

Laughable Practice

Body, Pleasure and Play

An exploration into how pleasure and playfulness can open space for creativity in theatre making and work as subversive tools against patriarchal and normative traditions of European theatre.

ANNA KOROLAINEN CREVIER



ABSTRACT**DATE:**

AUTHOR Anna Korolainen Crevier	MASTER'S OR OTHER DEGREE PROGRAMME Master's Degree Programme in Comparative Dramaturgy and Performance Research
TITLE OF THE WRITTEN COMPONENT/THESIS Laughable Practice	NUMBER OF PAGES + APPENDICES IN THE WRITTEN COMPONENT 184 pages
TITLE OF THE ARTISTIC/ ARTISTIC AND PEDAGOGICAL WORK <i>Abundance – Feels Like Flying</i> , premiere 28.02.2025. Theatre Hall, Theatre Academy Helsinki The artistic work is produced by the Theatre Academy. <input checked="" type="checkbox"/> The artistic work is not produced by the Theatre Academy (copyright matters have been agreed upon). <input type="checkbox"/> There is no recording available for the artistic work. <input type="checkbox"/>	
<p><i>Laughable Practice</i> investigates the use of pleasure and playfulness as tools towards creativity and as ways to defy oppressive power structures. It identifies the patriarchal and normative traditions of European theatre that may be hindering one's creative practice and actively looks for ways out. The exploration focuses on the writing and directing process of my thesis project <i>Abundance – Feels Like Flying</i>, written during my studies in University of Paris Nanterre throughout 2024 and premiering in the Theatre Hall of University of the Arts Helsinki in 2025.</p> <p>In this thesis, I position myself as a theatre maker who is entering the field of dramaturgy, writing and directing from a background in acting. To contextualise the research, I discuss my educational and professional path and the feminist findings I have made throughout the years. I investigate feminist writer and scholar Hélène Cixous's practice of <i>écriture féminine</i> and its possibilities as a body-based writing practice and a springboard to alternative dramaturgies. To gain better understanding of Cixous's theories, I briefly discuss Lacanian psychoanalysis and map out the development of feminist theatre in Europe, especially in the UK and France. In the exploration of the use of pleasure and play, I reference the work of Cixous as well as European physical theatre traditions deriving from Jacques Lecoq and Jerzy Grotowski's work.</p> <p>The thesis is structured in three parts. In the first part I present my practice as a theatre maker and discuss the challenges that patriarchal and normative traditions of European theatre have posed to me. In the second part I lay out the theory of <i>écriture féminine</i> and consider its possibilities in my work, address different dramaturgical structures and finally describe my process of writing <i>Abundance – Feels Like Flying</i>. The third part is reserved for description and reflection on the directing process of the performance and some underlying principles behind it. The appendix includes two versions of the script, to give context to the reflection of the writing and directing process. The scripts are written in Finnish, but English translations can be provided upon request. I am investigating the research question through practical research, artistic work and theory.</p> <p>The findings suggest that physical work focusing on pleasure can work as a gateway to finding one's voice. For me, the work led to visual writing, alternative dramaturgies and play. Playfulness proved out to be a tool for creativity but also a way to resist oppressive power structures and enjoy one's work. Playfulness also aided in creation of a caring and equal working environment.</p>	
KEYWORDS Feminist critique, physical theatre, carnivalesque, pleasure, play, complicity, coordination, comedy, writing, <i>écriture féminine</i> , heterarchical, devising	

TABLE OF CONTENTS

1. INTRODUCTION: LAUGHABLE PRACTICE	6
<hr/>	
2. POSITIONING MYSELF	9
2.1. <i>Making Theatre as an Actress</i>	9
2.2. <i>Making Theatre as a Feminist</i>	11
2.2.1. <i>Acting</i>	11
2.2.2. <i>Directing</i>	13
2.2.3. <i>Writing and Dramaturgy</i>	16
2.2.4. <i>My Artistic Response</i>	17
<hr/>	
3. WRITING	20
3.1. <i>Écriture Féminine: a Physical Revolution</i>	20
3.1.2. <i>Criticism on Cultural Feminism and Cixous</i>	26
3.2. <i>Towards Alternative Dramaturgies</i>	27
3.3. <i>Writing Process</i>	33
3.3.1. <i>Approaching Abundance – Feels Like Flying</i>	34
3.3.1.1. <i>Money and Shame</i>	34
3.3.1.2. <i>Perspectives on Abundance</i>	37
3.3.1.3. <i>Inspiration for the Structure and Style</i>	39
3.3.2. <i>First Writing Period: Accessing the Theme and the Style</i>	42
3.3.2.1. <i>Body and Pleasure</i>	42
3.3.2.2. <i>Writing Through Images</i>	46
3.3.2.3. <i>Personal Reflections</i>	48
3.3.3. <i>Second Writing Period: Inhabiting the World of the Performance</i>	49
3.3.4. <i>Third Writing Period: Sculpting the Structure</i>	55
<hr/>	
4. DIRECTING	57
4.1. <i>Principles of Feminist Directing Practices</i>	57
4.2. <i>Principles of Pleasure and Play</i>	61
4.3. <i>Directing Process</i>	66
4.3.1. <i>Workshop Week</i>	66
4.3.2. <i>Pre-Planning</i>	69
4.3.3. <i>Rehearsals</i>	71
4.3.3.1. <i>Week 1: Stage Language</i>	71

