vaikka siis

esiintyjät ja yleisön enemmistö eivät tunteneet arabian- tai muiden vieraskielisten puheiden merkityssisältöä, moneen kertaan kuulemisen kautta syntyneiden dramaturgisten rinnastusten ja variaatioiden kautta kehkeytyi kuitenkin ymmärrystä, vaikkakin toisenlaista.

Arabiankielinen lause ”*Jumalan, Armeliaan Armahtajan nimeen*” (arabiaksi بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ eli Bismillääherrahmäänirrahiim) aloittaa jokaisen *Koraanin* suuran eli luvun, poikkeuksena 9. suura. Huudahdus on eräänlainen performatiivi, retorinen uskontunnustus, hieman kuin luterilaisen kasteen ”Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen nimeen”. *Amoraliassa* lause toistuu suomenkielisen, kansanomaisen puheen – suomalais-karjalaisten Jeesus-legendojen ja luterilaiseen virsikirjaan sisältyvän virren – rinnalla assosioituen näin kierolla tavalla uskontunnustukseen.

Toinen *Amoraliassa* toistuva *Koraanin* lause kuuluu: *Mitä Jumalan siunauksista te [mies ja nainen] voisitte kieltää (* فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ eli Fäbiäiji äälää-i rabbikumää tukäđđibään)? Tämä lause esiintyy 18 kertaa ”Armeliaan suuran”, suuran numero 55 sisällä. *Amoraliassa* se on tekstimateriaalina viulun, ihmisäänen, nauhan ja sämplerin muodostamassa musiikillisessa improvisaatiossa, joka aloittaa esityksen toisen puoliajan ja jota olen kuvannut ensimmäisessä luvussa. Kaiuttimista kuuluu erilaisia ennalta nauhoitettuja ääniä: ihmisäänellä tehtyjä ähinöitä ja narinoita, juomalasin kimeää ujellusta. Samalla lämpiöön sijoitetun mikrofonin kautta alkaa ensin kantautua museon suuren aulatilan kaikua ja sitten Sanna Salmenkallion virren 270 teemasta mukailema ”Hääpolska”, josta nappaamansa kompin päälle Muurinen alkaa livenä sämplätä. Rakentuu improvisaatio, jossa nauhoitetut äänet, viulu ja ihmisääni punoutuvat yhteen ja jossa Salmenkallio kiljuu kovaan ääneen arabiaksi lausetta ”Mitä Jumalan siunauksista te voisitte kieltää?”. Samaan aikaan Lehtonen ja Mäki tanssivat näyttämöllä Lehtosen laskiessa poskimikrofoniin katsojien kuultavaksi: ”Yy, kaa, koo. Yy, kaa, koo.”

Kolmas arabiaksi esitetty *Koraanin* kohta on edellä mainitusta suurasta 55, ”Armeliaan suurasta” Salmenkallio esittää tekstin alkukielellä esityksen loppupuolella, *Amoralian* viimeisessä ”erässä”. Se alkaa, kun Teemu Mäki esittää toistamiseen esityksen alkupuolella kuultua legendaa 12-vuotiaasta Jumalanäidistä ja Jussi Lehtonen laulaa liettualaista kansanlaulua ”Išejo Tėvelis”. Salmenkallio toistaa kolmea ”Armeliaan suuran” jaetta:

55:10 Wäl'arda wada'ahää lil'änääm *Maan Hän asetti ihmisiä varten;*[166]

وَٱلْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ ﴿١٠﴾

55.11 Fiihää fääkihätun wännahlu đäätul'äkmääm *siellä on hedelmiä ja palmuja kukintoineen,*

فِيهَا فَٰكِهَةٌ وَٱلنَّخْلُ ذَاتُ ٱلْأَكْمَامِ ﴿١١﴾

55.12 Wäl habbu đul'asfi warraihään *jyviä korsissaaan ja yrttejä.*

وَٱلْحَبُّ ذُو ٱلْعَصْفِ وَٱلرَّيْحَانُ ﴿١٢﴾

Kolme erikielistä ilmaisukerrosta – suomenkielinen tarinankerronta, liettuankielinen laulu ja arabiankielinen, matalankarhealla puheäänellä tehty puheresitaatio – rakentavat kohtaukseen monimielisen musiikillisen ja auditiivisen kentän, jossa kuulija voi (tietoisesti ja tiedostamattaan) hahmottaa sekä materiaalien yhteispunoksen että erottaa eri kerrosten tai niiden osien muodostamia yksikköjä ja näiden kombinaatioita. Minusta tuollaiset kuulokokemukset ovat paitsi tavattoman nautittavia myös assosiatiivisia. Lisäksi erikieliset kudokset ja niiden yhdistelmät tuottivat tässä kohdassa vahvan ajattomuuden tunnun: olin kielten keskellä ja sisällä, mutta samalla ikään kuin semanttisten kielten tavoittamattomissa kokien syvää ymmärrystä jostakin, joka on ikuista, rajatonta ja meille ihmisille yhteistä.

Edellä kuvatun perusteella voi tavoittaa vielä yhden tason, joka liittyy vieraiden kielten käyttöön esityksessä ja joka on erityisessä suhteessa *Amoralialle* rakentuneeseen tematiikkaan. Esityksenhän voi ajatella käsittelevän rakkautta ja uskoa. Siihen valitsemani tekstimateriaalit olivat suurimmaksi osaksi mystikkorunoilijoiden kirjoittamia tai kansanperinteestä löydettyjä uskonnollishenkisiä tekstejä. Yritin mystiikan kautta tuoda esiin maallisen rakkaussuhteen ratkaisemattomuutta, asioita, jotka olivat minulle kokemuksellisesti totta. Myös oma uskonkäsitykseni oli *Amoralian* aikaan hyvin mystissävytteinen. Mystiikka juontuu kreikan kielen vaikenemista tarkoittavasta sanasta *μυω* (*muo*). Sekä islamin että kristinuskon mystiikka korostaa ei-tiedollista, suoraa suhdetta näkymättömään Jumalaan, ja *Amoraliassa* käytettyjen kielten kirjon voikin ymmärtää yrityksenä näyttämöllistää ei-tiedollista suhdetta jumalaan. Lisäksi puhutuilla sanoilla on "maaginen" ulottuvuutensa, samanlainen kuin vaikkapa rukouksilla, loitsuilla ja kirouksilla. Kun jokin erityisen hyvä tai paha asia lausutaan erityisellä ponnistuksella tai eleellä, syntyy voimaa. Tun-

166 Tässä käyttämäni suomennokset ovat Jaakko Hämeen-Anttilan vuonna 1995 ilmestyneestä *Koraani*-suomennoksesta.

nemme ilmiön arkielämästä, mutta mielestäni se pätee erityisen hyvin esittämiseen ja dramaturgiaan. Näyttämöpuheen sanat ovat valikoituja, sanominen harkittua ”erikoispuhetta”, sanat paitsi performatiiveja myös vahvoja, energeettisiä eleitä.

Hiljaisuus, tyhjyys, liikkumattomuus

> *On kuviteltavissa – tosin eräänlaisena ääritapauksena – äänten teatteri, varjojen teatteri. Yön, auringonpimennyksen, hämärän hetken teatteri joka toimii valoa vasten niin kuin hiljaisuudet asuttavat musiikkia. Hetken jolloin myös korvan kautta ollaan todistamassa jonkin ruumiillisen – henkäyksen, äänen – siinä ilmenemistä. Hetken, jonka voi hetken ajan sokeasti kuulla. Tällöin liikutaan kuitenkin aistimusten äärirajoilla – ja silloinkin on silmä kovana tarkattava pimeää. (Denis Guénoun 2007, 34–35)*
>
> *Varjoja, katsomista ja kuuntelemista yleisölle. (Ensimmäinen Amoraliaa enteilevä sähköpostiviesti Juha-Pekka Hotiselle 25.1.2001)*
>
> *Ääni resonoi tyhjyydessä, joka on Toisen tyhjyyttä sellaisenaan. (Jacques Lacan, lainaus Baas 2007, 26)*
>
> *Proosa olkoon kovaa, se herättäköön levottomuutta. / Mutta runous on kaiku joka kuullaan, kun elämä on mykkää. (Eeva-Liisa Manner 1980, 438; ks. myös Kinnunen 2008, 216)*

Asetin *Amoralian* keskeiseksi lähtökohdaksi ”tyhjyyden etiikan ja estetiikan”, joilla tarkoitin ”läpi esityksen ja esitysprosessin kantavaa perusajatusta, jonka mukaan tyhjyys, liikkumattomuus ja hiljaisuus ovat näyttämöllä olemisen perustila”. Tuossa tilassa jokainen ”ääni, liike, ele tai muu teko on siten valtava muutos ja väite suhteessa tyhjyyteen”. (Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002)

Jälkeenpäin katsottuna lähtökohta oli suureellinen, etenkin, jos siihen lisätään *Amoralian* muut lähtöoletukset – rakkaus, mystiikka, materiaalit, absoluuttinen näyttelijäntyö – jotka nekin nostivat valtavan määrän kysymyksiä ja haasteita. Kokonaisuutena *Amoraliasta* kehkeytyi paikka paikoin myös varsin äänekäs ja eläväinen esitys, joten on perusteltua kysyä, missä kohtaa hiljaisuus siinä oikeastaan asuu. Esityksen ensimmäisessä erässä työsuunnitelmassa kuvailemani ominaisuudet ovat vahvasti läsnä. Tärkeintä hiljaisuuden, liikkumattomuuden ja tyhjyyden nimeämisessä näyttämöllä olemisen perustilaksi oli jälkeenpäin katsottuna kuitenkin se, miten nuo elementit säilyivät ja kehittyivät myöhemmissä esityksissäni ja tutkimuksissani.

Bernard Baasin mukaan tyhjyyttä ei lacanilaisessa ajattelussa ymmärretä fyysisenä tilana, jossa ei ole mitään, vaan pikemminkin tyhjyys ”muodostaa pohjan tai perustan kaikelle, minkä subjekti voi pukea sanoiksi tai päästää ilmoille” (Baas 2008, 24).

Kielen merkitystehtävän kannalta tämä tyhjyys edeltää ontologisesti kaikkea sanomista. Se on sekä merkityn että merkitsijän ulkopuolella. (mt., 24–25) Esitystaiteilija Anthony Howellille (2000) hiljaisuus on esityksen perustava lähtökohta samalla tavalla kuin tyhjä kangas maalarille ja hetki äänettömyyttä säveltäjälle (myös englannin sanan *stillness* merkitys on laajempi kuin sanan hiljaisuus: 'tapahtumattomuus', 'liikkumattomuus' – *still* – ja 'tyyneys'). Howell korostaa, että miten liikkumatonta tahansa, hiljaisuus on aina *esitettyä*. Hän tarjoaa esityksessä ilmenevän hiljaisuuden tarkasteluun kolme erilaista näkökulmaa: hiljaisuus pidättäytymisenä tekemästä jotakin, hiljaisuus olotilana sekä hiljaisuudesta irrottautuminen, hiljaisuuden purkautuminen. (Howell 2000, 1) Useimmiten hiljaisuutta kuitenkin käsitellään hänen mukaansa erityisenä meditatiivisena, sisäänpäin kääntyneenä olotilana. Tämä näkökulma oli myös *Amoralian* lähtökohdista vahvin.

Aivan ensiksi on hyvä muistaa, ettei hiljaisuus tarkoita äänettömyyttä tai äänen poissaoloa. Chion muistuttaa Robert Bressonin kuuluisasta lausumasta, että itse asiassa äänielokuva teki hiljaisuuden elokuvassa mahdolliseksi. (Chion 1990, 56) Cagen mielestä hiljaisuus tulisi ymmärtää ennemminkin "mielenmuutoksena" tai "ympäri kääntymisenä" kuin äänellisenä tapahtumana. Hänelle hiljaisuus on "hermojärjestelmän tahatonta toimintaa ja verenkiertoa" (Cage 1989). Hiljaisuudesta voikin erottaa monenlaisia akustisia ominaisuuksia – on siis olemassa "erilaisia hiljaisuuksia"[167] – mutta hiljaisuus myös synnyttää ääntä ja sytyttää äänet. Lisäksi hiljaisuus on usein se, mikä saa äänen piilossa olleet asiat, tuntemukset ja ajatukset nousemaan pintaan, minkä vuoksi myös hiljaisuuden aktiivinen harjoittaminen tuntuu tärkeältä. Hiljaisuudessa saa kuunnella sitä, mikä muutoin jää kuulemattomiin. Hiljaisuus antaa äänen itselle, ja siinä voi kohdata toisen: Luojan, luonnon, lähimmäisen, tuntemattoman. Hiljaisuus tekee tilaa myös muiden ihmisten ja olentojen äänelle, ajan erityiselle kokemiselle ja tajuntaa laajemmille kokemuskentille kuten maailmankaikkeudelle.

Lähtökohtani *Amoralialle* oli, että ihmiselle olisi hyväksi, jos hän eläisi enemmän hiljaisuudessa ja tapahtumattomuudessa, tekemättä mitään. Vaikka en ajatellut, että teatterin tulisi tai että se edes voisi olla mikään kollektiivinen retriitti, järjestetty vetäytyminen, niin mielessäni kuitenkin väikkyi ajatus jonkinlaisesta paluusta kunkin ihmisen yksittäisen, ehkä jo unohtuneen kokemismaailman lähteille. Haaveilin, että teatteri voisi olla paikka, jossa nykyajan katsoja pääsisi irti yliviritetyn ulkomaailman impulsseista ja saisi mahdollisuuden lähentyä omaa olemistaan. Tällainen ajatus on varsin vieras suurelle osalle teatteria, myös omalle teatterilleni, jossa – kuten myös

167 Hyvä esimerkki hiljaisuuden esitetystä luonteesta ja sen rakentuneisuudesta on se, miten tarkasti hiljaisuudeksi mielletty äänitila esityksessä tai kuunnelmassa voidaan rakentaa. Useimmiten esitetty hiljaisuus sisältää monenlaista hienovaraista äänimateriaalia, eikä siinä kokemukseni mukaan olekaan koskaan kyse täydellisestä äänettömyydestä.

Arendt ja Guénoun korostavat – ihminen asettuu ja näyttäytyy nimenomaan suhteessa toisiin ihmisiin ja joka tämänkin vuoksi haluaa vahvistaa yhdessä olemisen jaettavuutta ja yhteismitallisuutta.

Meditatiivisuuden korostamisella, jollaiseksi tavoitteeni jälkikäteen nimeäisin, voi edellä kuvatusta, yhteisöä korostavasta näkökulmasta katsottuna olla myös huonot seuraukset. Jos yksittäiset, yksinäiset ja toisistaan erotetut katsojat kokevat itse kukin mitä mielivät ilman, että tekijä sen enempää kuin katsojakaan joutuu millään tavalla suhteeseen kenenkään toisen kanssa tai vastuuseen siitä mitä koetaan, voi syntyä teatteria, johon mennään yksin ja josta lähdetään vielä yksinäisempinä. Parhaimmillaan yhdessäolo ja yksinäisyys asettuvat teatterissa kuitenkin rinta rinnan. Tällöin esitys voisi ikään kuin ”altistaa […] yksinäisyydelle, eikä tämä tapahdu sattumalta, vaan yhteisö on veljeyden ydin: sydän ja laki” (Blanchot 2004, 49).

Oma hiljaisuudenkaipuuni liittyi *Amoraliaa* tehdessä juuri mystiikkaan sisältyvään aktiiviseen vaikenemiseen. Tämän esityksen tekemisen voi kuitenkin nähdä myös pyrkimyksenä päästä eroon eristävästä, tuhoavasta hiljaisuudesta. Tätä kuvaa myös seuraava tutkimuksen alkuvaiheessa tekemäni muistiinpano. Sen otsikkona on ”Vaikeneminen”.

> Metafora, joka minulle opetettiin näytelmän kirjoittamisesta, on seuraavanlainen: Aseta ihminen toisen ihmisen kanssa johonkin tilaan ja tilanteeseen. Sitten vain kuuntelet, mitä he alkavat puhua. Minun henkilöni eivät koskaan sanoneet mitään. He vaikenivat. Tai sitten he alkoivat korkeintaan puhua itsekseen tai elehtiä irrationaalisen tuntuisesti. Pitkään häpesin tätä ja surkuttelin itseäni auttamattomasti ja lopullisesti kirjoitusvammaisena. Taisin mainita asiasta pari vuotta sitten entiselle opettajalleni Lauri Siparille jonkin vallan toisen asian yhteydessä. Sipari oli tuolloin vielä Teatterikorkeakoulun rehtori. Hän vastasi ihmetellen, miksen ollut lähestynyt tuota asiaa enempää, tutkinut sitä tarkemmin. Siinä vaiheessa olinkin ja sen hänelle kerroin. Kahden ihmisen samanaikainen vaikeneminen tai yksinpuhuminen oli paitsi minun (perus)kokemukseni ihmissuhteesta kenties myös perustava havainto näyttämöstäni. (Työpäiväkirja vuodelta 2004)

Maailmaan mahtuu monenlaisia esityksiä, monenlaista teatteria, myös päiväkirjassa kavahtamiani yksinäisiä juttuja. *Amoraliassa* yritin etsiä jotakin muuta. Uskoin, ja nyt tarkoitan nimenomaan *uskoa*, että hiljaisuus, liikkumattomuus ja tyhjyys voisivat syvästi koettuina tuottaa jotakin, jonka katsojat pystyisivät yhdessä jakamaan ja joka voisi tuottaa heille yhdessä mielekkäitä ja elähdyttäviä kokemuksia. *Amoraliassa* jakaminen liittyi esitykselle asettamiini teemoihin, rakkauteen ja uskoon sekä niiden väliseen ristiriitaan. Se, että katsojat saattoivat tutkailla, kuunnella, katsella, aistia

eri tavoin esityksen sisältämiä tiloja – heidän vaikkakin yksittäiset niin kuitenkin yhdessä ja yhtä aikaa koetut ruumiilliset tilansa – tarjosi nähdäkseni tilaisuuden ymmärtää yksittäisen ja yhteisen kokemuksen mahdollista riitasointia ja jopa löytää sille mielekkään ratkaisun juuri yhdessäolon kautta.

Pimeässä kuuloaisti joutuu koetukselle ja herkistyy kuulemaan paremmin. *Amoralian* alkupuolen hädin tuskin silmin erottuvissa, erilaisin, vaikeasti määriteltävin äänin lavastetuissa jaksoissa halusinkin kuljettaa katsojaa pimeydessä ja hiljaisuudessa. Tyhjyys tuli esiin esityksen tilallisessa ratkaisussa paitsi lavasteiden, rekvisiitan ja pukujen näkyvänä puutteena tai minimalismina, myös tilallis-ajallisena tyhjyytenä. Fyysisenä tilana tyhjyyttä rakennettiin katsojien ja esiintyjien välille, ajallista tapahtumattomuutta syntyi esimerkiksi alun elävän tulen katselussa. Juuri ennen salin ovien avaamista valosuunnittelija Juho Rahijärvi lurautti pullosta pyrogeeliä metalliseen astiaan ja sytytti nesteen palamaan. Kun katsojat sitten astuivat tilaan ja istuutuivat paikoilleen Kiasma-teatterin kuudelle taaimmalle penkkiriville, yleisövalot laskeutuivat ja tulenliekki näyttämön takaosan keskellä jatkoi palamistaan. Koska palava neste määritti palamisen keston, riippui täysin Rahijärven annostelusta, kuinka pitkälle liekin valaisemaa pimeyttä (ja siitä seuraavaa hiljaisuutta ja liikkumattomuutta) riitti. Useimmiten tuli paloi noin viisi minuuttia, mutta sen täydelliseen hiipumiseen meni joissakin esityksissä jopa kymmenen minuuttia. Tuona aikana katsojilla ei ollut muuta mahdollisuutta kuin odottaa, mitä tuleman pitää. Uskon, että odotus pimeässä tuki ja vahvisti tyhjyyden kokemusta. Myös kohtauksessa, jossa katsoja/kuulija kuunteli pimeässä runoresitaation toistoa, tyhjyys lisääntyi auditiivista aistihavaintoa vahvistamalla ja visuaalisia ärsykkeitä supistamalla. Kun tila kuulijan ympärillä tyhjeni materiaalisista ominaisuuksistaan, se ikään kuin pelkistyi. Fyysinen tila saattoi pimeydessä laajeta rajattomaksi tyhjyydeksi tai avaruudeksi samaan aikaa, kun aivan läheltä, selän takaa kuuluva ihmispuhe hetken kuluttua rajasi koetun tilan jopa todellista tilaa pienemmäksi ja intiimimmäksi.[168]

Amoralian tyhjyys oli myös Kiasma-teatterin tyhjyyttä. Tuo tyhjyys tarkoitti paljautta, sitä että tilassa näkyvät ”arjen jäljet” ja muut, esityksen kannalta virheelliset asiat saivat jäädä näkyviin. Tilan takaosan tavarahyllyjä peittävät, ”teatterillista tyhjyyttä” synnyttävät mustat verhot poistettiin, jotta näyttämö kokonaisuudessaan olisi näkyvissä. Tavoitteeni oli paljastaa auditorio esityksessä mahdollisimman itsenään, sellaisena kuin sen ”löysin” *Amoraliaa* aloittaessani. *Amoraliassa* suhteeni Kiasma-teatteriin ja sen ominaislaatuun olikin niin pakkomielteinen, että voisi jopa väittää

168 Tilaa koskevat pohdintani ovat tutkimuksen edetessä tarkentuneet, enkä *Amoraliaa* tehdessä osannutkaan kiinnittää huomiota katsojien ääni- ja tilakokemuksiin. Niinpä äänitilaa koskevat spekulaationi perustuvat ainoastaan omaan ymmärrykseeni tilan kokemisesta ja rakentumisesta eri aistien avulla.

minun käsitelleen sitä löydettynä tilana.[169] Lisäksi halusin tilasta maksimaalisen syvän ja "onton", olihan se ominaismuodoltaankin kuin Vanhan Testamentin Joonan valaan vatsa. Esityksen lavastuksena oli kolme tuolia. Rekvisiittaa oli niukalti – mikrofonit, tarjottimet, kupit, moppi, jääkiekkomailat – ja useimmat niistä saivat esityksessä monenlaisia funktioita. Puvustus oli univormumaista, mustavalkoisuudessaan ja klassisessa muotoisuudessaan (suorat valkoiset housut, pliseerattu musta hame, rintaliivit päähineenä) lähes rituaalista. Tavoittelin protestanttista niukkuutta, en niinkään kiinnittyäkseni tyhjän tilan estetiikkaan, vaan ennemminkin, koska halusin yhtäältä antaa tilan tulla esiin ja toisaalta tehdä tilaa esiintyjille. Tyhjyys tarjosi myös avaruutta työskennellä äänen kanssa. Se avasi tilan oman akustiikan kaikuineen ja ominaissointeineen, ja tyhjässä salissa äänen etäisyydet, suunnat ja voimakkuudet saivat suuremman merkityksen kuin rakennetussa tai lavastetussa tilassa. Voisikin väittää, että *Amoraliassa* riisutun tilan sointi itsessään oli merkityksellistä.

Liikkumattomuus ilmeni *Amoraliassa* ennen kaikkea jatkumattomuutena – ei niinkään täydellisenä liikkumattomuutena tai tapahtumattomuutena – jota voisi kutsua *dramaturgiseksi tapahtumattomuudeksi*. Tämä tarkoittaa, että esitettävillä asioilla ei ollut tapahtumiseen perustuvaa juonellista dramaturgista logiikkaa, vaan niiden seuraamus perustui suhteeseen, jota voisi ennemminkin kuvata musiikilliseksi. Esityksen logiikan voi nähdä rakentuneen juuri tilan soinnin kautta. Tapahtumien, tekstikappaleiden, musiikin toisto ja materiaalien erilaiset variaatiot kuuluivat tuohon logiikkaan. Myös leikkaukset olivat ikään kuin katkoksia – "pelkkiä" kävelyjä, tilallisia fokuksen siirtymiä (huomiopisteen siirtäminen toisaalle tilassa), äkillisiä valoleikkauksia: montaasia monessa muodossa – jotka paljastivat tapahtumien kerronnallisen irrallisuuden suhteessa toisiinsa. Tämä on nähdäkseni kuitenkin totta vain, kun *Amoraliaa* tarkastellaan teatterina. Jos taas esitystä aletaan pohtia musiikin näkökulmasta – vaikkapa termeillä *musique concrète* tai *instrumental theatre*[170] – saavat kuvaamani jatkumattomuus ja tapahtumattomuus aivan toisen, kenties sisällyksekkäämmän merkityksen. Ne tulevat osaksi rytmistä kompositiota, ja eritoten toiston kautta ovat vähintään yhtä mielekäs osa dramaturgiaa kuin jaksot, joissa tapahtumista, vuorovaikutusta ja toimintaa on enemmän. Musiikin näkökulmasta ymmärrettynä liikkumattomuus on minulle ikään kuin "tilallis-ajallista

169 Teatterin yhteydessä löydetyiksi tiloiksi (*found space*) kutsutaan yleensä tiloja, joissa ei ole tapana esittää teatteriesityksiä. (Arlander 1998, 38)

170 *Musique concrète* on kokeellinen säveltämistekniikka, jossa nauhoitettuja ääniä raaka-aikeena käyttäen synnytetään äänimontaasia. Se on Pierre Schaefferin vuonna 1948 antama nimitys keksimälleen musiikille, jossa konkreettisista materiaaleista synnytetään abstraktia kudosta. (www.ears.dmu.ac.uk) Instrumentaaliteatteria olen kuvannut aiemmin tässä luvussa.

hiljaisuutta", tilan ja ajan dramaturgian kohtaamattomuutta, kun niiden liike erotetaan toisistaan. Liikkumattomuuden kautta katsoja-kuulijalle tarjoutuu paikka sekä rakentaa tilan ja ajan merkityksellistä suhdetta että sijoittaa itsensä siihen. Siis: minä, katsoja, pääsen liikkumattomuuden aiheuttaman katkoksen kautta luomaan aktiivisesti teoskokemustani tässä ja nyt.

Amoraliassa tavoittelin kahta asiaa, ensinnäkin materiaalien itsenäisyyttä ja toiseksi äänen hallitsevuutta. Esitystä harjoiteltaessa minun oli kuitenkin vaikea uskoa kummankaan todella kantavan valmiiseen esitykseen asti. Molemmat osa-alueet kuitenkin toimivat sekä itsenäisinä että suhteessa esityksen muihin kerroksiin, mistä seurasi, että päädyin ymmärtämään dramaturgisen ohjaamistapani jonkinlaiseksi "näyttämölle säveltämiseksi". Seuraavissa tutkimusesityksissä en kuitenkaan vienyt työtä tähän suuntaan, mikä lienee johtunut eritoten tavoitteestani sijoittaa esitykset ja tutkimukseni nimenomaan teatterin alaan. Työn edetessä rajasin myös ääneen kohdistuvaa kiinnostustani. Yhtäältä ääni tuntui liian läheistä ja toisaalta pidin sitä asiantuntijoille kuuluvana erikoisalana, johon minun ei näyttämöneettisten painotusteni takia kannattaisi keskittyä. Jälkeenpäin katsottuna valinta ei ollut täysin perusteltu, onhan työni viime vuosina kehittynyt erityisesti kuulemisen ja kuultavuuden mahdollisuuksia pohtivien "demokratisoivien aistitutkimusten" suuntaan. Toinen tie äänen tutkimisessa olisi voinut kulkea kohti äänen ja etiikan suhteen tarkastelua, joka näyttäytyy lisäksi mahdollisena suuntana jatkotutkimukselle.

Mikä sitten oli *Amoraliaa* tehtäessä ymmärrykseni äänen ja äänisuunnittelun osuudesta ja merkityksestä omassa työssäni? En ole useinkaan pohtinut asiaa ääneen, mikä osaltaan varmasti johtuu siitä, että työskentelin äänen kanssa niin vaistonvaraisesti. *Amoraliaa* aloittaessani ääni oli minulle ominaisin ilmaisukeino. Sen korostaminen esimerkiksi esiintyjän ilmaisun kehittämisessä oli niin implisiittistä, etten osannut kysyä sitä tarkasti. Voi kai sanoa, että on vaikeaa kuulla sitä, mikä on lähellä. Äänen havainnointi ja sen suunnittelu olivat kuitenkin oleellisia ja keskeisiä osia ohjaajantyötäni. Äänen ja musiikin kanssa "touhuaminen" tuntui lisäksi erityisen nautinnolliselta. Vaikken asiaa liiemmälti pohdiskellutkaan, tuolloinen ymmärrykseni äänestä ja äänisuunnittelusta näyttäytyy varsin laajana. Jo *Amoralian* lähtökohdissa painotin äänen merkitystä ja lähdin rakentamaan esitystä tilaan juuri äänen kautta. Esityksen voikin nähdä dramaturgisen ajatteluni ja kaiken aiemmin äänen parissa tekemäni synteesinä. Siinä yhdistin kaiken äänityöskentelystä esiintymisen kautta oppimani siihen tiedolliseen ja teoreettiseen ymmärrykseeni, jonka halusin äänen avulla näyttämölle siirtää. Äänisuunnittelija Timo Muurisen mukaan *Amoraliassa* tapaani käsitellä ääntä leimasi "tarkka funktionaalisuus ja yhteispeli teoksen muiden elementtien kanssa", jolloin "ääntä ei käytetä koristelemaan tai

luomaan tunnelmia, kannattelemaan esitystä. […] Äänen tarkoitus on olla mukana tekemässä kulloistakin tilannetta." (Muurinen 2003)

Seuraavassa lähestyn tilan ja äänen suhdetta *Amoraliassa* kahdesta suunnasta. Ensin käyn läpi esityksen äänellisen tiladramaturgian syntyä ja havainnollistan sen logiikkaa. Tämän jälkeen pohdin tilaa ja sointia tekijän, esitystilan ja katsojakokemuksen näkökulmista.

Äänitilan rakentuminen

Amoralian tilallinen peruslähtökohta oli rakentaa esitys Kiasma-teatteriin tilan erityisluonteesta käsin ja sitä seuraten. Kuten materiaalisuutta käsittelevässä luvussa 2 mainitsin, halusin tutkimuksessani kiinnittää huomiota esitystiloihin yleisemminkin, ottaa vakavasti kunkin tilan erityisen materiaalisuuden ja tutkia sitä. Tuohon aikaan ajattelin, että elävää esitystä oli ylipäätään mahdollista – tai paremminkin *oikein*, perustelinhan mielipiteeni nimenomaan eettisesti[171] – esittää vain siinä tilassa, johon se erityisesti ja alun perin tehtiin. Samasta syystä mahdollisimman kattava harjoittelu juuri tuossa tilassa, tilan "tunnusteleminen" ja sen mahdollisimman syvällinen ja monipuolinen tutkiminen eri tavoin oli minulle oleellista. Ääni ja valo limittyivät tilan suunnittelussa toisiinsa niin paljon, että väliin on mahdotonta sanoa, mikä vaikutti mihin ja kumpi tuli ensin. Sen vuoksi pidänkin järkevänä tuoda tilan alustavaa kokonaissuunnittelua kuvatessani esiin joitakin valon tutkimiseen liittyviä ideoita ja kokeiluja. Tällä tavoin on mahdollista havainnollistaa ajatusprosessia, jonka minä dramaturgisena ohjaajana sekä *Amoralian* ääntä ja tilaa suunnittelevana ihmisenä kävin läpi esitystä valmistaessani.

Aloittaessani *Amoralian* tekemisen keväällä 2002 useat tekijät olivat ehtineet tuomita Kiasma-teatterin liki mahdottomaksi, esityksen tekemiselle vihamieliseksi ja epäkäytännölliseksi tilaksi. Auditoriohan ei oikeastaan ole teatteri lainkaan, vaan ennemminkin jonkinlainen monitoimitila. Näennäinen toimimattomuus oli mitä edullisin lähtökohta minun tilalliselle tutkimukselleni. Toinen etu oli, että minä suorastaan rakastin Kiasma-teatteria: sen punainen lämpö, suhteeton syvyys, tekniikan näkyvyys, kaikki tuo "mahdottomuus" kiehtoi minua. Olin aina mennyt mielelläni katsomaan Kiasman esityksiä, mihin tila ei ollut vähäisin syy. En kaivan-

171 Eettisyys suhteessa tilaan tarkoittaa tilan ottamista vakavasti, sitä että tilalle tehdään oikeutta. *Amoraliassa* kysymys oli paljolti tilan ruumiillisesta kokemisesta, jota pyrin ymmärtämään ja seuraamaan. Olen sittemmin lieventänyt kantaani tilan autenttisuuden suhteen. Vaikka edelleen pidän tärkeänä fyysisen esitystilan erityisluonteen huomioimista ja käyttämistä osana esityksen kokonaisratkaisua, olen päätynyt tarkastelemaan tilan ja esityksen suhdetta myös täysin päinvastaisesta suunnasta: mitä jos esitystilan ymmärtäisikin joukkona vaihtuvia olosuhteita – vähän samalla tavoin esiintyjät, katsojat, esitysajankohta jne. – johon esitys, sen esiintyjät, tekijät ja katsojat pyrkivät kussakin tilanteessa ja hetkessä luomaan mahdollisimman mielekkään suhteen? Tämä voisi olla ehdotus "eettiseksi tilasuhteeksi".

nut parhaita, helppoja, sujuvia tiloja, vaan jotakin, joka itsessään tuntuu joltakin. Sen sijaan, että olisin pyrkinyt minimoimaan, vaimentamaan tai neutraloimaan Kiasma-teatterin asettamat rajoitukset, rakentamaan sen näyttämölle erillisen esitysmaailman – kuten moni oli yrittänyt tehdä, useimmiten siinä onnistumatta – lähdin nimenomaan tilan asettamista rajoituksista.[172]

Miten hyödyntää sisällöllisesti tilan suhteettomia etäisyyksiä? Miten ottaa tilan muoto, sen materiaalit ja värit[173] osaksi esitystä? Miten käyttää tilan arkkitehtuuria osana esityksen dramaturgiaa ja sen kokemuksellisen sisällön synnyttäjänä? Tuonkaltaisia kysymyksiä lähdin ratkaisemaan, kun aloitimme *Amoralian* ensimmäiset ääni- ja valokokeilut Kiasma-teatterissa keväällä 2002. Tilan rakentamisprosessille oli keskeistä, että auditiivinen ja visuaalinen suunnittelu kulkivat rinta rinnan. Tulevassa esityksessä visuaalinen suunnittelu tarkoittaisi yhtäältä tilan arkkitehtuurin "lukemista" ja artikuloimista esitykseksi ja toisaalta sen muotoilemista ja uudelleen rakentamista valosuunnittelun avulla.[174] Edellinen kuului minun työhöni, jälkimmäisestä oli vastuussa valosuunnittelija Juho Rahijärvi. *Amoralia*-esityksen tilassa tärkein merkitys oli kuitenkin äänellä. Tilasuunnittelu oli eräänlaista äänen skenografiaa, *skenofoniaa*[175], jonka perusteita Timo Muurinen kuvaa toteamalla, että "teoksen keskeinen visuaalinen idea oli ottaa Kiasman teatterin tarjoama 'sukkulaperspektiivi' käyttöön ja tutkia välimatkaa. Tämä tilallinen idea toimi myös äänen kautta." (Muurinen 2003) Äänitilan syntyminen tapahtuikin tiiviinä yhteistyönä minun, äänisuunnittelija Muurisen ja ääntä kansamme suunnitelleen esiintyjä Salmenkallion kesken. Näin myös dramaturgia, ohjaus, äänisuunnittelu ja muusikontyö leikkasivat ja vaikuttivat jatkuvasti toisiinsa. Työsuunnitelman mukaan tavoittelin Kiasma-teatterin tilaa hyväksi käyttäen "esitystä, jossa elävä, erilaisin ei-sähköisin menetelmin tuotettu valo sekä paikan päällä aikaan saatu mutta voimakkaasti erilaisin laittein muokattu ihmisääni vuorottelevat ja keskustelevat luoden esitykselle suggestiivisen kokonaisdramaturgian". (Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002) .

172 Minua kritisoitiin myöhemmin siitä, että olin sijoittanut yleisön niin kauas esiintyjistä. Osa katsojista turhautui vaikeudesta, jonka hämärä tila ja heiveröiset äänet aistimiselle tuottivat.

173 Muistutukseksi mainittakoon toistamiseen, että Kiasma-teatterin seinät ovat punertavaa vaneria ja siellä on tummansinisellä, samettia muistuttavalla kankaalla verhoillut katsomopenkkirivit.

174 Samalla kun vaadin tilan pilkuntarkkaa huomioimista, suhtauduin tutkimuksen aloitusaikaan lähes vihamielisesti ajatukseen lavastuksesta ja lavasteista. Pitäydyin tilan omassa esineistössä, sieltä löydetyissä asioissa. Syynä tällaiseen suhtautumiseen oli halu yhtäältä keskittyä näytteljänilmaisun eri osa-alueisiin ja toisaalta käsitellä tilaa nimenomaan arkkitehtonisena, äänen ja valon kautta muunneltavana ruumiillisena kokonaisuutena. Tila oli minulle siten paitsi toiminnan kehys myös temaattinen asia: esiintyjä esitystilassa, katsoja esityksen muodostamassa tilassa, tila osana ympäröivää maailmaa olivat sen merkityksiä synnyttävät kerrokset.

175 Skenofoniaksi kutsutaan "elävää, tilallista äänisuunnittelua" (members.tripod.com/centre_bombe/artsetrange.html).

Amoralian äänitilan työstäminen alkoi toukokuussa 2002, jolloin pidimme muutaman päivän valo- ja äänilaboratorion Kiasma-teatterin tyhjässä salissa.[176] Kokeilimme erilaisilla palavilla nesteillä tuotettua valoa sekä erilaisia mahdollisuuksia tuottaa ja käyttää ääntä. Testasimme Juho Rahijärven kanssa erilaisten palavien nesteiden valaisutehoa ja liekin väriä, ihmisen kokoisen varjoteatterin toimivuutta ja peileillä tehtävien heijastusten mahdollisuuksia. Haaveissani oli ollut kokonaan elävällä valolla – erilaisin paloefektein – tuotettu, eräänlainen historiallinen valaistus, mutta pikkuliekkien valaisuteho osoittautui sellaiseen liian heikoksi. Suurempia roihuja taas ei Kiasmaan paloturvallisuussyistä haluttu, pienissäkin kun oli jo vahtimista kahden palovartijan verran. Myöskään varjoista emme saaneet low tech -systeemillä paljoakaan irti. Esiintyjistä olin toukokuussa pyytänyt paikalle vain Salmenkallion, ennen kaikkea siksi, että tiesin miten lähteä tutkimaan tilaääntä hänen kanssaan. Lisäksi halusin testata viulun ja ihmisäänen vaihtelua. Salmenkallion ja Kiasma-teatterin tuolloisen äänimestarin Jari Kauppisen kanssa kokeilimme sitten erilaisia tapoja vahvistaa ja käsitellä viulua, laulua ja puhetta sekä yhdistellä niitä. Testasimme myös soittamista ja ääntelemistä eri etäisyyksien päästä, niiden kuuluvuutta, soivuutta ja kaikuja samoin kuin puhtaan ja vahvistetun äänen vuorottelua. Homma tuntui toimivalta, tilaan etukäteen kohdistamani mielenkiinto tuntui vievän ääntä oikeaan suuntaan. Koska halusin esityksen valmistamisessa edetä nimenomaan kolmivaiheisen näyttelijänharjoittelun (siis: fyysinen, ääni- ja keskittymistreeni) kautta, siirsin ääneen ja valoon liittyvien tilallisten kysymysten

176 Työpäiväkirjamerkinnät kertovat tiivistetysti näiden "laboratorioiden" sisällön:

22.5.02 Kiasma, minä ja Juho. Kokeilemme Juhon kanssa eri litkujen palamista ja niiden antamaa valoa, kokeilemme myös lakanaa varjoteatterimaisesti ja peilien heijastuksia siihen
Kirjoitan itselleni ylös:
- liturgiset värit eri kohtauksissa, mitä jos katsomon keskellä olevaan siltaan kiinnittäisi esiripun alkupuoliskon ajaksi, tai lopuksi, selkeät symboliset ratkaisut: tähkät, tuli, peittäminen/paljastaminen, kovat maskit – Bali, paljas ihminen

23.5.02 Kiasma, minä, Sanna ja Juho
- alku: pimeä, kaukana, tuli, verhot
- roudaus, joka näkyy (väliaika?)
- ompele suuri valkoinen verho pitsilakanoista
- verkko
- pakkopaita + hame + abayan samaa
- Andyn kirja, Nainen ja kettu

KOKEILEMME:
- suuret tulet ovat hyviä, ne on käytettävä, peilit, jotka liikuttavat tulta samoin
- tulia ja sivuvaloja yhdessä
- Sanna verhon edessä, taskulamppu edessä niin, että myös verhon takana on ihminen, siitä leikkaus
- kaukana tirkistysluukku, pieni tuikku
- vahvistettu ääni, livehuuto kaukaa olevaan kuvaan (minareetti)
- HÄÄT (II näytöksen alku): Sanna laskeutuu portaita, häävalssi ja metsäkukkia sekaisin, niin että ensin vahv., muuttuu liveksi – TOIMII!

pohdinnan ja niistä päättämisen syksyyn, jolloin sen saisi liitettyä osaksi esiintyjien kanssa tehtävää materiaalista harjoittelua.[177]

Kokeiluista kirjasin ylös assosiaatioita sekä Kiasma-teatterissa hyvältä tuntuvia ja toimineita asioita, sitä, mikä valossa ja äänessä toimi, mikä ei. Matkan varrella jotkut näistä ideoista hylättiin, toiset päätyivät *Amoraliaan* sellaisinaan. Kiinnostavinta on kuitenkin huomata, mistä esitykseen päätyneet asiat saivat alkunsa, millaisia ne varhaisessa vaiheessa olivat ja millä tavalla ne kehittyivät ja muuttuivat iduista lopulliseen muotoonsa. Ensimmäinen suuri asia oli elävä valo. Toukokuun jälkeen pidin vielä kiinni ”oikeista tulista valon lähteenä”. Halusin valoja, varjoja ja heijastuksia. Olimme Kiasmassa saaneet tulilla pieniä peilejä valaisten aikaiseksi lakanoissa väreileviä heijastuksia (peilejä varasin myöhemmin myös ”Mirrejä” varten, jossa niitä ei myöskään käytetty), joiden kaukaisena esikuvana olivat toimineet Robert Lepagen *The Dark Side of the Moon* -esityksessä näkemäni upeat avaruuskävely- ja leijumisefektit. Lepagen optiset harhat olivat teknisesti täydellisiä, kun taas Kiasmassa teimme pienillä peileillä kömpelöitä low tech -heijastuksia. Tulos näytti hyvältä, mutta en ymmärtänyt sen suhdetta tulevaan esitykseen.

Kiasman-kokeiluista kehittyi ajatus, että esitys jakautuisi kahteen, valollisesti, äänellisesti ja ”tilateemallisesti” erilaiseen osaan. Alku olisi hidas, pimeä, elävää valoa ja ääntä sisältävä osa. Sitten tapahtuisi livenä tehtävä vaihto, joka olisi avoin mutta vapaaehtoinen katsojille seurata, minkä jälkeen tulisi toinen, ensimmäisestä poikkeava osa. Siihen kirjoitin haluavani ”kahvikuppeja, vettä ja häät sekä paljon teatterivaloa ja vahvistettua ääntä” (Työpäiväkirja toukokuulta 2002). Esityksen alkua katsottaisiin verhon tai harson läpi, minkä jälkeen esiintyjät tulisivat katsomon puolivälistä katkaisevan verhon eteen esiintymään. Vaikka Kiasma-teatterin katsomoa ei lopulta rajattu verholla eikä väliajalla tapahtunut vaihto tapahtunut katsojien näkyvissä, jäivät toukokuussa hahmottelemani suuret dramaturgiset ja tilalliset perusratkaisut lopulliseen esitykseen. Siitä, että katsojien sijaintia tilassa kesken esityksen vaihdettiin ja heidän suhteensa esiintyjiin muuttui, tuli tärkeä osa *Amoralian* sisältöä. Ja myöhemmin sekin, mitä toukokuussa pidin ongelmana, nimittäin että ”häät ja muut dramaturgiset ideat eivät kuitenkaan sovi tai mahdu tuohon tilalliseen sabluunaan”, osoittautui turhaksi huoleksi.

Laboratorio vahvisti, että oleilu Kiasma-teatterissa tuntui mielekkäältä. Tilassa oli hyvä olla. *Amoralian* tekoaikaan sain muutoinkin valtavan oivalluksen esitystilassa oleskelemisen, sen kuuntelemisen ja aistimisen merkityksestä. Tuntui, että tällä tavoin myös ”tiedostamaton pääsi oleskelemaan” (Bachelard 2003, 84). Esitystilassa ”hengailusta” varsinaisten harjoitusten ulkopuolella, etenkin ennen harjoituksia,

177 Tätä harjoittelua kuvaan esiintyjää käsittelevässä luvussa 3.

muodostui minulle siitä lähtien rituaali. Samalla ymmärsin hahmottavani esityksen kokonaisdramaturgian parhaiten ja oikeastaan vain silloin, kun olen esitystilassa. Syventyessäni tilaan ja liikkuessani siinä esityksen eri osaset alkavat näyttäytyä kokonaisuutena, ja usein en kerta kaikkiaan saa ratkaistua jotakin esitykseen liittyvää ongelmallista kohtaa, ennen kuin pääsen ajattelemaan sitä varsinaisessa esitystilassa. Tämänkaltainen tilallisuus lienee ajatteluni erityispiirre, minulle ominaisen kokemistavan ydin, ja se määrittää myös muistini toimintatapaa. Tulevaa varten kirjasin toukokuun pajasta muistiin:

> Emme lyö lakana-asiaa vielä lukkoon, mutta suunnitelmissani on toukokuun jälkeen ommella pitsipäisistä lakanoista suuri taustakangas. Mietin vaihtoehtona verkkoa, suurta verkkoa, joka vedetään katsojien eteen. Mutta sitten minusta tuntuu, että se taas estää kaksin verroin katsojien ja esiintyjien välisen yhteyden syntymisen.
>
> Minun väitteeni on: kaukana oleva lähikuva, joka synnytetään äänellä ja jollakin sellaisella kuvassa, että se ”siirtyy” lähelle, olisiko se sitten valo tai jokin tärkeys, joka kuvassa katsojalle kehittyy, viritys, kuvan virittäminen ja toisto.
>
> Haluan siis kuitenkin esiintyjästä katsojalle elintärkeän. Mietin, miten sen pystyy tekemään kaukana. Kuitenkin juuri tämä kaukaa lähelle -juttu tuntuu oleelliselta, jo senkin tähden että Kiasma huutaa tuota ratkaisua minun aiheelleni. (Työpäiväkirja toukokuulta 2002)

Kevään laboratoriossa suuri osa tilaa koskevista ennakko-oletuksistani ja suunnitelmistani vahvistui, vaikkakin jotkin niistä osoittautuivat mahdottomiksi toteuttaa. Haave elävästä valosta himmeni, kun vaihtoehtoisten, ei-sähköisten valaistusmenetelmien valoteho osoittautui kokeiltaessa riittämättömäksi. Lisäksi Kiasma-teatterin sofistikoitunut valotekniikka tarjosi niin monenlaisia mahdollisuuksia, että alkoi tuntua keinotekoiselta ohittaa ne yksin teoin. Elävästä valosta jäivät jäljelle vain esityksen alussa ja lopussa loimottavat tulet. Toukokuun – ja Balin – varjoteatteri putosi pois. Rahijärven kontrastisessa valosuunnittelussa voi tosin nähdä varjojen häivähdyksiä, samoin *Amoralian* viimeisessä erässä palavien tulien loimussa seinille piirtyvissä esiintyjien varjokuvissa.