4.3.3.2. <i>Week 2: Entering Scene Work</i>	73
4.3.3.3. <i>Week 3: Style and Technique</i>	76
4.3.3.4. <i>Week 4: Cohesion and Hitting the Wall</i>	77
4.3.3.5. <i>Week 5: From Text-Based to Devising</i>	80
4.3.3.6. <i>Premiere Week: Returning to Play</i>	81
4.3.4. <i>Performances</i>	82
<hr/>	
6. CONCLUSION	84
<hr/>	
REFERENCES	86
<hr/>	
APPENDICES	
<i>I Abundance – Feels Like Flying Original Play</i>	93
<i>II Abundance – Feels Like Flying Performance Script</i>	146

1. INTRODUCTION: LAUGHABLE PRACTICE

If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the "truth" with laughter.¹

– Helene Cixous, *The Laugh of the Medusa*

Why do we make theatre? I could deliver a plethora of idealistic answers, like holding a mirror up against the society, increasing empathy in the spectators, creating utopias to change the world and many others. But I would be lying if I didn't admit that we also do it, because it feels good. Us theatre people enjoy making theatre; we get a kick from our craft.

As for myself, I remember discovering the thrill of theatre whilst making a completely berserk puppet theatre show behind the piano of my 1st grade classroom. The thrill came from the combination of being looked at whilst having the power to create a world that was larger than life. I didn't know what was going to happen next, but everything in the performance felt important; there was a heightened sense of momentum, *kairos*², as the Greek put it. For a child, theatre had the same quality as playing. Adults' world seemed boring, whereas children's reality was a place for play and wonder. Now, almost 30 years later I still have the same taste for theatre: it is a place of suspension where pleasure, playfulness and complicity with colleagues enable us to realise our wildest dreams.

Still, theatre makers don't always seem to be the happiest folks on earth. We can blame this on the societal structures: theatre making is stressful and precarious with no certainty of a brighter future. The work you put in will almost never pay back its monetary value. The reason for making theatre needs to be found elsewhere. As much as this is true, I also claim that the unhappiness theatre makers experience arises from inside our theatre culture. Too many acting, writing and directing methods rely on steep

¹ Cixous (1976), 888

² *Merriam-Webster* (2025)

hierarchies and proving one's worth through suffering. One example of this being some emotionally violent interpretations of Jerzy Grotowski's self-sacrificing *holy actor*³. I too have gone through actor training where I needed to sacrifice my own wellbeing on the altar of the art.

I claim that making theatre is especially painful for those who don't fit the European theatre's norm, meaning white, middle class, heterosexual, cis men. European acting, playwriting and directing has historically been conducted by that narrow sample of society, and even today everybody else is pressured to align themselves to fit that norm. That is a painful experience, as I have personally discovered, and an unsurmountable task. As a woman, I am writing this thesis from a feminine point of view, but I hope that the same theories and discoveries can serve other marginalised groups in the intersections of oppression. I believe that each lived experience paves the way for more diverse theatre culture.

How to fight the normative traditions then? If these traditions are making me suffer, wouldn't the most rebellious act be to reclaim pleasure? What if I refuse to fit in and suffer, but actively choose to enjoy what I'm doing and doing it my own way?

From pleasure arises playfulness, and from playfulness, laughter. Laughter can work as a subversive tool against power structures. Laughing at norms strips them from their privilege and questions the very basis of their entitlement. It reduces hierarchies. Philosopher Mikhail Bakhtin has written extensively about this mechanism in his book *Rabelais and His World*, where he describes the medieval carnival culture deriving from the *Feast of Fools*⁴. The Fest of Fools was a secular and humorous folk carnival that lived in parallel with religious festivities. Bakhtin states that the carnival's "organizing principles were laughter and the material bodily lower stratum"⁵ – the very things that the medieval Christian monoculture excluded. These folk festivities allowed the lower classes to parody the church and the ruling classes and to bring forth the physical and secular aspects of life, such as the human body.⁶ Many disciplines of the

³ Grotowski (1969), 35

⁴ Bakhtin (1984), 75

⁵ Op. cit. 82

⁶ Op. cit. 78

European popular theatre and physical comedy derive from the carnivalesque, such as the clown⁷ and the bouffon⁸. The carnivalesque strips the powerful from their status and defeats fear by capturing it to bodily stratum. As Bakhtin writes:

The acute awareness of victory over fear is an essential element of medieval laughter. This feeling is expressed in a number of characteristic medieval comic images. We always find in them the defeat of fear presented in a droll and monstrous form, the symbols of power and violence turned inside out, the comic images of death and bodies gaily rent asunder. All that was terrifying becomes grotesque.⁹

I am interested in deconstructing normative traditions through bringing them down to the “bodily stratum”, ready to be ridiculed. I want to trust my body, follow its pleasures and laugh at everything I wish, including myself. I think that the key to finding anything new and creating space for a change is not to take oneself too seriously. Making theatre can have a higher aim, but ultimately it is nothing more than child’s play behind the classroom piano. That is why I call theatre making a *laughable practice*. Regardless of our noble aims, we make theatre because it feels good.

In this thesis, I will be looking at the creation process of my thesis project *Abundance – Feels Like Flying*, a performance which I wrote and directed in 2024 and 2025 during my studies in Paris and Helsinki. I am reflecting on the process in three parts: first focusing on my background as a theatre maker and my starting point for the process, then exploring the writing process and finally concentrating on the directing process and the final performance. At the end, I will be drawing conclusions from what I have learned on this educational journey. Thematically, the thesis has three focal points: researching the oppressive structures of European theatre, seeking my own voice as a theatre maker and focusing on pleasure and playfulness as a way back into myself and out to the world.

⁷ Op. cit. 93

⁸ Wrioth (2007), 301

⁹ Bakhtin (1984), 91

2. POSITIONING MYSELF

2.1. Making Theatre as an *Actress*

My thesis project operates in the field of writing, dramaturgy and directing, but it is important to note that I am originally an *actress*. Here, I choose deliberately to use the feminine version of the word instead of its gender-neutral counterpart, as gender specific *actress* refers to the oppressive history of women and non-binary people in theatre. I choose to call myself an actress as an act of owning the marginalised and historically pejorative term. As an actress, my understanding of theatre comes from a physical and sensuous place, where lived experience and theory take shape physically and manifest themselves through my body. For me, words can only come to being once they have gone through a physical meaning-making process and taken a tangible form.

My background lies in physical theatre and devising. The actor training that I received from Rose Bruford College of Theatre and Performance consists of Grotowski-based practices starting with Jerzy Grotowski's and Eugenio Barba's training and leading to specialising in the *coordination method* of post-Grotowskian Polish theatre company Song of the Goat. Song of the Goat Theatre is part of a Polish *theatre of musicality* genre, which derives from Grotowski's work. Theatre of musicality emphasises the rhythm and harmony of the performance, manifesting itself not only in the performance's composition, but also in the actor's body.¹⁰ In coordination method, the actor's voice, body, emotions and imagination are trained to work in a connected manner.¹¹ In theatre of musicality, the ensemble is in a major role within theatre training and performing.

In addition to Grotowski-based practices, I've been influenced by European popular theatre and physical theatre that theatre pedagogue Jacques Lecoq brought back to life in the 1950s.¹² During the first years of my professional training, I've trained in commedia dell'arte, clowning and Greek chorus. What has marked my theatrical

¹⁰ *Culture Poland* (2014)

¹¹ *Song of the Goat Theatre* (2025)

¹² Lecoq (2009), 8

journey both as an actress and as a theatre maker, has been an early introduction to *complicité* and *le jeu*.¹³ These key concepts coined by Lecoq stress the importance of the present moment and the tangible world around the actor. *Complicité* – in English, complicity – stresses the inter-connectedness of the performers and the audience¹⁴, placing it as the prerequisite of *le jeu*, the play. For me, *le jeu* focuses on finding a game in the present moment of acting, and thus making the scene alive. Instead of leaning to Stanislavsky-based analyses of *given circumstances*¹⁵ and the character's *superobjective*¹⁶, I usually prefer to focus on the objective of the present moment. I am interested in what makes the scene alive here and now, and how the actors can connect to one another and to the audience on a physical and energetic level. This happens both within and beyond fiction: the acting takes place in a fictional world, but the reactions are born from real events that happen in the very moment of acting. Lecoq himself defines play as follows: “– when, aware of the theatrical dimension, the actor can shape an improvisation for spectators, using rhythm, tempo, space, form.”¹⁷ Here Lecoq explains, how *le jeu* is not about playing without focus, but using the elements of the present moment through a careful consideration of their theatrical context. In practice, *le jeu* can be as simple as follows: two actors come onstage. They look at each other, then notice a chair between them. The game is born: who will sit first?

I find the concepts of *complicité*, *le jeu* and coordination to be interconnected and aiming at similar, yet stylistically different goals. All three concepts aim for creating an energetic connection between actors and making them react to one another in the present moment. They all contain a sense of momentum, where the actors hold the space like musicians playing a song. This heightened state brings forth a sense of urgency and emphasises unpredictability, which results to pleasure. *Complicité*, *le jeu* and coordination are independent of character and storyline and can thus be used in both dramatic and post-dramatic contexts.

¹³ Lecoq (2020), XXVI

¹⁴ Lecoq (2009), 174

¹⁵ Stanislavski (1936), 51

¹⁶ Op. cit. 106

¹⁷ Lecoq (2009), 29

In addition to these principles, it is important to note that as an actress I create my own performances. Through extensive practice in devising, I have learned to think of acting as theatre making: creating circumstances for new material to be born. This has opened my interest towards writing, dramaturgy and directing. For me they look at the very same principles of theatre making, only from different sides of the stage.

2.2. Making Theatre as a Feminist

Upon starting my theatre education in 2010, I immediately noticed that women had no space in the world of theatre. This was something I had already observed in the real world, but to my disappointment, theatre, which was supposed to be a safe haven from the oppression faced by women, turned out to be even more conservative than the reality outside of it. I observed this on the level of acting, directing and playwriting as well as dramaturgy. In the following chapter, I briefly describe my discoveries of oppression during my training and career until now, and some possible ways out.