Äänen suhteen kevään hapuilevista kokeiluista minulle jäi sen sijaan vahva tuntu. Olin varma, että salissa olisi mahdollista saada aikaan monenlaisia äänellisiä asioita. Sellaisia olivat puhtaan ja vahvistetun äänen vaihtelu, viulun ja ihmisäänen vuorottelu sekä tilan ominaislaadun – muotojen, rakenteiden, pintojen – hyödyntäminen äänisuunnittelussa. Myös livenä tuotettu ihmisäänilavastus toimi, samoin kuin jo jatko-opintosuunnitelmassa kuvailemani äänen ja valon vuoropuhelu. Yrityksenä

synnyttää kuultavaa teatteria ja kehittää teatteriesityksen erityistä auditiivisuutta *Amoralian* voikin nähdä varioivan juuri äänen ja kuvan suhdetta. Sitä voi myös pitää varhaisena yrityksenä artikuloida jonkinlaista feminiinistä näyttämöä, jota aloin systemaattisesti kehittää kuitenkin vasta seuraavassa tutkimusesityksessä *Mirriseni* – ja lopulta *Riitta*-musikaalissa, jossa käsittelin nähdyn ja kuullun suhdetta sukupuolittamisen ja -puolittumisen näkökulmasta.

Amoraliasta on erotettavissa ainakin sellaisia vastakohtapareja kuin näkyvyys/kuuluvuus, valoisa/pimeä, näkyvä/näkymätön, kuuluva/kuulumaton. Tässä se tuo mieleen noo-teatteriin sisältyvän katsotun ja kuullun välisen jaon. Noo-kappaleista yhdet keskittyvät näkemiseen, toiset kuulemiseen, ja myös yksittäinen noo-esitys jakautuu kahteen erilaiseen osaan, visuaaliseen ja auditiiviseen. (Nogami 1935, 44) Toinen kiinnostava rinnastus löytyy kreikkalaisten uskonnollisten rakennusten arkkitehtuurista. Niissä etäällä oleva kuulija saattoi kuulla katseen tavoittamattomissa olevan papin lausumat sanat, ja hämärässä ”papin epämääräisestä suunnasta kuuluva ääni tuli kuin […] toisesta maailmasta” (Blesser & Salter 2007, 84). Tämänkaltainen kuullun ja nähdyn erottaminen toisistaan ilmensi maan ja taivaan välistä yhteyttä. Blesser ja Salter kirjoittavat, että ”erottamalla papin kuvan hänen äänellisestä ilmentymästään temppelin ääniarkkitehtuuri erotti papin hengen auditiivisesti hänen fyysisestä ruumiistaan” (Blesser & Salter 2007, 84). Lisäksi rakennusten uskonnollinen merkitys ja akustiset erityispiirteet liittyvät heidän mukaansa useissa kulttuureissa toisiinsa. *Amoralian* sisältämästä nähdyn ja kuullun vastakkainasettelusta kirjoittaa Timo Muurinen:

> *Esityksessä pelattiin äänellisen lähikuvan ja visuaalisen etäisyyden kontrastilla. Kuulimme näyttelijän hengityksen tai vaatteiden kahinan, vaikka hän fyysisesti sijaitsi kaukana. Tai vastaavasti kuulimme äänen kaikuna toisesta huoneesta vaikka näyttelijä oli lavalla. Äänellä pyrittiin vielä laajentamaan olemassa olevaa tilaa esimerkiksi mikittämällä ympäröiviä tiloja ja sijoittamalla kaiuttimia ympäröiviin tiloihin. (Muurinen 2003)*

Äänellisistä kuvista ja kuvallisista äänistä muodostuneessa esityskompositiossa ääni oli sidoksissa erityisesti sen työstämiseen valitsemiini materiaaleihin ja työmetodeihin (työkysymys ”Mikä väite on työmetodien ja esitysmateriaalin valinnan takana?”).

Syksyllä alkoivat varsinaiset harjoitukset, jotka pidettiin vuoroin Teatterikorkeakoululla, vuoroin Kiasma-teatterissa. Kiasmassa ollessamme pyrin pitämään ajatusta tilan soinnista mukana harjoituksissa. Samalla, kun harjoittelimme jotakin tilannetta, tapahtumaa, tekoa tai toimintasarjaa näyttämöllä – *Amoraliassa* näyttämö tarkoitti minulle Kiasma-teatteria aula- ja lämpiötiloineen – suunnitte-

lin siihen liittyvää äänitilaa. Harjoitusjakson edetessä ja äänisuunnittelijan ollessa säännöllisesti paikalla teimme esiintyjien harjoittelun rinnalla tilan sointiin liittyviä kokeiluja: vahvistetun ja vahvistamattoman äänen vuorottelua ja variointia, äänen muokkaamista ja liikuttamista eri puolille tilaa sijoitettujen kaiuttimien avulla, esiintyjien ja kaiuttimien sijaintien vaihtelua, äänitapahtumien laatujen, pituuksien ja kestojen muuntelua.

Otan esimerkin äänen rakentumisesta *Amoraliassa* esityksen ensimmäisestä kohtauksesta. Halusin esityksen alkuun variaation *Pietà*-asetelmasta: Teemu Mäki Jumalanäitinä sylissään Jussi Lehtonen, Jeesus tai naispuolinen palestiinalainen itsemurhapommittaja – kuten minä kohtauksen mielsin. Kummallakin olisi paljaat ylävartalot. Katsojat istuisivat auditorion perällä kuudella viimeisellä penkkirivillä, esiintyjät taas näyttämön takaosan keskellä, jolloin etäisyys näiden kahden välillä olisi tilaan nähden suurin mahdollinen. Kohtaus näkyisi pikemminkin ikonisena kuvana kuin ruumiillisena tapahtumana. Tätä vaikutelmaa lisäisi myös se, että halusin valoa vain sen verran, että kuva nousisi katsojien verkkokalvolle tuskin havaittavasti, aivan hiljalleen. Vaikka katsojien ruumiillinen ja visuaalinen ”kosketus” esiintyjiin tuli näin olemaan ikään kuin kaksinkertaisesti estetty, halusin synnyttää heidän välilleen läheisyyden. Ratkaisuni oli lähentää katsojat esiintyjiin äänen avulla. Hädin tuskin havaittavan kuvan rinnalla kuultiin huulten, kielen ja nielun ääniä. Nämä aivan kasvojen pinnalta, suun alueelta otetut äänet vahvistettiin ja ajettiin ulos katsojien edessä olevien katsomopenkkien alle sijoitetuista kaiuttimista pienen kaiun kera. Hennot äänet tulivat niin sanotusti katsojan iholle. Suuääniä tehnyt Salmenkallio seisoi koko kohtauksen ajan näkymättömissä näyttämön takaosan vasemmassa nurkassa poskellaan mikrofoni, jonka kautta hänen äänensä napattiin. Toinen ääntelijä eli minä itse taas istuin langaton kapulamikrofoni aivan suuhun kiinni työnnettynä katsomon toisen rivin keskellä *abayanin*, mustan saudiarabialaisen täyshunnun, ja siihen kuuluvan kasvosuojan *niqabin* sisällä.

Kohtauksesta, jolle annoin myöhemmin nimen ”Amor o muerte”, tuli lopulta seuraavanlainen: Tuli näyttämön takaosan keskellä on vihdoin kokonaan hiipunut. Aluksi on täysin pimeää ja hiljaista. Pimeyden keskeltä nousee hapuilevia ääniä. Niissä on samanlaista kosteutta kuin vauvan jokeltelussa. Minä aloitan ääntelyn Sanna Salmenkallion pian yhtyessä duettoon. Vauvan äänten lisääntyessä valo pikkuhiljaa nousee. Kaukaa pimeyden keskeltä alkaa erottua pieni valaistu läiskä. Kohdassa, jossa aiemmin paloi tuli, on tuoli. Siinä istuu Teemu Mäki käsivarsillaan Jussi Lehtonen. Vähitellen kuva tarkentuu, ja näyttämön takaosasta piirtyy esiin kaksi miestä. Lehtonen istuu Mäen sylissä poikittain hänen kaulastaan roikkuen, Mäen pää nojaa Lehtosen olkapäähän. Valon noustessa jokeltelu kasvaa, ja valaistuksen

ollessa kirkkaimmillaan suuäänten keskeltä nousee tuutulauluvariaatio virrestä 270. Hyräilen puolet ensimmäisestä säkeestä.

Voimistuva ääntely etenee nyt Salmenkallion soolona, minkä päälle minä kohta hyräilen toiseen kertaan tuutulaulun, tällä kertaa kokonaisen virrensäkeen. Siitä käynnistyy kohtauksen muutos. Salmenkallio vaihtaa ääntelynsä "tyytymättömäksi vauvaksi": narisevia, korisevia kurkkuääniä (kuoleva palestiinalaissoturi) ja läähätystä (äiti syntymän ja kuoleman äärellä). Ääntelyn muuttuessa myös näyttämökuva herää eloon. Lehtonen nostaa päänsä ja katsoo Mäkeä, retkahtaa sitten alaspäin. Äänen *crescendon* nostamana hän nousee katsomaan tätä toisen kerran, jolloin Salmenkallion tekemä ääntely katkeaa. Lehtosen retkahtaessa toistamiseen alas Mäki ottaa hänestä tukevamman otteen, katselee hetken sylissään olevaa miestä, jolloin Salmenkallio alkaa huohottaa ja vaikeroida. Valituksen kasvaessa Mäki kääntää katseensa kohti yleisöä, nostaa Lehtosen kunnolla syliinsä ja nousee seisaalleen. Sitten hän astuu askeleen eteenpäin ja avaa suunsa valtavan suureksi, kuin huutaakseen, jolloin alkaa kuulua Salmenkallion huutoa tämän kohdistaessa samanaikaisesti kädessään olevan valonheittimen kohti Lehtosta käsivarsillaan kannattelevaa Mäkeä. Salmenkallion parkaisu kestää niin pitkään kuin hän jaksaa huutaa. Kun se vihdoin loppuu, laskeutuu äkkipimeys. Mäki lähtee kantamaan Lehtosta pimeydessä kohti katsomoa, jonne hänen paljaiden jalkojensa tassutus vaimeana kantautuu.

Tilan sointi

> *Ääni avaa tilan, johon sanomisen on määrä asettua asumaan. (Bernard Baas 2008, 54)*

Paitsi tilallis-ajallisten, äänellis-kuvallisten tai lihallis-materiaalisten tapahtumien toistoina ja muunnelmina *Amoraliaa* voi äänen suhteen tarkastella myös tilasoinnin muutosten kautta. Tilan soinnilla tarkoitan äänen kautta ilmaistavien asioiden synnyttämiä tilassa kuultavia ilmiöitä ja niiden muodostamaa kokonaistapahtumaa, jota kai voisi Blesseria ja Salteria seuraten kutsua myös *Amoralia*-esityksen tila-arkkitehtuuriksi. Haasteeni on, miten puhua tilan soinnista nimenomaan ohjaajan näkökulmasta. Tai paremminkin: Miten kirjoittaa soinnista? Kun jo pelkkä tilasoinnista puhuminen on vaikeaa, niin siitä kirjoittaminen tuntuu melkein ylivoimaiselta. Miksi näin on? Blesser ja Salter toteavat äänestä kirjoittamisen ongelmallisuuden, ja jo ääniarkkitehtuurista käytetty kieli ja siitä kirjoitettu kirjallisuus on heidän mukaansa "harvalukuista, pirstaleista ja alkeellista" (Blesser & Salter 2007, 6). Syyksi tähän kirjoittajat näkevät ensinnäkin äänellisten tilakokemusten hetkellisyyden, jota äänen kuvailussa käytetty kieli ei yhtäältä kulttuurisista ja toisaalta biologisista

syistä johtuen kykene tavoittamaan. Lisäksi moderni kulttuuri on niin visuaalisesti suuntautunutta, ettei se anna arvoa ”tunteita korostavalle kuuntelemisen taiteelle” eikä sen sisältämälle ”tilallisen tietoisuuden taidolle”. (mp.) Blesserin ja Salterin mukaan edellä mainituista seuraa, että kaiken kaikkiaan ääniarkkitehtuurin kysymyksiä ei välttämättä edelleenkään pidetä tutkimisen arvoisina.

Edellisessä kappaleessa kuvasin äänitilan suunnittelun ja rakentamisen keskeisyyttä *Amoralia*-esityksen ohjaamisprosessissa. Tilan soinnin kuuntelemisella oli ohjaamisen lisäksi tärkeä merkitys myös *Amoralian* kokonaisdramaturgialle. Synnytimme soivaa tilaa yhteistyönä eri tekijöiden ja ilmaisualueiden välillä, mutta en missään työn vaiheessa varsinaisesti analysoinut *Amoralian* äänimaailmaa tai pyrkinyt ymmärtämään sitä käsitteellisesti, vaan ääntä koskevat päätökseni nojasivat ensisijaisesti kuunteluun. Myös esityksiä jälkikäteen pohtiessani olen äänen sijaan keskittynyt muiden osa-alueiden, lähinnä esiintyjäntyön ja dramaturgian tarkasteluun. Äänestä puhuessani (!) olenkin tavannut käsitellä ennen kaikkea esiintyjän tuottamaa ääntä.

Tilan sointi on vähän kuin hengittäminen. Sitä on mielekästä tutkia ja harjoittaa, mutta siitä on hankala puhua. Aion kaikesta huolimatta yrittää kuvata tilan sointia kirjallisesti, yhtäältä, koska tila äänenä todellakin koskettaa minua ja saa minut toimimaan luovasti eli synnyttämään esitysten äänellistä ja musiikillista ilmaisua, ja toisaalta, koska esitysteni kokonaisdramaturgia syntyy aina jonkinlaisen, usein hyvin monivireisen tilan kokonaissoinnin ratkaisemisen kautta. Näin soiva tila on vaikkakin yksi esitysteni vähiten näkyvistä niin yksi niiden kenties vaikuttavimmista ominaisuuksista – mitä todistavat myös yleisöltä saamani palautteet. *Amoralia* on esimerkkitapaukseksi mainio, sillä tässä esityksessä tilan soittaminen kuului tutkimusesityksistä kenties kaikkein eritellyimmin, olivathan ääni ja tila sen keskeisiä materiaalisia lähtökohtia.

Tilan soinnista kirjoittamista pähkäillessäni löydän yllättäen tiedostoistani työpäiväkirjaotteen, jota en muista edes kirjoittaneeni. Erittelen siinä *Amoraliaan* suunnittelemani äänidramaturgian elementtejä ja vastakohtapareja noin puolitoista kuukautta ennen esityksen ensi-iltaa. Muistiinpanot on päivätty 10.12.2002, ne ovat siis olleet minulta kadoksissa yli kahdeksan vuotta.[178] Tässä vaiheessa en voi kuin ihmetellä, että olen voinut unohtaa ja hukata jotakin näin erityistä. On myös hämmästyttävää, miten johdonmukaisia muistiinpanot ovat suhteessa *Amoralian* ja sitä seuraavien tutkimusesitysten ääniajatteluun. Ne ovat myös yllättävän lähellä tapaa,

178 Halusin tämän huomion näkyviin, jotta kirjoituksen ajallinen kerrostuneisuus kävisi lukijalle selväksi. Esimerkiksi ääntä käsittelevän luvun kirjoitin pääosin ennen vuotta 2010.

jolla tutkimuksen kuluessa olen *Amoralian* äänen tullut ymmärtämään. Kadonneet äänisuunnitelmat eli "ÄÄNIJUTTU" ovat lyhykäisyydessään:

- *Äänitilan ja kuivan, teatteritilan variointi*
- *soundipohjat sitä varten (STUDIO!)*
- *toisen akustinen puhe ja toisten työstetty soundipuhe*
- *soundipohjat musiikkiin (pullot, ihmisääni?) (STUDIO!)*
- *viulu ja Sanna erikseen mikitetty*
- *tilanteet, joissa ääni muuttuu joko akustisesta sähköiseksi tai päinvastoin*
- *älyttömän pienen ja suuren ero ja samanaikaisuus*
- *eri kuva ja eri äänilähde*
- *tilan mikittäminen, ei ihmisten?*
- *valosysteemien mikittäminen?*

ÄÄNESSÄ SAMA KUIN
- *akustisen ja sähköisen vaihtelu*
- *näkyvän ja näkymättömän (lähde ei näy) vaihtelu*

VALOSSA
- *elävän ja sähköisen*
- *säestävän ja manipuloivan*

- *POLYFONIA (erilaiset elementit samanaikaisesti itsenäisiä)*
- *AIVAN OMANLAINEN ÄÄNIMAAILMA, EI MITÄÄN ENNEN KUULTUA, EI S.Ä.!*
- *OMA LOGIIKKA, SEURAA NÄYTTÄMÖN TAPAHTUMIA JA NÄYTTELIJÖITÄ!*

Koska löysin nämä työpäiväkirjaotteet vuosien jälkeen, huomaan lukevani niitä kuin vierain silmin. Tulkitsen kirjoittamiani iskusanoja osittain myös valmiin, minulle tutumman kokonaisuuden kautta. Otsikossa "Äänitilan ja kuivan, teatteritilan variointi" *äänitila* tarkoittaa rakennettua *kokonaissointia* vastakohtana *teatteritilalle*, joka on Kiasma-teatterin *fyysisen tilan sointia* sellaisenaan – vaikkakin tietysti omine tilakaikuineen ja sointiominaisuuksineen – ilman vahvistusta tai muuta manipulaatiota, esimerkiksi keinotekoisten akustiikkojen yhdistämistä siihen. "Teatteritilana" kuultavan soinnin voi myös ymmärtää elokuvatermein *diegeettiseksi*[179], jolloin ääni on suorassa suhteessa näkyvään tapahtumaan (kuvaan, tekoon, jne., miten ja mistä näkökulmasta se sitten nimetäänkin). "Soundipohjat sitä varten" tarkoittaa äänitilan rakentamiseksi tehtäviä nauhoituksia, "soundipohjat musiikkiin (pullot, ihmisääni?)" taas sitä, että halusin *Amoralian* musiikillisten, lähinnä Salmenkallion soittamien jaksojen ja Muurisen niistä rakentaman musiikillisen kudoksen rinnalle jonkinlaisia nauhoitettuja pohjia. Sellaisia olivat muun muassa esiintyjien korahteluista ja ähkimisistä sekä juomalasin reunaa pitkin kosteaa sormea vetämällä synnytetystä "huiluäänivallista" tehdyt pohjat, jotka kumpikin soivat *Amoralian* toisen erän alussa.

179 Diegeettinen tarkoittaa nähtävissä olevaan tapahtumapaikkaan kuuluvaa. (Brown 2010, 17)

”Toisen akustinen puhe ja toisten työstetty soundipuhe” tarkoittaa, että samassa kohtauksessa jokaisen esiintyjän puhe (ja muu ääntely) ratkaistaisiin erikseen, jolloin yhden ääni kuuluisi akustisena samaan aikaan, kun toista vahvistettaisiin ja käsiteltäisiin. Se, että kutsun työstettyä puhetta soundipuheeksi on tietyssä mielessä harhaanjohtavaa – samoin kuin äänitilan asettaminen teatteritilan vastakohdaksi – sillä vahvistamaton puhe on aivan yhtä lailla ”soundipuhetta” kuin vahvistettukin puhe mutta soinniltaan erilaista – kuten teatteritila on lähtökohtaisesti äänellinen, vaikkakin juuri *Amoraliassa* varsinaisesta teatteritilasta on monessa kohtaa erotettavissa erillinen äänitila.

Salmenkallion ja hänen soittamansa viulun ”erikseen mikittämistä” ei *Amoraliassa* tapahtunut. Se ei teknisesti toiminut, ja esityksessä viulun ääni ja esiintyjän ääntely väliin vuorottelevat ja väliin soivat samanaikaisesti muusikon poskeen kiinnitetystä mikrofonista. Pyrimme muutenkin saamaan soinnin monitasoisuuden aikaiseksi mahdollisimman yksinkertaisin teknisin ratkaisuin.

Tilanteita, joissa ”ääni muuttuu joko akustisesta sähköiseksi tai päinvastoin” oli esityksessä lukuisia. Kiasman pitkulaisesta muodosta ja äärimmäisistä etäisyyksistä johtuen erityisesti vahvistamattoman äänen asteittainen vahvistaminen ja kaiuttaminen tuottivat mielekkäitä sointimuutoksia, samalla tavalla kuin ”älyttömän pienen ja suuren ero ja samanaikaisuus”, jonka avulla esitykseen syntyi kiinnostavia rinnastuksia ja leikkauksia. Myös se, että ääni todellakin monissa kohdin – erityisesti *Amoralian* viimeisen erän aikana – soi täysin ilman vahvistusta, oli vaikuttavaa. Äänen moninaisen vahvistamisen ja muuntelun, sen tilassa tapahtuneen liikuttelun ja äänilähteiden vaihtelun jälkeen etenkin suuressa, tyhjässä salissa yhdestä kohdasta soiva ihmisääni synnytti erityistä intensiteettiä. Esityksen lopettaminen akustiseen ääneen, erilaisten puheiden risteilevään aaltoiluun, oli minulle lisäksi tärkeä eettinen ja sisällöllinen ratkaisu. Siinä myös kiteytyi pyrkimys meditatiivisuuteen. Luonnostaan kantava, hetkisen tilassa soiva ja sitten omia aikojaan häipyvä ääni teki tyhjyyden, hiljaisuuden ja liikkumattomuuden – joita kohti myös esityksen päättäneen tekstikollaasin aihemaailmat katsojaa pikkuhiljaa kuljettivat – konkreettisesti kuultaviksi.

”Eri kuva ja eri äänilähde” tarkoittaa, että katsojan näkemä ja kuulema asia eivät synny samassa tapahtumassa, liity toisiinsa tai vastaa toisiaan, vaan kuultu ääni on *ei-diegeettistä*. Eri puolella tilaa tai sen ulkopuolella synnytettyjä ääniä rinnastettiin *Amoraliassa* systemaattisesti erilaisiin näkyvissä oleviin tapahtumiin ja ”kuviin”. Tämä kuului äänen ja kuvan suhdetta varioivaan dramaturgiaan. ”Tilan mikittäminen” oli myös yksi sointia määrittävä tekijä, vaikkei sillä korvattukaan esiintyjien

mikittämistä, kuten tuossa vaiheessa suunnittelin. Sinänsä kiinnostava Kiasman "valosysteemien mikittäminen" ei sekään mahtunut valmiiseen esitykseen.

Kuten tilan rakentamisesta kuvatessani kirjoitin, *Amoralian* äänidramaturgia syntyi läheisessä suhteessa valoon. Samalla tavalla kuin äänen ja kuvan, halusin myös äänen ja valon kietoutuvan toisiinsa. Etsin äänidramaturgialle vastaavuuksia valosta, jolloin "akustisen ja sähköisen äänen" vaihtelu rinnastui "elävän ja sähköisen" valon variointiin. Hieman kummallisesti "näkyvän ja näkymättömän (lähde ei näy) vaihtelu" äänessä näyttää muistiinpanoissa vertautuvan "säestävän ja manipuloivan" valon käyttöön. Päämääränä on äänen "polyfonia (erilaiset elementit samanaikaisesti itsenäisiä)", jonka tunnistan ilmentävän *Amoralian* kaikille ilmaisumuodoille tavoittelemaani materiaalisuutta.

Edellä oleva lista toimikoon taustana seuraavaksi tapahtuvalle tilan soinnin lähikuuntelulle.

Soinnin kajo vs. äänen etäisyydet ja akusmaattisuus

Amoraliasta voi tunnistaa samankaltaisuutta sen draaman jälkeisen ilmiön kanssa, jolle Lehmann antaa nimen *äänen teatteri* – näin siitäkin huolimatta, että Lehmannin äänen teatterista antama esimerkki, Klaus Michael Grüberin seremonialliset spektaakkelit, monilta muilta osin poikkeaa *Amoraliasta*. Äänen teatterin edellytyksenä on Lehmannin mukaan "ei-neutraali, arkkitehtoninen tila", joka "tulee aistittavaksi vasta äärimmäisyyden kautta". (Lehmann 2009, 139) Tilan erityisominaisuuksien huomioiminen, "keskikokoisen tilan poisjättäminen ja liian suuren tai pienen tilan käyttö nostavat äänen ja tilan akselin teatteria hallitsevaksi elementiksi", jolloin "etäisyydestä, tyhjyydestä ja välitilasta tulee autonomisia protagonisteja". (mt., 140) Äänen teatterissa ääni toimii siis ikään kuin draaman sijaisena. Se on tapahtumisen melankolista "*jälkikaikua*", jossa "dialogi käydään soinnin ja sointitilan [...] välillä". (mp.)

Toinen näkökulma *Amoralian* käsittelemiseen äänen teatterina avautuu Gaston Bachelardin fenomenologiseksi runoudentutkimukseksi nimeämän tarkastelutavan kautta. Sen avulla tulee esiin, miten äänen teatteri syntyy nimenomaan koetun, ei niinkään tehdyn äänen kautta. Bachelard käyttää sanaparia *vastakaiku* ja *kajahtelu* kuvaamaan kahdenlaista suhdetta taideteokseen. Vastakaiku merkitsee runon suoraa kuulemista. Kajahtelu viittaa toisenlaiseen vastaanottamiseen, se on runon "sanomista", sen resonoivaa "omaksi ottamista", joka tarkoitus on kutsua "meitä oman olemassaolomme syventämiseen" ja saada näin aikaan käänne olemisessa. (Bachelard 2003, 42; ks. myös Kinnunen 2008, 163) Vaikka Bachelard oman tai-

teenalansa mukaisesti puhuu nimenomaan *runokuvien* kajahtelusta, aion soveltaa hänen käsitteitään tilasoinnin tarkasteluun.

Samaan ”äänellisten metaforien” kategoriaan kuin Lehmannin *jälkikaiku* ja Bachelardin *kajahtelu* ja *vastakaiku* voidaan liittää termi *kaje*, joka esiintyy Bernard Baasin (2008) Lacanin ääniajattelua käsittelevässä artikkelissa.[180] Lacanille ääni ja sointi ovat kaksi eri ilmiötä. Sointi on ilmiötason empiiristä ääntä sellaisena kuin se meille kuuluu, kun taas ääni tarkoittaa sisäistä resonanssia, joka on samalla *lausumisen*[181] mahdollisuusehto. Tuota sisäistä, sanomista edeltävää äänen resonanssia voisi kutsua myös nimellä ”kaje”. Jos ääni ymmärretään saussurelaisessa mielessä *merkitseväksi*[182] ääneksi, voidaan juuri kajeen ajatella olevan se, joka yhdistää ja sitoo eri merkitsijöitä. (Baas 2008, 27–29)

Nyt meillä on siis neljä ääneen ja sointiin liittyvää, hyvin lähelle toisiaan asettuvaa ja samankaltaista termiä: jälkikaiku, vastakaiku, kajahtelu ja kaje. Soveltaessani niitä esitystilan soinnin kuvailuun aion irrottaa termit niiden alkuperäisestä yhteydestä, ymmärtää ne siis hiukan toisin. Nimitän jälkikaiuksi sointitapahtumaa, jonka äänelliseen kuvaan liittyy muistuma, ikään kuin kaikua jostakin aiemmasta (mahdollisesti äänellisestä) tapahtumasta. Vastakaiku on havainnon tekemistä soinnin konkreettisista, (fenomenaalisen, ilmiötason) kuultavista tapahtumista, kuten vahvistetun ja vahvistamattoman äänen vaihteluista, puheen sävyistä jne. Kajahtelu taas on soinnin aikaansaama, koettu syvätapahtuma, joka sisältää jo katsoja-kuulijan oman merkityksenluomisprosessin ja jonka syntymän esityksen kulussa pyrin tavoittamaan. Kaje-sanan merkitys ja käyttötapa muistuttaa kajahtelua. Siinä, missä kajahtelun voi ymmärtää soinnin kautta ja soinnissa tapahtuvaksi aktiiviseksi ”omaksi ottamiseksi”, on kaje kuitenkin sisäisempää, ikään kuin sisäsyntyistä. Se on kokemista edeltävää, kajahtelu taas syntyy nimenomaan kokemisesta – samalla, kun kajahtelu tuottaa kokemista. Kaje on aivan erityisellä tavalla resonoivaa. Se ilmenee ihmisen

180 ”Kaje” ei tietääkseni ole varsinainen lacanilaisen psykoanalyysin käsite vaan ennemminkin suomennos ranskan yleistermistä *résonance*. Kiitos siitä kuuluneekin ennen kaikkea Baasin kirjan suomentajalle Kaisa Siveniukselle.

Korostan edelleen, että käytän sekä Baasin että Lacanin sanastoa epäortodoksisesti ja vain omiin tarkoituksiini sovittaen. Lisäksi on huomattava, että – kuten myös Lacania fenomenologisesti lukeva Baas toistuvasti toteaa – Lacanin ääniajattelu on varsin suppeaa. Kehittelihän tämä äänen käsitettä vain yhdessä, ahdistusta käsittelevässä seminaaristunnossa, jonka piti toukokuussa 1963. (Baas 2008, 18)

181 Lausuminen (*énonciation*) on puhetapahtuma vastakohtana lausutulle (*énoncé*), joka on tämän lausumisen sisältö. Termit otti käyttöön strukturalistinen semiootikko Émile Benveniste.

182 Muistin virkistämiseksi: kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren kehittelemä strukturaalis-semioottinen jako erottaa merkin (*signe*) käsitesisällön eli merkityn (*signifié*) merkitsijästä/merkitsevästä (*signifiant*) eli merkin akustisesta puolesta. Jakoa on sittemmin sovellettu monilla aloilla, muun muassa semiotiikassa ja psykoanalyysissa. Myös ajatus kielenkäytöstä (*langage*) kielen (*langue*) ja puheen (*parole*) yhdistelmänä tulee Saussurelta.

tajunnassa koko ajan riippumatta siitä, soiko tila vai ei, huomaako katsoja-kuulija tätä sointia vai ei, siis jatkuvasti ja kaikkialla. Kaje on eräänlaista mielen sointia.

Amoralian tilan sointia voi kuitenkin tarkastella myös esitystilan ja tilallisuuden näkökulmasta. Esityksen tilaa käsittelevässä tohtorintyössään Annette Arlander esittelee Edward Hallin proksemiikkaan perustuvan tavan ymmärtää sosiaalinen tila ihmisten välisinä kulttuurisidonnaisina etäisyyksinä. Tämä erityisesti ympäristöpsykologien käyttämä jaottelu jakaa sosiaalisen tilan *intiimiin, persoonalliseen*, *sosiaaliseen* ja *julkiseen alueeseen*. (Arlander 1998, 34) Esitystilaa psykologisena ja fyysisenä kokemuksena pohtiessaan Arlander itse korostaa tämän tilan ympäristönkaltaisuutta.

Akusmaattisen kentän[183] käsite tarjoaa toisen mahdollisen keinon tutkia soivien etäisyyksien vaihtelua *Amoraliassa*. Akusmaattiset kentät ovat etenkin elokuvan äänikerronnassa käytettäviä ja siitä erotettavissa olevia äänikenttiä. Ne muodostuvat eri etäisyydellä, erilaisin tilasoinnein ja erilaisessa suhteessa nähtävän kuvan tapahtumiin olevista tilaäänistä. Elokuvassa akusmaattisten kenttien avulla voidaan synnyttää merkityssuhteita ja tunnelmia. Michel Chionin analyysissa Robert Bressonin elokuvasta *Kuolemaantuomittu on karannut (Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) ensimmäisen akusmaattisen kentän (tason/kehän/piirin) muodostaa kuvassa näkyvä vankiselli sellaisena kuin elokuvan katsoja sen näkee ja kuulee. Toinen kenttä muodostuu tämän näkyvän tilan ulkopuolelta kantautuvien asioiden ja tapahtumien synnyttämistä äänistä tehden tilallisen välityksensä avulla vankilan muut tilat katsojalle vahvasti läsnä oleviksi. Kolmas akusmaattinen kenttä syntyy äänimaailmasta, joka tapahtuu kokonaan kuvassa nähtyjen tapahtumien ulkopuolella, Bressonilla se muodostuu ilman tilallista äänenmuokkausta vankilan muurien ulkopuolelta kantautuvista äänistä. Aika ajoin viheltävä juna synnyttää neljännen kentän. Viides akusmaattinen kenttä muodostuu elokuvassa kuultavasta musiikista mennen näin elokuvan kerrontaan sisältyvän tilan tuolle puolen. (Chion 1985, 38–39; ks. myös Autio 2008, 39)

Näyttelijä, ohjaaja Tuula Nyman esitteli minulle vuonna 2005 kehittelemänsä kuunteluharjoituksen, jonka avulla saattoi harjaannuttaa kuunnelman tekemisessä tarvittavaa kuunteluherkkyyttä ja jonka hän suositteli tehtäväksi ensimmäiseksi

183 Jérôme Peignot otti vuonna 1955 käyttöön pythagoralaisen termin *akusmaattinen* ilmaisemaan äänen ja äänilähteen välistä etäisyyttä. (www.ears.dmu.ac.uk) Akusmaattinen tarkoittaa "ääniä, joita ihminen kuulee näkemättä niiden alkuperäistä aiheuttajaa" (Schaeffer 1967, lainaus Chion 1990, 71). Pierre Schaeffer on kehittänyt siitä edelleen termin *akusmaattinen kuuntelu*, jolla tarkoitetaan "tilannetta, jossa ihminen kuulee äänen sen aiheuttajaa näkemättä" (Chion 1990, 32). Akusmaattisen äänen merkitys (elokuvassa) on Michel Chionin mukaan siinä, että se "kiinnittää huomiomme äänen ominaisuuksiin, jotka äänen aiheuttajan samanaikainen näkeminen meiltä normaalisti peittävät [...], vahvistaahan näkeminen joidenkin äänen elementtien havaitsemista ja heikentää toisten" (mp.).

aamulla.[184] Harjoitus, jonka nyt tunnistan akusmaattisten kenttien havaintoharjoitukseksi, herkisti erilaisten elävien tilojen äänikerroksille. Se meni jotakuinkin näin (uskon lisänneeni ensimmäisen kehän siihen itse):

1. *Kuulostele ensin itsestäsi ja ruumiisi sisältä ja pinnalta kuuluvia ääniä.*
2. *Sitten keskity ääniin, jotka kuuluvat sinua läheltä noin metrin etäisyydeltä.*
3. *Siirrä seuraavaksi huomio noin viiden metrin etäisyydelle, sen huoneen ääniin, jossa olet.*
4. *Tämän jälkeen keskity kuuntelemaan huoneen ulkopuolella olevien tilojen ääniä.*
5. *Kuulostele lopuksi rakennuksen ulkopuolista äänimaailmaa. (Nyman 2005)*

Yhdistämällä edellä kuvaamani äänen akusmaattiset kokemuskehät ympäristöpsykologian määrittämiin, kulttuurisidonnaisiin alueisiin voimme esimerkinomaisesti nimetä ainakin oman ruumiin *intiimin*, sitä ympäröivän lähialueen *persoonallisen*, huonetilan *sosiaalisen* ja huoneen ulkopuolelta kuuluvan *julkisen soinnin alueen*. Koska en *Amoralian* tekoaikaan pohtinut äänen etäisyyden teoreettista merkitystä enkä tuntenut akusmaattisen kentän käsitettä – enkä näin ollen suunnitellut esityksen tilaääntä näiden pohjalta – suhtaudun kumpaankin käsitteeseen suuntaa-antavasti. Lisäksi oletukseni on, että *Amoralian* sointikentässä synnytetyt, ruumiillisesti koettavat etäisyydet eivät muodostaneet säännöllisiä kehiä, vaan asettuivat ja vaikuttivat ennemminkin ristikkäin ja päällekkäin, ehkä myös keskenään ristiriitaisesti. Olennaista kenttien synnyssä oli kuitenkin vahvistetun ja vahvistamattoman äänen vaihtelu sekä äänen käsittely. Esityksen tilasointia onkin mielekästä tarkastella akusmaattisesti nimenomaan sen monitasoisuuden takia mutta myös siksi, että sitä luotiin yhtäältä äänen ja kuulijan etäisyyttä ja toisaalta nimenomaan kuvan ja äänen välistä suhdetta varioimalla. Myös kuultavien sointikenttien muotoisuus on jotakin, jota on tarpeen pohtia. Arvelen tilan sointikenttien muodon sekä näiden muotojen keskinäisten suhteiden – joita vaikkapa tavallisessa elokuvaäänessä ei juuri voi kuulla – olleen *Amoraliassa* erityisen merkityksellisiä. Nuo suhteet syntyivät paitsi simultaanisti, eri kenttien tai sointitapahtumien kuuluessa päällekkäin, myös dramaturgisten toistojen ja variaatioiden, esityksen kulussa tapahtuneen muistamisen ja uudelleenkuulemisen kautta.

184 Samantapainen äänitila-analyysiharjoite, joka tosin ehdotetaan tehtäväksi illalla ennen nukahtamista, löytyy Eero Aron kirjasta *Tilaääni* (Aro 2006, 47).

Akusmaattista kajahtelua

Kuuleminen ei ole samalla tavalla hallittua tai ekonomista kuin katsominen. Katse pyrkii salamannopeasti ratkaisemaan, ottamaan kertakatsomalla haltuun. Kuulo sen sijaan hapuilee ja etsii. Ja kun resonanssi päättyy – on todellakin erotettava sointi resonanssista – sitä ei voi enää tavoittaa kuin muistikuvana tai kajahteluna (No, onhan meillä tietysti aina lähtökohtaisesti kaje, fenomenologinen esisanominen, joka psykoanalyyttisestä määrittelystään johtuen on nimenomaan ihmisäänen ja -kokemuksen mahdollisuusehto). Kuunteleminen on koko ruumiin aukioloa ja virittymistä vastaanottamiseen.

Äänen hallitsemattomuuteen kuuluu se, että ääni ei tilassa suostu pysymään yhdessä paikassa tai kohdassa. Se etenee ääniaaltoina kunnes ei enää kanna. Ääni häipyy kuulumattomiin, tosin aluksi vain ihmiskorvan aistimattomiin. Voisikin sanoa, että äänen on mahdotonta – englanniksi – *take place*[185]. Ääni ottaa tilan, *space*. Todellakin, kysymys on tilan soittamisesta ajassa. Bachelard kirjoittaa runon tilasta seuraavasti: ”Tila jonka kuvittelu on ottanut käsiinsä, ei voi pysyä yhdentekevänä tilana joka on alisteinen maanmittarin mittauksille ja arvioille. Se on eletty tila. Mutta sitä ei eletä tosiasiallisuudesta vaan kuvittelun koko puolueellisuudesta käsin. Erityisesti siihen pätee, että se on melkein aina puoleensavetävä tila.” (Bachelard 2003, 66) Soivan esitystilan voisi ymmärtää poeettisena tilana, jossa tilan runollisuus syntyy konkreettisten *vastakaikujen* runollisesta *kajahtelusta* vastaanottajassa.

Tilan sointia pohtiessa tuntuu tärkeältä ottaa huomioon sekä soinnin ruumiillisuus että soivan tilan eksistentiaalinen luonne. Perinteisissä uskonnollisissa järjestelmissä ruumis[186] mielletään ympäröivän maailman pienoismalliksi, mikrokosmokseksi. (Eliade 2003, 79; Lainela 2010, 67). Lisäksi ruumis on kuin asumus, mistä syystä taloa käytetään sisimmän olemisemme topografisena mallina. (Bachelard 2003, 67) Kosmosten liki ääretön määrä ei ole uskonnolliselle ihmiselle – ja tällä tarkoitan Mircea Eliaden tapaan ihmistä, joka ei elä täysin pyhästä riisutussa, profaanissa kosmoksessa, jollainen onkin hänen mukaansa uusi keksintö inhimillisen ajattelun maailmassa – ongelma, koska hän ei käsitä tilaa geometrisesti vaan eksistenssiin kuuluvaksi, jopa pyhäksi tilaksi. Tällaisella tilalla ”on aivan toinen rakenne kuin maallisella tilalla, mikä mahdollistaa loppumattoman monia yhteyksiä transsendenttiseen ja sen murtautumia” (Eliade 2003, 79). Yritän löytää keinoja

185 Englannin ’*take place*’ ilmaisee tapahtumisen tilallisen aktiivisuuden vielä paremmin kuin ranskan ’*avoir lieu*’, jota filosofeista ainakin Guénoun ja Nancy ovat käsitelleet. Tilan ja paikan käsitteellisistä eroista erityisesti taiteen tutkimuksessa ks. myös Arlander 1998 ja Laitinen 2004.

186 Kuten olen jo useasti todennut, käytän tietoisesti ja eksplisiittisesti ruumiin, en kehon käsitettä. (ks. esim. materiaalisuutta käsittelevä luku 2)

käsitellä sointikokemuksen yliaistillista tai transsendenttia puolta tarkastelemalla sitä kuin runoa, joka ”tarjoaa meille todellista rytmianalyyttista hoitoa, kun se kutoo yhteen todellisen ja epätodellisen sekä dynamisoi kielen kaksoisvaikutuksillaan: merkityksen ja runouden yhtaikaisella toiminnalla” (Bachelard 2003, 64).

Kun nyt lähden kuvailemaan ja kuvittelemaan *Amoraliaa* äänen teatterina, pohdin sen tilasointia käyttäen työvälineinä yhtäältä edellä pelkistämiäni kajahtelu-metaforia[187] ja toisaalta äänen etäisyyksien määrittämiä kulttuurisidonnaisia alueita sekä akusmaattisia kenttiä. Asetun tarkastelussa ensisijaisesti katsoja-kuulijan paikkaan eli mahdollisimman lähelle häntä, jota varten soivat tilat alun perin rakennettiin. On kuitenkin huomautettava, etten ikinä seurannut tai kokenut valmista esitystä aivan tuosta pisteestä käsin – paikasta, josta harjoitusten loppuvaiheesta ohjasin – ja joudunkin tarkastelussani nojaamaan jonkinlaiseen ”alkukajeeseen”[188] perustuvaan kuvittelukykyyn. Kuitenkin kaikki tulevaan suuntaava on aina osittain kuviteltua, sillä ”miten voi nähdä ennalta, jollei kuvittele?” (Bachelard 2003, 64).

Amoraliassa rinnakkain asettuvat ilmiöiden konkreettisuus ja faktisuus sekä erityisesti tilan ja äänen yhdistelemiseen liittyvä kokemuksellisuus, kokemuksen[189] poeettisuus ja jopa sakraalisuus. On siis asioiden ja esineiden tosiasiallinen tapahtuminen tilassa ja ajassa sekä kokemukseen, mielikuvitukseen ja ajatteluun liittyvä ihmettely ja uppoutuminen. Edellistä voisi nimittää vastakaiun ja jälkimmäistä kajahtelun paikaksi, ovathan vastakaiut olemukseltaan moninaisia, kun taas kajahteluun liittyy tunne olemisen ykseydestä. (Bachelard 2003, 42) Kun nyt tarkastelemme *Amoraliaa* äänen teatterina, enemmän kuin Lehmannin[190] kuvailema melankolinen jälkikaiku – kaiku jostakin jo tapahtuneesta, jota Lehmann erottaa Grüberin teatterin soinnissa – esitystä määrittää Muurisen aiemmin mainitsema funktionaalisuus, samoin kuin soinnin materiaalinen faktuaalisuus eli se, millä tavoin tilaa kunakin hetkenä soitettiin, miten, missä kohtaa esitystä ja millaisin teknisin apukeinoin ääni synnytettiin tai ajettiin ulos mistäkin kaiuttimesta. Ää-

187 Pyrin (fenomenologiseen) kuvailuun, jossa nämä metaforat ovat työskentelyn välineitä, eräänlaisia metakäsitteitä, joihin en kuitenkaan toivo kuvailun supistuvan tai pelkistyvän, minkä vuoksi tarvitaan myös muita, samanarvoisia metaforia.

188 Teatteriohjaajan työn voikin ajatella olevan tuollaisen aktiivisen esiartikulaation nähtäväksi ja kuultavaksi tekemistä.

189 Käytän termiä kokemus sanan arkikielisessä merkityksessä. Olisi ehkä tarkempaa puhua kokemisesta, etenkin jos kokemus ymmärretään yksittäiseksi ja selkeäksi tapahtumaksi ja kokeminen on ”jotain laajempaa ja jatkuvampaa, jotain joka voi lopulta johtaa unohdukseen tai muistamiseen” (Laitinen 2004, 3). Ero vertautuu kuulemisen ja kuuntelemisen väliseen eroon.

190 On otettava huomioon, että, toisin kuin Lehmann, en ole teatterintutkija. Lisäksi, vaikkakin tässä kohtaa ikään kuin menneessä muodossa, kirjoitan omasta työstäni ja kokemuksestani nimenomaan taiteilijan positiosta käsin. Pyrin välttämään yleistyksiä ja ulkopuolisuuden tarjoamaa mahdollisuutta rakentaa suuria linjoja, jollaiset tuntuvat olevan Lehmannin tavoite hänen synnyttäessään draaman jälkeisen teatterin historiallista jatkumoa.

nen faktuaalisuudesta – samoin kuin esiintyjien keskenään erilaisista mikityksistä samassa tilanteessa – äänisuunnittelija Muurinen kirjoittaa seuraavasti:

> *Näyttelijöiden mikitystä käytettiin tavanomaisesta poiketen karaktäärien luomiseen. Kaikki lavalla näkyvät näyttelijät eivät esimerkiksi olleet yhtä aikaa mikitettynä. Esimerkiksi "amerikkalainen kotiäiti" -kohtauksessa kotiäiti oli täysin yliampuvasti vahvistettu, muiden pysyessä 'normaaliuden rajoissa'. Tämä johti "sarjakuvamaiseen" tai paremmin, karikatyyrimäiseen lopputulokseen. Eräässä toisessa kohtauksessa yhdellä näyttelijällä on valtava kaiku muiden pysyessä kaiuttomina. (Muurinen 2003)*

Muurisen kuvaama jakso sijoittuu *Amoralian* toisen erän alkupuolelle (toisen erän alkua selostin edellä otsikon "Puhemusiikkia" alla). Makaaberin häävalssin tanssittuaan Lehtonen ja Mäki jäävät näyttämön keskellä nalkkiin samalla hetkellä, kun tilassa kiertänyt – Salmenkallion soittamasta ja Muurisen kerroksittain sämpläämästä viuluteemasta, nauhoitetuista suu- ja livenä kuuluvista aulatilaäänistä sekä raivoisasta *Koraani*-resitaatiosta koostuva – improvisaatio päättyy Salmenkallion viulun ylöspäin nousevaan *glissandoon*. Laskeutuu äkkihiljaisuus, jonka keskeltä erottuu miesten rasituksesta huohottava hengitys. Katsojat istuvat edelleen kuudella viimeisellä penkkirivillä, vähintään kymmenen metrin päässä esiintyjistä. Vasemman porraskäytävän alapäässä seisovaan Salmenkallioon nousee valo. Hän poseeraa irvokkaana ja yli-ilmeikkäänä ekspressiivisissä maskeissaan narisuttaen ja kitisyttäen viulun kieliä jousellaan. Ääni kuuluu poskimikrofonin kautta vahvistettuna. Tämän jälkeen Salmenkallio jättää viulun ja lähtee etukautta kiertämään näyttämön keskellä olevien miesten taa. Liioitellun spastisesti kävellen ja käsiä haarovälissään aika ajoin keikutellen hän kiertää miehet mulkoillen vuorotellen heistä katsojiin ja takaisin. Sitten hän käy istumaan miesten takana vasemmalla olevaan tuoliin, nostaa lattialla olevan tarjottimen ja kilauttaa lusikalla yhteen sen päällä olevista kahvikupeista. Kirkkaana helähtävän kupinkilahduksen sointi aksentoi jopa vahvistamattomana äkkinäisen leikkauksen ja siirtymän seuraavaan tilanteeseen. Miehet irtautuvat toisistaan ja kävelevät huuliaan hieroen omille tuoleilleen. Lehtonen istuu keskimmäiseen, Mäki oikeanpuoleiseen tuoliin.