2.2.1. Acting

Routledge Companion to Theatre and Performance defines acting as follows: “Acting is the art of **performing** [sic.] in theatre, especially using the actor’s voice and body.”¹⁸

As acting is a craft that is born in the physical and vocal apparatuses of the actor, entering the European traditions of actor training with a feminine body and voice proved to be troublesome for me. I was often left feeling physically and vocally lacking, as I didn’t fit the norm of the European acting canon, where women had been let to enter only since the 17th century¹⁹. I tried to align with the normative masculine body, that was used as the basis of the physical and vocal exercises we did. I trained to get strong and muscular upper body in order to excel in acrobatics and physical theatre training and I practiced speaking with a low and loud voice in order to be taken seriously and not to be casted in parts that would be oppressed onstage. The misuse of

¹⁸ Allain, Harvey (2025), 157

¹⁹ Duran (2024)

my voice led to a vocal chord injury and the obsession over strong arms that would lift my colleagues and shine in press up competitions only made me feel like a discount version of the masculine image of an actor. I quickly came to realise that aligning with the norm in training wasn't a strategy that could give me artistic or personal fulfilment.

The act of performing, as defined in *Routledge Companion*, consists not only of physical and vocal actions but has a psychological dimension to it. Similarly to the outside world, I quickly noticed that my position in theatre was to represent the *other*. In her book *Act As a Feminist*, theatre practitioner and scholar Lisa Peck describes how psychoanalysis of the 20th century has “situated the female self as ‘other’”²⁰. I will briefly sum up the terms *Real*, *Imaginary* and *Symbolic Order* of psychoanalyst Jacques Lacan, as they are referred to in in this theses as tools to define the position of women as the *other* and later in my reflection on the work of French feminist writer and scholar Hélène Cixous. Peck reference's Lacan's theory, which claims woman to be defined as a negation of a man. Differently to Freud who focused on biological determinism and the penis as an organ, Lacan names the metaphoric *phallus* as a signifier of power and defines women through their lack of it. Literature scholar Mary Klages explains in her essay that phallus is the centre of the Lacanian *Symbolic Order*, which represents the world of language, law and society.²¹ Before entering the Symbolic, human beings start their life in the realm of the mother, which Lacan calls the *Real*.²² The fact that the Symbolic Order is *phallogentric*, casts women to the outer circles of the system and marginalises them as *others*.

Peck further quotes Lacan's theory stating that before entering the realm of language, child experiences the *mirror stage*, during which they recognise themselves in the mirror and mistake the image for their real self. This results them “structuring all further images as a projected reality” and thus entering the *Imaginary*.²³ In her book, Peck suggests that the feminine condition of existing both as a subject and the *other* – the image of a woman, who is defined in negation to a man – can give women a useful double vision. Philosopher Moira Gatens calls this a “positivity of difference” and

²⁰ Peck (2021), 30

²¹ Klages (1997)

²² Ibid.

²³ Peck (2021), 31

philosopher Julia Kristeva a “separate vigilance”.²⁴ Peck connects the feminine double vision to acting.²⁵ She states that actors are simultaneously the subject and the object, as their role only comes to life through the audience’s perception.

2.2.2. Directing

As I didn’t start my theatrical training from the position of a director, I discuss here my observations of leadership in theatre making as well as director’s role in general. I am looking at the power dynamics of the rehearsal room through the lens of gender, as I am positioning myself as an actress and a female-identifying theatre maker.

Director Raila Leppäkoski defines director’s work as the act of making performances. According to Leppäkoski, performances communicate something to their audiences through their physical form that can be perceived through our sensory system.²⁶ Director is thus someone who shapes their ideas into a tangible form using often – but not always – actors’ bodies and voices.

Upon starting my theatre education in 2010, I quickly noticed that the figure using power over the actors’ bodies was most often a man. As scholar Benjamin Fowler puts it in his book about Katie Mitchell’s legacy, “Too often in accounts of theatre directing, women go missing”²⁷. If I understand the director’s role broadly, as an artist but also as a pedagogue like Peck suggests,²⁸ very few women can be found in the canon of European directors. The foundational book for my acting studies at the time was Alison Hodge’s *20th Century Actor Training*, and out of 14 directors and pedagogues presented in the book, only two were women.

²⁴ Op. cit. 32

²⁵ Ibid.

²⁶ Leppäkoski (2023), 48

²⁷ Fowler (2021), 1

²⁸ Peck (2021), 162

Peck notes that while many male directors working in the UK have named their practice as training for actors, women directors haven't claimed the same space.²⁹ This means that women directors' work hasn't as often been documented as a method to be passed on and implemented beyond their own rehearsal rooms. This could be one of the reasons why theatre institutions disregard women's contribution to the knowledge in acting and directing. In situations where women directors have coined their own method, it may be overshadowed by the male lineage. This is the case with Maria Knebel's *Active Analysis* method, which Virginie Magnat argues to be a more accurate development of Stanislavsky's legacy than the more commonly known *Method of Physical Actions* formulated by her rival Mikhail Kedrov.³⁰ Peck also notes, that Joan Littlewood's contribution to the development of 20th century theatre and actor training has often been "sidelined in favour of her male contemporaries"³¹. This is true to my practical experience too, as I have studied plenty of different directing and actor training approaches – Stanislavsky, Meyerhold, Grotowski, Barba, Lecoq, Gaulier, Kantor, Lupa and Bral to name a few – but have never been introduced neither to Knebel's nor to Littlewood's work in an institutional setting.