Tila soi ruumiissa

> *Vain se joka osaa käpertyä, voi asua väkevästi. (Gaston Bachelard 2003, 70)*

Miten esiintyjästä saa katsojalle "elintärkeän", kun nämä kaksi ovat kaukana toisistaan? Miten luoda äänen kautta läheisyys toisilleen etäisten ja vieraiden ihmisruumiiden välille? Näiden kysymysten avulla lähdin synnyttämään äänen ruumiillisuutta.

Siirryn Kiasmassa istuvan katsojan – minä mahdollisena katsojana, kenties myös ”ideaalikatsojana” – kokemukseen, tai pikemminkin *kokemiseen Amoralian* tilasoinnista. Tilasoinnin kokemisen kuvaamisessa on oleellista huomioida äänitilan sointi suhteessa omaan ruumiiseen. Kohdistan tarkastelun muutamaan *Amoraliasta* valitsemaani kuvaelmaan tai kohtaan käyttäen apuna edellä esittelemiäni kaikumetaforia sekä tilan etäisyyden ja akusmaattisuuden käsitteitä. Myös työpäiväkirjasta löytyneet, tilan soinnin rakentumista kiteyttävät otsikot ovat pohdinnoissa avuksi.

Esityksen alku on seuraavanlainen: Istun Kiasma-teatterin katsomon kuudenneksi viimeisellä penkkirivillä hieman sen keskikohdan vasemmalla puolella (itse asiassa Kiasman katsomo jakautuu epäsymmetrisesti kahteen penkkiosioon, suurempaan ja sen katsomosta katsoen vasemmalla puolella olevaan kapeaan, kahden rinnakkaisen penkin muodostamaan katsomoluiskaan). Yleisövalot ovat himmenneet ja ympärilleni on laskeutunut hiljaisuus. Kun pimeys, jota valaisee vain kaukaisuudessa loimottava tuli, jatkuu eikä näyttämöllä tapahdu mitään, alkaa selkäni takaa ja sivuiltani kantautua heleätä kahinaa, tukahdutettuja yskäisyjä, kumeita kopsahduksia, keveitä tömähdyksiä, epämääräistä natinaa. Pitkittyvä hiljaisuus ja tulen loppumattomalta tuntuva hiipuminen saavat katsoja-kuulijat reagoimaan monin eri tavoin: osa on hiljaa, toiset alkavat kuiskutella, jotkut tirskuvat. Erilaiset reaktiot synnyttävät kuultavan tilanteen: paikalla olevat katsojat rakentavat ainutkertaisen äänimaiseman. Synnytämme yhdessä esitysmaailmaa ja esittämistilannetta, joiden osia kasvava pimeys ja sen kautta kuultavaksi tuleva hiljaisuus ovat.

Edessäni avautuu tyhjä katsomo, joka sekin ääntelee omiaan. Penkit natisevat. Valmiustilassa olevat valolaitteet kirskahtelevat ja nitisevät eri puolilla tilaa epätasaisin väliajoin. Lisäksi tilassa jurruttaa ilmastoinnin humina ja hädin tuskin kuultava, korkeataajuuksinen sähköinen sirinä. Ne ovat tämän esitystilan perussointia, sen esittämän hiljaisuuden rakennuskappaleita. Hiljaisuus, joka ei ole äänettömyyttä tai neutraalia tyhjyyttä, vahvistuu odotuksista, joita alkamaisillaan oleva esitys herättää. Tulevien tapahtumien odotus tekee hiljaisuudesta eräänlaisen odotetun äänen negatiivin[191]. Myös kuuntelijan mieli täyttää pelkällä kuuntelemisella hiljaisuutta. Jokaisella kuulijalla onkin oma hiljaisuutensa, jossa hänen kuuloapparaattinsa yhtäältä erottaa hienovaraisia äänen laatuja ja toisaalta synnyttää erilaisia kuuloaistimuksia myös itse – aivan, kuten tämän luvun alussa kuvasin.

Teatteriesityksen alkuun säännönmukaisesti sijoittuvan pimeyden ja tapahtumattomuuden kokee helposti yskähdysten ja pastillirasioiden räpläämisen täyttämäksi häiriötilaksi, joka korkeintaan hoitaa jonkinlaista pakollisen alkusoiton virkaa.

191 Chion kirjoittaa, että ”hiljaisuus ei koskaan ole neutraalia tyhjyyttä. Se on aiemmin kuulemamme tai kuvittelemamme äänen negatiivi; se on kontrastin tuote.” (Chion 1990, 57; ks. myös Aro 2006, 47 ja Autio 2008, 33)

Odottavan hiljaisuuden sointia ei tulekaan usein miettineeksi. *Amoralian* alun selittämättömän pitkässä hiljaisuudessa auditorion tasainen hurina luo pohjavireen, perussoundin, joka rauhoittaa ja synnyttää jatkuvuutta. Sen synnyttämä avaruus on laaja, ääriviivoiltaan pehmeä tasanko, jonka keskeltä arvaamattomat äänet tuntuvat sinkoilevan ruumistani kohti pistemäisinä kuin tähdenlento. Osuessaan minuun äänet sammuvat äkisti.

Katsomon takaa ja sivuilta kuuluvat kuiskuttelut ja rahinat hiljenevät ja, aika ajoin, nousevat taas pimeyden jatkuessa suhteettoman pitkään. Odottavassa hiljaisuudessa kuuloni herkistyy joka suuntaan. Tulenlieskan pikkuhiljaa hiipuessa ja pimeyden yhä syvetessä näköaistini on myös virittynyt äärimmilleen[192]. Tarkka fyysisen tilan tuntu katoaa, samoin ajantaju. Visuaalinen ja auditiivinen tila muuttuvat epätodellisiksi. Ehkä juuri silloin – joissakin esityksissä hiukan aiemmin, toisissa myöhemmin – tuli sammuu ja keskittynyt kuunteluni palkitaan: tilan soinnissa tapahtuu muutos.

Näyttämöltä, kohdassa jossa vielä äsken paloi tuli ja jossa verkkokalvollani edelleen hehkuu pieni kekäle, kantautuu rahinaa ja naksahduksia (Lehtonen ja tuolia kantava Mäki astuvat pimeässä varovasti mutta rivakasti takanäyttämön oikealta puolelta sisään ja käyvät istumaan sylikkäin tuoliin tuliastian merkitsemälle paikalle). Pinnistelen nähdäkseni ja kuullakseni paremmin.

En ensin havaitse ääntä, joka alkaa kuulua aivan läheltä, melkein kuin se soisi ihollani. Itse asiassa ääni ei aluksi kuulu, vaan se nimenomaan tuntuu. Se tuntuu kuplivan vaatteiden paljaaksi jättämillä pinnoilla, käsien iholla, kaulalla, mutta ennen kaikkea kasvon eri osissa: huulilla, poskilla, ohimoilla, silmäluomien kalvomaisella pinnalla. Tämä suun ja kasvojen alueeseen tarrautuva limainen, tahmea sointi kohtaa minussa vielä kajahtelevan hiljaisuuden vastakaiun. Samalla näyttämön takaosassa alkaa nousta aavistuksenomainen kajastus juuri siihen kohtaan, missä silmieni hämärällä ruudulla on vielä hetki sitten leiskunut tulenliekki. Kaukana teatterisalin toisessa ääressä alkaa erottua lihan hento vaaleanpuna, kuin aamun ensi kajo taivaanrannassa. Havahdun siihen aivan ruumiini äärellä soivien kurlutusten, liverrysten ja korahdusten avulla. Tämä ruumiin avoimien aukkojen lepertely on samaan aikaan sekä jotakin, joka on aivan omaa ja yksityistä – minun sisältäni, minun rajoiltani kuuluvaa – että meitä katsojia yhdistävää. Pinnistelemme kaikki yhdessä nähdäksemme, mitä näyttämöllä "oikeasti" on ja mitä siellä oikeastaan tapahtuu,

192 Ohjaajana ja äänisuunnittelijana tavoitteeni oli tässä kohtaa herkistää kaikki aistit, myös näköaisti. En kuitenkaan ole varma, tuottaako äärimmilleen virittäminen välttämättä herkistymistä vai tapahtuuko sen seurauksena itse asiassa myös tietynlainen herpaantuminen ja luovuttaminen, jotka nekin ovat arvokkaita vaikutuksia.

samalla kun otamme vastaan ihan läheltä kuuluvat ja aivan ruumiimme pinnalla soivat ääntelyt.[193]

Huulilta ja suun sisältä kuuluvat, mikrofonin kautta välitetyt kosteat äänet lähetetään katsoja-kuulijoiden edessä olevien tuolirivien alle piilotetuista kaiuttimista, jolloin ne soivat aivan kuin heidän ihollaan. Itse äänilähdettä ei pysty määrittelemään, ei myöskään sitä, mistä soiva ääni tarkalleen ottaen tulee. Uskon, että kuulija kuitenkin vaistomaisesti tunnistaa, että kysymyksessä on ihmisruumiissa synnytetty ääni, ihmisääni. Kohtaus soi katsoja-kuulijan ruumiin intiimillä alueella. Näin *Amoralian* ensimmäisen kohtauksen akusmaattinen kenttä muodostuu etäisyydellä, jota teatterissa ei yleensä juurikaan käytetä, ruumiin sisällä ja ruumiin pinnalla tuntuvana sointina. Pyrkimyksenä on synnyttää jonkinlaista *yhteistä intiimiä*, vastakohtana esimerkiksi sille, että esiintyjä esittäisi fyysisesti läheltä yhdelle tai muutamalle katsojalle jotakin erityistä – tätä voisi nimittää *yksityiseksi persoonalliseksi*. Kohtaus kuitenkin soi volyymiltaan sen verran voimakkaana (ja äänentoistoltaan yksinkertaisena: jokaisesta kohtauksessa käytössä olevasta kaiuttimesta soitetaan samaa materiaalia samalla volyymilla), että se kuuluu likipitäen yhtä hyvin ja laadultaan samankaltaisena jokaiselle kuudesta penkkirivistä muodostuvan katsojajoukon jäsenelle. Voikin ajatella, että yhteinen intiimi sointitila synnyttää katsojien kesken jaetun persoonallisen alueen.

Akusmaattinen kenttä soi samanaikaisesti äärimmäisen vaikeasti nähtävissä olevan ja sen vuoksi abstraktiksi, hahmottoman kuvan kaltaiseksi jäävän visuaalisen näyttämötapahtuman kanssa. Myös aiempi pitkitetty hiljaisuus ja pimeys vahvistavat eri aistien kautta tapahtuvien kokemisten välille syntyvää jännitettä, jolloin intiimi kuulokuva ja etäännytetty nähty kuva saavat kumpikin katsoja-kuulijassa aikaan oman vastakaikunsa. Niiden yhtäaikainen tapahtuma synnyttää erityistä kajahtelua.

Toinen kuvailuni käynnistyy kolmannen kohtauksen lopusta. Tuon kohtauksen aikana Jussi Lehtonen on kavunnut koko edessä olevan katsomon astumalla penkkiriviltä toiselle ja puhuen samalla Jobin kirjan tuomiopäiväisiä sanoja ihmisen ahneudesta ja Jumalan vihasta. Lehtosen ekspressiivinen tulkinta ja artikuloitu, vahvistamaton puhe saavat tilan soimaan ja kaikumaan. Katsomoa pitkin nouseminen on muuttanut sointia, litistänyt sitä niin, että nyt kun Lehtonen on päätynyt katsojien edessä olevalle penkkiriville, puhe soi pienemmällä volyymilla, jolloin tila myös kaikuu vähemmän. Lehtonen osoittaa sanansa lähelle, meille katsojille tavalla,

193 Havaintomme ottaa vastaan ja mielemme hyväksyy täysin ongelmitta samanaikaisesti havaittavan mutta rationaalisesti ajatellen toisiinsa kuulumattoman kuvan ja äänen ja liittää ne yhteen. Chion käyttää ilmiöstä itse keksimäänsä käsitettä *synchresis*, joka tarkoittaa "samanaikaisesti tapahtuvan ääni-ilmiön ja visuaalisen ilmiön välille syntyvää spontaania ja vastustamatonta yhteen hitsautumista" (Chion 1990, 63).

jossa me olemme ikään kuin ”sinä, sinä ja sinä”[194] kuitenkin niin, että hän ei puhu erityisesti kellekään. Soinnin kannalta ilmaisu ja kuultu puhe ovat diegeettisessä suhteessa. Katsojana tunnen, että tässä tämä jonkinlaiseksi henkilöhahmoksi[195] tunnistettava näyttelijä puhuu meille.

Lehtonen on siirtynyt katsomon oikealla puolella olevalle käytävälle ja raahautuu sitä ylös kohti ulko-ovea, kuin poistuakseen tilasta.[196] Hän mutisee kovaan ääneen itsekseen: ”Kuka tekee minut valhettelijaksi ja saattaa sanani tyhjäksi? Kuka tekee minut valhettelijaksi ja saattaa sanani tyhjäksi?” Se on kuin mantra, jonka sointi lipuu aivan oikealle taakse, kun yhtäkkiä sen leikkaa kirkas, vahvistamaton puhe: ”Mies tulee näyttämölle ja alkaa puhua rakkaudesta.” Teemu Mäki on huomaamatta astellut keskelle näyttämöä nousseeseen valoon, johon hän jää seisomaan ja lausuu edellisen. Aivan peräperää kuulen minusta katsoen tilan päinvastaisista suunnista kaksi erilaista miesääntä: ensin Lehtosen matalampi, huokoinen ja ikään kuin matta, sitten Mäen korkeampi ja nasaalimpi ääni. Niistä on erotettavissa kaksi erilaista puheilmaisun tapaa tai elettä: Lehtosen tekstin sisältöä tulkitseva ja ruumiin vääristyneen muodon elettä myötäilevä sekä Mäen neutraali, toteava ja informatiivinen tyyli, jonka eleettömyys on jonkinlaisessa ristiriidassa sanomisen sisällön kanssa.

Edelliset puheet ja tapahtumat risteävät niin nopeasti ja äkkiarvaamatta, että sanojen merkityssisältö jää kaikumaan minuun, kun sivukäytävien takaosassa valonheittimistä rävähtää kova valo ja tilan molemmista takanurkista alkaa kuulua huutoa. Äänien myötä havaintoni suunta tilassa muuttuu jälleen; kääntelen päätäni puolelta toiselle yrittäen saada selvää, mihin tapahtumat sijoittuvat. Vasemmanpuoleisella käytävällä kuuluu käsittämätöntä kimeää naisen kiljuntaa, ja oikeanpuoleisen käytävän takaosasta lähtee samaan aikaan kiirimään miehen matalampi huuto, josta saan selvää sanan sieltä, toisen täältä. Sanna Salmenkallion laskeutuessa vasemmanpuoleista ja Jussi Lehtosen oikeanpuoleista portaikkoa pitkin tilan takaosasta eteen alas kummankin yliviritetty äännähtely tuntuu muodostavan kat-

194 Olen usein ohjannut esiintyjän puhetta tilassa ”pronominisesti”, puheen etäisyyteen ja kohdistamiseen keskittyen. Tämä on minusta kiinnostavampaa kuin esimerkiksi sen pohtiminen, miksi esiintyjä puhuu tai mikä on puheen sisältö. Puhe siis osoitetaan tilallisesti aina jollekulle. Sen voi kohdistaa esimerkiksi itselle (jolloin syntyy mielensisäinen, oma maailma), yhdelle katsojalle (”sinä”), monelle (”te”) tai, kuten Lehtonen tässä kohtaa, monelle yhdelle (”sinä, sinä ja sinä”), jolloin puhe ei fokusoidu kehenkään yhteen, mutta kuitenkin säilyttää persoonallisen etäisyytensä. Usein esiintyjä myös käyttää laajaa, tarkkaa fokusta välttelevää tilaan puhumista. Nyt ymmärrän, miten tätä kautta rakennan paitsi puheen sisältöä myös ja ennen kaikkea sen materiaalista tuntua ja tilan sointia.

195 Kuten esiintyjää käsittelevässä luvussa 3 kuvasin, Lehtonen oli *Amoraliassa* ainoa esiintyjä, jolle sovimme läpi esityksen kulkevia motivaatiovinjettejä.

196 Tämä on hyvä esimerkki siitä, miten katsojan dramaturgista (ei siis draamallista, vaan tilallis-ajallista) odotushorisonttia hyväksi käyttäen voi rakentaa yhtäältä odottamattomia ja yllättäviä rytmisiä leikkauksia ja toisaalta katsomiskokemukseen ja ennen kaikkea sen jatkuvuuteen perustuvaa dramaturgiaa. Siis niin, että vaikkapa synnyttää katsojalle oletuksen toiminnan sijoittelun, intensiteetin, materiaalin jne. tulevasta suunnasta ja sitten muuttaa sen.

somon molemmin puolin pitkulaisen käytävämäisen sointitilan. Samalla heidän välilleen jäävään katsomotilaan jännittyy soiva valli, joka etenee tilan halki. Kohti alakatsomoa hyppelehtiessään kumpikin esiintyjä heiluttaa jääkiekkomailaa pään päällä ja resitoi tekstiä – Salmenkallio farsinkielistä Mawlānā Rūmīa, Lehtonen Pyhää Teresaa kastiliaksi – kovaan ääneen. Vieraskielisen äänimassan ohittaessa minut Mäen ja Lehtosen aiemmin lausumien suomenkielisten sanojen kaiku alkaa vähitellen muuttua ymmärrykseksi tajunnassani. Mäki seisoo aloillaan näyttämön keskellä ja liikuttaa äänettömästi huuliaan. Voisi ajatella, että hän ehkä puhuu sitä mitä esiintyjätoverit syytävät suustaan häntä molemmin puolin katsomoa lähestyessään. Salmenkallion ja Lehtosen äänimassat saavuttavat näyttämön suunnilleen yhtäaikaisesti kuitenkin niin, että Lehtonen lausuu viimeisen säkeensä näyttämön oikeasta etukulmasta ensin, minkä jälkeen hän laahautuu takanäyttämölle, jolloin Salmenkallio huutaa viimeisen rivinsä. Salmenkallion huudon vielä kaikuessa tilassa näyttämön keskellä seisova Mäki alkaa puhua suomenkielistä runotekstiään kuuluvalla äänellä. Minua hetki sitten ympäröinyt äänivalli on pyyhkiytynyt pois ja fokukseni on jälleen kaukana alhaalla edessäni aukeavalla avaralla näyttämöllä.

Kuvailemani, välikkeeksi nimittämäni tapahtumajakson aikana tilan sointi muuttuu niin nopeasti, että en millään ehdi havaita soinnin muutoksia reaaliaikaisesti. Itse asiassa – ja tähän ohjauksella pyrin – nopeiden leikkausten ja dynamiikan vaihteluiden avulla välike ikään kuin huuhtelee pois edellisen kohtauksen vaikutelman katsoja-kuulijoiden tajunnasta ja synnyttää katsomis- ja kuuntelupohjan seuraavalle. Se, että esiintyjien resitoimat tekstit ovat joko vaikeasti ymmärrettäviä tai täysin käsittämättömiä, korostaa tuota vaikutusta. Vielä tärkeämpää huuhteluefektin saavuttamiseksi on kuitenkin se, että välike pyyhkäisee fyysisesti katsomon yli tai läpi sulkien sen keskelle äänivallia. Molemmilta puolilta aistittava voimakas liikkuva sointikenttä, jota katsoja-kuulija ei pysty ottamaan tietoisesti haltuun, horjuttaa katsomiskokemusta.

Onko siis kysymys useista muuttuvista kentistä vai yhdestä laajemmasta, erilaisista tapahtumista muodostuvasta akusmaattisesta kentästä? Kokemuksellisesti tapahtuu varmaan molempia, sillä kentät toimivat ristiin ja päällekkäin. Koen tilan eri puolilta kuuluvat nopeat repliikit omina kenttinään, vaikka en ihan ehdi tätä tajuta. Havaitsen tilan soinnin muutokset vasta, kun toiminnan sijainnin ja ennen kaikkea tempon muutos kestää pitempään eli tilanteen rauhoittuessa niin, että havaintoni saa aikaa prosessoida edeltävät nopeat muutokset. *Amoralian* dramaturgiassa erityisesti valon aksentointi helpottaa tätä prosessointia. Edeltävät muutokset ääni-kentissä ja äänessä laajemminkin, myös sen laadussa, tulevat siis tietyllä tapaa ”kuultaviksi” vasta niitä seuraavan äänitilanteen kautta – ja valon viitatessa niihin. Kaiun

ja kajahtelun metaforia käyttääksemme vastakaiku syntyy kuulijassa nimenomaan akusmaattisten kenttien kautta. Ja vasta kuulemisen edetessä, erilaisten kenttien vaihtuessa, risteytyessä, tullessa kuultaviksi – vastaanotettaviksi, tiedostettaviksi, saadessa havaittavissa olevan muodon – saattaa kajahtelu käynnistyä. Tuntuisi, että tässä esityksen kohdassa kajahtelu liittyy nimenomaan osien yhteisvaikutuksen aikaan saamaan oivallukseen, ei niinkään yksittäiseen ääneen tai kohtaukseen.

Välike koostui yksinomaan nähtävään tapahtumaan kuuluvista diegeettisistä äänistä, jos nyt Mäen esittämiä äänettömiä suunliikkeitä ei ymmärretä Lehtosen ja Salmenkallion huudon playbackiksi. Ensin Jobin kirjan lauseita esittävän Lehtosen sosiaalisesta persoonalliseksi kapeneva, katsomon edestä katsomoon suuntautuva puhealue (joka rinnastuu esityksen alussa samojen penkkirivien alla olevista kaiuttimista soitettavien suuäänten muodostamaan intiimiin kenttään) vaihtui Mäen puhuman intron yhdestä näyttämökohdasta kuuluvaan sosiaaliseen kenttään. Tämän jälkeen katsomon kummaltakin puolelta lähti liikkeelle kapea sointikäytävä. Nämä käytävät olivat itse asiassa julkisia – esiintyjät huusivat repliikkiä suhteettoman kovalla äänellä katsoja-kuulijoiden yli toisilleen – mutta muodostivat yhdessä katsomoa sitovan sosiaalisen akusmaattisen kentän. Tämän jälkeen välikkeen eri osaset kohtasivat näyttämöllä supistuen yhdeksi moniääniseksi leveän suorakulmion muotoiseksi akusmaattiseksi kentäksi. Tilan sointi muodostuu näin ajallisesti eteen- ja taaksepäin avautuvien tapahtumien muodostamasta poeettisesta mielentilasta ja kussakin esitystilanteessa teatteritilassa senhetkisenä kuuluvasta, nyt-hetkisestä teatteritilan soinnista.

Teatteri toimii perinteisesti persoonallisen ja sosiaalisen, myös julkisen etäisyyden määrittelemällä alueella. Esitysmaailmassa roolihahmot toimivat ennen kaikkea persoonallisen tai sosiaalisen alueella, kun taas tilassa ja esittämistilanteessa he esiintyvät lähinnä sosiaalisen ja julkisen alueella – josta tosin helposti saadaan aikaan vähintäänkin persoonallisesta muistuttava alue, kun esiintyjä esimerkiksi osoittaa äkkiarvaamatta sanansa suoraan katsojille. *Amoraliassa* näiden kenttien ja alueiden käyttö nähdäkseni laajenee jatkumon molemmissa päissä. Äänentoiston ja mikityksen avulla tavoitetaan katsojan intiimi alue, tilan etäisyyksiä ja äänen suuntaa korostamalla taas äärimmäisen kaukana olevia tilanteita, joiden etäisyys katsojasta muuttaa nämä usein hyvin intiimit tapahtumat tahattoman julkisiksi. Tämä on faktista etäännytystä. Voisi ajatella, että nimenomaan ruumiin pinnalla tuntuvien akusmaattisten kenttien ja äärettömän kaukana mutta samassa tilassa, ikään kuin julkisen tuolla puolen soivien kenttien vuorottelu luo niiden kokemisen välille siltaa, jonka kautta tuntemus ja ymmärrys intiimistä ja julkisesta menevät sekaisin ja jopa murtuvat.

7. *Groteskin dramaturgiaa: Riitta – nainen talossa*

Varhaisin muistikuva siitä, minkä myöhemmin tunnistin groteskiksi, sijoittuu 1960-luvun loppuun, vanhempieni makuuhuoneeseen. Huone sijaitsi Tampereella Messukylässä, kerrostalossa, jonka Temppeliaukion kirkon piirtänyt arkkitehtikaksikko Timo ja Tuomo Suomalainen suunnitteli 1960-luvun puolessavälissä valtion työntekijöiden vuokra-asunnoiksi. Huonetta reunustaa koko seinän peittävä ikkuna. Ennen unen tuloa viihdytän itseäni katselemalla ikkunaa peittäviä valtavankokoisia, paksuja, tummansinisävyisiä verhoja. Niiden riveittäin toistuvassa koristelussa vaaleat kukkakuviot kietoutuvat lehvistöihin. Lehtien seasta ilmestyy vähitellen esiin kita ammollaan karjuva leijona. Leijonan hampaista kasvaa tonttu. Äkkiä sen hiippalakki punoutuu osaksi vieressä nukkuvan lohikäärmeen pyrstöä.

Kokemus toistuu talvella 2008 maatessani ensi kertaa Arlan yleisen saunan lauteilla. Löylyn pehmentämänä antaudun saunan kattoa täplittävien kosteuslaikkujen ja halkeamien tutkailuun. Pikkuhiljaa niistä alkaa muodostua neito, jonka sydämestä sikiää jin ja jang -merkin kaltaisesti toisiaan syleilevät kaksoset. Hetkessä kaksoset muuttuvat ilkeästi irvistävän ukonkuvatuksen silmäkuopiksi, joista kurkistelee hörökorvainen peikko.

Amoralia, Mirriseni, Nälkämäen Oresteia, Riitta – nainen talossa, groteskin voi tutkimusesityksistäni tunnistaa moniaalta: esitysten aiheista ja kuvastosta, niiden näyttelijänilmaisun "tyylistä" ja esitysten sisältämistä intertekstuaalisista viittauksista. Groteski ei kuitenkaan ollut yhdenkään esityksen lähtökohta. En tietoisesti etsinyt groteskeja ilmaisutapoja tai elementtejä, en myöskään ottanut esikuvia groteskeiksi nimettyjen teosten ja tekijöiden joukosta, saati määrittänyt groteskia erityiseksi tutkimuskysymykseksi tai painopisteeksi. Esityksiä yhdistävä groteski juonne – samoin kuin tämän groteskin merkitys – tuli näkyviin vasta töitä jälkikäteen tarkastellessani.

Mikä groteski?

Kuten tunnettua, nimitys groteski (italian sanasta *grotte*, 'luolat') juontuu maahan hautautuneista seinämaalauksista ja -reliefeistä, joita Italiassa alettiin 1400-luvun lopulla kaivaa esiin. Giovanni Pietro Bellori kuvaa Roomasta esiin kaivetun Palazzo Farnesen koristelua seuraavasti:

> *Se [ornamentinkappale] esittää lehvistöä, jossa on ihmiskasvoinen koristekuvio, kaksi lasta sekä hahmo, jolla on puoliksi nymfin ja puoliksi hevosen ruumis. Nämä hahmot työntyvät ulos oksistosta ja lehdistöstä. Sommitelma on yksi niistä oikuista, joita Vitruvius kutsuu epäsikiöiksi ja ositetuiksi/jakautuneiksi hahmoiksi, ja me muut groteskeiksi. (Bellori 1706, lainaus Diderot ja d'Alembert 1757, suom. PH)*

Ensimmäinen esiin kaivetuista palatseista oli keisari Neron noin vuosina 64–68 rakennuttama palatsikompleksi Domus Aurea, jonka seiniä elävöittivät Fabullus-nimisen taiteilijan koristemaalaukset. Niissä vääristyneet ihmis- ja eläinhahmot punoutuivat kasveihin ja puiden lehvistöön. Tästä kehittyi ajatus groteskiin esittämistapaan kuuluvista piirteistä, jotka renessanssin kuvataide sitten omaksui. Samoja piirteitä voi tunnistaa vaikkapa antiikin ajalta peräisin olevien saviruukkujen dionyysisista tanssijahahmoista. Groteski liittyikin aluksi antiikin uudelleen tulkintaan, se oli ilmaisun tyyli, joka levisi kirjallisuuteen, musiikkiin ja teatteriin. Merkillepantavaa on, että groteskiksi jälkikäteen nimetty piirre ilmeni antiikissa varsin myöhään, vasta Rooman klassisella ajalla. Vitruviuksen kirjoituskokoelma *De architectura* (27 eaa.) havainnollistaa, miten ilmiötä jo omana aikanaan pidettiin Kreikan klassiseen taiteeseen verrattuna dekadenttina. Myös Mary Russo (1995) korostaa groteskin esteettisen kategorian myöhäsyntyisyyttä suhteessa itse groteskin ilmiöön. Hänen mukaansa Vitruvius, klassisen tyylin ideaalista luonnollisuutta painottaessaan, toi esiin nimenomaan groteskin oletetun moraalittomuuden, sen sisältämät "asioiden väliset luonnottomat, tyhjänpäiväiset ja irrationaaliset yhteydet" (Russo 1995, 3). Groteski tuli näin esiin klassisen tyylin perustana ollutta luonnollista järjestystä vasten, "suhteessa ylittämiinsä normeihin" (mp.).

Tämä on ensimmäinen, tutkimusesitysteni kannalta kiinnostava groteskin määritelmä: groteski on uudenlaisten, arvaamattomien ja epäolennaisten suhteiden ja yhteyksien näyttämistä asioiden ja olioiden välillä, niiden "epäluonnollistamista". Tätä Annamari Vänskä pitää osana "groteskin politiikkaa". Vänskän mukaan groteski tekeekin mahdolliseksi ilmiöiden tarkastelun ilman, että niitä otetaan luonnollisina ja itsestään selvinä. Sen avulla ilmiöt voidaan kuvata "muutoksen (*transformation*) tilassa", jolloin ne "eivät enää mahdu mihinkään vakiintuneeseen kategoriaan". (Vänskä 2006, 77) Näin on mahdollista löytää "ilmaisuja mahdottoman kokemiselle" (mt., 79), synnyttää niin yksilön kuin laajempien sosiaalisten suhteiden tasolla sellaisia hyväksyttäviä ruumiillisuuksia ja sukupuolia, joita enemmistö ja vallalla oleva diskurssi eivät tarjoa ja tue.

Groteski ei siis koskaan palaudu pelkästään tyyliin tai muotoisuuteen. Ennemmin kuin esityksen tai ilmaisun tyylinä, "tuttuna groteskina", groteski merkityksellistyy ja vaikuttaa tutkimusesityksissäni niin, että kahden esitettävän asian välille raken-

netaan erityinen näyttämöllinen suhde. Groteski näyttäisikin olevan yhteydessä ennen kaikkea tutkimusesitysteni dramaturgiaan, niin kokonaisuuden kuin pienempien osien tasolla. Groteskin synnyttämää dramaturgista nytkäyttämistä kutsun ”häiritsevän groteskiksi”.[197] Häiritsevän groteski ei näyttäydy ensisijaisesti joko hauskana tai pelottavana, koomisena tai traagisena, vaan ailahtelevuudessaan ja epämääräisyydessään se aiheuttaa katsoja-kuulijalle epävarmuuden tuottamastaan vaikutuksesta.[198] Rémi Astruc (2010) korostaa, että groteski ei ilmenekään pelkkänä tosiasiana vaan nimenomaan seurauksena, aistimuksena vastaanottajan ruumiissa. Tutkimusesityksissä häiritsevän groteskia syntyy esiintyjäntyön ja esiintymisen dramaturgiaa esiintyjien kanssa erilaisia materiaaleja (liikettä, ääntä, tekstiä, esineitä, musiikkia) työstäen. Lisäksi sovellan groteskia synnyttäviä dramaturgisia taktiikoita esityksen rakenteen ja kokonaismuodon laatimiseen. Tällaisia ovat toisto, variaatiot, irrationaaliset yhdistelmät ja rinnastukset sekä odottamattomat törmäytykset, erilaiset nyrjäyttävät taktiikat, joiden avulla ilmiöt saadaan irtoamaan niille luonnollisina pidetyistä yhteyksistä. Myös nopeat ja äkkinäiset leikkaukset vahvistavat Wolfgang Kayserin groteskille ominaisena pitämää vaikutelmaa ”äkillisyydestä ja yllätyksestä” (Kayser 1963, 184).

Tutkimusesitysten groteskit rinnastukset synnyttävät ristivalotusta, keskenään päällekkäin hahmottuvia kuvia, ”tärähtäneitä kuvia” – jonka annoin nimeksi yhdelle *Mirriseni*-esityksen kohtaukselle. Tällaiset, kahdesta yhteenkuulumattomasta elementistä rakentuvat ”kuvan kuvat”[199] sisältävät ratkaisemattoman ristiriidan, eikä niiden merkityksellisyys palaudu merkitykseen. Astruc muistuttaakin, että groteski ei tule esiin merkityksenä, vaan sitä luonnehtivat pikemminkin epämääräisyys (*l'indétermination*) ja toiseus (*l'altérité*) (Astruc 2010, 38). Groteski, paikoilleen asettumaton näyttämökuva ilmentää ruumiillisuutta, jossa ”tapahtumat kehittyvät aina […] ikään kuin kahden ruumiin kosketuskohdassa” (Bahtin 2002, 285). Tut-

197 Saan kiittää työnohjaajaani Annette Arlanderia siitä, että tulin ymmärtäneeksi ja artikuloineeksi eron ns. tutun ja häiritsevän groteskin välillä. Jaottelu tuo mieleen kaksi Baudelairen nimeämää koomisen lajia, merkitsevän koominen (*le comique significatif*) ja absoluuttisen koominen (*le comique absolu*), joista vain jälkimmäinen on Baudelairen mukaan luovaa ja groteskia. Groteski, absoluuttisen koominen, eroaa tavanomaisesta, merkitsevän koomisesta siinä, että jälkimmäinen on helposti ymmärrettävää. Sen esittämä ero taiteen ja moraalisen idean välillä on ilmeinen, kun taas groteski on tavoitettavissa vain intuition avulla. (Baudelaire 1855)

198 Kuten Rémi Astruc kirjoittaa, ”groteski on traagista *ja* koomista, surullista *ja* hauskaa, järjetöntä *ja* merkityksellistä, realistista *ja* fantastista, samalla tavoin kuin se yhdistää elämää *ja* kuolemaa” (Astruc 2010, 39). Sergei Eisenstein taas lausuu vuonna 1923 Proletkultille ohjaamastaan ja lavastamastaan, Sergei Tretjakovin revyymuotoon sovittamasta Ostrovskin näytelmästä *Käy viisaskin vipuun*: ”Eksentrinen ja groteski ohjaustyyli teki mahdolliseksi hyppäykset ilmaisumuodosta toiseen; niitä saatettiin yhdistellä kerrassaan yllättävillä tavoilla.” (Eisenstein 1978, 50)

199 Mary Russo kommentoi Charcot'n Salpêtrièren sairaalassa järjestämissä hysteriaesityksissä otettuja valokuvia: ”Ei pelkästään hysteerisen käyttäytymisen sisältö vaikuta groteskilta vaan myös sen esitys: jos hysteria on näytteillepanoa [dis-play], niin nämä valokuvat panevat näytteille tuon näytteillepanon” (Russo 1994, 68).

kimusesitysten sisältämän pakonomaisen, groteskia synnyttävän toiston taas voi lukea kommenttina naisen historialliselle esitykselle. Susan Glenn kirjoittaa, että vielä 1900-luvun alussa hysteriaa pidettiin ilmaisuna naisen ylikehittyneestä imitointikyvystä. Se oli osoitus ”hänen taipumuksestaan kehittää useita eri persoonia” (Glenn 2000,89), ja tuohon aikaan naisia pidettiinkin ”hajanaisina, epävakaina, yksilöllisyyttä ja pysyvää identiteettiä vailla olevina” (Leys 1992, lainaus Glenn 2000, 89; ks. myös Russo 1994, 68 sekä Tervo 2006, 9–10). Tutkimusesityksissäni sekä hysteerinen toisto että esiintyjien mimeettinen ylieleellisyys ovat osa groteskin taktiikkaa.

Tämä voisi olla groteskin (dramaturgian) politiikkaa: groteski, kahden ruumiin kosketuskohdassa syntyvä kaksoiskuva irrottaa esittävän (kuvan) esitettävästä (ilmiöstä). Toisto ja variaatio vahvistavat vaikutelmaa epävakaasta merkityksellisyydestä. Vastuu merkityksenantoprosessista siirtyy katsoja-kuulijaan, tämän ruumiiseen. Tällöin koetun merkitys syntyy ”fyysisestä häiriöstä, shokista, joka hämäännyttää” (Astruc 2010, 33). Myös Vänskä korostaa groteskin erityistä kokemusta ”ahdistuksesta ja epävarmuudesta nousevana transformaation tilana” (Vänskä 2006, 77). Ilmaisutapansa ja muotokielensä kautta – joiden avulla muun muassa sukupuolen ja vammaisuuden esityksiä manipuloidaan – tutkimusesitykseni vaikuttivatkin katsoja-kuulijoihinsa ennen kaikkea kinesteettisesti ja mimeettisesti, groteskin ruumiillisesti.

Toinen groteskissa keskeisenä pitämäni piirre onkin sen sisältämä, rakentama ja välittämä erityinen ruumiillisuus. Myös Mary Russo pitää groteskia ennen kaikkea ruumiillisena kategoriana. Hän erottaa groteskin teoriasta kaksi toisistaan poikkeavaa ruumiinkäsitystä. Bahtinilainen karnevalistinen groteski korostaa ruumiin sosiaalisuutta ja materiaalisuutta, kun taas Freudin kammottavan (*Unheimlich, uncanny*) käsitteeseen perustuva, selittämätön groteski liitetään ennen muuta psyykkisen alueeseen, ”ruumiilliseen, joka on sisäisen tilan kulttuurista heijastumaa” (Russo 1994, 9). Molempien sisältämät groteskin ruumiin kuvat ovat Russon mukaan välttämättömiä länsimaiselle subjektikäsitykselle, ”ahdistuksen ja kapinan pantomiimia esittävän naishysteerikon hahmo [...] on [...] yhtä perustava kuin ’seniilit, raskaana olevat akat’” (mt., 9).[200]

Liioittelu ja liiallisuus määrittävät tutkimusesitysteni esiintyjänilmaisua. Ne ovat keskeisiä myös sellaiselle, keskiaikaisista kansankomedioista periytyvälle ruumiillisuudelle, jonka Mihail Bahtin otti oman groteskikäsityksenä lähtökohdaksi.[201] Bah-

200 Russo viittaa Mihail Bahtinin klassiseen esimerkkiin Eremitaasin kokoelmiin kuuluvista kertžiläisistä terrakottapatsaista. (Bahtin 2002, 25)

201 Bahtinin tutkimus keskiajan ja renessanssin naurukulttuurista sekä 1500-luvulla eläneen François Rabelais’n

tinin materiaalisessa ruumiillisuudessa ”kosminen, sosiaalinen ja ruumiillinen ovat [...] jakamaton elävä kokonaisuus” (Bahtin 2002, 19), eikä sen kuvaama ruumis koskaan ole valmis, erillinen ja yksilöllinen, vaan aina ikään kuin ”muutostilassa, vielä päättymättömässä metamorfoosissa, kuoleman ja syntymän, kasvun ja muotoutumisen vaiheessa” (mt., 24). Groteskissa ruumiillisuudessa keskeistä on Bahtinin mukaan yhtäältä suhde aikaan ja toisaalta ambivalenssi muutoksen kahden navan, vanhan ja uuden välissä. Se tuokin esiin paitsi ruumiin ulkoisen myös sen sisäisen kuvan, jolloin nämä kaksi sulautuvat yhteen. Ruumiin erillisyyden ja kokonaisuuden lisäksi groteski kykenee siis horjuttamaan myös vastakkaisuutta ruumiinsisäisen ja ruumiinulkoisen välillä.

Lihallinen, seksuaalinen, avoin ruumiillisuus eli etenkin kansanhuveissa ja populaareissa esitysmuodoissa, joista se välittyi ja siirtyi taiteen ilmaisukeinoihin. Tällainen ruumiillisuus sisältyi vielä 1700-luvulla myös tanssin ilmaisuvalikoimaan, jossa *grottesco* muodosti yhden (tuohon aikaan vielä teatteri- ja oopperaesityskäytäntöihin olennaisesti niveltyvän) esittämistapojen kokonaisuuden. Groteskiksi kutsutut tanssijat ja karaktäärit käyttivät viiden, auki kiertyvän tanssiasennon lisäksi viittä *väärää asentoa* – ranskaksi *les fausses positions*, italiaksi *positure false* – joissa jalkaterät kääntyivät sisäänpäin lähes oikeiden asentojen peilikuvana. (Feuillet 1700; Magri 1988/1779) Alempiin sosiaaliryhmiin kuuluvat, groteskisti tanssivat hahmot poikkesivat tragedian vakavista (*serio*), jalosukuisista ja hienostuneista henkilöhahmoista myös liikkeiden laadun ja käyttötavan puolesta. Vakavaan verrattuna groteski tyyli salli tanssijalle suuremman ilmaisunvapauden, mahdollisuuden moninaisempiin ja näyttävämpiin hyppyihin ja askelluksiin, laajemmat kädenliikkeet ja erilaisten asentojen yhdistelmät. Näin groteskit keinot mahdollistivat suuremman karakterisoinnin ja tunteiden esittämisen, ja komedian palvelusväen lisäksi ne luonnehtivatkin erilaisia muukalaisia. (Magri 1988, 64; Tomko 2005, 165) Väärät asennot oli tanssin sanastoon omaksuttu lähinnä kansantansseista, jollaisina ne haastoivat klassisen, bahtinilaisittain ilmaistuna suljetun ruumiillisuuden. Linda Tomko korostaa, että juuri groteskien ilmaisukeinojen kautta erilaiset valtakulttuurista poikkeavat ryhmät tulivat määritellyiksi ”toisiksi”. (Tomko 2005, 171) Voikin väittää, että vaikka väärät asennot ja groteski ruumiillisuus 1800-luvulle tultaessa katosivat baletin ilmaisuvalikoimasta ja sanastosta, säilyi kuitenkin niihin aikojen saatossa sitoutunut ruumiillinen ja antropologinen kokemus ”toiseudesta”: erilai-

koomisista romaaneista ”Pantagruel” ja ”Gargantua” on varmaankin tunnetuin 1900-luvulla ilmestynyt groteskia käsittelevä tutkimus. Baudelairen ja Bahtinin ohella Rabelais'n groteskista on kirjoittanut myös muun muassa Heinrich Schneegans (1894).

sista ruumiillisuuksista, ilmaisurekistereistä, vieraista yhdessäolon muodoista ja elämäntavoista.[202]

Avoin ruumiillisuus hävisi teatterista samoihin aikoihin kuin tanssista, kun markkinateatterin esitysmuodot siirtyivät kabareiden ja bulevarditeattereiden ohjelmistoon. Karnevalistinen bulevardielämä otti irvokkuudet ja banaliteetit kaupalliseen käyttöön, ja rahvaan, ei-yksilöllisen ruumiillisuuden paikan otti uuden ajan yksilöllinen, porvarillinen ruumiillisuus. Bahtinin mukaan se hylkäsi avoimen ruumiillisuuden sallien ”vain täysin ekspressiiviset tai karakterisoivat painotukset” (Bahtin 2002, 286). Petri Tervon mukaan ”porvarillisen kirjallisen tekijyyden” erottautuminen populaarista karnevaalista, massasta ja väenkokouksesta merkitsi ennen muuta ”groteskin ruumiillisuuden (syntymän, kuoleman, eritteellisen, kopulaation, ulostamisen, kosketuksen, syömisen) ja karikatyyrinomaisen eleellisen ruumiillisuuden kieltämistä”. (Tervo 2006, 20) Tällainen ruumiillisuus ilmestyi kuitenkin ”uudelleen näyttämölle hysteriassa, psykoanalyysissa, kabareessa, bohemiassa ja taideteoksessa” (Tervo 2006, 20; ks. myös Stallybrass & White 1986, 188–189). Tervo kirjoittaa, että uudenlainen, teatterillistettu ruumis poikkesi kuitenkin aiemmasta populaarista, eleellisestä ruumiillisuudesta ilmentäen ”patologisempaa ruumiskappalemaisuutta” (Tervo 2006, 20).

Populaarilla ruumiillisuudella, jollaista myös tutkimusesityksistäni voi tunnistaa, oli vahva vaikutus teatterin modernismin syntyyn 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. Vuosisadan alun teatteri käänsi katseensa kabareehen ja kansanteatteriin, sillä, kuten Peter Jelavich toteaa, teatteri tarvitsi kipeästi ”miimiä, laulua ja tanssia – teatterin eleellisiä ja fyysisiä mahdollisuuksia […] ylempien luokkien liian kirjallisen näyttämön elävöittämiseksi” (Jelavich 1985, 184). Vsevolod Meyerhold taas kuvaa, miten venäläisen markkinateatterin, vanhan ”balagaaniteatterin” periaatteet aikansa teatterista karkotettuina löysivät ”tilapäisen suojan ranskalaisesta kabareesta, saksalaisesta Überbrettlistä ja englantilaisesta music hallista sekä kaikkialle levinneistä ’varieteista’” (Meyerhold [1913] lainaus Braun 1969, 136). Juuri vaudevillesta Meyerhold lainasikin mallin uudenlaiselle näyttelijälle, jonka tuli olla kansanteatterin *cabotinien* kaltainen: osaava, uskalias ja monitaitoinen. Groteski oli Meyerholdin mukaan se tyylittelyn väline, senkaltaista ”pitemmälle vietyä stilisointia”, jonka avulla päästäisiin eroon (venäläistä) teatteria ja etenkin sen näyttelijäntyötä vaivanneesta naturalismista. Kabareen parissa tekemiensä ko-

202 Seuraavan kerran groteskin merkitys toiseuden kokemuksen välittäjänä nousee esiin modernismissa, jossa vieraiden, lähinnä aasialaisista perinteistä omaksuttujen ruumiintekniikoiden ja -trooppien esittäminen oli yksi groteskia aikaansaavaa keino. Tällaisena groteskin voi ymmärtää ristivalotuksena oman/tutun ja toisen/vieraan välillä, jota eivät niinkään synnytä lainatut keinot, vaan ennen kaikkea itse lainaamisen akti, tutun ja vieraan kohtaaminen, kahden toisistaan poikkeavan ruumiin leikkauspiste, niiden rinnastaminen tai päällekkäisyys. Tällaisena groteski rinnastus toimii vieraannutuksen, *Verfremdung*, tapaan.

keilujen pohjalta Meyerhold myös julkaisi vuonna 1913 teorian markkinateatterista ja groteskista tyylittelystä. (ks. Braun 1969, 115; Gorchakov 1957, 68)

Liioittelun, lihallisuuden ja seksuaalisuuden värittämä groteski komiikka oli keskeistä myös siinä amerikkalaisen vaudevillen ja musiikkikomedioiden[203] välittämässä populaarissa ruumiillisuudessa, jonka kautta naisten orastava emansipaatio tuli esiin 1900-luvun alun Yhdysvalloissa – ja josta kiinnostuin tutkimusesityksiä tehdessäni. Susan Glenn kirjoittaa, että koska "käsitykset kauneudesta ja groteskista määrittivät yhdessä sen, mikä huvittavassa naisessa oli huvittavaa" (Glenn 2000, 46), naisesiintyjät olivat myös valmiita luopumaan perinteisistä kauneusvaatimuksista edetäkseen ammattiuralla.[204] Naisen ruumiista tuli näin uuden groteskin keskeinen näyttämö. Sen välittämä uudenlainen naistyyppi koetteli hyvää makua groteskin liioittelun keinoin, mitä Glenn kuvaa seuraavasti: "liikaa läskiä, liikaa meteliä, liikaa ruumiillisuutta, liikaa poliittisia tai maallisia pyrkimyksiä, liikaa mitä vain mikä ylittää naisellisuuden normatiiviset standardit" (mt., 47).

Tutkimusesityksistäni tunnistankin erityistä, naisen esitykseen liittyvää groteskia, jolle tutkimuksen kuluessa annoin nimen "naisellisen groteski" – vain löytääkseni pian Mary Russon kirjan nimeltä *The Female Grotesque* (1995), johon jo viittasin. Paitsi edellä kuvaamaani naisen kuvan täräyttämistä ja kaksoisvalotusta groteskin voi ajatella synnyttävän sellaista, naiselliseen haluun liitettyä kaksisuuntaista kokemusta, jossa "haluttu kohde ilmenee sekä puoleensavetävänä että luotaantyöntävänä" (Heinämaa 2005, 40). Simone de Beauvoirin mukaan naisellinen halu onkin ambivalenttia, jonkinlainen "kaksimerkityksinen [...] vetovoiman ja poistovoiman erottamaton synteesi" (Beauvoir 1993, 92, lainaus Heinämaa 2005, 39). Tällaisesta kaksimerkityksisestä kokemuksesta, ja sen kautta syntyvästä ruumiintunnusta, aloin tutkimukseni kuluessa kiinnostua. Sellaista pyrin tutkimusesityksissäni synnyttämään. Tästä tunnistin kolmannen groteskia ilmentävän ja groteskin kokemusta synnyttävän tason, esitysteni erityisen ilmaisun. Tutkimusesityksissä ilmaisu oli tulosta tavoistani työstää esiintymistä, mihin myös työskentely improvisaation parissa tähtäsi.

Groteskin teeman voikin nähdä hiipineen tutkimukseeni kahdesta suunnasta. Yhtäältä siihen johtivat improvisaatiota koskevat pohdinnat, kysymykset improvi-

203 Vaudeville oli suunnattu suurille massoille, kun musiikkikomedioissa (*musical comedy*) taas kävi keski- ja yläluokkaista yleisöä.

204 Varietee-esitysten muodoista on mainittava myös 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla Yhdysvalloissa suosioon nousseet *minstrel show't*, joissa kasvonsa mustalla maalilla peittäneet (*blackface*) valkoihoiset esittivät afroamerikkalaista vähemmistöä käsitteleviä musiikki-, tanssi- ja irvailunumeroita. Glennin mukaan juuri näissä rasistisissa vaudeville-esityksissä loistaneet valkoihoiset naistähdet olivat räikein esimerkki 1900-luvun vaihteen groteskista ruumiillisuudesta. Muiden etnisten vähemmistöjen kuten juutalaisten ja puolalaisten esittämisestä osana vaudevillerepertuaaria ks. Schechter 2003, 179.

saatiosta harjoitus- ja ilmaisutapana, sen dramaturgisesta merkityksestä, sen käytöstä tutkimusesitysteni rakenteellisena osana. Halu pohtia tutkimusesityksiäni groteskin näkökulmasta vahvistui kuitenkin ennen kaikkea oivalluksesta, joka syntyi huomatessani juuri improvisaatioiden synnyttävän esitysteni erityistä ilmaisun laatua.

Toinen groteskiin johtava tie lähti liikkeelle vuonna 2004 Tšekeissä teatteriantropologian[205] symposiumissa pitämästäni esitelmästä "My Stage in *Nälkämäen Oresteia – The Oresteia of Hunger Hill*". Esitelmä käsitteli samana syksynä Ylioppilasteatterissa ohjaamaani *Nälkämäen Oresteiaa*, josta tunnistin *banaaliksi nostalgiaksi* nimeämäni dramaturgisen taktiikan. Tämä taktiikka on osa sitä, minkä myöhemmin nimesin groteskin dramaturgiaksi.

Ennen siirtymistä *Riitta*-esityksen groteskin käsittelyyn palaankin vielä näihin kahteen, tutkimusesitysten ja niissä ilmenevän groteskin kannalta keskeiseksi osoittautuneeseen polkuun. Ensin hahmottelen väylän, jota pitkin improvisaatio johdatti groteskiin, minkä jälkeen valotan banaaliksi nostalgiaksi kutsumaani ilmiötä.

Improvisaatio tutkimusesityksissä

Voidaan väittää, että alkuperäisimmillään teatteri perustuu improvisaatioon – minkä se tuntuu kuitenkin usein unohtavan, toisin kuin tanssi, joka sukupolvi toisensa jälkeen palaa tähän, molemmille taiteille yhteiseen lähtökohtaan.[206] Aristoteles vahvistaa asian kirjoittaessaan, että "tragedia pohjautuu dityrambien johtajien kehitelmiin, komedia falloslauluihin" (Aristoteles 2000, 1449a10). Improvisaatiotekniikkaa, jossa "näyttelijä esittää jotakin suunnittelematonta, odottamatonta ja hetken huumassa keksittyä" (Pavis 1998, 181) on aikojen saatossa käytetty teatterissa monella tapaa.[207] *Commedia dell'arte* -näyttelijät improvisoivat repliikkinsä juonisabluunoiden mukaan, minkä vuoksi muotoa kutsuttiin omana aikanaan ni-

205 Eugenio Barba määrittää teatteriantropologian "ihmisen sosio-kulttuurisen ja fysiologisen käyttäytymisen tutkimiseksi esitystilanteessa" (Barba 1991, 8). Lisäksi se on "esiintyjän esiekspressiivisen näyttämöllisen käyttäytymisen tutkimusta, joka muodostaa eri lajityyppien, roolien sekä henkilökohtaisten ja kollektiivisten traditioiden perustan" (Barba ISTA:n internet-sivuilla).

206 Elsa Puolanne, suomalaisen tanssitaiteen pioneeri, painotti jo 1930-luvulla improvisoimisen merkitystä tanssin luomisessa. (Suhonen 2005, 18) Maxine Sheets-Johnstone taas korostaa erityisesti tanssi-improvisaation merkitystä rakenteesta ja toistettavasta teoksesta itsenäisenä ja vapaana toimintana. Hän kirjoittaa, että "tanssi-improvisaatio on siinä mielessä ainutlaatuista, että siinä ei toteuteta minkäänlaista rakennetta [*score*] eikä toisteta mitään suoritusta [*performance*]" (Sheets-Johnstone 1981, 399).

207 Anthony Frost ja Ralph Yarrow (1992) nimeävät shamaanit, klovnit ja commedia-näyttelijät improvisaation pioneereiksi. Vsevolod Meyerhold pitää improvisaatiota näyttelijäntyön perustana ja haluaa palauttaa teatterin juurilleen synnyttämällä uudelleen "*Improvisaation teatterin*" (Meyerhold [1912] 1981, 78; Braun 1969, 127).

mellä *commedia all'improviso*.[208] Nykyään kokonaisia teatteriesityksiä synnytetään hetkessä improvisoiden.[209] Improvisaatio onkin edelleen yksi teatterin ja sen lähitaiteiden keskeisiä harjoitus- ja esityskeinoja. Anthony Frost ja Ralph Yarrow erottavat 1900-luvun teatterista kolme keskeistä improvisaation käyttötapaa. Heidän mukaansa perinteinen puheteatteri on hyödyntänyt improvisaatiota ennen kaikkea näytelmäesitysten valmistelussa ja esiintyjien virittämisessä. Improvisaatiota käytetään myös sinällään, *puhtaana* improvisaationa, "synnytettäessä 'vaihtoehtoista' teatterikokemusta" (Frost & Yarrow 1990, 15), minkä lisäksi improvisatorisia periaatteita on sovellettu varsinaisen teatterin ulkopuolella, kuten psykoterapiassa ja koulutuksessa.

Nykyteatterissa improvisaatio on myös tapa jakaa luovaa tekijyyttä työryhmän kesken. Muun muassa *devising* (tai *devised theatre*), joka kattaa laajan joukon kollaboratiivisia tekemisen tapoja, käyttää improvisaatiota esitysmateriaalin ja -muodon synnyttämisessä. Nykyään improvisaatiota sovelletaan todella laajasti, ja Simon Murray ja John Keefe toteavat, että oikeastaan kaikki teatteri hyödyntää sitä tavalla tai toisella. Näin improvisointi heidän mukaansa johtaakin useimmiten enemmän tai vähemmän sovittuun lopputulokseen. Tällöin keskeistä ei olekaan, käytetäänkö improvisaatiota ylipäätään, vaan se, määrittääkö improvisaatio itse esityksen kulkua, sen "dynamiikkaa". (Murray & Keefe 2007, 180) Murray ja Keefe itse korostavat improvisaation merkitystä näyttämötietoisuutta synnyttäjänä, koska "tietoisuus ei ole ensisijaisesti psyykkinen tai kognitiivinen konstruktio, vaan ruumiillinen, ja se käyttää kaikkia esiintyjän aisteja viskeraalisessa ja somaattisessa suhteessa maailmaan" (mt., 143). Lisäisi edelliseen vielä yhden, itselleni keskeisen improvisaation tavan. Improvisaatio on ennen kaikkea tapa tutkia ja kehittää ilmaisua – Patrice Pavis'ta lainatakseni etsiä "uudenlaista fyysistä kieltä" (Pavis 1998, 181). Lisäksi, tanssi-improvisaation tapaan, tuotan sen avulla esityksissä käytettyjä materiaaleja.

Improvisaation merkitys esiintyjä-näyttelijän aktiivisen osallisuuden synnyttämisessä liittyy oleellisesti *näyttelijändramaturgiaan*, josta kirjoitin materiaalisuutta käsittelevässä luvussa 2. Buenaventura ottaa oman näyttelijändramaturgiansa malliksi *commedia*-näyttelijän, joka improvisoi olemassa olevasta henkilöhahmosta ja esityskäsikirjoituksesta, *canovacciosta*, käsin. Hänellä improvisaatio tähtää siis nimenomaan näyttelijän luovaan panokseen esityksentekoprosessissa. Myös näyttelijändramaturgiaa teoretisoinut Eugenio Barba tiivistää improvisaation käytön omassa

208 Ks. Andrea Perrucci (1699): *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improviso*.

209 Keith Johnstonen kehittämä Teatterikisat (*Theatresports*) on tällainen, esityksen tekemiseen tässä ja nyt tähtäävä improvisaatiomuoto. Siinä näyttelijäjoukkueet kilpailevat, mikä niistä pystyy improvisoimaan yleisön antamasta tehtävästä käsin draamallisesti toimivimman kokonaisuuden, näytelmän. Ks. Johnstone 1996 ja 1999.

työssään kolmeen alueeseen. Ensinnäkin näyttelijä synnyttää improvisaation avulla fyysisiä ja äänellisiä tekoja erilaisista lähtökohdista, kuten tekstistä, teemasta tai kuvasta käsin. Toiseksi improvisaatio tarkoittaa tapaa, jolla näyttelijä kehittää teemojen tai tilanteiden variaatioita jo sisäistämäänsä materiaalia muuntaen ja yhdistellen. Kolmas määritelmä, jonka Barba improvisaatiolle antaa, liittyy siihen yksilölliseen tulkintaan, jonka näyttelijä tekee, kun hän esitys toisensa jälkeen varioi omaa osuuttaan. Barba kutsuu tätä tapahtumaa individualisaatioksi. (Barba 2010, 27)

Mikään tutkimusesityksistäni ei ollut varsinainen improvisaatioesitys, vaikka alkuperäiseen tutkimussuunnitelmaan sellainen sisältyikin.[210] Jokaisessa syntyneessä esityksessä improvisaatiolla oli kuitenkin erityinen paikkansa. Jopa kuunnelmassa *Sanovat sitä rakkaudeksi* dialogin rinnalla käytettiin minun erilaisista musiikillisista teemoista ja rytmikuvioista improvisoimaani materiaalia. Tutkimusesityksistä tunnistamiani improvisaation käyttö- ja työstämistapoja olivat:

1. *olemassa olevien materiaalien työstäminen ja harjoittaminen improvisaation avulla,*
2. *erilaisten esitysmateriaalien tuottaminen improvisoimalla,*
3. *improvisoitu jakso esityksen rakenteellisena osana, sen osarakenteena,*
4. *hallitsemattoman ja hallitun, improvisoidun ja tarkasti rakennetun rinnastaminen sekä*
5. *improvisaatio ilmaisun erityisenä laatuna.*

Olemassa olevien materiaalien työstäminen ja harjoittaminen improvisaation avulla oli yksi tapa tutkia aineksia ja toimintoja. Materiaalit, joilla improvisoitiin, saattoivat olla sekä konkreettisia esineitä että fyysisiä toimintoja tai äänneltäviä asioita. Improvisaatiota käytettiin juuri niiden materiaalisuuden – ruumiillisuuden, esineellisyyden, aineellisuuden, aistimellisuuden – työstämiseen. Improvisaation avulla sekä minä että esiintyjät otimme selvää, mitä materiaali itsessään ilmaisee ja mitä sen kanssa tai kautta voisi ilmaista, miltä materiaali (näyttämöllä) tuntuu, miten eri materiaalit vaikuttavat esiintyjään ja millaisen suhteen niihin voisi luoda. Improvisoimalla tutut materiaalit oli mahdollista tehdä vieraiksi, jotta ne pääsivät paljastumaan uusilla tavoilla. Näin improvisaatio myös muutti suhdetta olemassa oleviin materiaaleihin.

Useissa tutkimusesityksissäni esitysmateriaaleja synnytettiin improvisoimalla. Yhtäältä improvisointi tapahtui teeman ja aiheen pohjalta – kuten *Mirriseni*-esityk-

210 Kolmannen tutkimukseen kuuluvan esityksen oli alun perin määrä olla ääni- ja liikeimprovisaatiotyöpajan lopputuloksena syntyvä oppilasesitys, jossa soveltaisin Särjen ääni -ryhmässä käyttämiämme työmenetelmiä. Kuten näyttämön kansalaisuutta käsittelevässä luvussa kirjoitin, suunnitelma kuitenkin muuttui, ja suunnitellun esityksen sijaan tein Ylioppilasteatterin uusien jäsenten kanssa esityksen *Nälkämäen Oresteia*.

sessä, jossa esiintyjät improvisoivat tilanteita kuvitellun ”Mirrin” elämästä. Toinen tapa synnyttää näyttämömateriaaleja oli lähteä liikkeelle materiaaleista käsin, mistä hyvä esimerkki on *Riitan* esiintyjien kananmunalla tekemät improvisaatiot.

Erilaiset improvisoidut jaksot toimivat tutkimusesityksissä myös esitysten osarakenteina. Osarakenteena improvisaatio ilmeni tutkimusesityksissä ainakin kolmella tavalla: 1) toistettuna, rakenteellisesti tunnistettavana muotona, 2) erillisinä improvisaatio-osuuksina sekä 3) pitempinä, näytöksenomaisina jaksoina. *Mirriseni*-esityksen räppi-improvisaatioiden tunnistettavuus perustui ”teeman”, Helmi Vartiaisen elänäntapahtumien toistolle, kun taas *Riitta*-esityksen pyörätuoli-improvisaatioita yhdisti sama, toistuva rakenne. *Amoraliassa* erilaiset improvisoidut kohtaukset eivät sen sijaan rinnastuneet toisiinsa, vaan tapahtuivat kuin toisistaan riippumatta. Laajempi improvisoitu jakso oli muun muassa *Nälkämäen Oresteian* toisen puoliajan aloittava beatbox-osuus, jonka voi ajatella muodostavan oman, improvisaation sääntöjä noudattavan näytöksensä.

Hallitsemattoman ja hallitun, improvisoidun ja ei-improvisoidun, tarkasti rakennetun ja vapaan osuuden rinnastaminen on tapa, jolla improvisaatio pystyy vaikuttamaan esityksen dramaturgian tasolla. Ajatus tällaisesta improvisaatiosta syntyi tutkimuksen myötä, kun huomasin sijoittaneeni improvisaatiot tutkimusesityksissä usein tarkasti ohjatun materiaalin keskelle. Tutkimusesitysten improvisoidut osat tekivät näkyviksi ”ympärillään” olevan esityksen lainalaisuudet, ja juuri tämä kaaoksen ja järjestyksen välinen maasto tai rajapinta alkoi kiinnostaa minua. Improvisaatio saattoi pysäyttää esityksenkulun hieman samaan tapaan kuin kadenssi, *cadenza*, joka alkujaan tarkoitti konserttomuodon osaa. Kadenssi sijoittui konserton ensimmäisen osan loppupuolelle, jolloin se keskeytti orkesterin soiton jättäen solistille tilaa oman virtuositeettinsa esittelemiseen. Hieman samalla tavalla toimi *lazzi, commedia dell'arte* -esityksen keskeyttävä, esiintyjän ennalta harjoittelema ja juoneen kuulumaton temppu. Siinä, missä lazzi (tai lazzo) oli harjoiteltu numero, jonka esiintyjä oli erikseen opetellut ja jota hän kierrätti esityksestä toiseen, olivat kadenssit, säveltäjästä riippuen, joko vapaita improvisaatioita tai sävellettyjä osia. Marc Gassot'n *Riitta*-esityksessä tekemät pyörätuoli-improvisaatiot ovat oivallinen esimerkki lazzista.

Improvisaatiolla on tutkimusesityksissäni vielä yksi, kenties kaikkein tärkein merkitys. Ne synnyttävät ilmaisun erityistä laatua. Kuten edellä totesin, improvisaatiota voidaan soveltaa harjoitteluun ja esiintymiseen monin, toisistaan varsin poikkeavin tavoin. Mutta sitä käytetään myös eri syistä ja erilaisia päämääriä varten. Vähintään yhtä tärkeää, kuin ymmärtää eri tavat käyttää improvisaatiota, onkin kysyä, miksi ylipäätään kannattaa improvisoida. Tavoitellaanko improvisaation kautta

esiintyjän spontaaniutta tai suurempaa valinnanmahdollisuutta, kuten esittävässä teatteri-improvisaatiossa? Vai onko improvisaatio ennemminkin keino vapauttaa esiintyjät opituista tekniikoista ja kutsua heidät luomaan yhdessä, kuten 1960-luvun suuntaukset korostivat? Tutkimusesityksissäni improvisaatio liittyy kysymykseen esityksen ja esiintyjäntyön eettisistä ehdoista.

Esityksessä *Riitta – nainen talossa* pyörätuolit olivat tärkeä työskentelymateriaali. Pyörätuoleista olin ollut kiinnostunut 1990-luvun lopulta lähtien, jolloin työskentelin Kynnys ry:läisten kanssa ja kuuntelin heidän värikkäitä kuvauksiaan elämästä erilaisten pyörätuolien varassa. *Riitassa* harjoittelimme tuolien kanssa monin tavoin: sujuvaa liikkumista, vauhdikasta rullailua, erilaisia koreografioita ja pelejä. Kaikissa pyörätuoli toimi liikkumisvälineenä. Paitsi materiaalia ja erilaisia valmiita kohtauksia pyörätuoleilla tehdyt improvisaatiot tuottivat esitykseen myös aivan erityisen olemisentavan. Pyörätuoli oli keino työstää hyväilyä ja huolenpitoa, jotka olin nimennyt esityksen tutkimuksellisiksi teemoiksi. Esiintyjät pitivät huolta tuoleistaan ja niissä istuvista tovereistaan. He kärräsivät toisiaan tuoleissa ympäri Kiasmaa. Yksi *Riitan* perusharjoitteista oli, että kukin meni vuorollaan silmät sidottuina pyörätuoliin, minkä jälkeen muut ”pelasivat” hänellä, syöttivät toisilleen, pyörittivät ja riepottelivat pyörätuolissa istuvaa toveriaan ympäri tilaa. Sääntönä tässä ronskin näköisessä pelissä oli, että tuolissa istuvan turvallisuudesta oli pidettävä yhdessä huolta, vastuu hänestä oli yhteinen. Tuolissa istuvan taas oli antauduttava muiden vietäväksi ja yritettävä luottaa heihin. ”Pyörätuolipeli” siirtyi sellaisenaan esityksen alkupuolen kohtaukseen, jossa tuolissa istuu liikuntarajoitteinen näyttelijä Pekka Heikkinen, yksi esityksen ”Riitoista”. Juuri tätä kuvaa pidän perustana esityksen keskeiselle olemisentavalle. Siinä kiteytyy myös esityksen tärkein sisältö: Meillä ei ole tässä maailmassa muuta kuin toisemme. Sen vuoksi toisesta huolehtiminen on tärkeintä, mitä voimme tehdä.

Toinen erityinen pyörätuoleihin liittyvä improvisaation tapa syntyi Marc Gassot’n stripteasenumeroista. Näiden kohtausten kirjaimellisesti ruumiin rajoja koetteleva improvisaatio avasi niin esiintyjän (urheilullisen, liikkuvan ja virtuoottisen miessubjektin) ruumiin kuin esitettävän (vammaisen, katseen kohteena olevan, pyörätuolista riippuvaisen naisobjektin) ruumiin välisen rajan. Sen sisältämä epäluonnollistava ele, itsestään tietoinen ruumiin ja koneen vammainen ja rimpuileva ristisiitos näyttäytyi minulle ohjaajana eräänlaisena ritualisoituna rajarikkomuksena. Tämän improvisaation avulla tunsin pääseväni lähelle sellaista aistimuksellisesti vahvaa kokemusta, jonka myöhemmin tunnistin groteskiksi. Pyörätuoli-improvisaatioissa Gassot kyseenalaisti erilaiset normatiiviset käsitykset – käsitykset terveestä, normaalista, vammaisesta, puhtaasta, moraalisesta, hauskasta. Sen sijaan,

että *Riitassa* olisi improvisoimalla rakennettu mahdollisimman todenmukaisia, vammaiseksi tunnistettavia henkilöhahmoja, oli improvisaatio siinä keino synnyttää erilaisia fantastisia vammaisuuden esityksiä.

Tämä tutkimus on osoittanut, ettei improvisaatio ole vain tekniikka ja työväline muiden joukossa, vaan sillä voi esiintymisessä ja esityksentekemisessä olla myös erityisellä tavalla eettinen funktionsa. Improvisaatio synnyttää ennalta arvaamattomia ilmaisutapoja sekä ilmaisun laatua, jota ei muilla keinoin saa aikaiseksi. Epävarmuus, sattumat, ylijäämä, virheet ja maneerit, jotka yleensä pyritään harjoittelun ja toiston avulla kitkemään esiintymisestä pois, ovat osa tätä laatua. Juuri niiden kautta improvisaatio synnytti tutkimusesityksiin sitä, minkä jälkeenpäin tunnistin groteskiksi.

Banaali nostalgia, muistaminen ja poissaolo

Tšekeissä vuonna 2004 pitämäni, banaalia nostalgiaa käsittelevän esitelmän keskeiset teesit olivat, että

1. *näyttämöä toisinnetaan, uudelleen rakennetaan ja vahvistetaan konventioiksi muuttuneiden teatterintekemisen traditioiden kautta ja*
2. *nostalgia on tapa jolla näyttämökoneisto kohtelee eri osiaan, jolloin*
3. *nostalgia pyrkii ylläpitämään tuota koneistoa vakiintuneessa vaiheessa (stage), joka tulee tulkituksi merkityksenä. (Hulkko 2004c)*

Esitelmässä kerroin, että banaali tai banalisoitu nostalgia, kuten sitä myös nimitin, oli yritys saavuttaa ymmärrystä näyttämöllisistä keinoista, joilla olin havainnut purkavani teatterille mielestäni myötäsyntyistä nostalgiaa tutkimusesitysten kontekstissa.

Nostalgia tarkoittaa koti-ikävää, haikeutta tai kaipausta menneeseen ja menetettyyn.[211] Keväällä 2002 valmistin dramatisoidun konsertin *Avara* yhdessä viulisti Sanna Salmenkallion ja pianisti Kristian Attilan kanssa. Mieleeni on jäänyt anekdootti, jonka jälkimmäinen kertoi Sergei Rahmaninovista, yhdestä esityksen ohjelmistoon kuuluneesta säveltäjästä:

> *Rahmaninoviin liitetään usein kaipaus johonkin menetettyyn. Rahmaninovissa tämä piirre oli itse asiassa niin hallitseva, että hän musiikissaan tuntuu ikävöivän menetettyä kotimaataan jo ennen kuin oli sieltä lähtenytkään.*

211 Nicola Savarese määrittää nostalgian 1900-luvun taiteen ominaispiirteeksi, joka hänen mukaansa on erityisesti modernille teatterille leimallista. Savareselle 1900-luvun nostalgia on aivan erityistä koti-ikävää, kaipuuta menetetyille juurille, historiallisesti ja maantieteellisesti kaukaisiin teatteriperinteisiin: commedia dell'arteen, antiikin Kreikkaan ja itämaiseen teatteriin. (Savarese 1999, 165)

(Avara-esityksen käsiohjelma)

Myös toiston, jota pidetään nimenomaan teatterille tunnusomaisena piirteenä, voi lukea oireeksi tästä kaipuusta.[212] Kolme tutkimusesitystä (*Amoralia*, *Mirriseni* ja *Nälkämäen Oresteia*) tehtyäni aloin toden teolla pohtia nostalgian merkitystä teatterissa. Ohjauskokemuksista nousi vahva ymmärrys, että kaipuuna menneeseen, alkuperäiseen – oli se sitten ihminen, kuva, ideologia tai kokemus – nostalgia on jollain tavalla näyttämön konstitutiivinen ominaisuus. Pidin tällaista menneeseen haikailua epämiellyttävänä. Mielestäni nostalgia sumensikin näyttämön ja rajoitti esityksen tekemisen lähtöoletuksia. Nostalgia oli nähdäkseni myös osasyynä moniin hegemonisesti toistettuihin, yksinkertaistaviin ja supistaviin esittämisen malleihin, kuten naisen stereotyyppiseen esittämiseen. Halusin purkaa sitä. Ymmärsin kuitenkin, että nostalgian toimintamekanismin paljastaminen oli mahdollista vain esityksentekemisen toimintatapoja tutkimalla, testaamalla ja muuttamalla. Oma ehdotukseni purkamiselle oli banalisointi. Nimesin taktiikkani banaaliksi nostalgiaksi tai nostalgian banalisoinniksi. Siinä missä nostalgia (kreikan sanoista *νόστος*, 'kotiinpaluu', ja *ἄλγος*, 'tuska, kipu') tarkoittaa kaipuuta ja koti-ikävää, banaali nostalgia on nostalgisiin aiheisiin, esitystapoihin ja trooppeihin[213] kohdistuvaa latistamista ja vulgarisointia, jonkinlaista "nytkäyttämistä"[214]. Samalla perusteella kuin Russo, joka painottaa, että "jokaisella, joka ei tajua vulgaarin ja tieteellisen läheistä rinnakkaisuutta, on joko liian hienostunut tai osittunut elämänkatsomus" (Gould 1982, lainaus Russo 1995, 1), minä halusin rinnastaa korkeataiteellista ja populaaria materiaalia, kyseenalaistaa molempien oikeaoppisuuden ja -kielisyyden. Aluksi ajattelinkin banalisoinnin nimenomaan nytkäyttävän, vääristävän tai pervouttavan nostalgiaa. Uskoin, että banaalein rinnastuksin olisi mahdollista nähdä asiat totunnaisesta poikkeavalla tavalla, jolloin myös ymmärrys itsestä voisi ainakin hetkellisesti siirtyä pois totunnaisilta radoiltaan, kenties jopa muuttua. Banaali ei tarkoittanut vakavasti otettavan ja kauniin vastakohtaa vaan ennen kaikkea tapaa katsoa tai esittää toisin. Tällaisena se liittyi teatterikonventioihin sisältyvien ennakkooletusten, näyttämön väkivallan, purkamiseen ja vaihtoehtoisten esittämistapojen tutkimiseen. Kun banaali nostalgia myöhemmin johti ajatukseen groteskista, erotin sen suorittamasta operaatiosta kaksi osaa. Ensin nostalgia on tehtävä näkyväksi,

212 Muun muassa Anne Bogart kirjoittaa: "Voidaan varmuudella väittää, että teatterin taide on toiston taidetta." (Bogart 2004, 55)

213 Troopin voi määritellä säännöllisesti toistuvaksi ja tunnistettavaksi muodon, teeman, motiivin tyylin tai rakenteen hahmoksi, "figuuriksi". (Murray & Keefe 2005, 212) Trooppi voi tarkoittaa niin ihmishahmoa kuin vaikkapa valotrooppia.

214 Nytkäyttäminen muistuttaa Marianne Liljeströmin esittelemää feministisen tutkimisen "nyrjäyttämisen metodia", jonka perusteella "keskeiset käsitteet tulee paikantaa ja määritellä uudelleen". (Liljeström 2004, 13–14)

minkä jälkeen se voidaan ”ristivalottaa” ja saattaa sijoiltaan. Tämä kaksiosaisuus tarjoaa mahdollisuuden tuoda esiin, paljastaa tai löytää jotakin vielä olemassa olematonta ja tuntematonta, vaikkapa – Vänskän sanoin – ”ilmaisun mahdottoman kokemiselle” (Vänskä 2006, 89).

”Kaipauksena menetettyyn” nostalgia on sukua Sigmund Freudin käsitteelle *das Unheimliche*, jolla on ollut keskeinen merkitys groteskin teorialle. Freudin mukaan *unheimlich* ”epämukavana” tai ”kammottavana” liittyy nimenomaan kokemukseen ”tahattomasta paluusta” (Freud 2005, 51). Aivan kuten unheimlich, joka paljastaa ”jotakin, minkä piti pysyä salassa, kätkettynä ja mikä on tullut ilmi” (mt., 56), myös banalisoitu nostalgia tuottaa samankaltaisen, tahattoman paluun tuntemuksen. Siinä näyttelijän eleet voi tulkita vaikkapa seuraavaan, Julio Cortázarin kirjaamaan tapaan:

> *Ajattelen unohdettuja eleitä, kaikkia isovanhempien tapoja ja sanoja, jotka ovat vähitellen kadonneet, tipahtaneet yksi kerrallaan ajan puusta. Tänä iltana löysin pöydältä kynttilän, sytytin sen huvikseni ja kuljin se kädessä käytävää pitkin. Liikkeen synnyttämä ilmavirta melkein sammutti sen, silloin näin kuinka vasen käteni kohosi itsestään, kämmen kovertui, suojasi liekkiä elävänä varjostimena joka pysäytti ilmavirran. Kun liekki taas kohosi valppaana, ajattelin eleen kuuluneen meille kaikille (ajattelin meille ja se oli oikein, tai tunsin oikein) tuhansia vuosia, koko tulen aikakauden ajan, kunnes vaihdoimme sen sähkövaloon. Kuvittelin toisia eleitä, naisia kohottamassa hameenhelmojaan, miehiä haparoimassa miekan kahvaa. […]*
>
> *Ajattelen esineitä, laatikoita ja työkaluja, joita silloin tällöin löytää aitoista, keittiöistä tai jostakin kätköistä, ja joiden käyttötapaa kukaan ei osaa enää selittää. Turha luulla, että ymmärrämme ajan aherrusta: se hautaa kuolleensa ja vartioi avaimia. Vain unissa, runoissa ja huvituksissa – kun huvikseen sytyttää kynttilän, kulkee sen kanssa käytävällä – näemme joskus välähdyksen siitä, mitä olimme ennen kuin meistä tuli tällaisia, joista kuka tietää olemmeko me. (Cortázar 2005, 440)*

Anne Bogart korostaa, että ”teatteri on muistia, se on muistamista ja kuvaamista” (Bogart 2004, 49). Teatteri elää ja siirtyy tuleville polville muistin varassa, traditioiden ja konventioiden kautta: olemassa olevia näytelmätekstejä ja ilmaisutapoja toistetaan, tulkitaan ja varioidaan, esitykset viittaavat aiempiin esityksiin, joiden muistoa katsojat ja tekijät kantavat mukanaan. Teatterin toimintatapoihin sisään rakennettu kierrätys – historiallisten aiheiden suosio, klassikoiden uudelleen tulkinnat, esitystraditioiden toisintaminen – sitoo sen olemuksellisesti menneisyyteen. Elin Diamondille (1996; 2005) teatterissa keskeistä onkin juuri olemassa olevan uusintaminen ja uudelleen (*re-*) tekeminen.

Valentin Torrensin mukaan teatteri eroaa performanssista nimenomaan tavassaan suhtautua menneisyyteen. Siinä, missä teatteri on aina menneen reflektointia,

avaa performanssi nyt-hetken kohti tulevaa. (Torrens 2007) Näyttelijöitä voisikin, Freddie Rokemin tapaan, nimittää ”hyperhistorioitsijoiksi”. Rokemin mukaan juuri näyttelijä synnyttää yhdyssiteen historiallisen menneisyyden sekä tässä ja nyt esitetyn fiktion välille. (Rokem 2000, 13; ks. myös Rokem 2005, 263)

Marvin Carlson vertaa teatterin tapaa muistella uneksimiseen. Sekä teatteriin että uneksimiseen liittyy hänen mukaansa muistelu, muistamisen mekanismi ja pakonomainen toistumisen tunne. Jokainen esitys lisää katsojan muistiin yhden uuden ”kokemuksellisen muistikuvan” tulevaa käyttöä varten. Voi siis väittää, että teatterissa katsoja työstää aina paitsi historiallista menneisyyttä myös aiempia katsomiskokemuksiaan hahmottaen käsillä olevaa esitystä niiden kautta ja niihin verraten. Carlson väittääkin, että teatterissa ”jokainen esitys on muistoesitys” (Carlson 2003, 2).

Samalla Carlson korostaa teatteriperinteiden sidosta myytteihin. Vanhoissa kulttuureissa nämä myytit olivat syntymyyttejä, moderneissa kulttuureissa usein kansallisia myyttejä. Monissa teatteriperinteissä suhde menneeseen on kuitenkin edelleen läsnä oleva ja ilmeinen, minkä voi selittää juuri teatterin myyttisellä ja rituaalisella alkuperällä. Myös Richard Schechner korostaa rituaalin merkitystä muistin ja muistojen välittäjänä. Hän kirjoittaa, että rituaalit ”ovat ihmisille tapa muistaa. Rituaalit ovat toimimaan laitettuja muistoja [*memories in action*].” (Schechner 2002, 45) Antiikin teatterissa rituaali ja muistaminen olivat olennaisesti läsnä, sillä tragediat perustuivat tunnettuihin ja yhteisesti tunnistettuihin myytteihin, joiden kautta katsojat tunsivat saavansa yhteyden kollektiiviseen menneisyyteen. Riina Maukola kirjoittaa Rick Altmaniin (2002) viitaten, että tragedia ja komedia täyttävät ”*muistotilaisuuden* tarkoitusta, kun ne pitävät yllä muistikuvaa yhteisön kokemuksista toistamalla kulttuurin tärkeinä pitämiä tarinoita, hahmoja ja aiheita” (Maukola 2011, 216).

Paitsi muiston ja muistin taiteena teatteria voi hyvällä syyllä pitää myös kuoleman ja kuolevaisuuden taiteena. Herbert Blau onkin todennut, että ”kaikista esittävistä taiteista kuolevaisuus löyhkää eniten teatterissa” (Blau 1982, 83, lainaus Garner 1994, 44). Japanilaisen noo-teatterin näyttämö rakennettiin alun perin hautojen päälle. Esityksen aluksi näyttelijät tömistelivät lavaa herättääkseen vainajien henget ja saadakseen ne omiin ruumiisiinsa. Vielä tänäkin päivänä kuolleet ovat noo-esityksissä läsnä haamujen ja vainajien henkien hahmoissa. (Bogart 2009, 14; Komparu 2005, 49–51) Minulle teatterin elävyys syntyy, ristiriitaisesti, nimenomaan tavasta, jolla kuolema on näyttämöllä läsnä näyttelijässä.[215] Näyttelijä samanaikaisesti

215 Riina Maukolan mukaan fiktio elättää katsojan toivetta kuolemattomuudesta. Fiktio säilöö ja välittää kuoleman ja kuolemattomuuden jännitettä. Sami Santaseen (2009) viitaten Maukola kirjoittaa, että koska ”kuoleman spektaakkeli näyttämöllä pelottaa itse kuolemaa vähemmän”, niin sankariin samastuessamme me ”ikään kuin kuolemme aina

muistuttaa kuolemasta ja uhmaa sitä kuolleiden kirjailijoiden sanoja puhumalla, muinaisten ilveilijöiden eleitä toistamalla, vuosisatoja sitten eläneen teatteriuudistajan tekniikkaa hyödyntämällä mutta myös ja ennen kaikkea elävän ruumiinsa esillä olon kautta. Näyttelijä sitoo katsojan oman ruumiinsa elävään nyt-hetkeen ja sitä kautta muihin, jo kauan ennen hänen oman ruumiinsa syntymää teatterinäyttämöllä esiintyneisiin ruumiisiin. Paitsi tämän omasta kuolevaisuudesta näyttelijän läsnäolo onkin muistutus ennen muuta katsojan kuolevaisuudesta. Heiner Müllerin lainatakseni: ”Teatterin erityispiirre ei suinkaan ole elävän katsojan läsnäolo, vaan potentiaalisesti kuolevan katsojan läsnäolo.” (Müller 1996, 95, lainaus Lehmann 2009, 248)

Lehmann kirjoittaa, että vaikka draaman jälkeinen teatteri on *nykyhetken teatteria*, liittyy sen nykyhetki ennemminkin ”kuolemaan kuin teatterin paljon puhuttuun ’elämään’” (Lehmann 2009, 248). Tämä nykyhetki tulee Lehmannin mukaan ymmärtää ”leijuvana, katoavana läsnäolona, joka samalla koetaan poistumiseksi, poissa olevaksi, jo poistuneeksi” (mp.). Kuolemasta ja kuolevaisuudesta muistuttaessaan näyttelijä on samalla tässä ja nyt muistutus kaikesta poissaolevasta: menneestä, kuolemasta, hulluudesta, toisesta, jumalasta – mutta myös siitä mitä ei vielä ole, tulevasta, jonka muistelemiseen teatteri kuin ihmeen kaupalla kykenee. Teatterissa poissaoleva siis todellakin tapahtuu, ottaa paikan ja ajan. Poissaolon ja läsnäolon suhdetta voisi kuvata vaikkapa seuraavin, Denis Guénounin sanoin: ”Näyttelijöille läsnäolo ei ole teko, vaan pikemminkin hylkäys, antaminen olla, luovutus”. (Guénoun 2007, 74)

Esityksessä *Riitta – nainen talossa* päähenkilö ei koko esityksen aikana ole läsnä. Marguerite Gautier’sta kyllä puhutaan. Häneen viitataan ja hänestä unelmoidaan. Mutta esityksen alusta saakka on selvää, että tämä nainen on kuollut. Koska kysymyksessä ei ole draama, ei ole mitään, mitä varsinaisesti esittää. On vain kokoelma materiaaleja, miesruumiiden joukko, ja Margueriten sijasta esityksessä katsellaan ja kuunnellaan seitsemää erilaista ”Riittaa”.

Esitykseen ei myöskään sisälly vuoropuhelua. Sen sisältämät *Kamelianaisesta* lainatut otteet koostuvat romaanin päähenkilöä jälkikäteen yksityiskohtaisesti kuvailevista vuodatuksista sekä hänen jälkeensä jättämien luksusesineiden ja näitä esineitä katselevien ihmisten pikkutarkoista luonnehdinnoista. Lisäksi esityksessä kuullaan Margueriten rakastetun, Armand Duvalin, täsmällisesti kirjaama selostus siitä, kun hänen rakastamansa naisen osittain mädäntynyt ruumis nostetaan haudasta.

Valitsin *Riittaan* mahdollisimman tunteellisia ja sentimentaalisia materiaaleja: Alexandre Dumas nuoremman melodramaattisen romaanin *La dame aux camélias*, liudan naisten esittämiä 1970-luvun popballadeja sekä Luce Irigarayn hyväilyä käsittelevän

uudelleen, mutta säilymme silti vahingoittumattomina”. (Maukola 2011, 107)

tekstin. Aiemmista tutkimusesityksistä poiketen nostalgian voikin *Riitassa* nähdä kohdistuneen itse rakkauteen ja läheisyyteen. Rakkaudenkaipuu muodostui nostalgisen teeman, jota esityksessä tutkittiin ja varioitiin ja jota vasten groteski siinä rakentui.

Groteskin kauneus: riitta – nainen talossa

Millaista on groteski kauneus? Onko groteski erityisellä tavalla kaunista? Voisiko groteskin avulla synnyttää uudenlaisen, subliimin ylittävän kauneuden kokemuksen, kuten Victor Hugo väittää? Seuraavassa lähden tutkimaan groteskia esityksessä *Riitta – nainen talossa*. Ennakko-oletukseni on, että *Riitta* poikkeaa muista tutkimusesityksistäni nimenomaan tavassa, jolla se synnyttää groteskia. *Riitan* groteski liittyy nimenomaan kauneuteen, se synnyttää kauneutta.

Esitykseen *Riitta – nainen talossa* halusin mahdollisimman kauniita, hauraita ja feminiinisiä asioita. Halusin loihtia Kiasma-teatterin näyttämölle naisellisiksi nimeämiäni kvaliteetteja, olla suoraviivaisen tunteellinen, herkkä ja melodramaattinen. Melodraaman määrittelin naisen esityslajiksi. Minun nähdäkseni esityksestä tulikin kivuliaan tunteellinen ja piinallisen kaunis – mutta myös äärimmäisen groteski:

> *Lumoavaa, tyylikästä ja ylellistä lähestyttiin sen vastakohdan, eli groteskin kautta. Näyttämöllä ei ollut yhtäkään tyylikästä naista, vaan kaikki esiintyjät olivat miehiä.*
>
> *Tämä valinta tietysti herätti monia kysymyksiä, varsinkin esityksen alussa. Kyse oli tietysti sukupuolesta, mutta ei naisellisuudesta eikä miehisyydestä, eikä niiden vastakkaisuudestakaan. Näkisin että valinnan taustalla oli enemmän fyysisyys sinänsä, tuo paljon puhuttu ruumiillisuus. Ruumiillisuus (oli kyse sitten naisen tai miehen ruumiista) on aina jollakin tavoin puutteellista, vajavaista – joskus groteskiuteen saakka. (Hautamäki 2008)*

Vaikka kritiikin paikka on mielestäni sekä taiteen tekemisen että taiteellisen tutkimuksen ulkopuolella – missä sille soisi suuremman merkityksellisyyden – en voi groteskia käsitellessäni olla mainitsematta Irmeli Hautamäen Mustekala-nettilehdessä *Riitta*-esityksestä julkaisemaa arviota. Olin tykkänään unohtanut, että Hautamäki otsikoi kirjoituksensa ”Nainen talossa – Teatterikorkeakoulun esitys groteskia tutkimassa”. Tuohon aikaan varmaankin ajattelin, että luonnollisesti Hautamäki lukee esitystä groteskin kautta, avantgarde-tutkija kun on. Paitsi innostunut ja sikäli tietysti taiteilijaa imarteleva Hautamäen kritiikki on ennen kaikkea perusteellinen, tarkka ja monitasoinen, ja siitä saattaa huomata, että jo *Riitta – nainen talossa* -esityksen vastaanotossa sen groteskiuteen kiinnitettiin huomiota.

Groteski on läsnä *Riitta*-esityksen ensimmäisessä lähtökohdassa: seitsemän miehen joukko ruumiillistaa yhtä päähenkilöä, Margueritea, joka on lainaa Alexandre Dumas nuoremman romaanista *Kamelianainen.* Tämä taso tulee esityksessä esiin muun muassa ristiinpukeutumisessa, hahmojen puvustuksen näkyvinä osina sekä heidän käyttämissään esineissä: miestyyppinen musta puku, joka tulee esiin vasten naishahmon lähes kliseistä drag-puvustusta (korsetti, sukkahousut ja puukorot), maskuliiniset, kovat symbolit – pölli, kirves ja puukko – feminiinisen, pehmeän pölyhuiskan ja turkispuuhkan rinnalla. Tämä on kuitenkin pelkkää ilmiasua, ja varsinainen sukupuolen ja seksuaalisuuden groteski ristivalotus paikantuu esityksessä nähdäkseni aivan toisaalle. Minulle se ilmenee ennen kaikkea kysymyksessä tunteesta ja tunnusta, jota tutkin erityisesti Luce Irigarayn hyväilyä käsittelevän tekstin valossa. Ilman aistimiseen ja havaintoon yhdistyvää harjoittelua miehen ja naisen erilaiset merkit olisivatkin olleet vain osa niin sanottua tuttua groteskia, osa esityksen ilmeisen burleskia ulkomuotoa.