Some women directors actively resist the position of a guru and thus place themselves differently in the canon of theatre makers. When being compared to the founder of Odin Teatret Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, the director and the founder of Théâtre du Soleil objects the traditional position of a male genius:

– – I am not like Grotowski, who has travelled to who knows what divine academy, and who returns with the tablets of the law! You see, I don't have access to that theoretical Olympus. When I direct actors, I am wading through the same mud as they are. That being said, I know that I have a different status than them, a slightly different place to theirs. It's a bit like if I were on a very slippery riverbank, trying to pull the actors out of quicksand with a rope; I need to be very careful not to fall in myself. That's my position!³²

²⁹ Op. cit. 163

³⁰ Magnat (2014), 1

³¹ Peck (2021), 163

³² Mnouchkine according to Féral (1998), 31. Translation by the writer. Original text: *Je ne suis pas comme Grotowski, qui a voyagé on ne sait à quelle académie céleste et olympique et qui revient, porteur des tables de la loi! Voyez-vous, je n'ai pas accès à cet Olympe théorique. Quand je dirige les acteurs, je me sens patauger dans la même vase qu'eux. Je sais cependant que j'ai un statut différent, une place un peu*

Here, Mnouchkine doesn't claim to possess knowledge that's acquired outside of the rehearsal room. She places herself as someone who learns through the labour of rehearsing in the present moment. This doesn't mean that a director wouldn't have theoretical knowledge, but rather describes the process of learning and creating as a sensuous exchange with the world. Philosopher Juha Varto describes this process in his book *Artistic Research* through the concept of the *science of hearts and affections*, originally developed by philosopher Al-Ghazali. He claims that research is not only a process of receiving information, but an event that "entails a change in the relationship with the world and enlightenment, leading us to discover and foresee things that are never completely revealed."³³

Moreover, Mnouchkine positions herself as an equal to her group whilst admitting that she holds a different position to that of an actor. This can be seen as a heterarchical reworking of the traditional structure of a theatre company, where the director is positioned as the artist with the highest status. Heterarchical as opposed to hierarchical in this context means that the roles within the company are seen as different, yet equal to one another, and can be organised in multiple ways.

Mnouchkine's focus on the process and her rejection of hierarchy could be seen as a way out of the patriarchal culture of directing. In opposition to the tradition where knowledge is passed from top to bottom, she suggests a practice that is based on exchange. Théâtre du Soleil calls this *collective creation*³⁴.

Mnouchkine doesn't openly call herself a feminist, but feminist underpinnings can be clearly pointed out in her work, especially since her collaboration with Hélène Cixous since the 1980s.³⁵ Scholar Elaine Aston argues in her book *Feminist Theatre Practice – A Handbook*, how feminist theatre has been largely constructed within companies that

différente. C'est un peu comme si j'étais sur une rive très glissante et que j'essayais de tirer les acteurs des sables mouvants à l'aide d'une corde; je dois faire très attention pour que je n'y tombe pas moi-même. Voilà ma position!

³³ Varto (2018), 24–25

³⁴ Williams (1999), 20

³⁵ Cixous, Prenowitz (ed.) (2004)

favour devising³⁶, and non-hierarchical ways of working³⁷. This has certainly affected my own way of working, unconsciously choosing methods that made me feel comfortable within a group and gave me agency as an actress-creator.

2.2.3. Writing and Dramaturgy

The European canon of plays starting from Greek classics reserves women a very narrow space. Plays written by women before the 1960 are scarce, yet the canon consists mainly of works that have been published prior to that period. Consequently, women's plays are conspicuous by their absence from theatre institutions and professional theatres. My dramaturgy course in 2024 proved this by presenting the European canon through the work of Euripides, Jean Racine, Pierre de Marivaux, Alfred de Musset, Georges Feydeau, Victor Hugo, Anton Chekhov and August Strindberg – none of them a woman.

In most European classic plays women's role is structured in relation to a male character. Plays which are traditionally portrayed to have feminist potential – such as Sophocles's *Electra* or Ibsen's *Hedda Gabler* – usually present a passive heroine who channels her actions through other characters. Aston points out how plot-driven realist plays would traditionally lock women into the role of a passive counterpart of a man and deprive them from their agency.³⁸ In terms of style, she quotes theorist Sue-Ellen Case who points out how Stanislavski-based realist acting techniques “placed the female actor within the range of systems that have oppressed her very representation on stage.”³⁹

In terms of dramaturgy, Aristotelian dramaturgy with its linear structure and conflict-led plot progression have an unquestionable hegemony.⁴⁰ There is still very little space for other voices and experiences to be heard, especially in the mainstream theatres. To me,

³⁶ Aston (1999), 14–15

³⁷ Op. cit. 6

³⁸ Op.cit. 6–7

³⁹ Case according to Aston (1999), 7

⁴⁰ Trencsényi (2021)

the world isn't a simple place where I can navigate towards my individual battles as the main character of a dramatic play, but a fragmented entity with absurd rules that leave me into the split subject/object position. Fortunately, from the 1960s onwards feminist playwrights and theorists have commented on this distortion, for example Caryl Churchill calling for awareness to the "maleness" of a traditionally structured play⁴¹. I will discuss some alternative dramaturgical models in the chapter *Towards Alternative Dramaturgies*.

2.2.4. My Artistic Response

As a response to these conditions but also (and maybe more importantly) out of sheer joy of finding my soul sisters, prior to my studies in comparative dramaturgy, I have mainly been making feminist work in theatre companies consisting of women. My companies and working groups often follow the same principles as the post-1970s feminist theatre groups described by Aston: non-hierarchical organisation of the group, emphasis on collaboration rather than individuality and focusing on intra-feminine relations⁴² or cross-gender performing. Moreover, my work is based on the physical theatre techniques mentioned in the previous chapter and use devising as a major tool for creating. By devising, I mean an approach where the working group works together in a collaborative and process-oriented manner, and where text is seen only as one of the ingredients of a performance. According to Aston, physical theatre and devising were also major characteristics of British feminist theatre in the 1980s and 1990s:

— one might argue that at the very least this [physical theatre] politicises the logocentricism of play-writing, and of the realist tradition in particular, which has tended to dominate both British and American styles. While a physical performance register may be used to find imaginative ways of acting out 'classic' scripted plays, more commonly it is associated with and used extensively in the practice of non-scripted devised theatre. Like 'physical theatre', devising is not in itself a political practice, but does offer political possibilities.⁴³

⁴¹ Aston (1999), 7

⁴² Op. cit. 6

⁴³ Op. cit. 14

Here Aston claims that changing the focus from writing and speaking into moving and doing, could be seen as a subversive practice that would change the patriarchal traditions of European theatre. Stylistically, physical theatre offers possibilities for more poetic representation that can avoid the problematic nature of realism as a style that amplifies oppression rather than defies it. What comes to devising, apart from its collaborative and polyphonic process, it also enables dramaturgies that differ from the linear and hierarchical Aristotelian dramatic model. Devised performance could thus offer a model for feminine and other marginalised experiences to be heard.

To provide some examples from my previous work and its feminist dimension, I could mention my theatre company Spindrift Theatre, which is a Nordic theatre consisting of seven actresses. Spindrift works non-hierarchically, develops feminist acting technique where feminine qualities are given space and creates performances with a feminist theme. One example of Spindrift's work is *THEM*, a devised physical theatre performance exploring toxic masculinity, which consists of interviews with men as well as the actresses' personal encounters with the subject.

Another company I have founded with my colleagues is Feminist Improvisation Theatre Vendetta, which organises performances around feminist topics combining lectures with long form improvisational theatre and other art forms. Vendetta also consists of actresses and as a rule of thumb, always presents woman as the main character of a play. Vendetta explores alternative dramaturgical structures to counterbalance the hegemony of Aristotelian dramaturgy in long form improvisation.

A third example of my work are my solo works made for a women-led theatre company HIT Helsinki. I have made one solo performance exploring feminine aggression through 13th century Icelandic Laxdaela Saga that presents an independent, cunning and aggressive Gúdrun Ósvífrsdóttir who lost or killed all her lovers and husbands. Gúdrun's story was coupled with my personal reflections on having got married as a feminist and thus supporting a patriarchal institution with my actions. Another solo performance was a piece exploring the dark side of the process of becoming a mother through puppet theatre, my own experiences and Simone de Beauvoir's writings on

pregnancy and motherhood. The two performances were written by me but developed in collaboration with my working group. They had a corporal aspect to them drawing from my changing body in the midst of pregnancy, childbirth and its aftermath.

Through creating my own work and working with supportive colleagues in contexts that aligned with my values, I could take my space centre stage and reclaim my position as a theatrical subject. I had come a long way from the masculine monoculture that reigned when I entered the professional theatre world, and my career had made a feminist turn. However, I was still wondering how to refine my own, feminist practice and my voice in a theatre culture that rejected my very existence.



Anna Korolainen Crevier in *Syntynyt säiliöksi*. Photo: Miso Macura

3. WRITING

3.1. *Écriture féminine*, a Physical Revolution

When arriving to my studies in comparative dramaturgy and performance research, I had two main questions: how to refine my voice as a feminist theatre maker and how to find pleasure and enjoy theatre making. I chose writer Hélène Cixous' work as a way in.

As argued in the introduction, I claim that as a woman in the theatre world, much creative joy is taken away by the fact that in order to exist, a woman needs to either content themselves in the very narrow position of the *other*, or alternatively, constantly fight for acceptance and respect as a subject. If the structure that maintains the subject/object split doesn't change, the process of squeezing oneself into the subject position is not only painful but happens through aligning with the normative ways of theatre making and abandoning one's individuality. It is a never-ending process where she is doomed to fail, as the structure excludes her very existence. In order for her to gain freedom, the structure holding the power dynamics in place must be taken down. One strategy for this is to change the paradigm and find power in being, instead of the constant process of becoming.