Riitan miehet tuovat mieleen *hijrat*, Aasian eteläosien islamilaisissa ja hindukulttuureissa vuosisatojen ajan tunnustettuna vähemmistönä eläneet miesnaiset. Hijra on ”ei mies eikä nainen” (Miettinen 1999, 350), useimmiten biologiselta sukupuoleltaan mies – toisinaan kuitenkin myös eunukki tai mieheen eläytynyt nainen – joka pukeutuu ja käyttäytyy kuin nainen. Intiassa hijrat muodostavat ”mystisen alakastin” (mp.) ja oman alakulttuurinsa, ja heillä ajatellaan olevan erityisiä, rituaaleja edesauttavia voimia. *Riitan* mies-naiset ilmensivät samankaltaista ambivalenssia, mitä seuraava katsojalta saamani kommentti hyvin kuvaa:

> *Pyörätuoli-idea kabareefiiliksen kanssa sai aikaan merkillisen toiseuden tunteen näytelmän rytmissä ja kouraisi välillä niin syvältä etten tiennyt olinko itse nainen vai mies. Jotenkin nainen ja mies olivat esityksessä sisäkkäin? (Riitta-katsojapalaute 3)*[216]

Vuonna 2006 kirjoittamassani apurahahakemuksessa olin kuvaillut tulevan esityksen, työnimeltään ”La dame aux camélias”, tematiikkaa seuraavasti:

> Esitys käsittelee erilaisia eetoksia ja niiden näkymistä porvarillisissa yhteiskunnallisissa suhteissa, erityisesti sukupuolisuhteissa. Naisen elämää hallitsee rakkaus, miestä ohjaa kunnia. Esityksessä eri eetokset törmäävät naisen elämässä. Kun naisen kyky reproduktioon ja miehen maailman harmoniseen ylläpitoon katoaa, hänestä ei ole yhteiskunnalle jäljellä mitään hyödynnettävää. Naisen ruumis menettää arvonsa, ja hän kuolee pois. (Kamelia-työsuunnitelma 17.5.2006)

216 Tekstissä lainaamani katsojapalautteet ovat otteita sähköpostiviesteistä, joita jotkut *Riitta*-esityksen nähneet ihmiset minulle erikseen pyytämättä lähettivät.

Esitykseen oli tarkoitus saada kymmenhenkinen mieskaarti ja viiden soittajan orkesteri. Vaikka kokoonpano pienenikin suunnitellusta – lähinnä rahasyistä mutta myös, koska muutama esitykseen lupautunut esiintyjä perui osallistumisensa työ- tai terveyssyihin vedoten – onnistuin saamaan kasaan seitsenmiehisen esiintyjäjoukon ja kolmen muusikon muodostaman orkesterin, minkä lisäksi esityksessä oli mukana mittava suunnittelija- ja toteuttajajoukko sekä tuottaja.[217]

Riitta-esityksen keskeinen lähtökohta oli tutkia naisen elämää seitsemän miespuolisen ruumiin kautta. Väitteeni oli, että koska minä elän omaa naisen elämääni omassa ruumiissani, en voi sitä oikeastaan ymmärtää. Bertolt Brecht kuvaa, miten sotilaiden toisilleen järjestämissä rintamaesityksissä miesten esittämät naisroolit synnyttivät vieraannutusta tuottaen samaan aikaan koomisia ja eroottisia efektejä. Hänen mukaansa ”naisista saatiin tietoa esiintyjien kautta sitäkin enemmän kun nämä miehinä tiesivät naisista enemmän kuin naiset”, jolloin nainen tuli esiin ”konkreettisena olentona”. (Brecht 1991, 165) Myös minä halusin käsitellä naista nimenomaan useiden miesruumiiden kautta, monikollisesti.[218] Halusin synnyttää uudenlaisen musikaalin – ”rehabilitoida musikaalin, kaapata sen takaisin kaupalliselta massamedialta ja monikansallistetuilta formaateilta”, kuten myöhemmässä suunnitelmassa kirjoitin. Taustalla oli siis pyrkimys pelastaa musikaali *prefabricated*-brändien maailmasta ja palauttaa se taiteellisten esitysten joukkoon. Esitys, joka monissa apurahahakemuksissa kulki nimellä ”Riitta – woman-in-the-house: feministinen melodraama kymmenellä miehellä”, olisi ”*kokeellista viihdettä*, banaali ooppera, jossa pyrimme palauttamaan populaarin, kansantaiteen takaisin sen omille juurille: yleisöä puhuttelevaksi ja koskettavaksi taideteokseksi.” (Työsuunnitelma 16.3.2007) Halusin näin punoa korkean (ooppera) ja matalan (varietee) yhteen ja samaan muotoon, jonka kautta katsoja voisi sekä ajatella että tuntea, ymmärtää ja kokea. Ja viimeistään siinä vaiheessa, kun määrittelin *Riitan* ”musikaaliksi

217 Itse rahoitetuksi, vapaalla kentällä kokeellisesti tehdyksi ja pitkällä aikavälillä harjoitelluksi, tutkivaksi, itse tuotetuksi työryhmäproduktioksi *Riitta* oli hyvin organisoitu ja myös todella suurikokoinen spektaakkeli. Onkin syytä olla huolissaan seurauksista, joita täysin vapaan, ryhmien ulkopuolisen kentän rahoituksen niukkuudella on samaisen toiminta-alueen esityksiin, niiden ilmaisutapoihin ja -muotoihin. Vaikka esimerkiksi kierrätys, pienimuotoisuus ja halpuus ovat usein (arvo)valintoja, päädytään niihin vapaalla kentällä yleensä jo pelkän rahapulan vuoksi. Kaikki mahdollinen raha halutaan ohjata työryhmän palkkoihin. Suurimman ongelman muodostaa kuitenkin se, että vähäisillä varoilla lunastetuksi oletettua vapautta työstää ja harjoitella esitystä laitosolosuhteisiin verrattuna keskimääräistä pidempään ei käytännössä enää ole. Kun esiintyjät ja muu työryhmä osallistuvat alipalkattuina freelancetuotantoon, on heidän osallistumisensa niihin koko ajan ehdollista ja taiteellisen työn edistyminen riippuvaista esiintyjien maksettujen töiden määrästä. Näin oli myös *Riitta*-musikaalissa, mikä näkyi paitsi aivan konkreettisina näyttämöllisinä työnjakoina ja ratkaisuina myös ja eritoten siinä, millaisessa ilmapiirissä esitystä harjoiteltiin ja miten mielekkääksi esiintyjät prosessin kokivat.

218 Samankaltainen monikollisuus sisältyy C.G. Jungin käsitteeseen *animus*, jolla hän tarkoittaa naisen psyykeen kuuluvaa sisäistä miestä. Sen sijaan *anima*, miehen sisäinen nainen, on hänen mukaansa yksiköllinen kokonaisuus. (Jung 1966)

laulutaidottomille"[219] – ja valitsin munat, pöllit ja pyörätuolit esityksen harjoittelussa työstettäviksi perusmateriaaleiksi – olivat ainekset groteskiin ja aistilliseen soppaan moninaiset.

Ensimmäinen esimerkki *Riitan* groteskista kauneudesta on esityksen näyttämöllä tapahtuvan osuuden aloittavasta, pyörätuolien kanssa tehtävästä sokkokuljetuksesta. Siinä kuusi miestä pelaa yhdellä, pyörätuolissa istuvalla kollegallaan. Kohtaus alkaa, kun sitä edeltävä jakso, jossa kuusi miestä istuu katsomon ympärillä vuolemassa pöllejään, on päättynyt. Lavaa peittävä tummanpunainen tafti laskostuu takanäyttämölle paljastaen lavan takaosassa lattialla istuvan ensimmäisen "Riitan", näyttelijä Pekka Heikkisen. Toiset nostavat hänet pyörätuoliin, peittävät hänen silmänsä vaaleanpunaisella silmäsuojalla, kiinnittävät hänen turvavyönsä ja alkavat vuorotellen, sattumanvaraisessa järjestyksessä työntää häntä pyörätuolissa ympäri näyttämöä. Vähitellen liikkeen tempo kiihtyy, työntämisvuorot vaihtuvat nopeassa tahdissa ja miehet ryhtyvät "syöttelemään" pyörätuolia toisilleen. Välillä joku hypähtää tuolissa istuvan miehen syliin, kahmaisee tätä kaulasta kiinni ja matkustaa hetken tämän sylissä istuen samalla, kun muut jatkavat pelaamista.

Kohtauksen taustalla oli pitkä työstämisjakso, jonka aikana harjoiteltiin eri tavoin yksin ja yhdessä pyörätuolien kanssa toimimista ja niissä liikkumista, samoin kuin huolenpitoa tuolissa istuvasta. Aloimme tutkia huolenpitoa ja vastuuta tuolissa istuvasta tilanteessa, jossa istuja luopuu ruumiinkontrollista, antautuu kokonaan muiden huolehdittavaksi. Kyseessä oli siis yhtäältä perinteinen luottamusharjoitus ja toisaalta sen testaaminen, miten voi samaan aikaan pelata uskaliaasti ja pitää huolta. Pyörätuolia kuljettavilla ja sillä keskenään pelaavilla esiintyjillä oli oltava vahva kontakti toisiinsa; vastuu istujan turvallisuudesta kannettiin yhdessä. Eräs esiintyjä kuvasi ensimmäistä sokkokuljetuskokemustaan näin: [220]

> *Tehtiin mahtava harjoitus pyörätuoleilla, jossa yksi istuu tuoliin ja hänen silmänsä sidotaan ja muut sitten tekevät tälle matkan tai tanssin. Se oli aivan huimaa ja mahtavaa! Tuntui kuin enkelit olisivat liikutelleet minua jossain avaruudessa. Ristiriidat kokemuksessa olivat muuten herkullisia. Tästä unohtui sanoa, että hyvän ja pahan tekemisen rajat olivat hyvin ohuet. Samalla tuntui, että minusta pidettiin huolta ja hyväksikäytettiin. Love and hate. Kokemus oli siitä huolimatta upea ja rentouttava ja uskalsin luottaa tyyppeihin. Tämä oli aivan mahtava matka.*

219 Vaikka tiesin muutamat esiintyjistä taitaviksi ja kokeneiksi laulajiksi, olin pyytänyt mukaan myös esiintyjiä, joille laulaminen ei ollut helppoa tai joille se oli aivan vierasta ja hankalaa. Lisäksi halusin esitykseen paitsi erimuotoisia ja -näköisiä miehiä myös niin myös esiintyjiä esittävien taiteiden eri alueilta ja ammateista: näyttelijöitä, muusikoita, yhden teatteriohjaajan ja yhden koreografiopiskelijan. Näin esiintyjien taidot ja kiinnostukset, tekniikka ja esiintymiskokemuksen määrä, samoin kuin heidän ammatillisuutensa taso, vaihtelivat suuresti.

220 Pyysin esiintyjiä pitämään tutkimustani varten harjoituspäiväkirjaa. Kaikkiaan kuusi esiintyjää palautti minulle muistiinpanonsa syksyn harjoitusperiodien jälkeen. Käytän saamiani muistiinpanoja anonyymeina havaintoesimerkkeinä, joiden julkaisemiseen olen saanut kirjoittajien suostumuksen.

Toiselle esiintyjälle harjoitus näyttäytyi seuraavalla tavalla:

> *Pyörätuoli, kosketus, tuuli, tila, visuaalisesta informaatiosta vapaa kokemus, oleminen tuolissa, johdateltavana, kosketettavana, vietävänä. Kokeilut kuljettajana/painonantajana jäivät vielä liian vähäisiksi, on halu jatkaa ja palata harjoittelemaan tätä, tutkimaan mahdollisuuksia. Keholliset valinnat?*

Minulle sekä harjoite että sen pohjalta syntynyt kohtaus olivat niin katsottuina kuin koettuina konkreettisuudessaan ja fyysisyydessään ehdottoman vahvoja ja toimivia. Kokeilin myös itse sokkona tuolissa istumista. Kuten esiintyjä edellä kuvasi, näennäisen vauhdin ja kovakouraisuuden lisäksi kohtaukseen liittyi aivan erityislaatuista koskettamista ja hellyyttä. Ne olivat *Riitalle* valitsemaani tematiikkaan, tuntemiseen ja tunteellisuuteen liittyviä laatuja. Sokkokuljetuksessa juuri materiaaliin ja ilmaisutapaan sisältyvä merkityksellisyys tulikin selkeästi esiin.

Esiintyjäryhmän sisällä pyörätuoleilla harjoittelu herätti vastakkaisia reaktioita. Seuraavat, esiintyjien – minun pyynnöstäni ja osin tutkimustani varten – kirjoittamista harjoituspäiväkirjoista lainatut otteet kuvaavat hyvin erilaisia reaktioita ja suhtautumistapoja pyörätuoleilla harjoitteluun.

> *Tehtiin pyörätuoleilla materiaalia. Kaatuminen taaksepäin tuntui hurjalta aluksi.*

Seuraavana päivänä sama esiintyjä kommentoi pyörätuoliharjoitteita:

> *Rullatuoleilla törmäily toi mieleen lapsuuden bulgarian törmäilyautoradat, jotka olivat sitä jotain.*

Toiselle esiintyjälle pyörätuolien kanssa tolskaaminen oli vähemmän mielekästä. Hän koki sen vastenmieliseksi ja ilmeisesti myös vaikeaksi. Tämä esiintyjä kirjoittaa:

> *Tiistaina kaikki harjoitteet tuntuivat jotenkin väkivaltaisilta. Varsinkin pyörätuolihomma, pelottavaa ja menee virtuoosipuolelle. Jään ulkopuolelle.*

Edellä näkyvä kokemusten tai mielipiteiden vastakkaisuus havainnollistaa myös harjoitusten edetessä ryhmän sisälle syntynyttä ”jakolinjaa”. Kun yksi löysi mielekkyyden kokeilla ja työstää mitä vain materiaaleja ja harjoitteita, suhtautui toinen lähes kaikkeen tarjottuun vastentahtoisesti ja jättäytyi toistuvasti ja enenevässä määrin väkivaltaisina pitämiensä harjoitteiden ulkopuolelle. Erityisen kiivasta sananvaihtoa harjoituksissa syntyi siitä, oliko liikuntavammaisen toverin pyörittely pyörätuolissa ylipäätään eettisesti perusteltua, oliko se oikein. Sokkokuljetuksen ajan pyörätuolissa istunut Pekka Heikkinen piti itse kohtausta mielekkäänä ja turvallisena. Hänen luottavainen suhtautumisensa kollegojen toimintaan vakuutti minut paitsi

kohtauksen mielekkyydestä ylipäätään myös siitä, että pyörätuolissa istuva mies ei loukkaisi itseään liukkaalla lattialla puukoroissa taituroivien kollegojen hoteissa. Lisäksi olisi mielestäni ollut väärin suojella häntä kuviteltavissa olevalta onnettomuudelta vain sillä perusteella, että sokkokuljetus ei toiselle esiintyjälle näyttäytynyt lähtökohtaisesti mielekkäänä.

Katsojissa sokkokuljetus herätti yllättäviä reaktioita. Monia sokkona tuolissa istuvan, suojattoman vammaisen retuuttaminen hirvitti. Sain kuulla, että niin ei saisi tehdä. Kuitenkaan kohtauksessa ei ollut läsnä aitoa vaaraa, vaan maskeineen, puvustuksineen, valolavastuksineen ja äänimaisemineen tilanne oli kaiken kaikkiaan äärimmäisen teatterillinen. Se muistutti katsojaa jatkuvasti siitä, että mitään vaaraa ei ole, että ”tämä on vain teatteria”. Voikin ajatella, että kohtauksen rakentama kaksoiskuva syntyi ensimmäiseksi tästä katsojan kokemasta toden ja teatterin välisestä ristiriidasta, eettisen ja esteettisen ambivalenssista.

Toinen ristiriita, joka vahvisti kohtauksen kaksoiskuvaa, oli kinesteettinen. Seuratessaan sokkokuljetusta katsoja joutui altistumaan kahdelle erilaiselle kinesteettiselle toiminnalle. Hän samastui yhtäältä retuutettuna olevaan pyörätuolissa istujaan ja toisaalta hänellä pelaaviin miehiin. Näkisin, että kohtauksen (ruumiillinen, eettinen, sisällöllinen, ideologinen) merkitys avautui tästä groteskina pitämästäni kaksoiskokemuksesta, siihen suostumisesta. Jos kohtauksen kinesteettinen tuntemus alistui opitulle ajattelutavalle, tuloksena lienee ollut ennen kaikkea koetun torjuminen. Onhan meille iskostettu, että puolustuskyvyttömän kiusaaminen on epäreilua. Torjuvan ratkaisulogiikan voisi esittää seuraavasti: Miltä tämä minusta tuntuu? – Mitä tämä (minulle) merkitsee? – Mitä mieltä minä tästä olen? Torjuttuna kohtaus herätti useissa palautteissa aistimaani paheksuntaa. Tämä houkuttelee pohtimaan sitä kammottavan käsitteen kautta. Kuten nostalgian yhteydessä tuli esiin Freudin käsite *unheimlich* sisältää ajatuksen tutun ja aiemmin koetun, sittemmin salaiseksi muuttuneen ja torjutun paluusta. Freud muistuttaa myös, että ”sanan *heimlich* merkitys on […] kehittynyt kohti ambivalenssia niin, että se on lopulta langennut yhteen vastakohtansa *unheimlich* kanssa” (Freud 2005, 40). Epämukava on aina samaan aikaan myös jollain tapaa mukavaa.[221] Liikuntakyvyttömän näyttelijän hurjassa ja pelinkaltaisessa pyörittämisessä ei kammottavaa kenties ollutkaan vain tämän toiminnan aiheuttama epämukava tunne, vaan myös siihen sisältyvä tuttuus. Tutut ja arjessa hallituiksi koetut elementit – kosketus, hoiva, läheisyys, tai näiden kaikkien pelko – tulivat kohtauksessa näkyviksi, jolloin niin esiintyjä kuin katsojakin joutuivat al(t)istumaan tälle kaksisuuntaiselle kokemukselle.

221 *Heimlich* sisältää myös merkitykset kotoisa ja salainen.

Toden ja teatterin, samoin kuin tekijän ja kohteen erilaisten kinestesioiden aikaan saamien kaksoiskokemusten lisäksi kohtauksesta voi erottaa myös muita groteskeja kaksoiskuvia. Kiinnostavaa on se, miten jo itse kohtauksen elementit – vapaaehtoinen antautuminen ja altistuminen tuntemattomalle vs. huolenpito riskejä kaihtamattoman fyysisen kontaktin kautta – ovat kaksinapaisia, vahvoja ruumiillisia aistimuksia ja emootioita herättäviä. Ja niiden ambivalenttius oli selvästi liikkeelle paneva voima jo esityksen tekovaiheessa. Ratkaisemattomien groteskien elementtien työstäminen ja yhdisteleminen muodostui osaksi harjoittelun merkityksellisyyttä ja rakensi myös ennalta odottamattomia epävarmuuden tasoja, jotka tulivat esityksessä esiin yllätyksinä. Tällä tarkoitan muun muassa esiintyjien työnjakoon ja "rooleihin" liittyviä virityksiä – sitä, millaisia tehtäviä ja kenen kanssa he esityksessä tekivät – sekä omia dramaturgisia valintojani, joiden avulla pyrin ratkaisemaan senkaltaisia esiintyjien välisiä ristiriitoja ja suhtautumiseroja, joita edellä kuvasin. Voisi siis ajatella, että groteskien materiaalien vastahankainen työstäminen synnytti myös esiintyjille mahdollisuuden kohdata jotakin "salaisesti kotoisaa". Groteskin hahmossa palatessaan se tarjosi "keinoja ilmaista kokemuksia, jotka eivät kuulu tuttuun maailmaamme" (Vänskä 2006, 89). Samalla tavalla kuin *unheimlich* on asia, joka haluaa pysyä salassa, olivat *Riitan* harjoittelun ja katsomisen tuottamat kokemukset sellaisia, jotka tavallisessa elämässä ohittaisimme tai unohtaisimme. Esityksen yhteydessä ne kuitenkin tulivat ilmi ja antoivat niin esiintyjille kuin katsoja-kuulijoillekin mahdollisuuden tuntea itsensä ja maailman ainakin hetkellisesti toisin.

Toinen esimerkki *Riitta*-esityksen groteskista ovat pyörätuolivariaatioiksi nimeämäni rakenteelliset improvisaatiot, joista kirjoitin jo improvisaation yhteydessä. Kyseessä on kolme Marc Gassot'n esittämää ilmeisen groteskia numeroa, joissa tämä näyttelee pyörätuolissa istuvaa ja pyörätuolin osia riisuvaa esiintyjää. Niiden sisältämät toiminnalliset striptease- ja tanssiaihelmat kehittyvät numeroiden edetessä. Variaatioissa rinnastetaan kolme esityksen keskeistä materiaalia: raaka kananmuna, pyörätuoli ja miehen naiseksi pukeutunut ruumis.

Palaan ensin variaatioiden syntyyn. Kananmuna oli yksi *Riitta*-esitykselle etukäteen määrittämistäni perusmateriaaleista. Munassa minua kiinnosti paitsi sen kaunis, sulava muoto ja valkoinen väri – kananmuna on esimerkki täydellisestä muotoilusta! – niin ennen kaikkea sen konkreettinen hauraus. Kananmunaa tuli kohdella varovasti ja huomaavaisesti. Ensimmäinen tehtävä, jonka esiintyjille annoin, oli kehotus pitää munasta huolta niin, ettei se hajoaisi. Aloimme työskennellä munalla heti ensimmäisellä, liki vuotta ennen esityksen ensi-iltaa Kiasma-teatterissa pidetyllä harjoitusviikolla, josta eräs esiintyjä kirjoitti:

> *Muna tuntui alussa hyvin hauraalta. Oli pakko keskittyä munaan, mikä vaikutti liikkumiseen tosi paljon. Itsetunnon kasvaessa pelko katosi ja halusin ottaa suurempia riskejä. Aloin pitää munan pysymistä itsestään selvänä ja luonnollisena. Munan pudottaminen tuntui petturuudelta. Hetki munan lipeämisestä munan rikkoutumiseen oli puhdasta kauhua.*

Toiselle esiintyjälle kananmuna jäi ensimmäisissä harjoituksissa vieraaksi.

> *En oikein saanut mitään irti kananmunista. Mutta huomasin, että en sitten yrittänytkään liikaa. Se oli vain esine. Mietin sen symboliarvoa näyttämöllä. Hedelmällisyys, naiseus. En tiedä[...]*

Kolmas esiintyjä pohti kananmunan herättämiä tuntemuksia ja assosiaatioita:

> *Ja me liikumme pitäen kananmunaa missä milloinkin. Tajuan etäisesti sen vahvan tuntemuksen, aavistuksen, jollaista tämän näyttämön voisi olla tarkoitus tuottaa[...]*
>
> *Miten tuottaa sitä tuntemusta, millaisella tavalla?*

Edellä kuvatut kommentit tuovat hyvin esiin, miten eri tavoin esiintyjät suhtautuivat myös kananmunaan. Paitsi henkilökohtaiset ominaisuudet ja mieltymykset myös esiintyjien koulutus- ja esiintymishistoriat vaikuttivat tapaan ottaa vastaan ehdotuksia ja lähteä työstämään tarjottuja materiaaleja. Kun harjoitukset syksyllä 2007 jatkuivat, myös työskentely kananmunien kanssa fokusoitui. Niillä tehtiin nyt erilaisia yksilönumeroita ja yhteisharjoitteita, joista yksi esiintyjistä kirjoitti:

> *Munaharjoitukset vaativat pitkää pinnaa. Muna on tuskallinen olio: liian täydellinen, liian hauras.*

Toistojen lisääntyessä suhde kananmunaan muuttui rennommaksi. Munasta tuli vähitellen tuttu, mutta samalla harjoitteet muuttuivat astetta vaikeammiksi:

> *Munaleikit tapahtuivat tänään kenkien sijaan puolivarpailla, liikkuminen munien kanssa helpottunut edelleen, tullut tutummaksi, samoin liikkuminen/oleminen korsetin kanssa munaa kuljettaessa, tästä huolimatta korsetti aiheuttaa edelleen fyysistä ahdistusta.*

Samalla kun muna integroitui harjoittelun muihin materiaaleihin – korsetteihin, pölleihin, pyörätuoleihin ja korkokenkiin – alkoivat myös tulla vastaan esiintyjien rajat sen suhteen, mitä he suostuivat tai pitivät mielekkäänä tehdä. Munien epähygieenisyys ja niiden kautta mahdollisesti saatavat tartunnat huolestuttivat joitakuita. Lisäksi munaharjoitteiden kautta paljastui jännittävä sisällöllinen ambivalenssi, jota seuraava kommentti hyvin kuvaa:

> *Munankuljettamisen likaisuus, esim. nuollessa munaa pitkin lattiaa, yhtäältä munan konkreettinen likaisuus ja toisaalta idean/tapahtuman tasolla. Miten säilyttää herkkyys suhteessa munaan ja tilanteeseen?*

Lokakuun harjoitusperiodilla työskentely kananmunien kanssa alkoi herättää entistä voimakkaampia tunteita:

> *Selviä motivaatio-ongelmia. Tuntuu että monissa tehtävänannoissa on pelkkiä esteitä. Kun samalla ei ole selvää, mihin harjoitteella pyritään, ei löydy omaa tekemisen tilaa. Varsinkin munatyö herättää aggressiota ja torjuntaa.*

Jos esiintyjä ei kokenut harjoitetta mielekkääksi, saattoi se johtaa koko harjoittelun kyseenalaistamiseen.

> *Pauliinan ohjeet tuntuvat ajoittain jopa sadistisilta, rajoitusta rajoituksen perään. Erityisen pahalta tuntui ajatus siitä, että munan hajottaneen esiintyjän pitäisi imeä hajonnut kanamuna lattialta ja oksentaa se roskikseen.*

Esiintyjät reagoivat harjoittelun tapoihin hyvin eri tavoin, ja kaikessa vastenmielisyydessään kananmunaharjoitteet synnyttivät joillekin esiintyjille myös oivalluksia, mistä kertoo seuraava muistiinpano lokakuulta 2007:

> *Munalla tekeminen tuntuu epämiellyttävältä ja tuskaiselta. Miksiköhän? Fyysinen tuskaisuus ja toinen tekijä on hygienia.. likaiset lattiat, salmonella, muna suussa.. Miksi sitä tehdään ei ole ollut mulle niinkään kysymys, minkä X nosti esiin, mulla ehkä sitten puhdas epämiellyttävyys. Mutta tähänkin on tosin alkanut tottua ja löytää siitä jotain.. ja myös juttu josta en haluaisi luopua ehkä juuri siksi, että se on niin vittumaista ja vaikeaa.*

Vastenmieliseltä tuntuvat harjoitteet perustelin sillä, että etsin tällä tavoin ymmärrystä ja tietoa siitä, mitä kaikkea käsillä olevilla materiaaleilla voi tuottaa ja mitä kaikkea niiden kanssa työskentely voi yhtäältä esiintyjälle ja toisaalta minulle ohjaajana tarkoittaa. Halusin siis tutkailla erilaisia harjoitteiden herättämiä kokemuksia. Kun yksi esiintyjistä käski minua tekemään harjoitteet hänen sijastaan itse kotona, vastasin, että tekisin niin, jos sillä tavoin saisin jotain ymmärrystä siitä, mitä näyttämöllä tapahtuu ja mitä se tarkoittaa. Varmaankin vaadin esiintyjiä antautumaan ehdoitta groteskeihin kokeiluihin. En etsinyt kompromisseja tai tarjonnut niitä vaan pidin harjoitteita ehdottoman mielekkäinä yksinkertaisesti siitä syystä, että ne näyttäytyivät minulle ulospäin sellaisina. En myöskään osannut antaa esiintyjille sellaista turvaa tai varmuutta, jota he ehkä olisivat kaivanneet. Ymmärrän, että rajat ylittääkseen esiintyjä tarvitsee tietyn määrän turvaa. Tällaisen turvan voi synnyttää monella tavalla, joko keskustelemalla, suostuttelemalla ja vapaaehtoisuuteen vedoten, tai, kuten teatterissa usein, ajamalla tietoisesti esiintyjät kokeilemaan rajojaan tai vetoamalla ohjaajan auktoriteettiin. Usein turva tai suoja kuitenkin syntyy jo

esiintyjän olemassa olevasta tekniikasta tai sen varaan, mutta myös pedagoginen johdattelu kokeilujen, välivaiheiden, onnistumisten sekä näitä lomittavan reflektion kautta synnyttää tekemisen turvaa ja uskallusta. Täysin uudet asiat nyt vain ovat usein pelottavia – varsinkin, jos oma ruumis joutuu niissä alttiiksi jollekin ennen kokemattomalle.

Minä en kuitenkaan käyttänyt enkä halunnut käyttää mitään edellä mainituista keinoista. Sen sijaan pyrin perustelemaan harjoitteet yhteisen taiteellisen päämäärän ja oman, esityksen syntymisen kannalta välttämättömän tiedontarpeeni ja materiaalisen työskentelyn lisäksi sillä, että *Riitassa* keskeisiä olivat nimenomaan esiintyjien toiminnasta syntyvät tuntemukset ja harjoitteiden synnyttämä tunnelma. Jälkeenpäin olen ymmärtänyt, että vaadin esiintyjiltä aika ajoin liikaa luottamusta itseeni ja tein heistä näin myös liian riippuvaisia itsestäni ja mielipiteistäni. Siitä taas seurasi tavallista enemmän erilaista ryhmänsisäistä kitkaa ja projektioita mutta myös voimakkaita, etenkin minuun suuntautuneita aggressioita. Olen kuitenkin edelleen sitä mieltä, että valitsemani työskentelytapa oli *Riitta*-esityksen lopputuloksen kannalta olennainen ja välttämätön. Turvallisuus kun usein tarkoittaa myös turvaa olla kohtaamatta uusia asioita, tietynlaista laiskuutta. Tietty määrä turvattomuutta onkin mielestäni uuden esityksen ja uusien tekemisen tapojen kannalta aina välttämätöntä. Parhaimmillaan turvattomuus synnyttää uskallusta ylittää oma turvallinen alue.[222] *Riitassa* esiintyjät joutuivat tekemään itselleen vastenmielisiä ja ruumiillisesti häiritseviä harjoitteita, minkä vuoksi he joutuivat muuttamaan suhtautumistaan tuttuun asiaan. Wolfgang Kayserin sanoin esiintyjät eivät voineet suhtautua asioihin totuttuun tapaan, kuin ne olisivat heidän "maailmankuvaansa kuuluvia kategorioita" (Kayser 1963, 185), mikä on Kayserin mukaan yksi groteskin rakenteellisista vaikutuksista. *Riitassa* tällainen "häirintä" vaikutti ennen kaikkea esityksen tunnelmaan ja sen herättämiin tuntemuksiin; harjoitusprosessilla ja sen aikana tehdyillä harjoitteilla oli suora suhde esityksen maailmaan. Harjoitteet yhdistivät esityksille valitsemani materiaalit toisiinsa ja synnyttivät niiden välille aivan tietynlaisen suhteen. Tässä suhteessa ilmenevä kitka oli keskeinen osa esityksen sisältöä, mikä palauttaa meidät takaisin kysymykseen groteskista *Riitta*-esityksen erityisenä – ja nimenomaan sen harjoittelun kautta syntyneenä – laatuna.

Kananmuna oli *Riitassa* läsnä monessa kohtaa. Esiintyjät kuljettivat sitä eri ruumiinosilla, se yritettiin säilyttää ehjänä kirveellä pölliä lyötäessä, sillä pelattiin ja sitä kannettiin suussa. Kananmunan vaientama, munaa suussa kantava mies-nainen, Riitta, nähtiin näyttämöllä pitkin esitystä. Suussa pidettävä kananmuna oli saamieni

222 Kysymys rajojen ylittämisestä ja siihen käytetyistä keinoista näyttelijäntaiteessa on mielestäni olennainen. Siihen ovat monet teatterintekijät pitkin 1900-lukua yrittäneet vastata. Suomessa hyvänä esimerkkinä tästä käy Jouko Turkka ja hänen 1980-luvulla harjoittamansa näyttelijänkoulutus. (Ks. Hulkko 2011b, 18 sekä Tuisku 2011, 112)

katsojakommenttien mukaan äärimmäisen voimakas ruumiillista tuntuisuutta ja kinesteettistä myötäelämistä synnyttävä elementti. Myös Marc Gassot pyörätuolivariaatioiden akrobaattisena strippaajana kohelsi kaikki kohtauksensa kananmunaa suussa pitäen. Kananmuna oli osa hänen ruumistaan aina siihen asti, kun hän – ikään kuin strippausnumeron jatkeena ja kuitenkin yllättäen – pullautti sen ulos suustaan. Hetkessä muna muuttui ihmisruumiista irralliseksi jongleerausvälineeksi.

Samalla tavalla kuin kananmunan ja esiintyjän ruumiin välinen raja hälveni raja pyörätuolin ja ruumiin välillä. Pyörätuoli, joka ensimmäisessä variaatiossa oli ollut jalkojen toiminnot korvaava kulkuväline, muuttui toisessa variaatiossa osaksi esiintyjän ruumista. Hän hyväili ja hieroi pyörätuolia ja sen osia kuin omaa vartaloaan, minkä jälkeen hän alkoi irrotella tuolista osia kuin riisuisi vaatekappaleita yltään. Kolmannessa, viimeisessä pyörätuolivariaatiossa pyörätuolin ja esiintyjän ruumiin suhde muuttui vielä kerran, ja kananmunan tavoin tuoli irtautui ruumiista kokonaan. Käytyään ensin läpi aiemmissa jo variaatioissa esittämänsä pitkitetyn sisääntulon verhojen kanssa rämeltämisineen ja pahvilaatikoihin törmäilemisineen ja esitettyään tämän jälkeen pyörätuolistripteasen esiintyjä lensi kaaressa pyörätuolista, raahautui näyttämön seinän luo tukea ottaakseen ja hyppäsi sitten jalkojensa päälle tanssimaan. Näin pyörätuoli menetti myös jalkoja korvaavan ominaisuutensa ja muuttui vain tuoliksi. Kun esiintyjä lopuksi vielä otti kananmunan suustaan, olivat ensimmäisessä variaatiossa yhteen kuuluneet osaset – mies-naisen ruumis, pyörätuoli ja kananmuna – irtautuneet omiksi olioikseen. Tämä tuo hyvin esiin tavan, jolla elävät ja ei-elävät ainekset pyörätuoli-improvisaatioissa yhdistyivät. Hiukan samaan tapaan kuin Marinettin uuden varieteeteatterin "analogiat ihmis-, eläin-, kasvi- ja mekaanisen maailman välillä" (Marinetti 1995, 171) – ja renessanssin seinämaalausten yhteen kietoutuneiden eläin-, kasvi- ja ihmisfiguurien hengessä – syntyi kohtauksissa rinnastuksia, jopa sulautuminen elävien ja ei-elävien elementtien välille. Koneen ja ihmisen ristisiitosta, sitä, että mekaaninen esine vieraannutetaan elollistamalla se ja samalla ihmiseltä viedään tämä elollisuus, Kayser kutsuu teknisesti groteskiksi. (Kayser 1963, 183) Kun yksittäinen ruumiinosa sen sijaan toimii tarinan kulussa itsenäisesti, aivan kuten nenä Gogolin novellissa *Nenä*, on hänen mukaansa kysymys alkuperäisestä groteskista. (mt., 125) Myös Freudin mukaan ilmiöiden kammottavuus on yhteydessä elollisen ja elottoman kohteen sekoittumiseen, "automaattisten, mekaanisten tapahtumasarjojen" ja "tutun sielullisen" väliseen epävarmuuteen. (Freud 2001, 40) Näin groteski tarjoaa oivallisen keinon huojuttaa elottoman ja elollisen kategorioita.

Otettuaan kananmunan suustaan Gassot alkoi heitellä sitä ilmaan ja tehdä uhkarohkeita temppuja kuin pelotellen katsojia munan tippumisella. Hänen suhteensa

munaan muuttui taas. Lopulta temput johtivat pelättyyn lopputulokseen, ja muna putosi. Esiintyjä alkoi siivota lattialle levinnyttä munamössöä ja munankuoria pois. Ensin hän pyyhki niitä käsin. Sitten hän polvistui lattialla ja imi munanroippeita suuhunsa. Lopuksi hän vielä hinkkasi polviaan ja takapuoltaan lattiaan saadakseen sen kuivaksi. Kun kananmuna variaation alussa oli tungettu suuhun, työnnetty ruumiin sisään, niin tässä groteski kuva sivuuttaa kokonaan ruumista rajoittavan ”läpäisemättömän pinnan” (Bahtin 2002, 282). Ruumiin aukot menettivät hetkeksi normatiivisen hierarkiansa, jolloin ruumiin voi ajatella joutuneen rajalle tai kynnykselle, liminaaliin tilaan. Kenties enemmän kuin mikään muu *Riitta*-esityksen yksittäinen kohta juuri Pyörätuolivariaatiot horjuttivat ruumiinsisäisen ja ruumiinulkoisen välistä vastakkaisuutta, sulattivat ulkoisen ja sisäisen kuvan yhteen. Jo lattialle levinneenä kananmuna oli Mary Douglasin ilmaisua käyttääkseni likaa, ”ainetta väärässä paikassa” (Douglas 2000, 92). Kun esiintyjä lisäksi imi kananmunan suuhunsa ja avasi näin ruumiinaukkonsa tuon saastan päästä sisään, syntyi anomalia, poikkeus, jonka vaikutusta kaiuttimien kautta vahvistettu ryystämisääni korosti ja jonka kohtauksen mies-nainen suoritti kuin mielikseen. Juuri anomalia teki näkyväksi ne puhtaan ja likaisen rajat – samoin kuin soveliaan ja sopimattoman kategoriat – joita me jatkuvasti ja useimmiten huomaamattamme noudatamme ja rakennamme. Butler kirjoittaakin, että Douglasilla ”kehon rajoista tulee […] sosiaalisen itsensä rajat” (Butler 2006, 223).

Kuten groteskin historiaan liittyen mainitsin, groteskin teorian kaksi päälinjaa eroavat suhteessaan sisäisyyteen ja ulkoisuuteen. Siinä missä Bahtinin karnevalistinen groteski korostaa ruumiin sosiaalista, ulkoista puolta, keskittyy Kayserin freudilaisesti painottunut kammottavan groteski ruumiin sisäisyyteen, ihmismieleen ja psykologiaan. Itse painottaisin tämän sisäisyyden ruumiillisuutta. Kysymys erityisen ruumiinsisäisyyden merkityksestä nousi keskeiseksi *Riittaa* tehdessäni. Se liittyi ennen kaikkea oivallukseen, että teettämäni harjoitteet, samoin kuin minua kiinnostavat näyttämölliset asiat, saattoi raa’asti jakaa kahdenlaisiin: sisäisiin ja ulkoisiin. Tarkennettakoon vielä, etten tarkoita jakoa, joka on totuttu tekemään sen perusteella, tapahtuuko työskentely niin sanotusti sisältä ulos vai ulkoa sisäänpäin, siis motivoidaanko esiintyminen esimerkiksi tunteilla tai psykologialla vai nojaako se ulkoapäin annettuihin, lähinnä fyysisiä toimintoja koskeviin ohjeistuksiin. Omassa tekemisessäni en jakoa tunnista, vaan työskentely koskee aina ihmisen psykofysiikkaa kokonaisuudessaan.

Riitassa ruumiin ulkoisuuteen keskittyviä harjoitteita olivat esimerkiksi edellä kuvaamieni kohtausten pohjana olleet, liikkumiseen ja toimintaan perustuvat pyörätuoli- ja kananmunaharjoitteet. Sisäisyyttä vahvistavia harjoitteita taas olivat ne,

jotka tapahtuivat tuntemisen, tunnustelemisen ja kuvittelun avulla synnyttäen näin mielen ja ajattelun liikettä – kuten eläytyminen toisen ruumiiseen pelkän ajatuksen avulla sekä erilaiset havaintoharjoitukset. Kuvailutulkkauksen soveltaminen havaintoharjoituksiin niin, että esiintyjä kuvaili ääneen erilaisia ulkoisen ja sisäisen tilan tutkimiseen fokusoivia tehtäviä, synnytti suhdetta esiintyjien ruumiinsisäisen ja -ulkoisen välille. Lisäksi sisäisyyttä vahvisti se, että esiintyjät aloittivat harjoitukset kirjoittamalla ensin noin viidentoista minuutin ajan paperille ajatuksiaan ja tuntemuksiaan. Valmiista esityksestä tunnistin kummallisen ristivedon sisäisyyden ja ulkoisuuden välillä, mistä johtuen kysyin itseltäni, oliko juuri taktiilisten (tunto, iho) ja viskeraalisten (sisäelintunto) tehtävien ottaminen harjoitteluun synnyttänyt sen erityisen vahvan sisäisyyden, jonka lopputuloksesta tunnistin. Lopulta päädyin ymmärtämään *Riitan* sisäisyyden ennen kaikkea ruumiillisena, ruumiinsisäisenä (enkä siis esimerkiksi mielensisäisenä) tapahtumana.

Esitystä suunnitellessani olin pyöritellyt mielessäni ajatusta näyttämöllisestä muotokuvasta. Mietin, mitä muuta muotokuva voisi teatterissa tarkoittaa kuin historiallista henkilökuvaa, *portrait'ta*, jota vastaan jo *Mirriseni*-esityksessä olin kamppaillut? Millainen potretti syntyisi "elävästä" fiktiivisestä henkilöstä, jollaiseksi tunnistin *Kamelianaisen* Marguerite Gautier'n? Muotokuvan ohella halusin jo hyvin varhaisissa suunnitelmissa tehdä *Riitasta* asetelman – *still life, Stilleben, nature morte* – mutta nimenomaan *elävän asetelman.*[223] Asetelmassa, samoin kuin muotokuvassa, minua kiinnostivat paitsi sen taidehistorialliset ilmentymät myös tapa, jolla asetelma kiteyttää, pysäyttää kokemuksen elävästä hetkestä. *Riittaa* voikin tarkastella eräänlaisena kokemuksen, tai ennemminkin kokemusten, kiteytymänä. Se sisältää erilaisia kokemuksellisia ja ajallisia kerroksia, jotka avautuvat kullekin katsojalle hiukan omanlaisinaan, vaikkapa seuraavaan tapaan:

> *Yhtä lujasti on minua koskettanut ehkä joku kolmesti-putkeen-katsottu leffa teini-iässä, jos sekään. Muistan kun olin ehkä yksitoista ja minulla oli Seija Simolan suomenkielinen versio tästä Riitan teemabiisistä c-kasetilla. Kelasin ja kuuntelin sitä uudestaan ja uudestaan (yksin huoneessani lumisella maaseudulla). "Oon nähnyt kuninkaita ja ruhtinaita ja silkissä kulkenut oon" kosketti peruskoululaista, jolla oli jo silloin aavan meren tuolla puolen jotakin perittävää. (Riitta-katsojapalaute 1)*

Useiden, vierekkäisten esineiden tai henkilöiden sijaan tämä ihmisasetelma esitti seitsemää päällekkäistä tai sisäkkäistä hahmoa, seitsemää Riittaa. Näiden kuvien

223 Salvador Dali maalasi vuonna 1956 teoksen *Naturaleza muerta viva*, 'Elävä asetelma' (ranskaksi *Nature Morte Vivante*), joka tunnetaan myös nimellä *Naturaleza muerta en rápido movimiento. Rinoceronte vestido con puntillas* ('Nopeasti liikkuva asetelma. Puettu sarvikuono varpaisillaan'). Maalauksen englanninkielinen nimi taas on *Still Life – Fast Moving*. (Descharnes 1994, 484–485).

sisäkkäisyys rakentui eri esiintyjien ja esiintyjien muodostamien kokoonpanojen toistaessa samoja aineksia. Ennen kaikkea esityksessä toistetut tekstit synnyttivät rajapinnan ruumiinsisäisyydelle ja -ulkoisuudelle. Esityksessä kuultiin tekstejä Kyllikki Villan suomentamasta Alexandre Dumas nuoremman romaanista *Kamelianainen*. Niissä joku (kertoja) pääasiassa kuvailee jotakin: kuolleen kurtisaanin jälkeensä jättämän asunnon ylellisiä esineitä sekä itse tätä naista, ensin hänen kukoistuksensa päivinä ja sitten sellaisena, kuin hänen ruumiinsa näyttäytyi kertojalle jo jonkin aikaa haudassa oltuaan. Ratkaisu, siis se, etten valinnut romaanista tai sen olemassa olevasta näyttämösovituksesta esitykseen lainkaan repliikkejä, vahvisti nähdäkseni esityksen "imperfektisyyttä"; siinä ei kuvattu elävän ihmisen toimintaa tai elämää, vaan ikään kuin suhdetta häneen, hänen herättämiään tuntemuksia tai tunnelmia. Kysymys ei siis myöskään ollut eeppisestä, kertovasta esitystavasta. *Kamelianaisen* sitaatit pyrkivät tekemään näkyväksi ja koettavaksi jonkin jo menetetyn – itse nostalgian? Luce Irigarayn "Hyväily"-teksti sen sijaan oli reitti, ikään kuin välittävä iho. Teksti kohdentui koko ajan "minusta" "sinuun" ja "sinulle" ja rakensi näin ihoa kahden ruumiin, minun ja sinun, meidän välille.[224] Samalla tekstin aistimelliset sanat ja kuvat alkoivat toistettuina synnyttää mielikuvia, jotka rakensivat yhteyttä ruumiin sisätilasta sen ulkopuolelle.

Ruumiinulkoisuus ja -sisäisyys ilmenivät myös *Riitta*-esityksen tiladramaturgiassa. *Riittaan* valitsemani varieteedramaturgia tuotti korostetun frontaalia, kaksiulotteista esittämistä ja tilaa, joka asettui suoraan katsojien katsetta vasten ja erotti heidät esiintyjistä. Ratkaisu painotti esittämistilannetta. Enimmän aikaa esitystä seurattiinkin suoraan edestä päin, jolloin vastaanotto nojautui näköaistiin – kuuloaistimusten tukiessa, kuvittaessa tai säestäessä sitä. Osa esityksestä levisi kuitenkin myös katsojia ympäröivään tilaan. Kuulo- ja kosketusaistimusten merkitys vahvistui esiintyjien esiintyessä, istuessa ja liikkuessa katsojien vierellä ja takana olevilla portailla ja tasanteilla. Jos frontaalin esittämisen ajatellaan synnyttävän muuttuvan ja vaihtuvan, (ruumiin)ulkoisen pinnan kaltaisen esityspinnan, voidaan katsojaa ympäröivä esitys tunnistaa lävistävänä, (ruumiin)sisäisenä kokemuksena. Samaan aikaan *Riitan* mies-naiset olivat kuin "keho", joka "pinnallaan kuvaa [...] kätkettyjen syövereidensä näkymättömyyden" (Butler 2006, 226). He muodostivat yhdessä pinnan, joka esityksen kuluessa, tekstien, kuvien ja toimintojen toistuessa ja monistuessa kasvatti itselleen sisuksen, Riitan sisäisen maailman. Butler kysyy, millainen "kuvaannollinen esitys" sisäisyys voisi olla ja millaisen ruumiinmuodon avulla sille voisi antaa merkityksen. Vaikka käsittelin sisäisyyttä siinä vielä varsin

224 Useat katsojat mielsivät esityksen lopun rukoukseksi, ja kutsuipa eräs katsoja sitä jopa nimellä "Iho meidän". (*Riitta*-katsojapalaute 2 ja 3)

intuitiivisesti ja muihin teemoihin liittyneenä, voi *Riitta*-esityksen nähdä yritykseksi vastata tähän kysymykseen. Sisäisyyden ja ulkoisuuden kysymysten eksplisiittinen tutkiminen odottanee tulevaisuudessa. *Riitassa* sisä- ja ulkotila olivat jatkuvassa liikkeessä suhteessa toisiinsa. Siinä esiintyjän sisäisyys kääntyi ikään kuin esityksen ulkopinnaksi ja päinvastoin, jolloin ruumiiden ulkopinta heijasteli koko ajan samalla myös niiden sisäisyyttä.