I had previously found strength and inspiration in cultural feminism, as it was a movement that recognised the complications of subjectivity for women, who were placed in the margins of Lacan's Symbolic Order, but who needed to operate within it "linguistically, socially and culturally"⁴⁴. The European theorists largely responsible for developing the theory behind cultural feminism are Cixous and Kristeva.⁴⁵ I had studied Cixous during my previous master's degree in acting and found her work accessible because of her vast production in prose and theatre. She has been collaborating with Théâtre du Soleil and Ariane Mnouchkine since 1980s⁴⁶ and continues to do so⁴⁷. I had written my MA thesis in acting "An exploration into nurturing the actor's individuality

⁴⁴ Op. cit. 9–10

⁴⁵ Op. cit. 9

⁴⁶ Cixous (2004), 225

⁴⁷ Mnouchkine, Cixous (2024)

within physical training context, with reference to Hélène Cixous's notion of *écriture féminine*⁴⁸ about how *écriture féminine* could give practical tools for an actress for tuning into her individual movement and voice qualities and thus widen the range of expression in European actor training.

Cixous claims the Symbolic Order including language to be *phallogocentric* and builds on philosopher Jacques Derrida's claim of the Western culture operating in a *logocentric* manner.⁴⁹ Logocentrism refers to our culture favouring spoken language over written language,⁵⁰ but I would like to extend my interpretation of the word to mean language being favoured over physical communication and tacit knowledge. Cixous connects the terms phallogocentric and logocentric into one concept, *phallogocentric*,⁵¹ to describe the inner workings of our patriarchal society. Western culture favours language, but due to the phallogocentric nature of the Symbolic Order, women need to communicate in a language that inherently excludes them. Cixous's claim about language excluding women is more tangible in French, her language of writing, as French is a language split in feminine and masculine genders. The masculine is considered the neutral form and thus favoured over feminine, applying to nouns as well as pronouns. For example, if we observe a room full of women with only one man present, we ought to use a masculine pronoun to refer to them all. This is not to mention the amount of words describing people that only exist in the masculine form, and how a gender neutral pronoun has only come to a wider use in the recent years.

To demonstrate her argument about phallogocentrism in the Symbolic Order – and thus in language – Cixous shows how our language operates through *binary oppositions*: word pairs in which the masculine word is positioned as superior, while the feminine is defined through its negation. In her essay *Sorties: Out and out: Attacks/Ways Out/Forays* she writes:

Where is she?
Activity/passivity

⁴⁸ Korolainen (2015)

⁴⁹ Klages (1997)

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Sun/Moon

Culture/Nature

Day/Night

Father/Mother

Head/Heart

Intelligible/Palpable

Logos/Pathos

Form, convex, step, advance, semen, progress

Matter, concave, ground – where steps are taken, holding- and dumping-ground.

Man

—

Woman⁵²

Cixous uses Lacanian term *sexual difference*⁵³, and accuses the patriarchy, *masculine economy*⁵⁴, for making it hierarchical instead of heterarchical.⁵⁵ In order to break the silence and to deconstruct the phallogentrism of the Symbolic Order, Cixous calls for women to turn to their bodies. In her famous manifesto, *The Laugh of the Medusa*, she writes:

— — woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display – the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions.⁵⁶

Her idea is to turn towards the very thing that patriarchy has censored and oppressed for centuries, the female body. She believes that by reclaiming the body, woman can subvert the oppressive structures holding her back. Cixous claims women to practice speaking and writing in an especially corporeal way:

Listen to a woman speak at a public gathering (if she hasn't painfully lost her wind). She doesn't "speak," she throws her trembling body forward; she lets go of

⁵² Cixous, Clément (1991), 63

⁵³ Berger (2014), 38

⁵⁴ Op. cit. 41

⁵⁵ Cixous, Clément (1991), 80

⁵⁶ Cixous (1976), 880

herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the "logic" of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body. In a certain way she inscribes what she's saying, because she doesn't deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when "theoretical" or political, is never simple or linear or "objectified," generalized: she draws her story into history.⁵⁷

Elaine Aston notes, that the corporeal aspect of Cixous's writing was especially pleasing for feminist theatre groups for its focus on the body,⁵⁸ which is the very foundation of theatre making. She also notes that reclaiming the bodies was especially urgent for feminist theatre makers as historically, women were mimed by male actors in theatre and thus didn't have bodies at all.⁵⁹

According to Cixous, the physical turn will challenge the current hierarchies,⁶⁰ and the act of writing in opposition to the current oppressive structure of language creates a new writing style called *écriture féminine*, feminine writing.⁶¹ She describes *écriture féminine* as something that engages the whole body; something that cannot be intellectually separated from the physical apparatus it is created in:

Censor the body and you censor breath and speech at the same time. Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth. -- To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn: for having desires, for not having any; for being frigid, for being "too hot"; for not being both at once; for being too motherly and not enough; for having children and for not having any; for nursing and for not nursing ...) – tear her away by means of this

⁵⁷ Op. cit. 881

⁵⁸ Aston (1999), 10

⁵⁹ Op. cit. 8

⁶⁰ Cixous (1976), 880

⁶¹ Berger (2014), 37

research, this job of analysis and illumination, this emancipation of the marvelous text of her self that she must urgently learn to speak. A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow.⁶²