Esityksessä *Riitta – nainen talossa* groteski tulee edellä kuvattujen esimerkkien valossa esiin monella tavalla. Sitä synnyttivät pyörätuolikuljetuksen kinesteettisesti häiritsevät toiminnot ja kuvat, joissa niin tekijät kuin katsojat joutuivat alttiiksi vastakkaisina koetuille tuntemuksille. Groteski piirtyi myös kananmunan, pyörätuolin ja ihmisruumiin välisinä muuttuvina suhteina, samoin kuin ruumiinsisäisen ja -ulkoisen risteäminä. Lisäksi groteski tuli esiin liminaalisten rajarikkomusten kautta, joita kananmunalla temppuileva esiintyjä teki. Imperfektisyys, jota edellä myös kuvasin, näyttäytyy mielenkiintoisena suhteessa Mary Russon havaintoon Freudin kammottavan (*unheimlich*) käsitteeseen liittyvästä erityisestä ajallisuudesta. Russon mukaan Freudin muotoilu sisältää ”ajallisen ylijäämän” (Russo 1995, 30), joka syntyy ihmismielen tavasta takertua ”toteutumattomiin mutta mahdollisiin tulevaisuuksiin” (Freud, lainaus Russo 1995, 31). Tästä seuraa, että tulevaisuuteen kohdistuva nostalgia on yksi niistä vaikutuksista, joita kammottava saa aikaan.[225] Russo näkee, että tämä ajallinen ulottuvuus vihjaa sekä groteskin eettisen käytön rajoihin että sen mahdollisuuksiin. (Russo 1995, 31) Tästä hän löytää yhteyden groteskin ja subliimin välillä. Russo kysyykin, ”onko groteski […] jälleen vain yksi subliimin (muuttava) muunnos” (mt., 32). Eroavatko käsitteet vain määrällisesti vai ”voivatko ainakin kantilaiseen subliimiin sisältyvät laadulliset erot käynnistää sen [subliimin] groteskiin liitettyjen normien, äärellisyyden ja yhteismitallisuuden ulkopuolella?” (mp.)

Kauneus oli yksi *Riitta*-esityksen lähtökohdista, halusinhan siinä laittaa näyttämölle ”kauniita, hauraita ja feminiinisiä asioita”. Mielestäni yritys myös onnistui, esitys oli minusta kaikkinensa aisteja hivelevän, jopa kipeänkaunis – mielipide, jota kaikki esityksen nähneet eivät varmastikaan jaa. Minulle esitys kuitenkin onnistui nimenomaan groteskien keinojensa avulla synnyttämään senkaltaisen *kauneuden kokemuksen*, jollaisia harvoin tunnistaa teatterissa, jos missään. Seuraavaksi tarkastelen groteskin ja kauneuden erityistä sidosta musiikin ja äänen kuulokulmasta.

225 Suomennoksessa sama kohta kuuluu ”kaikki historiallisen kehityksen piilevät mahdollisuudet, joista mielikuvitus yhä tahtoo pitää kiinni” (Freud 2005, 50).

Riitta ja ”akustisen groteski”

Kuten edellä mainitsin, *Riitta – nainen talossa* oli ”musikaali laulutaidottomille”. Laulutaidottomuudessa minua kiinnosti useakin asia. Lapsesta saakka opin ajattelemaan, että musikaalisuus ja taito kuuluvat itsestään selvästi yhteen. Musiikkiluokan, erilaisten kuorojen, musiikkiopiston, konservatorion ja klassisen konserttikulttuurin indoktrinoinnin kautta musiikillisesta ”oikein tekemisestä” kasvoi paitsi ainoa tapa ajatella musiikkia myös ruumiintuntuani määrittävä osa; näen edelleen kuulemani musiikin liikkeet ja harmoniat kirjoitettuina ja soitettuina liikkeinä ja tunnen fyysistä kipua kuullessani epäpuhdasta laulua. Suhdettani musiikin tekemiseen ei kuitenkaan määritä ainoastaan tuo osa ruumiinhistoriaani. Klassisen musiikkikasvatuksen rinnalle tulleet rokkihommat rakensivat aivan toisenlaisen kuulokulman musiikkiin. Rock-musikaalisuutta määrittivät esiintyjien persoonallisuuden ja katu-uskottavuuden sekä esiintymistilanteen hallinnan korostuminen. Aloin sitä kautta ymmärtää ja tunnistaa myös muunlaisia kuin taidon, absoluuttisen osaamisen ja hyvin kapeasti määritellyn musikaalisuuden keinoin aikaan saatuja laulamisen laatuja. Laulun paljastama elämänkokemus, äänenmuodostuksen ja artikulaation poikkeamat, näennäisen virheelliset tavat laulaa sekä laulajan itse synnyttämä suhde musiikkiin nousivat hyvän musiikin ja muusikkouden merkeiksi. Kun sitten siirryin musiikista teatteriin ja uskaltauduin itsekin ääntelemään julkisesti, käsitykseni musikaalisuudesta ja hyvästä laulamisesta muuttui vielä kerran. Musiikin merkitys jo perinteisessä teatteriesityksessä poikkeaa tavasta, jolla sitä synnytetään pelkkään musiikkiin perustuvassa esityksessä. Kun lisäksi koetellaan musiikkiteatterin rajoja ja venytetään sen muotoja – kuten teimme vaikkapa ääni-improvisaatioryhmässä Särjen ääni – asetutaan jo aivan toisenlaiseen teko- ja kuulokulmaan myös suhteessa laulamiseen. Olen tullut huomaamaan, että jopa teatterissa taitavaa laulua kuulee paljon useammin kuin sellaista, joka paljastaa musiikista (ja sitä ympäröivästä esityksestä) jotakin odottamatonta, siinä aiemmin kuulematonta (näkymätöntä) ja jossa laulaja ja tämän oma musiikillisuus tulevat esiin erityisinä ja singulaarisina.

Minua on koko elämäni vaivannut mutta myös kiehtonut se, että joku ei pysy nuotissa. En ole millään pystynyt kuvittelemaan, miltä tuntuu, kun ei ”osaa” laulaa – tai ei ole koskaan päässyt laulamaan tavalla, joka tuottaa laulamisen riemua ja nautintoa, niin, että koko ruumis soi yhtenä äänenä. Laulaminen on ollut tiivis osa omaa, samoin kuin lapsuudenkotini ja koko sukuni elämää. Meillä on laulettu aina ja kaikissa tilanteissa: ilon, surun ja sairauden, arjen ja juhlan vuoksi. Kun lähdin tekemään *Riitta*-musikaalia, kykenemättömyys kuvitella tuota vierasta tuntemusta aktivoitui. Minua ajoi eteenpäin ajatus, etten lähtökohtaisesti voi tietää mitään toisen ihmisen

kokemuksesta. Kysyin itseltäni, millä tavoin esitys voisi olla ehdotus suhteeksi, jossa tuo *toinen* tulisi kohdatuksi sellaisenaan. Näin kysymys toiseudesta nousi esitystä lävistäväksi teemaksi. Pohdin, miten voisin olla lähtökohtaisesti määrittelemättä esiintymistä ja esiintyjiä, ikään kuin "suorassa suhteessa toisen kanssa", suhteessa, jossa "häntä ei tematisoida eikä tarkastella niin kuin tiedon kohteena olevaa objektia" (Levinas 1996, 58). Tavoite oli sitäkin haastavampi, koska samaan aikaan kuitenkin tein tutkimusta ja esitin jatkuvasti esiintyjäntyötä koskevia kysymyksiä.

Riitan yhtenä musiikillisena lähtökohtana oli minun tietämättömyyteni esiintyjän, toisen ihmisen, havaitsemis- ja esiintymistavasta, ihmetykseni hänen erityistä olemisentapaansa kohtaan. Päättelin, että koska en voi *tietää* toisesta oikeastaan yhtään mitään, minun on kuunneltava ja katseltava häntä. Luce Irigarayn ja Emmanuel Levinasin ajatusten ohjaamana halusin kuunnella esiintyjiä tavalla, joka sallisi heidän tulla esiin omine erityislaatuineen. Irigaray kirjoittaa, että "musiikki ja ennen kaikkea ihmisääni on ensimmäinen ja kenties viimeinen silta ja toimenpide kommunikoida ja kohdata ero(j)amme kunnioittaen" (Irigaray 2004, 102). Tämä perustava ja haltuun ottamaton toiseus suhteessa muihin ihmisiin – jonka koin leimaavan myös omaa ohjaajuuttani – oli ponnistuslauta, josta käsin ja jonka päälle halusin myös esityksen musiikillisen kudoksen rakentaa. Levinasilta ja Irigaraylta lainaamani hyväilyn käsitteen voi ulottaa myös laulamiseen, sillä "hyväilyn olemus on sen harjoittamassa etsinnässä itsessään, siinä, että hyväily ei tiedä, mitä se etsii. 'Ei-tietäminen', perustavanlaatuinen harhailu on siinä oleellista." (Levinas 1996, 64) Laulamisessa kiinnostavinta ei olekaan se, miltä laulu kuulostaa ja miten laulaja tehtävästään suoriutuu. Vähintään yhtä kiinnostavaa on mielestäni seurata, kun joku kokeilee tai yrittää laulaa, etsii, miltä laulaminen tuntuu ja pyrkii löytämään sille oman mielekkyytensä.

Halusin ymmärtää ja kuunnella, miten laulamiseen tottumaton esiintyjä suhtautuu itse laulamiseen, miten hän synnyttää sitä ja millaista merkityksellisyyttä se hänelle tuottaa. Tärkeämpää kuin luoda uudenlaista ja sytyttävää musikaaliteatteria tai toimivaa yhteissointia – jotka nekin voivat olla tärkeitä ja innostavia tavoitteita – oli lähestyä laulamista tehtävänä, jota jokainen esiintyjä lähtee toteuttamaan omasta itsestään käsin: jokainen laulakoon äänellään. Yksi esiintyjistä kuvasi omaa suhdettaan annettuun tehtävään seuraavasti:

> *Ei yhtään ahdista etten osaa laulaa*
> *Annan ääneni, sen mikä minulla on, sellaisenaan käyttöön*
> *Ei kyse ole sen kummallisemmasta asiasta*
> *Annan tietyn määrän materiaaleja käyttöön ja niitä sitten asetellaan tilaan, ympäristöön, näyttämölle*

Pikemmin kuin laulaa, aloimme harjoituksissa ”tehdä laulua”, etsiä tapoja tuottaa likimain tasaisesti ja yhtenäisesti soivaa ääntä.[226] Musiikillisen kehittymisen ja oivallisesti soivien, originellien lopputulosten sijaan oli tärkeää havainnoida, millaista tekemisen laatua laulaminen synnytti etenkin niissä esiintyjissä, joille se oli uutta ja jotka paneutuivat siihen senkin vuoksi erityisen voimallisesti. Tavoite saada oma ääni tunnistetuksi ja kuuluviin ei kuitenkaan ollut helppo. Esitystä tehdessä minulle ei myöskään tullut mieleen, että olisin voinut miettiä kullekin esiintyjälle erityisiä, hänen omaan laulukokemukseensa sopivia tehtäviä. Päämääräni tai suhtautumiseni ei ollut pedagoginen tai edes emansipatorinen, vaan esityksen ohjaajan ominaisuudessa halusin loppujen lopuksi saada aikaan kiinnostavia laulunumeroita. Vaikken voi sanoa päässeeni moniäänisyyden tutkimisessa kovinkaan pitkälle, löytyi laulamisen kautta kuitenkin monia hyviä asioita. Se yhdisti esiintyjäryhmää, kuten kuorolaulu ja yhdessä musisoiminen nähdäkseni aina tekevät. Oman äänen löytymisen kautta joistakin esiintyjistä kuoriutui lisäksi esiin odottamattomia ja myös musiikillisesti kiinnostavia äänellisiä eleitä, kuten yksi ihmeen suloinen ja kirkas falsetti. Laulamisen suorana, esityksellisenä lopputuloksena kehittyivät *Riitta*-esityksen laulunumerot ja esityksen erityinen sointimaailma, joita voisi Mary Russoa seuraten luonnehtia äänellisen tai *akustisen groteskiksi (acoustic grotesque).* (Russo 1995, 148)

Kuten edellä on tullut todetuksi, *Riitassa* groteskia synnytti lähtökohtaisesti jo se, että siinä seitsemän miesesiintyjää ruumiillisti yhtä naista. Tätä nimitin tutuksi groteskiksi. Groteskien mieshahmojen naisellisuus tai naismaisuus ei saanut tukea äänityöskentelystä. Vaikka esiintyjillä oli naistyyppiset vaatteet, he eivät imitoineet naista, vaan jokainen lauloi omassa, suhteellisen matalassa rekisterissään. Mitään muutakaan tietoista viittausta naisen ääneen esityksessä ei ollut. Ne, joille falsetti oli luontaista ja mieluisaa, saivat halutessaan käyttää sitä. En myöskään esittänyt toiveita lauluesityksiin liittyvien eleiden alkuperän tai tyylin suhteen. Joku esiintyjistä elehti laulaessaan *dragtaiteelle*[227] tyypillisin, diivamaisilta naisesiintyjiltä omaksutuin liikkein, kun toinen taas keksi itse eleensä ties millaisia esikuvia mielessä pitäen. Rinnastus *music hall* -muotoon ei tarkoittanut, että olisin halunnut tehdä esityksestä kabareemaista varieteepastissia. Kokeellisuus tarkoittikin *Riitassa* ennen kaikkea sitä, että sekä soitettuun musiikkiin, laulamiseen, puheeseen, kuin soiviin ja hälyääniin suhtauduttiin musikaalissa tasa-arvoisesti musiikkina. Minua

226 Samankaltaista lauluharjoittelua olin käyttänyt myös *Amoraliassa* ja *Nälkämäen Oresteiassa*. Jaoin työtavan *Riitan* kapellimestari-säveltäjä Sanna Salmenkallion kanssa, jonka kanssa olin käyttänyt sitä jo Särjen ääni -ryhmässä ja *Amoralian* aikaan ja joka vastasi kanssani myös *Riitan* ääni- ja lauluharjoittelusta.

227 Kuten populaaritaiteesta populaarikulttuurin sijaan haluan puhua dragtaiteesta enkä esimerkiksi dragviihteestä.

kiinnosti ennen kaikkea kuvaelmien oikeanlainen viritys ja niiden yhdessä synnyttämä tunnelma. Tämä poikkesi täysin pilkuntarkasta tavasta, jolla olin hionut aiempien tutkimusesitysten rytmin ja leikkaukset, niin kohtausten sisällä kuin niiden välilläkin. *Riitassa* yksinkertaisesti siirsin huomion toisaalle.

Russo paikantaa akustisen groteskin tapoihin, joilla George du Maurier'n viihderomaanin *Trilby* (1894) kuvaus samannimisestä päähenkilöstä haastaa ja rikkoo julkaisuaikaansa ja lajityyppiinsä liittyneitä sukupuolisia, sosiaalisia, kansallisia ja rodullisia arvostuksia ja stereotypioita. Du Maurier'n romaanissa groteskin lähtökohtana on äänentuoton ja ruumiin suhde sekä niitä ilmentävät kirjalliset troopit. Russo kirjoittaa, että Trilbyn musiikillisesti kammottavat mutta samaan aikaan katsojat kyyneliin liikuttavat laulunumerot perustuvat joko vastakkaisuudesta syntyvälle groteskille (*oppositional grotesque*) tai sekamuotoiselle, täydentävälle groteskille (*hybrid, supplemental grotesque*). (Russo 1995, 151) Minulla äänellisen groteskin pohtiminen suhteessa *Riittaan* ei vaadi käsitteen (esteettisen kategorian) määrittelyä. Pyrin ennemminkin ymmärtämään äänen kautta ilmeneviä groteskeja kuvia suhteessa niiden eettiseen merkitykseen. *Riitassa* tärkeämpää kuin väärin tai huonosti laulaminen itsessään olivat tavat, joilla kunkin esiintyjän ääni suhteutui hänen laulamaansa musiikkiin. Tavat poikkesivat toisistaan suuresti, olihan osa laulajista perinteisessä mielessä taitavia ja kokeneita. Tavoitteena oli laulaminen, joka paljastaisi äänen materiaalisuuden ja jossa äänen suhde ruumiiseen ja itse ruumis tulisivat esiin: kun laulaminen ei ole itsestäänselvyys, ääni todella tapahtuu ruumiissa. Alkaessaan laulaa esiintyjä "antoi äänensä" esitykselle sellaisenaan. Samalla hän palautti laulamisen takaisin ihmiseen pois siihen usein liittyneen virtuositeetin mekaanisuudesta ja konemaisuudesta, jotka kuuluvat klassisen laulun ohella myös nykymusikaalin ominaisuuksiin. Tällainen laulamisen "henkiin herättäminen" ja irrottaminen lopputuloksestaan poikkeavat olennaisesti kammottavan groteskiin usein liitetystä koneen ja ihmisen ambivalenssista.

Väärin laulaminen voi kuulostaa kammottavalta, mutta se ei sinänsä vielä ole erityisen kiinnostavaa tai merkityksellistä, saati groteskia. Jos vertailukohtana on mestarillisuus, niin hyvätkin laulajat laulavat aika ajoin väärin ja tekevät virheitä. Ja onhan joillakin taitavilla muusikoilla tapana harrastaa huvikseen, ikään kuin osaamisen vastapainona, epävireistä musiikillista leikittelyä. Kokemus väärin laulamisesta saattoi *Riitassa* olla häiritsevä, mutta pitäisin sen aikaan saamaa kokemusta vain tuttuna groteskina. Ajatus musikaalista laulutaidottomille sisälsi kuitenkin oletuksen "oikein laulamisesta", mistä syntyi jännite "odotetun musiikin" ja kuullun musiikin välille. Odotetulla musiikilla tarkoitan auditiivista tilaa, josta

käsin ihminen kuuntelee musiikkia. Kuultu musiikki taas on musiikin synnyttämä, aktuaalinen aistikokemus. Uskon, että musiikiksi strukturoitua ääntä pystyy harvoin jos koskaan kuuntelemaan pelkkänä äänenä; vaikka kuulisin jonkin kappaleen ensi kertaa, rakentaa havaintoni siitä välittömästi yhteyden aiemmin kuulemaani ja pyrkii synnyttämään vastaavuutta tuntemiini musiikkikulttuureihin, tyylikausiin, muusikoihin, instrumentteihin, soittotapoihin, sointeihin jne. – mikä osaltaan paljastaa myös havainnon suhteellisen ja havaittua aktiivisesti rakentavan luonteen. (Ks. Zarrilli 2009, 47) Kuullessaan ääniä tai musiikkia ihminen jäljittää aiemmat kuulokokemukset äärimmäisen nopeasti ja vaistonvaraisesti, onhan äänen aistiminen paljolti tiedostamatonta, kuten ääntä käsittelevässä luvussa 6 totesin. Myös *Riitta*-musikaalissa katsoja-kuulijalla lienee ollut ääneen liittyviä odotuksia. Vaikka odotetun ja kuullun musiikin ristiriita tai ambivalenssi eivät sinällään kenties vielä synnyttäneetkään groteskia kokemusta, voi niillä olettaa olleen vaikutusta sellaisen rakentumiselle esityksen kuluessa.

Russo havainnollistaa du Maurier'n romaanin akustisesti groteskia nimenomaan päähenkilön ruumiin kuvauksen kautta. Hän kirjoittaa, miten valtavalla ja epäpuhtaalla äänellä laulava Trilby rikkoo musikaalisuuden ja musiikkikulttuurin rajoja ja haastaa niiden oikeaoppisuutta, "pythagoralais-platonilaista" käsitystä, jonka mukaan "sekä luonto että taide sisältävät ihanteelliset [...] geometriset, aritmeettiset ja musiikilliset mittasuhteet". (Russo 1995, 148) Trilbyn ruumis esiintyy, mutta on myös jo itsessään esitys, jonka "groteskit samoin kuin subliimit mahdollisuudet [...] syntyvät tätä suunnatonta sisätilaa ympäröivien fyysisten ääriviivojen kautta" (mt., 150). Russo toteaa, että du Maurier'n romaanissa sukupuoli kuvataan yhtäältä naisellisen ruumiin sisätilaksi ja toisaalta puutteen ja liiallisuuden samanaikaisen esittämisen aikaan saaman naisellisuuden ristiriidaksi. Miesmäisen diivan äänentuotto on "hukuttavaa mutta tyhjää" (mp.), puuttuuhan siltä musiikillisten mittasuhteiden tarjoama kehikko.

Liioittelu ei *Riitassa* ole keskeinen akustista groteskia määrittävä piirre. Laulaminen ja äänityöskentely kyllä sisältävät merkkejä liioittelusta, mutta esiintyjien äänenkäyttö ja esityksen äänimaailma eivät sinänsä sisällä liioittelua muuta kuin loputtomien toistojen osalta. Ennemminkin esitys ottaa mittaa musikaalin ja teatterin esityskäytäntöjen mittasuhteista itsestään, tavoista joilla ääni, musiikki ja kuuntelu niissä ymmärretään. Esityksen alkupuolella liioittelu tulee esiin ajankäytön ja äänitilan suhteettomuutena. Katsojia istutetaan lähes puoli tuntia pimeässä kuuntelemassa nikkarointia ja improvisoituja puheita, jolloin käsitys musikaalin äänimaailman muuttujista, ja sen myötä musiikista ja musikaalista,

alkaa horjua. Venytetyn ajan ja siihen liitettyjen elementtien – katsojien ympärillä kuuluva puupöllien vuoleminen, kovertaminen, nakuttelu ja hakkaaminen, samoin kuin pimeän keskeltä nousevat erikieliset vuodatukset ja katsojien oikealla puolella olevissa portaissa esitetty tanssiduetto – oli tarkoitus synnyttää äänellinen avaruus, jonka jokainen äännähdys oli osa musiikillista kudosta.

Ruumiin sisä- ja ulkotilan suhde, jota esityksessä rakennettaan ja jota edellä kuvasin, ei sekään muistuta Russon kuvausta Trilbyn ulko- ja sisätilan vastaavuudesta. Riittojen ääriviivat "valehtelevat": miesesiintyjien karkea ruumiinpinta kielii lähtökohtaisesti toisenlaisesta sisäisyydestä kuin se, mihin heidän naisellinen esityksenä vihjaa. Sen sijaan puutteen ja liiallisuuden samanaikaisesta esittämisestä syntyvä ristiriita on läsnä myös *Riitta*-esityksen äänimaailmassa. Puute ilmenee laulamisen vajavuutena, tavassa, jossa laulaminen ei täytä musikaalilaulamisen odotuksia. Puute oli tietyllä tavalla myös esityksen musiikillista materiaalia nimittävä piirre. Esityksen keskeisen musiikillinen materiaali koostui kolmesta 1970-luvun pophitistä, joita laulettuina ja soitettuina toistettiin hyvin erilaisin tavoin ja monenlaisissa muodoissa ja yhteyksissä. Samaan aikaan kuitenkin laulaminen, samoin kuin muu ilmaisu, oli lähes koko ajan suurieleistä, ekstensiivistä ja korostuneen ekspressiivistä. Salmenkallion pianolle, fagotille, viululle ja koskettimille tekemät sovitukset synnyttivät mahdollisimman laajan harmonisen ja soinnillisen kirjon. Pienellä kokoonpanolla saatiin aikaan musikaalimainen, akustisia ja sähköisiä soittimia yhdistävä suuri ja tunteisiin vetoava sointi. Lisäksi sähköurkujen läpitunkeva ääni jyräsi Gassot'n pyörätuolisoolojen taustalla rakentaen suoran viittauksen 1970-luvun populaarimusiikkiin – ja saksalaisiin pornoelokuviin. Myös esityksen lopullinen äänisuunnittelu ja äänentoisto nojautuivat liioitteluun.[228] Kokonaisäänimaailmassa tapahtunut suoraviivainen, sisäisyyden ja ulkoisuuden vastakkaisuutta korostava liioittelu loikin kehyksen, jota vasten herkät ja intiimit aihelmat, toiminnot ja kohtaukset synnyttivät groteskia kaksoisvalotusta. Se, mikä oli pintaa, muuttui syvyydeksi, ja groteskin anamorfinen tirkistysluukku aukesi, kun paljas ja empivä miesnainen antautui kananmuna suussaan valtavalla pauhulla epätasaisesti kohisevan äänimaton kannateltavaksi.

228 *Riitan* alkuperäinen ja harjoituksissa alusta asti mukana ollut äänisuunnittelija Timo Muurinen joutui vuodelepoon vain alle viikkoa ennen esityksen ensi-iltaa. Muurinen, jonka kanssa olin työskennellyt jo *Amoraliassa* ja joka on siitä lähtien työskennellyt myös Kiasma-teatterin vakituisena äänivastaavana, kykenee virittämään läpikotaisin tuntemaansa tilaan äärimmäisen hienostuneen soinnin, ja hän oli myös *Riittaa* varten rakentanut hyvin hienovireisen äänisuunnittelun. Jouduimme miettimään koko äänisuunnittelun uudestaan, kun äänisuunnittelija Mia Erlin muutamaa päivää ennen ensi-iltaa kiiruhti hätiin ja astui Muurisen tilalle. Tässä vaiheessa syntyivät suurimmat muutokset esityksen tunnelmaan. Äänisuunnittelun alkuperäinen idea jouduttiin hylkäämään, kun oli pakko keskittyä esityksen valmiiksi saattamiseen ja jo pelkän äänentoistosysteemin toimivuuteen.

Äänellinen groteski palauttaa meille kysymyksen groteskin ja kauniin suhteesta *Riitta*-esityksessä. Väittäessäni, että *Riitta – nainen talossa* synnytti minulle kokemuksen jostakin erityisestä kauneudesta, on syytä pohtia, mistä tämä kokemus syntyi. Oliko kysymys vain esityksen melodramaattisesta laadusta, siitä, miten se nimenomaan soivan olemisentapansa avulla vetosi suoraan tunteisiin? Vai voisiko ajatella, että groteski pikemminkin synnytti jonkinlaisen kauneuden ylittävän kokemuksen? Victor Hugo kirjoittaa:

> *Kaunista on vain yhdenlaista, rumaa tuhansittain. On tosiasia, ettei kaunis ole inhimillisesti ottaen muuta kuin muotoa sen yksinkertaisimmassa merkityksessä, täydellisimmässä symmetriassa, sen läheisimmässä sopusoinnussa rakenteemme kanssa. Siksipä se tarjoaa meille aina eheän mutta meidän laillamme rajallisen kokonaisuuden. Se, mitä kutsumme rumaksi, on sitä vastoin yksityiskohta meiltä karkaavasta suuresta kokonaisuudesta, joka ei ole sopusoinnussa ihmisen vaan koko luomakunnan kanssa. Tästä johtuen se ilmenee meille alinomaa uusina mutta vaillinaisina hahmoina. (Hugo 1827, suom. PH)*

Hugo pitää draamaa runouden kehittyneimpänä muotona, joka kykenee sulattamaan subliimin groteskiin. Hugon kirjoittaa, että groteski on kuin ”lepotauko, […], lähtökohta josta käsin ihminen kohottautuu tuoreemman ja kiihtyneemmän havaintokyvyn avulla kohti kauneutta” (mp.). Vaikka groteski ei nähdäkseni ole ratkaisu luonnon ja taiteen väliseen ristiriitaan, mahdollisuus synnyttää groteskin kuvan erityisten yksityiskohtien kautta vaikuttava kauneuden kokemus on edelleen kiinnostava. Tämänkaltaista arvoitusta tunnen *Riitassa* lähteneeni ratkaisemaan. Kysymys asettuu minulle myös eettisen alueelle. Suoran, ennalta määrittelemättömän suhteen luomisen toiseen voi ymmärtää ehdotukseksi tarjota tila hänen omalle olemisentavalleen, ajattelulleen ja ruumiillisuudelleen – hänen ”omalle kauneudelleen” – tulla esiin ja näkyväksi (kuultavaksi) myös esityksessä. Miten erottaa ja huomioida toisen erityisyys? Millä tavoin ja millaisia tehtäviä ohjeistamalla sen voisi sallia tulla esiin? Miten sietää toisen ihmisen ominta tapaa olla? Tämänkaltaisia kysymyksiä pohtiessa tunnen *Riitassa* rakentaneeni myös esitykselle tavoittelemaani kauneutta ja herkkyyttä. Valaisevan ja koskettavan näkökulman siihen, miten kysymys kauneudesta ja naiseudesta olivat läsnä esitystä *Riitta – nainen talossa* harjoiteltaessa, antaa seuraava ote erään esiintyjän harjoitusmuistiinpanoista. Mielestäni se tarjoaa myös tavan ymmärtää groteskin ja kauniin suhde erityisenä ambivalenttina kokemuksena.[229]

229 Ollessani kesällä 2011 Umbriassa, Italiassa, minulle selvisi, että samoilla seuduin oli 1300- ja 1400-luvun vaihteessa elänyt säätyläisnainen nimeltä Margherita Lotti, sittemmin kanonisoitu pyhimys Santa Rita da Cascia – perheväkivaltaa kokeneiden naisten ja mahdottoman pyhimys, ”la Santa degli impossibili”.

Mitä on yrittää olla nainen
ehkä se keino oli Kamelianaisella olla kurtisaani
ainoa vapaa vyöhyke
jossa olla nainen
joka rakastaa
se on omanlaista kauneuden tajua
eikä sitä sallita
tai ainakin siihen on harvalla mahdollisuus
rakastaa kauneutta

Esityksessä *Riitta – nainen talossa* päähenkilöä ruumiillisti seitsemän miehen esiintyjäjoukko. Kuvassa (vas.) Jussi Lehtonen, Masi Eskolin, Pekka Heikkinen, Marc Gassot, Juhani Haukka, Jukka Ruotsalainen ja Veli Lehtovaara. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

Esityksessä *Riitta – nainen talossa* Jussi Lehtonen esitti kertojaa. Kuvassa Jussi Lehtonen (edessä) sekä (vas.) Pekka Heikkinen, Jukka Ruotsalainen, Veli Lehtovaara, Marc Gassot ja Juhani Haukka. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

Kananmunat, pyörätuolit ja seitsemän miesruumista olivat esityksen *Riitta – nainen talossa* perusmateriaaleja. Kuvassa (vas.) Pekka Heikkinen, Jukka Ruotsalainen, Veli Lehtovaara ja Juhani Haukka. Kuva: VTM/KKA, Pirje Mykkänen

Lopuksi

Emmanuel Levinas sanoo, että hänen tehtävänsä ei ole rakentaa etiikkaa, vaan ainoastaan pyrkiä etsimään sen merkitystä. (Levinas 1996, 76) Miten tämän voisi ymmärtää esityksentekemisen yhteydessä? Millä tavoin etiikka tulee esiin ja merkityksellistyy teatterissa ja sen käytännöissä? Miten etiikan merkitystä voisi tutkia esitystä tehtäessä? Nämä ovat perimmäiset kysymykset, joita edellä olevat kirjoitukset yrittävät esittää. Dramaturgisen ohjaajantyöni kannalta keskeisiä kysymyksiä ja aiheita – materiaalisuutta, esiintyjän ilmaisua, ruumiillisuutta, sukupuolen esittämistä, roolin rakentumista, äänen teatterillisia mahdollisuuksia, groteskin dramaturgiaa – käsittelemällä olen pyrkinyt tuomaan esiin, miten kysymys etiikasta ja eettisyydestä sisältyy aina jo lähtökohtaisesti esityksen tekemiseen. Levinasin ajatusta jatkaen väitän lisäksi, että heti, kun kysymys näyttämön etiikasta esitetään ääneen, asettuu saman tien kysyttäväksi myös työtapojen, harjoittelun, materiaalien, kommunikaation, yhdessäolon ja taiteellisten ratkaisujen mielekkyys ja eettinen oikeutus. Uskonkin, että eettisen merkitystä eri tavoin tutkimalla on mahdollista synnyttää myös eettisesti kestävämpiä toimintatapoja.

Mitä siis voisi olla *näyttämön etiikka*? Ja miksi ylipäätään esittää kysymys näyttämön etiikasta? Näyttämö on aina suhdetta, suhde esineiden, ruumiiden, ideoiden, kokemusten, ihmisten – kaiken sen, minkä miellämme näyttämöksi – välillä. Etiikan merkitys tulee esiin tässä suhteessa. Tutkimuksessani olen oman taiteilijakokemukseni perusteella pyrkinyt tekemään erilaisista esityksentekemisessä ilmenevistä suhteista näkyviä ja asettamaan ne tällä tavoin eettisen merkitystä koskevan tarkastelun alaisiksi. Olen etsinyt etiikan merkitystä muun muassa oman tekijäkokemukseni, esitysmateriaalien, harjoittelun, esiintyjien erilaisten olemistapojen, monenlaisten dramaturgisten operaatioiden ja esityksen aistittavuuden välisistä suhteista. Tarkasteluni pohjana on ollut kokemus oman tekemiseni eettis-poliittisesta perustasta, joka vaatii sen oikeutuksen perustelemista jatkuvasti uudelleen.

Kirjoitukseni eivät varsinaisesti vastaa eettisen merkitystä koskeviin kysymyksiin ja näyttämöeettisiin pohdintoihin – tai ainakaan niiden tarjoamat vastaukset eivät ole lopullisia. Tämä on ollut myös tavoitteeni, sillä uskon, että näyttämön kysymyksiin pystyy parhaiten vastaamaan näyttämö itse. Kirjoittamani voidaankin ymmärtää ainoastaan yhtenä näkökulmana tekemiini tutkimusesityksiin, yrityksenä ymmärtää itse ja pukea toisille sanoiksi sitä, mitä tutkimusesityksissäni (kenties kuunnelmaa *Sanovat sitä rakkaudeksi* lukuun ottamatta) olen pyrkinyt näyttämölli-

sesti kysymään. Näkisin kuitenkin, että eettisen merkityksen kysyminen taiteellisen tutkimisen perustana on muuttanut ajatteluani ja taiteellista toimintaani. Omaksumani toimintatapojen muutokset ja niiden myötä syntyneet, aiemmasta poikkeavat taiteelliset valinnat ovatkin se, missä eettisen merkitys paljastuu. Tämä muistuttaa fenomenologisen metodin käyttöä, joka Timo Klemolan mukaan tarkoittaa "oman ajatusprosessinsa valaisemista tavalla, joka muuttaa pysyvästi sen toimintatapaa" (Klemola 2004, 44).

Kirjoituskokoelma paljastaa, miten eettiseen suunnatut näkökulmat vaihtuivat työkysymysten ja tutkimusesitysten painopisteiden mukaan. *Amoraliassa* pyrin ennen kaikkea problematisoimaan teatterin konventiosta tunnistamiani taiteellisia itsestäänselvyyksiä: esiintyjän ja materiaalin suhdetta, näyttelemisen motivaatiota, ruumiin esitystä. *Mirriseni*-esityksessä tutkin ihmisen, erityisesti naisen esittämisen tapoja ja sukupuolen esityksen eettisiä ehtoja. Kun tutkimusta aloittaessani olin nimennyt tavoitteekseni tutkia, millä tavalla teatterin tekeminen voisi olla filosofian harjoittamista "ilman, että teatterissa käsitellään tai tutkitaan filosofiaa" (Tutkimussuunnitelma 15.10.2002), niin työn edetessä teatterin ja filosofian suhde tutkimisessa muuttui. *Nälkämäen Oresteiassa* liitin esitystekstiin suoraan otteita Hannah Arendtin poliittisesta ajattelusta. Lisäksi muotoilin esityksentekoprosessissa sovelletut, esiintymistä ja harjoittelua koskevat periaatteet suurelta osin juuri hänen kirjoituksistaan löytämieni teemojen pohjalta. *Nälkämäen Oresteiassa* eettisen merkitystä tutkittiin kysymällä, millä tavoin esiintyminen olisi ymmärrettävissä kansalaisuuden harjoittamisena sekä millaista yhteisöä esitystä harjoittelemalla rakennetaan.

Esityksen *Riitta – nainen talossa* voi kokonaisuudessaan nähdä yrityksenä paitsi käsitellä ja tutkia filosofiaa niin myös siirtää filosofiset kysymykset suoraan näyttämön kysymyksiksi. *Riitassa* lähdin liikkeelle Emmanuel Levinasin ja Luce Irigarayn fenomenologisesta ajattelusta löytämistäni pohdinnoista. Ensimmäinen kysymys koski esiintyjän ja katsojan välistä suhdetta: Voisiko esitys olla ehdotus eettiseksi suhteeksi, jossa "toinen ei [...] ole objekti, josta tulee omamme tai joka tulee meiksi" vaan jossa se "vetäytyy mysteeriinsä"? (Levinas 1996, 63) Lähtöoletukseni oli, että "olen vastuussa *toisesta*[230] heti, kun hän katsoo minua, ilman että edes otan vastuuta hänestä " (mt., 78). Tämä vastuu koski nähdäkseni sekä katsojaa että esiintyjää. Kumpikin on lähtökohtaisesti vastuussa toisestaan mutta myös esityksen muodostumisesta tässä ja nyt, mikä johdatti minut pohtimaan esiintyjän ja katsojan positioiden kautta syntyvää erityistä dramaturgiaa.

230 Levinasin tapaan kirjoitan "toisen" nimenomaan pienellä alkukirjaimella.

Esiintyjän ja katsojan suhteen pohtiminen laajeni kysymykseksi esityksessä ja sen tekemisessä läsnä olevien ruumiiden välisistä suhteista yleensäkin: Mitä seurauksia siitä on esityksentekemisen käytännöille, jos esitys ymmärretään ennen kaikkea eitiedollisena, haltuunottoa välttelevänä rakkaussuhteena? Miten se vaikuttaa omiin työtapoihini? Muuttaako se taiteellisia valintojani? Ja millaisina materiaalien väliset suhteet ja suhteet materiaaliin näyttäytyvät tältä pohjalta?

Kolmas *Riittaan* liittämäni fenomenologinen pohdinta koski kysymystä näyttämön sanomisesta ja sanotusta. Jo aiemmissa tutkimusesityksissä olin pyrkinyt tutkimaan nimenomaan sanomisen ja puhumisen mahdollisuuksia ja vaikutusta – polemisoiden ilmaisun ja merkityksen suhdetta. Levinasin ajatukset tarjosivat kysymykseen eettisen näkökulman. Jos oletetaan Levinasin tavoin, että "sanominen on tapa tervehtiä *toista*, ja *toisen* tervehtiminen on jo vastaamista hänelle " (mt., 75), voidaan sanominen vastaamisen merkityksessä rinnastaa toisesta lankeavaan lähtökohtaiseen vastuuseen. "Tärkeää on puhuminen, vastaaminen hänelle ja jo vastaaminen hänestä." (mp.) Vastaamisen ja vastuun yhteyttä tutkin *Riitassa* yhtäältä ruumiillisten, vastuuta ja huolenpitoa painottavien tehtävien ja toisaalta erilaisten puhuttavaksi tarkoitettujen materiaalien avulla.

Neljäs Levinasilta löytämäni käsite *kasvot* asetti edelliset pohdinnat esiintyjänilmaisun alueelle. Levinas kirjoittaa:

> *Kasvoissa on oleellista köyhyyttä. Todiste tästä on, että köyhyyttä pyritään naamioimaan esiintymisellä, ilmeiden hallinnalla. Kasvot ovat paljaat ja uhatut, aivan kuin ne kutsuisivat väkivallantekoon. Samalla kasvot kieltävät meitä tappamasta. (mt., 73)*

Ajattelin, että näyttämöllä oleva ruumis kokonaisuudessaan muodostaa nämä kasvot. Esiintyjän ruumis puhuu kasvojen tavoin. Tällöin eettinen suhde kasvoihin tuli nähdäkseni ymmärtää suhteena ruumiiden välillä. Toisen kasvoja ei voinut ottaa haltuun tarkkailemalla, jolloin myös näkeminen ja katsominen olivat toiseen suuntautuvina tekoina riittämättömiä. Tässä kohtaa mielenkiintoni kääntyi paitsi kuulemiseen myös tuntemiseen, koskettamiseen – sekä *hyväilyyn*.

Hyväily oli viides ja keskeinen käsite, jonka Levinasilta lainasin esitykseen *Riitta – nainen talossa*. Paitsi eettinen lähtökohta hyväilystä muodostui vähitellen myös esityksen materiaalinen sisältö, rakensinhan Luce Irigarayn hyväilyä käsittelevästä tekstistä sen dramaturgisen rungon. Samalla pyrin kysymään, miten esitys voisi "hyväillä". Millainen olisi hyväilevä esitys, millaista esityksen hyväily? Tästä seurasi kysymys esityksen *ihosta*: voisiko esitys muodostaa ihon katsojan ja esiintyjän välille? Päämääräni oli pohtia ihon kautta myös sisäisyyden ja ulkoisuuden – samoin kuin ruumiillisuuden ja henkisyyden – suhdetta esityksessä. Miten synnyttää hyväilyn

avulla eettisen esiintulonsa tähden luovuttamaton ja lähtökohtainen vastuullisuus, jossa juuri vastuu toisesta olisi keino tuoda esiin katsojan ja esiintyjän välinen iho ja yhteys? Tähän ja näyttämön etiikkaan liittyen minua innosti myös seuraava Levinasin muotoilu:

> *Side toisen kanssa solmiutuu vain vastuullisuutena, riippumatta siitä, hyväksytäänkö tuo vastuullisuus vai kieltäydytäänkö siitä, tai tiedetäänkö, miten ottaa se vastaan vai ei, tai voidaanko toisen hyväksi tehdä jotain konkreettista vai ei [...]. Olla ihminen, siitä on kyse. Inhimillisen subjektin ruumiillisuus (incarnation) takaa sen henkisyyden." (mt., 79)*

Se, että esiintyjä tulee esiin, ruumiillistuu ja ruumiillistaa, asettaa teatteriin henkisyyden (vaatimuksen).

Esityksen tekemisen etiikkaa koskevat kysymykset konkretisoituivat esityksessä *Riitta – nainen talossa* paitsi edellisten pohdintojen kautta myös esitystä tehtäessä ilmenneiden ongelmien ja konfliktien muodossa. Useat näistä ongelmista kiteytyvät seuraaviin kysymyksiin: Miten toimia esiintyjien kanssa, jos heitä kohtelee samaan aikaan sekä materiaalina että ihmisinä? Miten synnyttää eettisesti perusteltuja työtapoja ja luoda eettinen suhde ihmisiin, joita käsittelee materiaaleina? Ongelmaksi muodostui myös yhteisön synnyttäminen materiaaleista käsin – mihin olin törmännyt myös *Nälkämäen Oresteiaa* tehdessäni. Miten yhteisö tai edes yhteisyys syntyy, jos minä valitsen materiaalit? Voiko materiaaleilla ylipäätään olla yhteisöä, etenkään, jos materiaalit eivät itse tunnista toisiaan materiaaleina? Millainen sitten olisi tämä materiaalien tai materiaalinen yhteisö? Kaikkia edellä mainittuja kysymyksiä yhdistää kysymys omasta paikastani tässä yhteisössä, kysymys ohjaajan materiaalisuudesta ja materiaalisesta osallisuudesta. Jos esiintyjät ovat minulle vain materiaalia, niin eikö myös minun ohjaajana olisi alistuttava samalle materiaalisuuden vaatimukselle? Mitä tällainen ohjaajan materiaalisuus voisi olla, miten sitä voisi harjoittaa? Millaista olisi ohjaajan omaan materiaalisuuteen perustuva *hyväily*?

Siinä, missä monista muista tutkimusesitystä, etenkin jo *Mirriseni*-esityksen lähtökohdista voi tunnistaa joukon ongelmia, ei sellaisia esityksen *Riitta – nainen talossa* harjoitusten alkaessa nähdäkseni ollut. Tunsin lähteväni tekemään esitystä avoimin mielin ja huolia vailla. Olin suunnitelmissa riittävän pitkällä – aluksi pelkäsin olevani niissä jopa liian pitkällä, olinhan ehtinyt miettiä ja vatvoa esityksen ensimmäisiksi lähtökohdiksi nimeämiäni Heiner Müllerin *Kvartetto*-näytelmää ja Alexandre Dumas'n *Kamelianaista* jo vuosia. Voikin ajatella, että *Riitassa* ongelmallisuus johtui itse materiaalisuudesta ja materiaalisesta työskentelystä. Siinä materiaalisuus asettui eettisen merkitystä etsivän tarkastelun alle, minkä seurauksena jouduin myös materiaalisen eettisyyttä mittaaviin tilanteisiin.

Olin kutsunut esitykseen esiintyjiksi vain miehiä. Aluksi heitä oli kymmenen, mutta muiden töiden, sairastumisten ja perumisten myötä ryhmä supistui seitsemään. Määritin tämän seitsemän miehen ryhmän esityksen keskeiseksi materiaaliksi. Jo tämän lähtöasetelman voi olettaa sisältävän joukon kysymyksiä ja jännitteitä. Kun keväällä 2007 aloitimme *Riitan* harjoitukset Soile Lahdenperän vetämällä Alexander-tekniikan työpajalla, ryhmästä ennalta tunnistamani heterogeenisyys kävi selväksi. Olihan juuri esiintyjien erilaisuus, kunkin esiintyjän materiaalinen erityisyys ollut minulle syy pyytää heidät ryhmään. Ensimmäisellä harjoitusjaksolla huomasin, miten eri tavoin esiintyjät toimivat, reagoivat ja ilmaisivat itseään. Sen lisäksi, että moniäänisyys näyttäytyi esityksen tekemistä rikastuttavana, se tuntui myös haastavalta ja kiinnostavalta suhteessa levinaslaisiin lähtökohtiini, toiseuden, kasvojen ja hyväilyn teemoihin.

Kun harjoitukset sitten elokuussa 2007 jatkuivat, freelanceriuden mukanaan tuomat muut työt ja rahanpuute hajottivat ryhmän. Ensimmäisellä viikolla osa esiintyjistä ei päässyt paikalle lainkaan. Osa tuli harjoituksiin satunnaisesti. Toisella viikolla yksi esiintyjistä sairastui. Näin harjoituksissa käytetyt materiaalit – joihin muut esiintyjät sekä heidän ruumiilliset toimintatapansa ja tapansa kommunikoida kuuluivat – tulivat esiintyjille tutuiksi hyvin eri tavoin ja harjoittelun eri vaiheissa. Yhteistä materiaalista maailmaa ei ollut mahdollista synnyttää. Jälkikäteen onkin helppo ymmärtää, että ryhmän sisällä myöhemmin ilmenneet voima- tai jakolinjat alkoivat kehittyä jo tuossa vaiheessa. Tavallisesti tällainen ongelma paikannetaan ryhmäytymisen tai luottamuksen alueelle, mutta materiaalisesta näkökulmasta katsottuna kyseessä oli nimenomaan materiaalinen ongelma: kun materiaalit eivät kohtaa tasa-arvoisesti, ei niiden välinen yhteisö myöskään synny tasa-arvoisesti.

Harjoittelu materiaalien kanssa jatkui hajanaisena koko syksyn. Harjoitusten alettua yksi esiintyjistä sai kiinnityksen laitosteatteriin ja lähti ryhmästä. Toinen sairasteli vakavasti koko harjoituskauden ajan, mistä johtuen jouduin rajaamaan hänen osuuksiaan niin harjoittelussa kuin lopullisessa esityksessä. Samalla hänen osallisuutensa ryhmään väheni. Lisäongelman aiheutti myös se, että Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen laitokselta tuotantoon välitetty lavastajaopiskelija ohjattiin koulun taholta varoittamatta toiseen produktioon, jolloin visuaalisesti mittavaksi suunnitellulta esitykseltämme yhtäkkiä puuttui myös lavastaja ja puvustaja. Tämän lisäksi esiintyjillä oli koko ajan paljon muita töitä. He sairastelivat ja olivat uupuneita, yksi tuli muiden velvollisuuksien takia harjoituksiin myöhässä ja toisen oli lähdettävä aiemmin pois. Kun minä lisäksi olin päättänyt tässä esitysprosessissa olla vaatimatta ja pakottamatta esiintyjiä enkä siis puuttunut myöhästymisiin ja pois-

saoloihin, ei harjoitteluilmapiiri ottanut rauhoittuakseen. Näin se osa porukasta, jolla oli aikaa ja motivaatiota harjoitella, turhautui.

Ryhmän hajanaisuudesta kertoivat myös esiintyjien kirjoittamat harjoituspäiväkirjat, jotka sain luettavakseni syksyn harjoitusjaksojen välissä. Kirjoitin niiden pohjalta työskentelyohjeet seuraavaa harjoitusjaksoa varten – tällä kertaa vain itselleni. Ohjeiden avulla minun oli tarkoitus parantaa omaa osuuttani prosessissa, toimia esiintyjien kannalta perustellummin, olla eettisempi ohjaaja.[231]

Vaikka *Riitta – nainen talossa* muistutti monessa suhteessa sitä edeltäneitä tutkimusesityksiäni, se myös olennaisesti poikkesi niistä. Edellisen tutkimusesityksen *Nälkämäen Oresteia* tekemisestä oli *Riittaa* aloittaessani kulunut yli kaksi vuotta. Tuona aikana ajattelutapani olivat ehtineet muuttua. Paitsi itse tutkiminen – opiskelu ja lukeminen – myös opetustyö Teatterikorkeakoululla oli ohjannut kiinnostustani uusiin suuntiin. Opettaessani olin toistuvasti kiinnittänyt huomiota opiskelijoiden erilaisiin tapoihin kuvata kokemustaan ja heidän yrityksiinsä tästä kokemuksesta käsin määritellä esitystensä materiaalisia lähtökohtia.[232] Opiskelijoiden kokemis- ja havaitsemistavat, samoin kuin heidän valitsemansa materiaalit, olivat sekä äärimmäisen tarkkoja että toisistaan täysin poikkeavia, mikä ei lakannut ihmetyttämästä minua. Tästä ihmettelystä käsin muotoutui kysymys, jota halusin lähteä *Riitassa* kysymään: Miten tutkia toisen ihmisen (esiintyjän) omastani poikkeavia kokemistapoja? Miten liittää ne osaksi esityksentekemistä?

Toinen toimintatapojani olennaisesti muuttanut kokemus oli hoitolaitosesitys *Rakkaus ei ole ajan narri*, jonka ohjasin näyttelijä Jussi Lehtoselle vuonna 2006.[233] Hoitolaitoksissa syntyneet kokemukset ja niissä esityksen nähneiltä katsojilta saadut kommentit panivat kysymään, miten esitys voisi olla erilaisten ruumiinkokemusten kohtaamispaikka. Pohdin myös esiintyjä-katsojasuhteen etiikkaa, mikä erityisesti laitoksissa esiinnyttäessä nousi keskeiseksi. Kokemuksista seurasi, että aloin lisäksi miettiä ohjaajan asemaa, tehtäviä ja roolia harjoittelussa. Voisinko ohjaajana toimia toisin, asettaa tehtäväni eri lailla kuin ennen? *Riitassa* ensisijainen pyrkimykseni oli

231 Neuvoin itseäni varaamaan riittävästi aikaa ja rauhaa kunkin toiminnan ja tehtävän tekemiseen sekä aloittamaan harjoitukset rauhallisesti yhdessä. Muistutin selkeän ohjeistuksen merkityksestä: erilaiset tehtävät ja harjoitteet tulisi jakaa eri päiville eikä yrittää mahduttaa kaikkea samaan harjoituskertaan. Harjoitusmuistiinpanojen kirjoittamiselle ja päivittäisille purkukeskusteluille oli myös muistettava varata aikaa. Kaikkinensa tavoittelin harjoituksiin rauhaa ja tuntua kiireettömyydestä.

232 Vuoden 2006 aikana pidin kahdesti opintojakson nimeltä "Tee se itse -esitys", jossa opetin materiaalista teatteria.

233 *Rakkaus ei ole ajan narri* on William Shakespearen sonetteihin perustuva esitys, jonka ohjasin näyttelijä Jussi Lehtoselle hänen suunnittelemaansa hoitolaitoskiertuetta varten. Sonetit oli suomentanut Kirsti Simonsuuri, ja esityksen äänisuunnittelusta ja musiikista vastasi Sanna Salmenkallio. *Rakkaus ei ole ajan narri* sai ensi-iltansa keväällä 2006 Lapinlahden sairaalan syömishäiriöosastolla, minkä jälkeen se on kiertänyt hoitolaitoksissa ympäri Suomea ja Ruotsia ja esitetty yli 200 kertaa. Esityksestä tehtiin myös alkuperäistä pidempi, Suomen Kansallisteatterissa ensiesityksensä saanut teatteriversio sekä ruotsinkielinen versio *Kärlek är inte tidens narr*.

kunnioittaa esiintyjien toiseutta, mikä näkyi ennen kaikkea heille tarjoamissani tehtävissä. Esiintyjän yksittäinen kokemistapa ja erityinen ruumiillinen havainnointi olivat se, mistä harjoittelu käynnistettiin. Tuonkaltainen toiseuden kunnioittaminen, samoin kuin vastuun ja huolenpidon siirtäminen esiintymisen ja ilmaisun kysymyksiksi, oli minulle *Riitassa* lähtökohtaista.

Riittaa tehtäessä toiseus todella nousi keskeiseksi eettiseksi ongelmaksi, niin minun suhteessani esiintyjiin kuin heidän keskinäisissä suhteissaan. Lopulta kysymys vastuusta ja toiseuden kunnioittamisesta kääntyi kysymykseksi: Miten kestää tai edes sietää toisen ihmisen toiseutta? Näkisin, että *Riitan* muodostama esitysyhteisö altistui jo materiaalisilta olosuhteiltaan – seitsemän miehen heterogeeninen, hyvin eri taustoista tuleva ryhmä ja siitä seuraava yhteisen tekniikan puute, harjoitteluaikataulun hajanaisuus, esiintyjien muut työt, sairastelut jne. – materiaalien erimielisyydelle ja jopa taistelulle. Kuten aina esitystä tehtäessä materiaalien väliset erimielisyydet pyrkivät kohtaamaan jossakin. *Riitassa* materiaaleja yhdisti oikeastaan vain yksi asia: ohjaaja eli minä.[234] Ja koska minä ohjaajana kieltäydyin ottamasta perinteistä ohjaajan valtaa ennen kuin oli aivan pakko – siis vasta aivan harjoittelun loppuvaiheessa, kun esitys oli esiintyjien välisten ristiriitojen, käytännön vastoinkäymisten ja lopulta äänisuunnittelijan viime tingassa tapahtuneen sairastumisen vuoksi pakko ”rutata” valmiiksi – syntyi materiaalien välille vallaton tila. Erilaiset mielivaltaiset keinot alkoivat rehottaa: vähättely, naljailu ja ohikatsominen sekä muu esiintyjien välinen enemmän tai vähemmän suora valtapeli. Lopulta, hetkellä jolloin aloin toimia kuin perinteinen ohjaaja eli tehdä välttämättömiä ratkaisuja ja ohjata esiintyjiä jopa selkein käskyin, kapina kääntyi luontevaan kohteeseensa, minuun.

Harjoituksissa aika ajoin suorana ilmennyt eripura huipentui, kun antamastani ohjeesta/käskystä tuohtuneena yksi esiintyjistä häipyi kesken kohtauksen harjoituksista. Ensi-iltaan oli kaksi päivää, yhtään läpimenoa ei ollut vielä tehty. Perehdytin uutta äänisuunnittelijaa samalla, kun yritin ratkaista esityksen leikkauksia ja loppua. Soitin esiintyjän perään lämpiön puhelimella, mutta hän ei vastannut. Kun hän ei seuraavana aamunakaan ilmestynyt sovittuun läpimenoon, pyysin Sanna Salmenkalliota soittamaan ja kysymään, aikoiko esiintyjä ylipäätään palata. Vastaus oli, ettei hän vielä tiennyt.

Päätin aloittaa läpimenon. Kehotin työryhmää varautumaan mahdollisuuteen, että vielä joutuisimme sovittamaan esityksen kuudelle esiintyjälle. Harjoitusten edettyä jonkin aikaa edellisenä päivänä paikalta poistunut esiintyjä ilmestyi lavalle esitysvaatteet yllään ja asettui kohtauksen asemiin. Hän näytteli osuutensa aivan, kuten oli harjoiteltu – ja minun edellisenä päivänä tarkentamieni ohjeiden mukaan.

234 Se, että olen naisohjaaja, ei varmasti helpottanut asetelmaa.

Hän myös saapui ensi-iltaan ja muihin esityksiin normaalisti, mutta emme vaihtaneet koko esitysjakson aikana sanaakaan. Antaessani palautetta tai ohjeistaessani esiintyjäjoukkoa en koskaan osoittanut hänelle sanojani suoraan. Pelkäsin ja olin loukkaantunut: tunsin kokeneeni epäoikeudenmukaisuutta.

Aloin myös tunnistaa tilanteeseen johtaneita syitä. Uskoin antaneeni esiintyjille liikaa vapautta olettaen, että vapauden tila olisi sekä antoisa että eettisesti kestävä esityksentekemisen perusolosuhde. Samaan aikaan olin pitänyt itsepäisesti kiinni materiaaleista ja tottumuksestani ohjata useita samanaikaisia ohjeistuksia ladellen. Näytti siltä, että vapaus oli synnyttänyt valtatyhjiön, jossa erilaisten ihmistenvälisten ja -sisäisten ristiriitojen oli mahdollista purkautua. Ryhmän vihdoin muotoutuessa olin myös aika ajoin tunnistanut joissakin esiintyjissä voimakkaita aggressioita, joihin muut reagoivat kukin tavallaan: yksi äityi hyökkääväksi, toinen vetäytyi, kolmas alistui, neljäs valitsi puolensa, viides keskittyi harjoitteluun ja pysyttäytyi sivussa. Olin kuitenkin päättänyt välttää avointa konfliktia, sillä en uskonut sen ratkaisevan tilannetta enkä siitä seuraavan mitään hyvää. Ilmeistä oli myös, että *Riitan* aihemaailma ja siihen valitsemani materiaalit (ihmiset mukaan lukien) nostattivat tunteita. Jotkut esiintyjistä olivat ilmaisseet asian suoraan, ja toiset, niin arvelen, käsittelivät tuntemuksiaan epäsuorasti.

Tunsin, että olin jättänyt esiintyjät liiaksi omien tuntemustensa ja kokemustensa varaan, etenkin kun otettiin huomioon koko ajan muuttuvat, vaikeat olosuhteet. Ja vaikka olin nimenomaan yrittänyt välttää autoritäärisyyttä, niin tajusin olleeni ohjaajana kuitenkin jo lähtökohtaisesti auktoriteettiasemassa suhteessa esiintyjiin. Sitä, miten vastuuta olisi voinut muulla tavoin ottaa tai jakaa, en kyennyt ratkaisemaan edes jälkeenpäin. Moni teatterintekijä tunnistanee ongelman; harjoitusprosessissa koetut kitkat ja suoranaiset konfliktit ovat esityksiä tehtäessä yleisiä. Ne myös osoittavat rajoitukset, joita teatterintekemisessä edelleen vallitsevat olosuhteet ja sitä hallitsevat hierarkiat synnyttävät – ja joita vapaassa työryhmässä työskenteleminen ei poista. Samalla ne paljastavat työtapojen uudelleen arvioinnin tarpeen sekä hämmennyksen, joka syntyy, kun tekotapoja lähdetään purkamaan. Siten ne myös näyttävät konkretisoivan väitteeni, jonka mukaan teatterissa eettiset kysymykset koskevat aina välttämättä myös käytäntöjä.

Jos esityksentekeminen ymmärretään eettisen merkityksen tutkimisena, niin onko käytäntö – esityksen tausta: olosuhteet, puitteet, kokemukset harjoittelusta – sitten mahdollista erottaa esityksen taiteellisesta lopputuloksesta? Himmentääkö tai mitätöikö *Riitassa* kohtaamani eettinen ongelma esityksestä tunnistamani positiiviset ”tulokset”? Entä kuvaamani ongelman eettinen merkitys tai ratkaisu: vaikuttiko se omaan tapaani toimia? Olenko oppinut ohjaamaan eettisemmin?

Seuraava anekdootti toiminee konkreettisena esimerkkinä muutoksesta. Kaksi viikkoa ennen *Riitta*-esityksen ensi-iltaa pitkät hiukseni huovuttuivat solmuihin, jotka eivät enää suostuneet aukeamaan. Ensin niistä syntyi valtava patukka, jonka ympärillä oli epämääräisiä takkuja, sitten takut jakautuivat kahdeksi suuremmaksi ja lukuisiksi pienemmiksi *lockseiksi*. Esitysten jälkeen leikkautin tukan lyhyeksi. Jokin muuttui nopeasti ja konkreettisesti. Hitaammin, tutkimisen myötä sen sijaan syntyi se ”takku”, joka oli käynnistänyt muutoksen ajattelussani ja toimintatavoissani ja joka monessa mielessä huipentui esityksessä *Riitta – nainen talossa*. Vaikka hiukset siis jälleen ovat pitkät, ei toinen takku ota selvitäkseen. Tutkiminen sai aikaan jotakin, mitä ei voi pysäyttää. En enää suostu työskentelemään epätasa-arvoisessa työryhmässä. En myöskään suostu hyödyntämään negaatiota esityksen lähtökohtaisena käyttövoimana. Ja mikä tärkeintä, esitykseni ovat muuttuneet. Esimerkkinä siitä käy *Riittaa* seurannut esitys *Pavlovan koe,* joka sai ensi-iltansa syksyllä 2010 Kiasma-teatterissa, sekä sitä edeltänyt work-in-progress *Pavlovan koe nro 1* syksyltä 2009. *Pavlovan kokeessa* kokemuksen ja havainnon materiaalisuuden tutkiminen tapahtui niitä yhdessä tasa-arvoisen työryhmän kanssa moniaistisesti ja ruumiillisesti työstämällä.

Pidän tärkeänä pysyä herkkänä sille, miten ajatteluni ja taiteellinen toimintani koko ajan kehittyvät ja muuttuvat. Tällainen suhtautumistapa tosin asettaa kyseenalaiseksi perinteiset arvostukset, kuten taiteilijalle oletetun muuttumattoman, tunnistettavan ja omaperäisen kädenjäljen sekä tähän perustuvan urakehityksen. Kuitenkin vain tällä tavoin toimimalla kykenen arvioimaan ja uudistamaan työskentelytapojani niin dramaturgisena ohjaajana, taiteellisena tutkijana kuin pedagogina – perustelemaan ne ja arvostamaan niitä.

Riitta – nainen talossa oli yhden tutkimusmatkani päätös ja samalla myös tutkimukseni *taiteellinen johtopäätös*. Pyrin siinä muuttamaan Levinasin ja Irigarayn filosofisesta ajattelusta valitsemani käsitteet näyttämöllisen ajattelun ja toiminnan välineiksi, yhdessä ruumiillisesti tutkittaviksi ja elettäviksi käsitteiksi. Tämä transponointi tapahtui niin materiaalien, työtapojen, esiintyjänilmaisun, harjoittelun kuin dramaturgisen sommittelun tasolla. Se ilmeni sekä tavoissa rakentaa esitystä että esityksen kudoksessa. Näin se kokemukseni mukaan siirtyi myös katsojan koettavaksi, katsomista määrittäväksi esityksen *tunnuksi*. Se, miten yksittäinen katsoja tämän tunnun otti vastaan tai reagoi siihen, riippui tietysti hänestä itsestään.

Vaikka *Riittaa* edelsi monin tavoin vaikea, tosiasiallisesti hankalin ikinä kokemani harjoitusprosessi, yllätyin rauhallisuudesta, jolla itse suhtauduin sen harjoittelussa kokemiini vastoinkäymisiin. Luotin esitykseen valitsemiini aineksiin täysin. Jokin esityksessä – sen lähtökohdissa, materiaaleissa, ”virityksessä” – kantoi

mukanaan jotakin sillä tavalla varmaa ja arvokasta, että se välittyi myös lopputuloksesta. Minulle *Riitta – nainen talossa* oli paitsi erityisellä tavalla feminiininen myös äärimmäisen herkkä esitys, ehdotus feminiiniseksi, rakkauden näyttämöksi.

> *Hyväily on lumous kohti sinua.*
> *Se ei alistu arkipäiväisyyteen, yleisluontoisuuteen,*
> *ei suostu vaarattomaksi, vaikka yhteiselämän lait niin määräisivät.*
>
> *Se on herääminen sinusta sinuun, minuunkin.*
> *Se on kutsu olla me, meidän välillämme.*
> *Hyväily on ylistys.*
>
> *Se on kunnianosoitus illalle, juhlalle, keväälle,*
> *sille mitä olen ymmärtänyt, aistinut ja tuntenut sinusta pitkin päivää, viikkoa, talvea,*
> *arkisessa aherruksessa, jonka ankeaa kudelmaa punovat jokapäiväiset vaatimukset,kaupungin liike, työn välineiden ja kansalaisvelvollisuuksien alistama ihmisen mittainen rytmi.*
>
> *Hyväily on kehotus lepoon, rentouteen, havaintoon, ajatteluun,*
> *toisenlaiseen olemiseen: hiljaiseen, mietiskelevään, epäkäytännölliseen.*
> *Hyväily on lahjaksi saatu turva, kutsu palata itsesi tykö.*
> *Löytäen uudelleen kadonneen neitseellisyytesi, minun ja meidän ansiostamme.*
>
> *Neitseellisyyden, joka ei ole vain ruumiillinen tai aistimellinen ominaisuus,*
> *menetetty tai tallella, loukattu tai loukkaamaton.*
> *Siten aina toisaalla, ei koskaan nyt, vaan yhä ja vielä tulevaa. (Irigaray 2004, 21, suom. PH)*

Lähteet

Kirjallisuutta

Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide. 2002. Toimittanut Phillip B. Zarrilli. London & New York: Routledge.

Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja genre.* Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Vastapaino: Tampere.

Amine, Khalid & Carlson, Marvin. 2008. "Al-halqa in Arabic Theatre: An Emerging Site of Hybridity". *Theatre Journal* 60. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 71–85.

Arendt, Hannah. 2002. *Vita activa: ihmisenä olemisen ehdot*. Toimitustyö ja käännöstyön ohjaus Riitta Oittinen. Kääntäneet Eija Virtanen et alii. Tampere: Vastapaino.

Aristoteles. 1990. *Metafysiikka*. Suomentaneet Tuija Jatakari, Kati Näätsaari, Petri Pohjanlehto. Selitykset laatinut Simo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

Aristoteles. 2000. *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette. 2004. "Näyttämökohtaisuudesta". *Nuori Voima* 2/2004, 32–35.

Arlander, Annette. 2007. "Yksityisestä julkiseen". Teoksessa Risto Pitkänen (toim). *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 131–158.

Arlander, Annette. 2011a. "Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 86–100.

Arlander, Annette. 2011b. "Is performance art self-portraiture? Me or other people as medium". Teoksessa Annette Arlander (toim.). *Converging Perspectives: writings on performance art*. Helsinki: Theatre Academy.

Aro, Eero. 2006. *Tilaääni*. Helsinki: Idemco Oy.

Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava (alkuteokset *Le Théâtre et Son Double, Dossier du Théâtre et Son Double* 1964, *Le Théâtre de la Cruauté* 1974).

Aston, Elaine. 1995. *An introduction to feminism and theatre*. London: Routledge.

Aston, Elaine. 1999. *Feminist theatre practice: a handbook*. London: Routledge.

Aston, Elaine. 2008. "Foreward". Teoksessa Sue-Ellen Case. *Feminism and theatre*. Houndmills & New York: Palgrave MacMillan, ix–xxiii.

Aston, Elaine & Harris, Geraldine. 2008. *Performance practice and process: contemporary (women) practitioners.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Astruc, Rémi. 2010. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*. Paris: Classiques Garnier.

Auslander, Philip. 2002. "'Just Be Your Self'. Logocentrism and difference in performance theory". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge, 53–60 (1986).

Austin, Gayle. 1990. *Feminist theories for dramatic criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Austin, Gayle. 1998. "Feminist theories: Paying attention to women". Teoksessa Lizbeth Goodman & Jane de Gay (toim.). *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge, 136–142.

Baas, Bernard. 2008. *Asia, ääni ja aika*. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat.

Bachelard, Gaston. 2003. *Tilan poetiikka*. Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Bahtin, Mihail. 1979. "Sisällön, materiaalin ja muodon ongelma sanataiteessa". Teoksessa Mihail Bahtin. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Moskova: Kustannusliike Progress, 8–78 (1924).

Bahtin, Mihail. 2002. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like (1965).

Barba, Eugenio. 2010. *On Directing and Dramaturgy*. Englanniksi kääntänyt Judith Barba. London & New York: Routledge.

Barthes, Roland. 1982. "L'écoute". Teoksessa Roland Barthes. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III.* Paris : Éditions du Seuil.
Barthes, Roland. 1990. *S/Z.* Englanniksi kääntänyt Richard Miller. Oxford: Basil Blackwell.
Baum, Rob. 2003. *Female Absence: Women, Theatre and Other Metaphors*. Brussels: Peter Lang.
Beauvoir, Simone de. 1993. *Le deuxième sexe I: les faits et les mythes*. Paris: Gallimard (1949).
Beauvoir, Simone de. 2007. *Onko Sade poltettava? ja muita esseitä.* Suomentanut Erika Ruonakoski. Helsinki: WSOY.
Benjamin, Walter. 2010. "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility". Englanniksi kääntäneet Edmund Jephcott ja Harry Zohn. Teoksessa Maggie B. Gale & John F. Deeney (toim.). *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook: From modernism to contemporary performance*. London and New York: Routledge, 443–480 (1935–6).
Bernstein, Sergei. 2001. "Lausunnan teorian esteettiset lähtökohdat". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.) *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 201–218 (1927).
Blanchot, Maurice. 2004. *Tunnustamaton yhteisö*. Suomentaneet Janne Kurki ja Panu Minkkinen. Helsinki: Loki-kirjat.
Blau, Herbert. 1982. *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press.
Blesser, Barry & Salter, Linda-Ruth. 2007. *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Boal, Augusto. 1989. *The theatre of the oppressed*. London: Pluto Press.
Boal, Augusto. 2006. *The aesthetics of the oppressed*. Englanniksi kääntänyt Adrian Jackson. London: Routledge.
Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suomentanut Annette Arlander. Helsinki: Like.
Bogart, Anne. 2009. "Six real things". Teoksessa Eleanor Margolies (toim.). *Theatre Materials: What is theatre made of?* London: CETT, 12–19.
Bogart, Anne & Landau, Tina. 2005. *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communication Group.
Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D.. 1995. *Refleksiiviseen sosiologiaan: tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomentanut Ari Antikainen & alii. Joensuu: Joensuu University Press.
Braun, Edward (toim.). 1969. *Meyerhold on theatre*. Englanniksi kääntänyt ja kriittisin kommentaarein toimittanut Edward Braun. New York: Hill and Wang.
Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista*. Suomentanut Max Rand. Helsinki: Tammi.
Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentanut Anja Kolehmainen et alii. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
Brook, Peter. 1972. *Tyhjä tila: nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suomentanut Raija Mattila. Porvoo: WSOY (1968).
Brown, Ross. 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Burt, Ramsay. 1998. *Alien bodies: representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance*. London: Routledge.
Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus (1990).
Butterworth, Jo. 2009. "Too many cooks? A framework for dance making and devising". Teoksessa Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut (toim.). *Contemporary Choreography. A critical reader*. London: Routledge, 177–194.
Carlson, Marvin. 2003. *The Haunted Stage*. Ann Arbour: Michigan University Press.
Case, Sue-Ellen. 2008. *Feminism and theatre*. Houndmills & New York: Palgrave MacMillan (1988).
Certeau, Michel de. 1988. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press.
Chion, Michel. 1983. *Guide des Objets Sonores*. Paris: Eds. Buchet/Chastel.
Chion, Michel. 1985. *Le son au cinema*. Paris: Cahiers de Cinéma, collection "Essais".

Chion, Michel. 1990. *Audio-vision: Sound on Screen*. Toimittanut ja englanniksi kääntänyt Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
Cortázar, Julio. 2005. *Ruutuhyppelyä*. Suomentanut Anu Partanen. Helsinki: Loki-Kirjat (1963).
Damasio, Antonio. 2000. *Tapahtumisen tunne: miten tietoisuus syntyy.* Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
de Lauretis, Teresa. 2004. *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta.* Toimittanut Anu Koivunen. Suomentaneet Tutta Palin ja Kaisa Sivenius (luku 1). Tampere: Vastapaino.
De Marinis, Marco. 1987. "Dramaturgy of the Spectator". *The Drama Revue* 31 /1987. Cambridge, MA: MIT Press, 100–114.
Descharnes, Robert & Néret, Gilles. 1994. *Salvador Dalí 1904–1989: the paintings: vol. I–II*. Volume II, 1946-1989. Köln: Benedikt Taschen.
Derrida, Jacques. 2005. *On Touching – Jean-Luc Nancy.* Englanniksi kääntänyt Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press.
Diamond, Elin (toim.). 1996. *Performance and cultural politics*. London: Routledge.
Diamond, Elin 1997. *Unmaking mimesis: essays on feminism and theater*. London: Routledge.
Diamond, Elin 2005. "Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan". Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 169–183.
Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suomentanut Marjatta Ecaré. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
Douglas, Mary. 2000. *Puhtaus ja vaara: ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
Eichenbaum, Boris. 2001. "Formalismin teoria". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 60–93 (1925).
Eisenstein, Sergei Mikhailovitch. 1978. *Elokuvan muoto*. Suomentanut Antero Tiusanen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy.
Eliade, Mircea. 2003. *Pyhä ja profaani.* Suomentanut Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
Eliot, T.S. 1942. "Little Gidding". Neljäs runo teoksesta *Four Quartets*.
Epskamp, Kees P.. 1989. *Theatre in search of social change: the relative significance of different theatrical approaches.* Englanniksi kääntänyt Corrie Donner et alii. Haag: Centre for the Study of Education in Developing Countries.
Erkkilä, Helena (2008). *Ruumiinkuvia!: Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.
Feuillet, Raoul Auger. 1968. *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*. New York: Broude Brothers (1700).
Foster, Susan Leigh. 2011. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. London: Routledge.
Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
Freud, Sigmund. 2005. "Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä". Suomentanut Markus Lång. Teoksessa Sigmund Freud. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino, 29–68 (1919).
Frost, Anthony & Yarrow, Ralph. 1990. *Improvisation in drama*. Basingstoke: Macmillan.
Gallini, Giovanni-Andrea. 1967. *A Treatise on the Art of Dancing*. New York: Dance Horizons (1762).
Garner, Stanton B., Jr. 1989. *The absent voice: narrative comprehension in the theatre*. Urbana: University of Illinois Press.
Garner, Stanton B. 1994. *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Ithaca: Cornell University Press.
Glenn, Susan A. 2000. *Female spectacle: the theatrical roots of modern feminism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Gordon, Robert. 2006. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gould, Stephen Jay. 1982. "Living with Connections: Are Siamese Twins One Person or Two?". *Natural History* November 1982, Vol. 91 Issue 11, 18–.

Graver, David. 2003. "The Actor's Bodies". Teoksessa Philip Auslander (toim.). *Performance – Critical concepts in Literary and Cultural Studies* vol. II part 3. Lontoo & New York: Routledge, 157–171 (1997).

Grosz, Elizabeth. 2006. "Art and Deleuze: A round table discssion with Elizabeth Grosz". *Australian and New Zealand Journal of Art*, 7(2), 4–22.

Grotowski, Jerzy. 2006. *Kohti köyhää teatteria*. Suomentanut Martti Puukko. Helsinki: Like.

Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.

Haapoja, Terike. 2011. "Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 69–83.

Heimonen, Kirsi. 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Heinämaa, Sara. 2005. "'Halussa tai rakkaudessa' – Simone de Beauvoir rakastelun mahdollisuuksista". Teoksessa Johanna Oksala & Laura Werner (toim.). *Feministinen filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 33–50.

Helavuori, Hanna. 1998. "Nainen roolina näyttämöllä". Teoksessa Taava Koskinen (toim.). *Kurtisaaneista kunnian naisiin: näkökulmia Huora-akatemiasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 43–66.

Helavuori, Hanna. 1999. "Mistä isot pojat on tehty? Mieheydet näyttämöllä". *Teatteri* 5/1999, 10–12.

Helavuori, Hanna. 2011. "Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?" Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 101–116.

Hobbes, Thomas. 1962. *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civil.* Toimittanut Michael Oakeshott. London: Collier Books (1651).

Hotinen, Juha-Pekka. 2001. "*Draaman analyysistä ihmettelevään lukemiseen: Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*". Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.). *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia, 201–221.

Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää: kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.

Hotinen, Juha-Pekka. 2008a. "Hot Spot: Dramaturgia". *Teatterikorkea* 1/08, 42–51.

Hotinen, Juha-Pekka. 2008b. "Hot Spot: Näyttelijä". *Teatterikorkea* 2/08, 42–51.

Howell, Anthony. 2000. *The Analysis of Performance Art. A guide to its theory and practice*. Amsterdam: Harwood.

Hulkko, Pauliina. 2011a. "Liha tiskiin ja ruumiita permannolle". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 117–134.

Hulkko, Pauliina. 2011b. "Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan". Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.

Huq, Rupa. 2006. *Beyond Subculture. Pop, youth and identity in a postcolonial world*. London: Routledge.

Häkkinen, Kaisa. 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Hämäläinen, Soili. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista: kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Acta Scenica 4. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Ingström, Pia. 2007. *Lentävä feministi ja muita muistoja 70-luvulta*. Suomentanut Tarja Teva. Helsinki: Schildt.

'Irāqí, Fakhr ad-din . 1995. "Rakkaus liitää". Suomentanut Heikki Eskelinen. Teoksessa A. J. Arberry. *Sufilaisuus*. Helsinki: Biokustannus.

Irigaray, Luce. 2004. *Key Writings*. Toimittanut Luce Irigaray. Englannin kielelle kääntäneet Monique M. Rhodes ja Marco F. Cocito-Monoc. London & New York: Continuum.

Jakobson, Roman. 2001. ”Uusi venäläinen runous” (artikkelin alku). Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 50–57 (1921).
Jelavich, Peter. 1985. *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890–1914*. Cambridge: Harvard University Press.
Johnstone, Keith. 1996. *Impro. Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Suomentanut Simo Routarinne. Helsinki: Yliopistopaino.
Johnstone, Keith. 1999. *Impro for storytellers: theatresports and the art of making things happen*. London: Faber and Faber.
Jung, Carl Gustav. 1966. *Piilotajunnan psykologiaa*. Suom. Erkki Rutanen. Helsinki: Tammi (1917).
Kallio, Helena. 1999. ”Ruumiinviljely”. Teoksessa Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.). *Taide, kertomus, identiteetti*. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
Kallio, Helena. 2006. *Ennen kuin sielu puutuu*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
Kallio, Helena. 2009. ”Ohjaajan valta ja Eros”. *Teatteri* 3/09, 14–17.
Kayser, Wolfgang. 1963. *The grotesque: in art and literature*. Englanniksi kääntänyt Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press (saksankielinen alkuteos vuodelta 1957).
Keene, Donald. 1990. *Nō and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre*. New York & Oxford: Columbia University Press.
Kekki, Lasse. 2010. *Pervo parrasvaloissa: queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toimittaneet Pia Livia Hekanaho & Jarmo Haapanen. Turku: Eetos.
Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
Kirby, Michael. 2002. ”On Acting and Not-Acting”. Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered: A theorical and practical guide.* London & New York: Routledge , 40–52 (1972).
Kirby, Michael & Schechner, Richard. 1965. ”An Interview with John Cage”. *The Drama Review10* (2), 50–72.
Kirkkopelto, Esa. 2002. *Tragédie de la métaphysique: contributions à la theorie de la scène.* Strasbourg Cedex: Université Marc Bloch.
Kirkkopelto, Esa. 2005. ”Näyttämön ilmiö”. Teoksessa Pia Houni & alii (toim.). *Esitys katsoo meitä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 12–37.
Kirkkopelto, Esa. 2006. ”Prosaic Stage. Reflections on the Theatre of Walter Benjamin”. Teoksessa Floora Ruokonen & Laura Werner (toim.). *Visions of Value and Truth: Understanding Philosophy and Literature*. Helsinki: Philosophical Society of Finland, 115–137.
Kirkkopelto, Esa. 2008. *Le théâtre de l'expérience: contributions à la théorie de la scéne*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
Kirkkopelto, Esa & alii. 2011. ”Ehdotus nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi”. Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 209–220.
Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito.* Tampere: Tampere University Press.
Knowles, Richard Paul. 2004. *Reading the material theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kokkonen, Tuija. 1996. ”En (enää) tiedä -identiteetti – ruumis poliittisena alueena: 12 kohtaa vallasta, vaikuttumisesta, liikkeestä ja nautinnosta”. Teoksessa Hanna-Leena Helavuori (toim.). *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 104–113.
Komparu, Kunio. 2005. *The Noh theater: principles and perpectives*. [S.l.]: Floating World (1983).
Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla. 2007.”Feminism, Art, Deleuze, and Darwin: An Interview with Elizabeth Grosz”. *NORA – Nordic Journal of Women's Studies*, Vol. 15, No. 4, 246–256.
Koraani. 1995. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.
Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
Lacy, Suzanne. 1995. ”Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art”. Teoksessa Suzanne Lacy (toim.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 171–185.
Lainela, Reijo. 2010. *Pathet. Musiikin symboliikka jaavalaisessa varjoteatterissa*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 19. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Laitila, Inka-Maria & Strandén, Tarja. 2002. *Tukaattityttö: Mirri-kuvien takaa katsoo Helmi Vartiainen.* Helsinki: WSOY.

Laitinen, Riitta (toim.). 2004. *Tilan kokemisen kulttuurihistoriaa*. Cultural History – Kulttuurihistoria 4. Turku: Turun yliopisto.

Lampe, Eelka. 2002. "Rachel Rosenthal creating her selves". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide.* New York: Routledge, 291–304.

Legendat: kansankertomuksia Suomesta ja Karjalasta. 1981. Toimittanut Irma-Riitta Järvinen. Kuvittanut Pekka Vuori. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lehikoinen, Kai. 2006. *Stepping queerly?: discourses in dance education for boys in late 20th century Finland*. Bern: Peter Lang.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.

Lehtonen, Turo-Kimmo. 2008. *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lepecki, André. 2006. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge.

Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomennos Antti Pönni. *Toisen jälki*. Suomennos Outi Pasanen. Gaudeamus: Helsinki.

Leys, Ruth. 1991. "The Real Miss Beauchamp: Gender and the Subject of Imitation". Teoksessa Judith Butler & Joan W. Scott (toim.). *Feminists Theorize the Political.* New York & London: Routledge, 156–214.

Liljeström, Marianne. 2004. "Feministinen metodologia – mitä se on?". Teoksessa Marianne Liljeström (toim.). *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 9–21.

Lindberg, Susanna. 2010. "Saatesanat". Teoksessa Jean-Luc Nancy. *Filosofin sydän*. Suomentaneet Susanna Lindberg sekä Elia Lennes ja Kaisa Sivenius. Toimittanut Sami Santanen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 13–26.

Magri, Gennaro. 1988. *Theoretical and Practical Treatise of Dancing*. Englanniksi kääntänyt Mary Skeaping et al.. Toimittaneet Irmgard Berry & Annalisa Fox. London: Dance Books Ltd (1779).

Manner, Eeva-Liisa. 1980. *Runoja 1956–1977*. Helsinki: Tammi.

Margolies, Eleanor. 2009. "Introduction". Teoksessa Eleanor Margolies (toim.). *Theatre Materials: What is theatre made of?* London: CETT, 8–9.

Marinetti, F.T.. 1995. From "The Variety Theatre". Englanniksi kääntänyt R.W. Flint. Teoksessa Richard Drain (toim.). *Twentieth-century theatre: a sourcebook*. London: Routledge, 171–174 (ote tekstistä vuodelta 1913).

Maukola, Riina. 2005. "Väkivallan reseptien lihattomat vaihtoehdot". *Teatteri* 2/2005, 4.

Maukola, Riina. 2011. *Elämää suuremmat sankarittaret: suomalaisen teatterin elämäkerralliset taiteilijahahmot vuosina 2000–2010*. Helsinki: University of Helsinki.

Melrose, Susan. 1998."Introduction to part four: 'What do women want (in theatre)?'". Teoksessa Lizbeth Goodman & Jane de Gay (toim.). *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge, 131–135.

Meyerhold, Vsevolod, 1981. *Teatterin lokakuu*. Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Helsinki: Love kirjat.

Meyerhold, Vsevolod, Bebutov, M. ja Aksyonov I.A.. 1922. *Emploi actyora*. Moskova, 3–4.

Michaels, Leonard. 2004. "My Yiddish". Teoksessa Louis Menand (toim.). *The Best American Essays 2004.* Boston & New York: Houghton Mifflin Company, 138–151 (kirjoitus ilmestyi alunperin *The Threepenny Review'n* numerossa 6/2003).

Miettinen, Jukka O.. 1987. *Jumalia, sankareita, demoneja: johdanto aasialaiseen teatteriin*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Miettinen, Jukka O. 1992. *Classical dance and theatre in South-East Asia.* Oxford & New York: Oxford University Press.

Miettinen, Jukka O. 1999. *Intia: kaupunkeja, kulttuureja, historiaa*. Helsinki: Otava.
Miettinen, Jukka O. 2011. "Kerroksellisuuden logiikka Kaakkois-Aasian estetiikassa". Teoksessa Minna Eväsoja (toim). *Itämainen estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus, 44–73.
Mulvey, Laura. 1998. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Lizbeth Goodman with Jane de Gay (toim.). *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge, 270–275.
Murray, Simon & Keefe, John. 2007. *Physical Theatres. A Critical Introduction*. London: Routledge.
Müller, Heiner & Kluge, Alexander. 1996. *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch.
Nancy, Jean-Luc. 2010. *Filosofin sydän*. Suomentaneet Susanna Lindberg sekä Elia Lennes ja Kaisa Sivenius. Toimittanut Sami Santanen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
Nogami, Toyoichiro. 1935. *Japanese noh plays: how to see them*. Japan: Board of Tourist Industry, Japanese Government Railways.
Numminen, Katariina. 2011. "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 22 – 39.
Nykykoreografin jalanjäljissä: 37 tapaa tehdä tanssia. 2011. Toimittanut Hannele Jyrkkä. Helsinki: Like.
Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä. 2011. Toimittanut Marja Silde. Helsinki: Maahenki.
Oddey, Alison. 1994. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
Ojala, Raija. 2007. "Vanhan Zodiakin uusi estetiikka: Sisällöllisiä ja ilmaisullisia lähtökohtia". Teoksessa Raija Ojala & Kimmo Takala (toim.). *Zodiak – uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like, 31–41.
Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös: muistiinpanoja Jouko Turkan opetuksesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
Osiński, Zbigniew. 2006. "Grotowski viitoittaa tietä". Teoksessa Jerzy Grotowski. *Kohti köyhää teatteria*. Suomentanut Martti Puukko. Helsinki: Like, 222–256.
Ovidius Naso, Publius. 1997. *Muodonmuutoksia = Metamorphoseon: libri I–XV*. Suomennos, esipuhe ja hakemisto Alpo Rönty. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY (alkuteos ennen 8 jaa.)
Paavolainen, Teemu. 2011. *Theatre/Ecology/Cognition. Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Tampere: Tampere University Press.
Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théãtre*. Paris: Dunod.
Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, Analysis*. Englanniksi kääntänyt Christine Shantz. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
Phelan, Peggy. 1993. "The ontology of performance: representation without reproduction". Teoksessa Peggy Phelan (toim.).*Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge, 146–166.
Pieni Tietosanakirja. 1928. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
Piscator, Erwin. 1980. *The Political Theatre*. Englanniksi kääntänyt Hugh Rorrison. London: Eyre Methuen (1929).
Poroila, Heikki. 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
Powell, Diane Hennacy. 2010. *Kuudes aisti: aivojen yliaistilliset mahdollisuudet*. Suomentanut Tero Valkonen. Jyväskylä: Atena.
Pulkkinen, Tuija. 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
Pyhä Raamattu. 1957. *Vanha Testamentti*. Yhdennentoista, vuonna 1933 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. *Uusi Testamentti*. Kahdennentoista, vuonna 1938 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
Rantanen, Silja. 2012. "2000-luvun runous ja kuvataide". Teoksessa Tiina Lehikoinen & Jouni Teittinen (toim.). *Tekstitaide*, Tuli & Savu-kirja n:o 68. Helsinki: Tuli & Savu, 90–102.
Reenkola, Elina. 2008. *Nainen ja viha: aggressio voimavaraksi*. Helsinki ja Jyväskylä: Minerva.
Reinhardt, Nancy S.. 1981. "New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts".

Teoksessa Elisabeth Langland & Walter Gove (toim.). *A Feminist Perspective in the Academy: The Difference it Makes*. Chicago: University of Chicago Press, 25–51.
Riley, Shannon Rose & Hunter, Lynette. 2009. "Introduction". Teoksessa Shannon Rose Riley & Lynette Hunter (toim.). *Mapping landscapes for performance as research: scholarly acts and creative cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, xv–xxiv.
Rokem, Freddie. 2000. *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
Rokem, Freddie. 2005. "Näkökulmia historiallisten tapahtumien esittämiseen". Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 248–280.
Rosenberg, Tiina. 2000. *Byxbegär*. Göteborg: Anamma.
Rosenberg, Tiina. 2001. "'Elsa, hast du mich vernommen?' – Feministinen analyysi Richard Wagnerin *Lohengrinista*". Suomentanut Leena Vallisaari. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.). *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia, 131–155.
Rūmī, Mawlānā Jalalāddīn. 2002. *Rakkaus on musta leijona*. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.
Russo, Mary. 1995. *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York: Routledge.
Rämä, Vihtori. 2011. "Yhteisellä näyttämöllä". Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 136–147.
Sandahl, Carrie & Auslander, Philip. 2005. "Introduction: Disability Studies in Commotion with Performance Studies". Teoksessa Carrie Sandahl & Philip Auslander (toim.). *Bodies in commotion: disability and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1–12.
Santa Teresa. 2001. *Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
Santanen, Sami. 2009. "Mimesis ja teatterinautinto". Teoksessa Ari Hirvonen & Susanna Lindberg (toim.). *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki: Episteme, Tutkijaliitto, 132–160.
Savarese, Niccola. 1991. "Nostalgia or the passion for a return". Englanniksi kääntänyt Richard Fowler. Teoksessa Eugenio Barba & Nicola Savarese. *Dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. London: Routledge, 165–170.
Scarry, Elaine.1985. *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press.
Schaeffer, Pierre. 1967. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil.
Schechner, Richard. 1985. *Between theater & anthropology*. Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press.
Schechner, Richard. 2002. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge.
Schneegans, Heinrich. 1894. *Geschichte der grotesken Satire.* Strassburg.
Sederholm, Helena. 2002. "Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen". Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.
Seeger, Anthony. 1981. *Nature and society in central Brazil: the Suya Indians of Mato Grosso.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Sellars, Peter. 2000. "Foreword". Teoksessa Deena Kaye & James Lebrecht (toim.). *Sound and Music for Theatre*. Boston: Focal Press, ix–xi.
Sheets-Johnstone, Maxine. 1981. "Thinking in Movement". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (4), 399–407.
Silde, Marja. 2005. "Tyylitelty – esteettinen: Ohjausratkaisut määrittävät väkivallan näyttämöt". *Teatteri* 2/2005, 8–11.
Silde, Marja. 2011. "Modernin murrosta ruumiillistamassa". Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171.
Simberg, Anna. 2007. "Tasa-arvon takapajula". Suomentanut Birgitta Kärkkäinen. *Teatteri* 8/2007, 30–32.

Stallybrass, Peter & White, Allon. 1986. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Stanislavski, Konstantin.2011. *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.

States, Bert O., 2002. "The Actor's Presence. Three phenomenal modes". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered – A theoretical and practical guide*. London & New York: Routledge, 23 – 39 (1983).

Suhonen, Tiina. 2005. "Koreografin työn kehityksestä, tanssin synnystä ja sanoista". Teoksessa Helena Jyrkkä (toim.). *Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Helsinki: Like, 11–20.

Suni, Timo. 2001. "Kuinka formalismi tehtiin". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 7–28.

Suutela, Hanna. 2005. *Impyet: näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like.

Szondi, Peter. 1956. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Syrjä, Tiina. 2007. *Vieras kieli suussa: vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampere University Press.

Södergran, Edith. 1916. *Dikter*. Porvoo: Schildt.

Šklovski, Viktor. 2001a. "Taiteesta – keinona". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 29–45 (1917).

Šklovski, Viktor. 2001b. "Runo ja proosa elokuvassa". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 290–293 (1927).

Takala, Kimmo. 1995. "Ihminen merkkinä ja teko taiteena". Teoksessa Raija Ojala (toim.). *Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo: WSOY, 217–232.

Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. 2005. Toimittanut Hannele Jyrkkä. Helsinki: Like.

Tervo, Petri. 2006. *Kirurgisen operaation teatteri: teatterillinen kuva ja ihmismuodon esitettävyys avantgardistisen väkivallan näkökulmasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Tervo, Petri. 2011. "'Verta käsiin ja naama löysänä!': Turkan pedagogisen käskysanan ruumiillistumia". Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 59–83.

Tomko, Linda J.. 2005. "Magri's Grotteschi". Teoksessa Rebecca Harris-Warrick & Bruce Alan Brown (toim.). *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage.* Madison: University of Wisconsin Press, 151–172.

Tuisku, Hannu. 2011. "Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessia". Teoksessa Marja Silde (toim.). *Nykynäyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 95–117.

Turner, Cathy & Behrnd, Synne K.. 2008. *Dramaturgy and performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Turner, Edith. 2007. "Esipuhe". Teoksessa Victor Turner. *Rituaali: rakenne ja communitas*. Suom. Maarit Forde. Helsinki: Summa, 7–13.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Turner, Victor. 2007. *Rituaali: rakenne ja communitas*. Suom. Maarit Forde. Helsinki: Summa (1969).

Twentieth-century theatre: a sourcebook. 1995. Toimittanut Richard Drain. London: Routledge.

Tynjanov, Juri. 2001. "Kirjallinen tosio". Teoksessa Pekka Pesonen & Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 233–251 (1924).

Utriainen, Terhi. 1998. "Ruumis, kuolema ja pyhä sana". Teoksessa Taava Koskinen (toim.). *Kurtisaaneista kunnian naisiin: näkökulmia Huora-akatemiasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 131–158.

Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa: yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Vasama, Tuukka. 2005. "Näyttelijä on esine!". *Teatterikorkea* 1/05, 12–15.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York & London: Continuum.
Vuori, Suna. 2005. "Paljon puhetta väkivallasta". *Teatteri* 2/2005, 16–20.
Välipakka, Inka. 2006. "Irigarayn tekstien liike naistanssijan kehon ja tilan muuntelussa". Teoksessa Pia Houni et alii (toim.). *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 62–80.
Vänskä, Annamari. 2006. "A Heroic Male and a Beautiful Woman. Teemu Mäki, Orlan and the Ambivalence of the Grotesque Body". Teoksessa Annamari Vänskä. *Vikuroivia vilkaisuja: ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura, 75–92.
Weil, Simone. 2007. *Juurtuminen* . Suomentanut Kaisa Kukkola. Tampere: Niin & Näin (1949).
Werner, Laura. 2005. "Feministinen filosofia likaisena ajatteluna". Teoksessa Johanna Oksala & Laura Werner (toim.). *Feministinen filosofia.* Helsinki: Gaudeamus, 11–24.
Wiles, David. 2011. *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
Witkiewicz, Stanislas Ignacy. 1995. From "On a New Type of Play". Englanniksi kääntänyt Daniel Geroude & C.S. Durer. Teoksessa Richard Drain (toim.). *Twentieth-century theatre: a sourcebook*. London : Routledge, 35–37 (ote tekstistä vuodelta 1920).
Zarrilli, Phillip B.. 2002. "General Introduction" ja "Introduction". Teoksessa Phillip B. Zarrilli (toim.). *Acting (Re)considered: A theoretical and practical guide*. London: Routledge, 1–22.
Zarrilli, Phillip B.. 2009. *Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski*. London & New York: Routledge.
Zeami. 1968. *Kadensho*. Englanniksi kääntäneet Chûichi Sakurai, Shûseki Hayashi, Rokurô Satoi ja Bin Miyai. Sumiya-Shinobe Publishing Institute (alkuteos 1300-luvun lopulta).

Online-lähteet

Autio, Jaakko. 2008. *Tila, Aika ja Hiljaisuus äänisuunnittelussa*. Ääni-ilmaisun opinnäyte, Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. www.jaakkoautio.com/Jaakko_Autio-Tila_Aika_ja_Hiljaisuus.pdf (31.7.2012).
Barba, Eugenio. "Theatre anthropology". www.odinteatret.dk/research/ista/theatre-anthropology.aspx (2.2.2012).
Baudelaire, Charles. 1855. "L'essence du rire". www.scribd.com/doc/47363064/Baudelarie-De-l-essence-du-rire (28.11.2011).
Blaue Frau. blauefrau.com (12.6.2012).
Britannica Online Encyclopedia. www.britannica.com (9.5.2012).
Buenaventura, Enrique . 1985. "La dramaturgia del actor". www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm (23.11.2011).
Cage, John. 1989. "An Autobiographical Statement". www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html (27.4.2005).
Cage, John. 1990. "An Autobiographical Statement". johncage.org/autobiographical_statement.html (1.8.2012)
CEFISTO. cefisto.fi/project/jaemstaelldhetsarbete (12.6.2012).
Le centre de la bomben esityssivut. members.tripod.com/centre_bombe/artsetrange.html (19.6.2012).
Dictionary.com. dictionary.reference.com (3.4.2012).
Electro Acoustic Resource Site. www.ears.dmu.ac.uk (3.4.2012).
Diderot, Denis & d'Alembert, Jean le Ronde. 1750–1772. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. alembert.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=1063152979&catid=1047150171:beaux-arts&Itemid=150 (26.10.2011).
Gallen-Kallela, Akseli. 1899. *Kullervon kirous*. Ateneumin taidemuseon verkkosivut. www.ateneum.fi/default.asp?docId=14481 (13.7.2012).

Gellius, Aulus. *Noctes Atticae*. www.thelatinlibrary.com/gellius.html (8.6.2012).
Giornale Nuovo. www.spamula.net/blog/2006/07/the_golden_house_revisited_1.html (26.10.2011).
Gorchakov, Nikolai A.. 1957. "The Theater in Soviet Russia". Englanniksi kääntänyt Edgar Lehrmann. New York: Columbia University Press. archive.org/stream/theaterinsovietr002155mbp/theaterinsovietr002155mbp_djvu.txt (13.12.2011).
Hautamäki, Irmeli. 2008. "Nainen talossa – Teatterikorkeakoulun esitys groteskia tutkimassa". Arvio 29.2.2008. www.mustekala.info/node/637 (7.3.2012).
Heikkinen, Kirsi. 2006. "Ihminen on taituri jo syntyessään". *Tiede-lehti* 9/2006. www.tiede.fi/artikkeli/643/ihminen_on_taituri_jo_syntyessaan (18.4.2012).
Heiskanen, Markku. 2001. "Naisiin kohdistuva väkivalta yleisintä Argentiinassa ja Brasiliassa – kuolemaan johtava Venäjällä". www.stat.fi/tup/tietoaika/tilaajat/ta_10_01_naisvakiv.html (18.6.2011).
Hugo, Victor. 1827. "Préface de Cromwell". fr.wikisource.org/w/index.php?title=Cromwell_-_Pr%C3%A9face&oldid=2858184 (28.11.2011).
Huotilainen, Minna. 2004. "Sikiöaikainen oppiminen valmistaa tien syntymänjälkeiseen elämään". *Tieteessä tapahtuu* 4/2004. www.tieteessatapahtuu.fi/0404/huotilainen.pdf (18.4.2012).
Lessing, Gotthold Ephraim. 1767–1769. *Hamburgische Dramaturgie*. www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Hamburgische+Dramaturgie (10.5.2012).
Melrose, Susan. 2005. "…just intuitive…". www.sfmelrose.org.uk/justintuitive/ (10.8.2012).
Merriam Webster Dictionary. www.merriam-webster.com (19.6.2012).
Miettinen, Jukka O. & Rosenberg, Veli. 2002. "Aasialaisen teatterin ja tanssin historia". Helsinki: TeaK virtuaaliyliopisto. www2.teak.fi/virtuaali/kurssit/aasia/index.html (3.4.2012).
Mäenpää-Reenkola, Elina. 1998."Naisen viha, kosto ja syyllisyys". *Keskusteleva Psykologia*. Helsinki: Tulevaisuuden Ystävät ry. www.tulevaisuudenystavat.fi/KP/KP-Kirja%2018-Maenpaa-Reenkola (9.1.2013).
Mäkinen, Helka. 2001. *Elli Tompuri – Uusi nainen ja punainen diiva.* Helsinki: University of Helsinki. ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/makinen/ellitomp.pdf (11.7.2012)
Numminen, Ava. 2005. *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi: tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. ethesis.siba.fi/ethesis/files/isbn9525531171_copy.pdf (18.4.2012).
Oxford English Dictionary. www.oed.com (19.6.2012).
Oxford Dictionaries. www.oxforddictionaries.com (19.6.2012).
Online Etymology Dictionary. www.etymonline.com (19.2.2010).
Pro Lapinlahti – Lappviken ry. www.prolapinlahtiry.fi (15.11.2009).
Rajala, Alma. 2008. *ANNA LIISAN SPACE-OFF. Feministinen välitila ohjaustyössä ja sen tutkimuksessa*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto. tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02873.pdf (15.6.2012).
Rimini Protokoll. www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html (8.6.2012).
Sibelius-Akatemian nettisivut. www2.siba.fi/historia/1900/termit.html#instop (16.7.2012).
Six Viewpoints. www.sixviewpoints.com/Theory_3.html (3.4.2012).
Theatre materials – Material Theatres. www.theatrematerials.org.uk/pdfs/brochure.pdf (3.4.2012).
Uusi suomen kielen sanakirja mot.kielikone.fi/mot/teatterikk/netmot.exe. Helsinki: Gummerus (19.6.2012).
Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio). 1914. *The Ten Books on Architecture*. Englanniksi kääntänyt Morris Hicky Morgan. Cambridge: Harvard University Press. London: Humphrey Milford. Oxford University Press. www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0073&redirect=true (Alkuteos *De architectura libri decem* 25 eaa) (7.11.2011).
Wilson, Robert. 2005. Kotisivut. robertwilson.com/ (8.3.2005).
Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. 1921. "Pure Form in the Theater". www.english.emory.edu/DRAMA/Witkiewicz.html (10.7.2012).

Elokuvat

Appunti per un'Orestiade Africana. 1970. Ohjaus ja käsikirjoitus: Pier Paolo Pasolini. Tuottaja: Gian Vittorio Baldi.

Uralin perhonen. Ohjaus: Katariina Lillqvist. Käsikirjoitus: Katariina Lillqvist ja Hannu Salama. Tuotanto: Osuuskunta Camera Cagliostro.

Painamattomat lähteet

Eskolin, Masi. 2008. *Tänään täällä, huomenna poissa – mietelmä*. Teatteritaiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osio, TeaK.

Tutkimusesitelmät

Hulkko, Pauliina. 2004a. "How to define woman – The Violence of the Stage in *mirriseni*". Interdisciplinary Landscapes – Postfeminist Practices in the Arts. University of Northampton, Iso-Britannia, 17.9.2004.

Hulkko, Pauliina. 2004c. "My Stage in 'Nälkämäen Oresteia' – *The Oresteia of Hunger Hill*". IV Symposium of Theatre Anthropology. JAMU. Brno, Tšekin tasavalta, 2.12.2004.

Hulkko, Pauliina. 2005. "Relocating the Artist on the Stage – from national issues to local matters" FIRT-IFTR -kongressi. UCMD, USA, 27.6.2005.

Hulkko, Pauliina. 2006a. "*Amoralia*. A case study, a philosophical manifestation, another weird show – or what?" PAR-työryhmä, FIRT-IFTR -kongressi, Teatterikorkeakoulu, 7.8.2006.

Hulkko, Pauliina. 2006b. "An Amoral Stage. Religion, Sacrifice and Love in the Performance *Amoralia*". FIRT-IFTR -kongressi, Helsingin yliopisto, 9.8.2006.

Hulkko, Pauliina. 2007b. "Approaching Ritualistic Stage". 3nd International Seminar of Doctoral Studies of Theatre Schools. JAMU, Brno. Tšekin tasavalta, 7.12.2007.

Hulkko, Pauliina. 2008b. "The Birth of the Performer in Interregnum". PSi#14 Interregnum -konferenssi. Kööpenhaminan yliopisto, Tanska, 22.8.2008.

Jatko-opintosuunnitelmat

Jatko-opintosuunnitelma 15.10.2002
Jatko-opintosuunnitelma 18.6.2004

Työpäiväkirjat vuosilta 2002—2010

Esityssuunnitelmat

Riitta – nainen talossa 2007
Kamelia-työsuunnitelma 17.5.2006
Kamelia-kuvaus 9.10.2006
Työsuunnitelma 16.3.2007

Esitysraportit- ja kommentaarit

Amoralia 2003
Lehtonen, Jussi
Muurinen, Timo
Mäki, Teemu
Salmenkallio, Sanna

Mirriseni 2003
Humalisto, Tomi. "Mirriseni esityksestä 23.11.2003"

Harjoituspäiväkirjat (viittaukset anonyymeina)

Riitta – nainen talossa 2007
Eskolin, Masi
Gassot, Marc
Haukka, Juhani
Lehtonen, Jussi
Lehtovaara, Veli
Ruotsalainen, Jukka

Katsojapalautteet esityksestä Riitta – nainen talossa (viittaukset anonyymeina)

Riitta-katsojapalaute 1. Sähköpostiviesti 11.2.2008.
Riitta-katsojapalaute 2. Sähköpostiviesti 22.2.2008.
Riitta-katsojapalaute 3. Sähköpostiviesti 23.2.2008.

Käsiohjelmat

Avara. Pauliina Hulkko 2002.
AMORALIA. Pauliina Hulkko 2003.
mirriseni. Pauliina Hulkko 2003.

Suulliset lähteet

Hay, Deborah. 2005. Luentoesitys Kiasma-teatterissa 29.1.2005 (muistinvaraisesti).
Melrose, Susan. 2001. Luento Teatterikorkeakoulun Utopias-seminaarissa (muistinvaraisesti).
Korhonen, Kaisa. 2007. Puhelinkeskustelu Kaisa Korhosen kanssa 15.6.2012 (muistinvaraisesti).
Lahdenperä, Soile. 2011. Keskustelu Soile Lahdenperän kanssa 23.11.2011 (muistinvaraisesti).
Nyman, Tuula. 2005. Tuula Nymanin Joensuun kuunnelmakäsikirjoituskilpailussa vuonna 2005 kuvailema kuunteluharjoitus (muistinvaraisesti).
Ruikka, Maarit. 2012. Keskustelu Maarit Ruikan kanssa 21.6.2012 (muistinvaraisesti).
Salmenkallio, Sanna. Puhelinkeskustelu Sanna Salmenkallion kanssa 21.1.2011 (muistinvaraisesti).
Torrens, Valentin. 2007. Luento Teatterikorkeakoululla (muistinvaraisesti).

Liitteet

Liite 1

Sanovat sitä rakkaudeksi: Miten saada aikaan äänen ruumiillisuus?

Tutkimuksen kolmantena taiteellisena työnä tarkoitukseni oli tehdä ”radiofoninen teos”, jossa aioin tutkia äänen ruumiillisuutta radioon tehtävän ääniteoksen kautta. Jälleen tuotannolliset, käytännölliset syyt johtivat kuitenkin toisenlaiseen ratkaisuun, ja tilaisuuden tullen päätin sovittaa ja ohjata kuunnelmaksi Arno Kotron vastikään ilmestyneen runoproosateoksen *Sanovat sitä rakkaudeksi* (2003), jonka näyttämöllisestä tekemisestä olin alustavasti sopinut Kotron kanssa jo teoksen kirjoitusvaiheessa. Työ ei mielestäni ole tutkimuksellisesti äänen suhteen riittävän tarkka eikä se näin ollen nähdäkseni riitä vastaamaan sille asettamaani työkysymykseen ”äänen ruumiillisuudesta”. Tämän vuoksi palaankin ajassa taaksepäin kuunnelman tekovaiheeseen valaistakseni sen tekoprosessia, jonka aikana esittämäni kysymykset ja aprikoinnit saattavat tarjota kiinnostavia näkökulmia äänen kanssa työskentelevälle ja etenkin kuunnelman tekijälle.

Sanovat sitä rakkaudeksi -työpäiväkirjassa kirjoitan:

> 3.3.2004
>
> Aloitan Kotron sovitusta, vajaa kaksi viikkoa studioon… Miksi olen viime tingassa, Epäilyt jutun suhteen, vaikeus sukeltaa sen maailmaan, kielto?
>
> Olenko tämän puolella? kysyn itseltäni. Olen. Miksi en ole kysynyt näyttelijää? Minulla ei siis ole vieläkään kuvaa näyttelijästä. Kuka se olisi? Arlanderin kanssa eilen juteltuani tulin siihen tulokseen – hänen kysymystensä avustamana: Haluatko jonkun sellaisen, jonka kanssa olet haaveillut tekeväsi työtä? Kuunnelma on siitä hyvä väline, että siinä huonompikin voidaan saada kuulostamaan erilaiselta, mielenkiintoiselta (siis vaikka itse näyttelijäsuoritus ei olisi aivan nappi) – toisaalta kuunnelma paljastaa virheet, on tekniikkalaji toisessa mielessä – lisää kysymyksiä: Vai haluatko tehdä luottonäyttelijäsi kanssa? (Samaa ehdotti aiemmin, että miksen tee useampaa juttua

samojen tyyppien kanssa. Minähän sitä olin ehdottanut, kun sanoin jo syksyllä, että mitä jos Sanna [Salmenkallio], on mukana jokaisessa.) – siihen tulokseen, että pyydän Jussia [Lehtonen], mukaan. Soitin hänelle, Jussin aikataulu on tiukka, mutta hän kyllä – sanomattakin selvästi, tulee mieleen – on mukana. Jussia kiinnostaa. Olisi aikaa vain kolmena aamuna ja silleen.

5.3.

Neljättä lukua kirjoittamassa. Mietin kaikenlaista: Mitä, missä, miten, miksi? Mikä juttu?

Soitin Pirjolle [Jyrälä]. Juu, illat käyvät, Jussi kuulosti hyvältä, sehän oli Pirjo joka minulle oli Jussia alun perin ehdottanutkin. Silloin se tuntui aivan mahdottomalta idealta, samoin Jussista. Mutta ei enää. Jussi tulee, aikataulun tiukkuudesta huolimatta.

Ensi viikolla tapaamme, sanoin aikovani tavata Jussin kanssa, Pirjo halusi myös tulla. Tapaamme keskiviikkona täällä työhuoneessani. Haluaisin katsoa Bitter Moonin, muistaakseni en koskaan (englantia, tarkoitan etten silloin) pitänyt tuosta elokuvasta. Se oli minusta limainen.

Ajattelin, että viimeisen osan voisi tehdä niin, että siinä on ikään kuin nainen koko ajan läsnä. Vaikkapa hengityksen kautta. Sitten mietin – ja ehdotin Pirjolle mahdollisena vaihtoehtona – että jonkin osan, luultavasti osan kolme, voisi tehdä kokonaan kapakassa. Että Jussi puhuisi sen akustisesti realistisessa ympäristössä mutta erittäin kohotetusti, runomaisesti. Tai sitten muulla tavalla, en vielä tiedä. Tärkeintä kuitenkin, että äänikokemukset muuttuvat ja kehittyvät jutun edetessä. Mahdollisesti tämä pitäisi alkaa kapakassa. Koko juttu otetaan myös kapakassa sisään, niin se on tehtävä. Jokin muoto, tai paremminkin dramaturgia, tähän on saatava sen äänen kautta. Toistoa, variaatioita, rinnastuksia, SUHDETTA. Siitähän tässä on kysymys, muistista, muistosta. Voisiko olla ihan niin realistinen, että mies nauhoittaa itseään kapakassa. Ainakin alussa. Sitten pikkuhiljaa siirtyy yksinäisyyteen, yöhön ja mikroääniin. Ja lopussa, en tiedä, on mies yksin vai naisen kanssa. Sitaatit, haluan niitä lisää. Mies siteeraa itseään (Kotro minua). Mitä muuta tekstiä tähän voisi ottaa? Bitter Moonia? Ehkä pitää nauhoittaa.

Olimme sopineet lukutapaamisen työhuoneeseeni viime viikon keskiviikoksi, mutta koska Vida sairastui, jouduin siirtämään sen lauantaiksi (Jussin kiireet…). Luimme tekstin – Jussi luki – häthätää läpi, se oli edelleen pitkä. Lupasin lyhentää, kyselin mietteet ja puhuimme ideoista.

Pirjo ei ollut erityisen ihastunut tekstiin. Jussista se tuntui pitkältä, kai.

MA 15.3.

Hyppäsimme suoraan uuteen tekstiversioon, nyt siinä oli n. 33 liuskaa, tosin myös tyhjää sivua toisin kuin ensimmäisessä, yli nelikymmensivuisessa plarissa. Jussi alkoi painaa juttua. Siis ensin sitaatit ja otsikot, sitten numeroituja "runoja", kuten Jussi niitä kutsui.

Sovitin tekstin niin, että otin sieltä itseni kannalta mielenkiintoisimmat kohdat ja yritin olla suopea myös kirjoittajan – siis tekstin – kappale- ja kokonaisuusrajoille. Mutta ennen kaikkea yritin saada tekstistä itselleni mielekkään. Jätin suureksi osaksi pois naisen suvun sättimisen, seurapiirimatksun ja eron jälkeisen, naisen elämästä kertovan materiaalin. Keskityin miehen fiksaatioon ja rakkaudettomuuteen, jossa hän jotenkin elää (tämä tuli nyt kyllä ihan tähän heitettyä hatusta, mieshän on ihan rakkaudessa).

No niin, siis nauhoitimme ekan kokonaan ja vähän toista. Jussi oli pari, kolme tuntia, sitten jatkoin Pirjon kanssa leikaten materiaalin. Eilen aamulla saimme Jussin kiinni.

TI 16.3.

Jatkoimme toisen osan alkupuolelta. Nauhoitimme sen loppuun aamulla ja sitten jatkoimme dialogileikkausta. Kuuntelimme siihenastisen matskun, alku tuntui liian vakavalta. Huomasin, että koska juttu tapahtuu melkein koko ajan imperfektissä, sen yksittäisetkin osat – jos sisältönsä puolesta – muuttuvat imperfektisiksi. Faktisesti ne ovatkin sellaisia, siis miehen muisteloa, mutta draaman on oltava kuitenkin draamaa. Siis eka osa sai nimekseen Nocturne, koska sen hengen pitäisi olla sellainen.

Olimme puhuneet, että jossain kohtaa mies varmaan huutaa ja sekoileekin, että tässä voi olla suuria muutoksia siinä miehessä (toisin kuin äänimaailmassa, jota minä luonnehdin sellaiseksi, että siinä muutokset tapahtuvat hiljalleen aivan vaivihkaa ja salakavalasti, vaikkakin nyt ajattelen, että akustiikat saavat muuttua aivan absurdistikin). Myös kuiskausta ehdotin jossain kohtaa Jussille, mutta erilaisten ottojen kautta sekin tipahti pois, ei tuntunut missään YKSITTÄISESSÄ kohtaa luontevalta tai intuitiivisesti oikealta valinnalta. Niitä ehkä teemme sitten paikkoina.

No, saimme sisään toisen osan lopun ja kolmannen osan melkein kokonaan.

KE 17.3.

Tulimme Pirjon kanssa puolenpäivän aikaan. Leikkasimme dialogin samaan pisteeseen kuin mihin Jussi oli päässyt, kuuntelimme vähän studiossa olevan pianon soundia, päädyimme tekemään pianomusan sillä.

Jussi saapui, oli vain pari tuntia, mutta saimme hänen osuutensa kokonaisuudesta sisään. Loppupuolella tuli mieleen, että puhuja – minä-henkilö – lukee kirjasta joitakin juttuja. Se kuulosti hyvältä. Sitten käskin lopussa paiskata kirjan kiinni, aivan siis jutun lopuksi (jonka päätin jättää valitsemaani, kirjan kolmanneksi viimeiseen pätkään, jossa omat sitaattini ovat. Kysyin Jussilta ja Pirjolta, mitä mieltä he ovat siitä, että en lopeta meidän juttua samaan kuin Kotro. Jussi sanoi, että siitä vaan. Tämä on sovitus. Minä vaan aina itse mietin, että on yritettävä ymmärtää kirjoittajaa ja ajatella myös tekstin ominaisuuksia sellaisina kuin hän on ne kirjoittanut ja ehkä tarkoittanut. Siis että mahdollisesti niillä valinnoilla on merkitys. Mutta jos en itse tunnista niissä kohdissa mitään enkä edes tykkää niistä, niin silloin oma valintani on oikea. Kirjan paiskauksen tänään kuultuani ajattelin, että tämä juttu voisi olla sellainen, että se alkaa rakkaustarinan kirjoittamisella ja päättyy sen sulkemiseen.

Perjantai jäi siis vielä paikkoja ja Jussin äänitehosteita ja kapakassa äänitettäviä (minä halusin alkua ainakin kapakkaan) osia varten.

TO 18.3.

Tänään toiseksi viimeinen studiopäivä. Jatkoimme dialogin leikkaamista. Saimme sen päivän lopuksi purkkiin. Ehdimme vielä kokeilla, sopisiko minun ääneni naisen hengittelyksi Jussin puheen rinnalle. Hengittely ei tuntunut erityisen hyvältä, en pitänyt ääneni sävystä suhteessa Jussiin, mutta sen sijaan keksin, että voisimme huomenna nauhoittaa "taustakohtauksia", joissa Jussi ja minä kikatamme ikään kuin sellaisiksi flash back -tehosteiksi.

Huomisen alamme kuuntelemalla, sitten teemme pianot – joihin myös soisin saavani Kemopetrolin Child is my Name -biisin teemaa tai fiilistä. Siis *Bitter Moon* -leffarainan imponoimien pianojuttujen lisäksi. Sitten pitää ottaa Jussista monenmoista sisälle.

SUURI KYSYMYS:

Kotron teksti on heittelyä ja sananvääntämistä. Jussi ei ole sananvääntäjä. Hän on vakava – omien sanojensa mukaan pateettinen – ja herkkä, äänensä kautta eritoten. Jussi on myös artikuloija ja runopetteri. Siis jollakin tapaa hyvin erilainen tyyppi kuin

Kotro. Huomaan, että Jussi tekee runoja jotenkin aivan omalla tavalla, me teemme siis. Helposti vie suruun. En haluaisi tästä kokoelman mukaista juopponäppäryyttä. Tietty raskaus – jota minä en sinänsä pelkää – leimaa kuitenkin (mahdollisesti, enhän voi vielä tietää, koska en ole kuunnellut kokonaisuutta) Jussin tekemisiä, materiaalia. Miten saada siitä ÄÄNTÄ, ei niinkään runoa (mitä se ei edes sanan varsinaisessa mielessä ole, Kotrolla sana ei muutu lihaksi, mutta minä haluaisin tehdä RUUMIILLISEN KUUNNELMAN)?

Jussin kyynistely ja ironia on helposti homomaista Tarmo Mannia. Teatteria. ON OLTAVA TARKKA SÄVYJEN JA SISÄLTÖJEN SUHTEEN! MITÄ MIKIN TARKOITTAA? KUUNTELE, PAULIINA!

MA 22.3.

Otimme perjantaina (koska Jussi oli ilmoittanutkin tulevansa jo yhden jälkeen) ensin sisään pianoja. Soitin clustereita, sitten soittelin pianoa rumpuna ja kieliä harpun tavoin.

Sitten otimme Jussin paikot, monin osin keveyttä oli vaikea saada lisää. Jotenkin Jussin äänensävyt muuttuvat – vaikka ajatus olisi keveä, kirkas ja heleä – suruisiksi. Luulen, että Jussi myös vain mieltää tällaiset rakkausasiat sillä tavalla. Hänen hellyytensä on karvasta.

Menimme syömään, Pasilan Mestarikilta osui matkalle. Otimme siellä kapakkapohjaa, sitten menimme Sevillaan, joka sekin alkoi äkkiä täyttyä perjantaikaljalle tulevista työpaikkaporukoista. Otimme siellä sisään ensimmäisen ja toisen osan juttuja. Taisi siinä Jussin eteen osua muutama kolmannenkin osan pätkä.

En ole vielä kuunnellut materiaalia. teen sen varmaan myöhemmin tällä viikolla tai ensi viikolla. Haluan kuulla kokonaisdramaturgian äänessä. Tietysti kopioni on paikkoja vaille leikkaamaton, eivätkä siinä kuulu kuin yhdet mahdolliset versiot kustakin ”pätkästä”.

Vähän taas olen miettinyt, miksi Kotroa teen. Siis että olisiko ollut oikeampaa kieltäytyä tästä duunista. Olenko sen puolella tai minkä puolella olen? Varsinkin, kun Pirjo näytti minulle, oliko se nyt perjantai vai torstai, Iltasanomien jutun, jossa Kotro lukee (isoin kuvin) runoteostaan äänikirjaksi. ”EI NÄKÖVAMMAISILLE”, vaan ihan kaikille.

Sanovat sitä rakkaudeksi -kuunnelma perustuu homogeeniseen tekstikokonaisuuteen, ja siinä on vain yksi esiintyjä, mikä tekee siitä materiaalisesti melko yksitasoisen työn. Tärkein syy teoksen äänelliseen tavanomaisuuteen on kuitenkin se, etten itse lähtenyt toteuttamaan sitä odottamattomalla tai äänellisesti kokeellisella tavalla. Perusteluksi saatan esittää ainoastaan, että materiaalit eivät tuntuneet houkuttelevan senkaltaiseen ratkaisuun. Jälkeenpäin kuunneltuna ja työprosessin huomioon ottaen taiteelliset valintani näyttävät olleen oikeansuuntaisia. Lopputulokseksi tuli tasapainoinen, aiheensa kokoinen, helposti kuunneltava ja tunnelmaltaan vahva ääniteos. Yksi tärkeä havainto äänestä ja eritoten sen ruumiillisuudesta voidaan kuunnelmasta kuitenkin tehdä. Teos nimittäin yhdistelee ja rinnastaa ihmisääntä, musiikkia ja erilaisia tuotettuja (käyttö-, häly-, summittaisia) ääniä tavalla, joka lähenee konkreettista musiikkia. Vaikka tämä konkretia ei missään vaiheessa selätä tekstin logiikkaa, sen tuloksena syntyy sellaista äänen tuntuisuutta – sen erityistä ruumiissa koettavaa materiaalisuutta – jota olen kehittänyt myös muissa tutkimusesityksissä ja sittemmin tutkinut tarkemmin. Lisäksi oivalsin kuunnelman *Sanovat sitä rakkaudeksi* tehtyäni, että miellän myös kuunnelman ”esitykseksi”, näin siitäkin huolimatta, että se välittyy vain kuuloaistin kautta ja tapahtuu radiossa. Tarkoitan tällä sitä, että kuunnelmamontaasi syntyy ”leikkaamalla ja liimaamalla” kuultavaa materiaalia, yhdistelemällä ja käsittelemällä ääniä, missä se muistuttaa olennaisesti tapaani rakentaa esitysdramaturgiaa. Asian voi nähdä myös päinvastoin: esitysdramaturgiani erityispiirre on, että rakennan sitä moniaistisesti, kuitenkin erityisesti kuuntelua apuna käyttäen ja yhdistellen materiaalit kuunnelman äänikollaasin kaltaiseksi kudokseksi.

Keskeinen syy tehdä kuunnelma oli se, että olin aikanaan lukenut Kotron käsikirjoituksen ja rohkaissut häntä sen työstämisessä. Jo tuolloin olin tuonut esiin tekstin erityisen puhuttavuuden. Samassa tilanteessa olin ehdottanut, että voisin ohjata tekstin näyttämölle. Sittemmin Kotro esikoisteoksineen oli pompahtanut pintajulkisuuteen. Kun Radioteatterista sitten otettiin yhteyttä ja kerrottiin, että joku oli tarjonnut sinne omaa ohjaustaan samasta teoksesta, sisuunnuin ja päätin ohjata runoteoksen osana tutkimustani. Tarjouksen saatuani sovitin ja ohjasin tekstin, jota en senaikaisessa tilanteessani olisi muuten lähtenyt tekemään. Olin tehnyt yhden tilauskuunnelman jo tätä ennen, ja olisikin kannattanut luottaa siitä kertyneisiin kokemuksiin. Kirjoitin jälleen kerran muistutuksen: ”Valitse aina itse materiaali, jota työstät, jotta voit uskoa siihen! Muunlainen ammattilaisuus on mahdotonta.” (Työpäiväkirja keväältä 2004)

Runoa ja kuunnelmaa taitava, tuolloinen luottonäyttelijäni Jussi Lehtonen, joka monologin lopulta teki, oli jonkinlainen vastavalinta Kotron tekstille. Hänen

muuten loistava kuunnelmaäänensä ja äänellinen ajattelutapansa eivät kuitenkaan sopineet tämän jutun aihepiiriin ja tyyliin. Samantapaiseen ”antiroolitukseen” – joka tietoisena ratkaisuna voi olla myös esitystä rikastuttava, esiintyjäerityisyyttä korostava valinta – olin sortunut kerran aiemminkin valitessani erääseen kuunnelmaan tekstin hengen ja tunnelman vastaisen näyttelijän ja ilmaisutyylin. Tuolla kertaa valinnasta seurasi melkeinpä fiasko: ylitulkittu, sekavasti ajateltu sekasikiö. Kuunnelma *Sanovat sitä rakkaudeksi* taas ei ollut missään nimessä epäonnistunut tuotos, pikemminkin vain hiukan keskiverto.

Kuten jo totesin, *Sanovat sitä rakkaudeksi* ei ole se radiofoninen teos, jota alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassa hahmottelin. En siis tehnyt suunnittelemaani ääniteosta vaan tyydyin ratkaisemaan eteen tupsahtaneen kuunnelmatyön parhaalla mahdollisella tavalla. En lähtenyt tutkimaan tai kehittelemään kuunnelmassa mitään erityistä äänellistä tekotapaa vaan käytin erilaisia äänellisiä materiaaleja synnyttäen alkutekstin sisällön kannalta orgaanisilta tuntuneita ratkaisuja. Niinpä äänen ruumiillisuuden käsitteleminen juuri tämän teoksen kautta tuntuu keinotekoiselta, minkä vuoksi havainnollistan aihetta käyttäen esimerkkinä muita tutkimusesityksiä. Työkysymyksen ”Miten saada aikaan äänen ruumiillisuus?” – miksei myös ruumiin äänellisyys – kun voi yhtä hyvin esittää minkä tahansa tutkimusesitykseni kohdalla. Niin tärkeä merkitys äänellä, auditiivisuudella ja musiikilla niissä on.

Liite 2
Tutkimusesitysten esitystiedot

Amoralia
ensi-ilta Kiasma-teatterissa 29.1.2003

ohjaus, dramaturgia ja visuaalinen suunnittelu	Pauliina Hulkko
esiintyjät	Jussi Lehtonen
	Teemu Mäki
	Sanna Salmenkallio
valosuunnittelu	Juho Rahijärvi
äänisuunnittelu	Pauliina Hulkko
	Timo Muurinen
	Sanna Salmenkallio
äänen tekninen toteutus	Timo Muurinen
maskit	Sanna Iivonen
tuotanto	Suomen Nykyteatterin Museo & Kiasma-teatteri

Esityksessä käytetyt tekstit ja musiikki:
ʿIrāqí, Fakhr ad-din . 1995. ”Rakkaus liitää”. Suomentanut Heikki Eskelinen. Teoksessa A. J. Arberry. *Sufilaisuus*. Helsinki: Biokustannus.
”Išėjo Tėvelis”. Liettualainen kansansävelmä.
Koraani.
Legendat: Kansankertomuksia Suomesta ja Karjalasta. 1981. Toimittanut Irma-Riitta Järvinen. Helsinki: SKS.
”Maria Herran piikanen”. Itävaltalainen kansansävelmä. Suomenkieliset sanat Anna-Maija Raittila.
Pyhä Raamattu. 1957. Vanha Testamentti. Yhdennentoista, vuonna 1933 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Uusi Testamentti. Kahdennentoista, vuonna 1938 pidetyn yleisen kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Pieksämäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
Rūmī, Mawlānā Jalalāddīn. 2002. *Rakkaus on musta leijona*. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.
Santa Teresa. 2001. *Obras completas*. Burgos : Editorial Monte Carmelo.
Schop, Johann. Virsi 270. Suomenkieliset sanat Otto Immanuel Colliander.
Turkkilaisten pyörivien dervissien melodia
Muut tekstit ovat Pauliina Hulkon.

Mirriseni – my pussycat(s) – mon minou/mes minous
ensi-ilta Ateneum-salissa 6.11.2003

käsikirjoitus, ohjaus, visuaalinen suunnittelu ja säestys	Pauliina Hulkko
esiintyjät	Annette Arlander
	Anu Koskinen
	Heli Perttula
	Sanna Salmenkallio
valosuunnittelu	Juho Rahijärvi
äänisuunnittelu	Sanna Salmenkallio ja Pauliina Hulkko
puvustus	Lotta Skaffari
av-mestari	Reine Lukinmaa
valomestari	Timo Nurminen
avustava tuottaja	Pekka Ketonen
tuotanto	työryhmä ja Ateneum-Sali/ Mika Väyrynen
graafinen suunnittelu	Pekka Piippo
käsiohjelman taitto	Joona Mantere
valokuvat	Pirje Mykkänen

Esityksessä käytetyt taltioinnit:
”Laatokka”, säv. Oskar Merikanto, san. Mikko Uotinen. Levytys vuodelta 1975, esittäjät Jorma Hynninen, laulu, ja Ralf Gothóni, piano
Tyko Sallinen. Dokumenttielokuva vuodelta 1955. Ohjaus Harry Lewing. Kuvataiteen keskusarkisto, Valtion taidemuseo.

Esityksessä käytetyt tekstit ja musiikki:
”Tuuti tuuti tyttöäni”, *Kanteletar*.
”The Ballad of Lucy Jordan”. Säveltänyt ja sanoittanut Shel Silverstein.
”Kyltyyri”. Eino Leinon runo kokoelmasta *Tähtitarha* (1912).
”Du sökte”. Ote runosta ”Dagen svalnar”. Ruotsin kielestä kääntänyt saksaksi Karl R. Kern ja ranskaksi Regis Boyer sekä
”Vierge Moderne”. Suomennos Aale Tynni. Molemmat Edith Södergranin kokoelmasta *Dikter* (1916).
”Koivujen alle”. Suomalainen kansanlaulu.
”Monia vuosia”. Säveltänyt Dimitri Bortnjanski, sanoittajasta ei tietoa.
”Tuuditan tulisoroista”. Suomalainen kansansävelmä. Sanoittanut J.H. Erkko.
”Souatan sointua”. Suomalainen kansanlaulu.

Sanovat sitä rakkaudeksi
ensiesitys 13.9.2004 Yle Radio 1:ssä

teksti	Arno Kotro
sovitus, ohjaus ja sävellys	Pauliina Hulkko
näyttelijä	Jussi Lehtonen
äänisuunnittelija	Pirjo Jyrälä

Nälkämäen oresteia
ensi-ilta Ylioppilasteatterin studiolla 20.11.2004

esiintyjät	Aino Vastamäki
	Andrei Alén
	Arttu Autio
	Hanna-Kaisa Tiainen
	Jegi Pekkala
	Juhani Haukka
	Leena Urrio
	Leo Honkonen
	Lukas Priklopil
	Marjut Maristo
	Mirka Lempinen
	Piia Peltola
	Seidi Haarla
	Suvi Eskola
	Venla Korja
	Vesa Heikkinen
ohjaus	Pauliina Hulkko
ohjausassistentti	Alma Lehmuskallio
visuaalinen suunnittelu	Pauliina Hulkko
	Jegi Pekkala
ihmelaitteet	Jegi Pekkala
beat box ja break dance	Arttu Autio
graffitit	Mikko
näyttämöpäällikkö	Andrei Alén
valosuunnittelu	Jenni Keränen
	Joel Puhakainen
äänentoisto	Jaakko Tuosa
näyttämön rakennus	Jegi Pekkala
	Seidi Haarla
	Andrei Alén
	Leo Honkonen
	Vesa Heikkinen
	Marjut Maristo

pukuhuolto	Seidi Haarla
	Venla Korja
vitriinin suunnittelu ja työstö	Arttu Autio
	Vesa Heikkinen
valokuvat, juliste ja flyeri	Sami Kero
tuotanto	Andrei Alén
	Leo Honkonen
	Essi Hurme
	Ylioppilasteatteri 2004

Lisäksi näyttelijä Jussi Lehtonen piti kaksipäiväisen näyttelijäntyön työpajan.

Esityksessä käytetyt tekstit ja musiikki:

Aiskhylos. 2003. *Oresteia*. Suomentanut Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi.
Arendt, Hannah. 2002. *Vita activa: ihmisenä olemisen ehdot*. Esityksessä käytetyn osuuden on suomentanut Hanna Liikala. Toimitustyö ja käännöstyön ohjaus Riitta Oittinen. Tampere: Vastapaino.
Eliot, T.S. 1930. ”Hollow Men”. Teoksessa *The waste land*. New York: Horace Liveright.
Eliot, T.S. 1949. ”Ontot miehet”. Kokoelmassa *Autio maa: neljä kvartettia ja muita runoja.* Suomentanut Kai Laitinen. Kokoelman toimittaneet Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Helsinki: Otava.
”Laps’ Hellaan”. 1898. Romanssi Zacharias Topeliuksen näytelmästä *Kypron prinsessa*. Säveltänyt Fredrik Pacius. Suomentanut Eino Leino. Porvoo: Werner Söderström.
”Laps’ Suomen”. Säveltänyt Fredrik Pacius, suomenkieliset sanat Antti Tuokko.
Sinervo, Elvi. 1950. ”Rakastin”. Kokoelmasta *Kellopoijut*. Helsinki: Kansankulttuuri.

Riitta – nainen talossa
Woman-in-the-house
ensi-ilta Kiasma-teatterissa 8.2.2008

dramaturgia ja ohjaus	Pauliina Hulkko
musiikin johto	Sanna Salmenkallio
esiintyjät	Masi Eskolin
	Marc Gassot
	Juhani Haukka
	Pekka Heikkinen
	Jussi Lehtonen
	Veli Lehtovaara
	Jukka Ruotsalainen
muusikot	Harri Joy / Mirva Råman (fagotti)
	Sanna Salmenkallio (viulu, piano)
	Karl Sinkkonen (koskettimet)
lavastus ja puvustus	Jegi Pekkala
valosuunnittelu	Liisa Kyrönseppä
äänisuunnittelu	Timo Muurinen
	Mia Hämäläinen
äänten tekninen toteutus	Mia Hämäläinen
valorakennus	Jani-Matti Salo
äänirakennus	Glen Loit
salitekniikka	Heikki Paasonen
ompelija	Sari Pikkarainen
maskien suunnittelu	Petri Salovainio
maskien toteutus	Jenni Könönen
	Petri Salovainio
	Jenna Yijälä
Alexander-opettaja	Soile Lahdenperä
tiedottaja	Jonna Strandberg
tuottaja	Elina Ruoho
tuotanto	Suomen nykyteatterin museo

Lisäksi näyttelijä Jussi Johnsson piti työryhmälle esitelmän kuvailutulkkauksesta (*audio description*).

Esityksessä käytetyt tekstit ja musiikki:

Dumas, Alexandre nuorempi. 1971. *Kamelianainen*. Ranskan kielestä suomentanut Kyllikki Villa. Helsinki: Ex Libris (1848).

Irigaray, Luce. 2004. *Key Writings*. Toimittanut Luce Irigaray. Englannin kielelle kääntäneet Monique M. Rhodes ja Marco F. Cocito-Monoc. London & New York: Continuum.

"Come back as a flower". 1979. Stevie Wonderin albumilta *Journey Through The Secret Life Of Plants.* Säveltäneet ja sanoittaneet Stevie Wonder & Syreeta Wright.

"I've never been to me". 1976. Charlenen albumilta *I've never been to me.* Säveltänyt ja sanoittanut Ron Miller.

"Lovin' you". 1974. Minnie Ripertonin albumilta *Perfect Angel*. Säveltäneet ja sanoittaneet Minnie Riperton & Richard Rudolph.

ACTA SCENICA

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela
Knowledge Is a Matter of Doing
1995

2. Annette Arlander
Esitys tilana
1998

3. Pia Houni ja Pentti Paavolainen
Taide, kertomus ja identiteetti
1999

4. Soili Hämäläinen
Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi
1999

5. Pia Houni
Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista
2000

6. Riitta Pasanen-Willberg
Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulmasta
2001

7. Timo Kallinen
Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen
2001

8. Paula Salosaari
Multiple Embodiment in Classical Ballet Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet
2001

9. Tapio Toivanen
"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta" Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä
2002

10. Pia Houni & Pentti Paavolainen (Toim.)
Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina
2002

11. Soile Rusanen
Koin traagisia tragedioita Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta
2002

12. Betsy Fisher
Creating and Re-Creating Dance Performing Dances Related to Ausdruckstanz
2002

13. Leena Rouhiainen
Living Transformative Lives Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology
2003

14. Eeva Anttila
A Dream Journey to the Unknown Searching for Dialogue in Dance Education
2003

15. Kirsi Monni
Olemisen poeettinen liike Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999
2004

16. Teija Löytönen
Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta
2004

17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila
Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (toim.)
THE SAME DIFFERENCE? Ethical and Political Perspectives on Dance
2004

18. Maaria Rantanen
Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta
2006

19. Leena Rouhiainen (ed.)
Ways of Knowing in Dance and Art
2007

20. Jukka O. Miettinen
Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia
2008

21. Helka-Maria Kinnunen
Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa
2008

22. Erik Rynell
Action Reconsidered Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action
2008

23. Tone Pernille Østern
Meaning-making in the Dance Laboratory Exploring dance improvisation with differently bodied dancers
2009

24. Kirsi Heimonen
Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä
2009

25. Maya Tångeberg-Grischin
The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice
2011

26. Seppo Kumpulainen
Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa vuosina 1943–2005
2011

27. Tomi Humalisto
Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä.
2012

28. Annette Arlander
Performing Landscape. Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001-2011).
2012

29. Hanna Pohjola
Toinen iho. Uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti.
2012

30. Heli Kauppila
Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa. 2012

31. Ville Sandqvist
Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen. 2013

TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Mitä kaikkea materiaalisuus voi teatterissa tarkoittaa ja millainen voisi olla materiaalinen tapa tehdä esityksiä?

TeM, dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkko tarkastelee tutkimuksessaan dramaturgisen ohjaajantyön näkökulmasta viittä taiteellista työtä: tutkimusesityksiä *Amoralia* (2003), *Mirriseni* (2003), *Nälkämäen Oresteia* (2004) ja *Riitta - nainen talossa* (2008) sekä kuunnelmaa *Sanovat sitä rakkaudeksi* (2004). Esityksistä nousee näkyviin etenkin esiintymiseen, dramaturgiaan ja näyttämön etiikkaan liittyviä aiheita ja kysymyksiä, joita käsitellään suhteessa tutkimuksen läpäisevään materiaalisuuden teemaan. Tämän lisäksi tutkimusesityksiä tarkastellaan niiden ääniajattelun ja groteskin käsitteen kautta.

Tutkimuksessa hahmotetaan ajatusta esityksentekemisestä eettisen merkitystä tutkivana toimintana, jonka konventioihin sisään rakentunutta väkivaltaa Hulkko haluaa purkaa. Tutkimus synnyttää laajempaa ymmärrystä 2000-luvun teatterin kehitysilmiöistä jäsentämällä yksittäisen teatterintekijän näyttämöllisen ajattelun muutosta erityyppisten esitysprosessien kautta.

9 789526 670003

julkaisusarjan ilme: Hahmo kansikuva: Pirje Mykkänen