Cixous defines the act of writing to be revolutionary in two ways: first it opens a way for an individual to deconstruct the Symbolic Order, and secondly it creates space for women to enter the history as active subjects.⁶³

Cixous connects the oppressed feminine body with the oppressed feminine sexuality. She believes that through pleasure, the body and thus the creativity can be freed. Here again, she uses a Lacanian term, *jouissance*. Psychiatrist Néstor Braunstein describes *jouissance* in his article “Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan” as a “sensation that is beyond pleasure”⁶⁴. In opposition to desire as a lack, *jouissance* is a positivity, a plus.⁶⁵ He goes further into explaining *jouissance of being* as a mutual fulfillment that exists between an infant and the *other* (the mother) and that is lost through the absence of the *other*. This results into castration of the maternal *other* and places phallus as the signifier of desire, a lack of something.⁶⁶ Lacan also describes the *other's* *jouissance*, meaning feminine *jouissance*, as an “ineffable mystery” and something that exists “outside of the symbolic”.⁶⁷ Cixous finds this rightfully problematic and asks:

For me, the question asked of a woman “What does she want?” – is a question that woman asks herself, in fact, because she is asked it. It is precisely because there is so little room for her desire in society that, because of not knowing what to do with it, she ends up not knowing where to put it or if she even has it. This question conceals the most immediate and most urgent question: “How do I pleasure?”

What is it – feminine *jouissance* – where does it happen, how does it inscribe itself

⁶² Cixous (1976), 880

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Braunstein (2003), 104

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Op. cit. 110

⁶⁷ Op. cit. 111–112

– on the level of her body or of her unconscious? And then, how does it write itself?⁶⁸

For me, Cixous's theory articulates something that I have experienced since early childhood and – as a woman and an actress – continue to experience to this day. Reading Cixous feels just like what Bell Hooks describes her article *Theory as a Liberatory Practice*.⁶⁹ When the world feels unjust, theory can reveal the invisible structures of oppression that cannot be seen with bare eyes. What has made an impact on me, is that instead of externalising feminist struggles to the level of society and the distribution of power as material feminism suggest (although that strand of feminism is rightfully the next step from cultural feminism and a forerunner for intersectional feminism, which takes into account the intersections of oppression),⁷⁰ Cixous's theory focuses on the inner world: how women's minds have been turned against themselves and how internalised misogyny is born. It explains the uneasiness I experience when reading books, watching films or discussing myths and helps me understand why my imagination is occupied by the oppressive imagery of those three. It reveals the corruption of our culture, language and thought. The other two aspects that have drawn my interest to Cixous' work are the physicality in *écriture féminine* and her focus on pleasure. In 2023, as an actress setting on a journey of writing, dramaturgy and directing, working from my physical knowledge and things that gave me pleasure seemed like an appropriate way into the unknown. I wanted to take my tacit knowledge seriously and let my body lead me through its pulsations, tensions and breaths.

3.1.1. Criticism on Cultural Feminism and Cixous

Cultural feminism and Cixous's theory have been criticised of being essentialising and marginalising, thus adding onto the oppressive power structures of patriarchy. As Lauren Frost references the claims of Jill Dolan in her essay "Big Daddy Lives or Don't Say the F Word: Intersectional Feminist Directing in Theory and in Practice":

⁶⁸ Cixous, Clément (1991), 82

⁶⁹ Hooks (1991)

⁷⁰ Frost (2019), 8

-- cultural feminism is inherently problematic because of its reliance on “absolute gender categories” which “elide the difference between sex and gender”. A cultural feminist approach assumes that all women are the same because of their shared social and biological experience of being women. By necessity, it excludes anyone not seen as a “real” woman. It ignores the diverse struggles of women marginalized by race, ability, class, and/or sexuality. It completely excludes trans and non-binary people.⁷¹

I admit that if Cixous’s texts are read literally and solely as academic theory, they can be seen as narrow-minded, essentialising and even oppressive, as they do not separate the notions of sex and gender. However, I think that literal reading of them leaves out the poetic and political aspect of Cixous’s work. As theatre maker Cara Gabriele Berger suggests in her PhD thesis on *écriture féminine* as a tool in theatre making:

I propose, however, in accordance with a number of scholars, that the bodily and maternal metaphors Cixous uses to describe *écriture féminine* can also be read non-essentially. On the one hand, they constitute an attempt to invent symbols and images that run counter to the dominance of the phallic signifier. Cixous uses them to replace temporarily the phallus in order to disrupt the symbolic system that posits it as the only available option.⁷²

Additionally, locking Cixous’s writing to to be interpreted literally doesn’t align with the spirit of *écriture féminine*, which promotes openness of meaning.⁷³ Berger also suggests Cixous’s writing to be contextualised within the poststructuralist movement:

I argue, that it is possible to read Cixous’s writing within a deconstructive context, intended as a strategic move to undo binary hierarchies. Such a view places her *écriture féminine* in closer proximity to queer studies and poststructuralist feminism rather than to gynocentric criticism, and Cixous herself has recently expressed the opinion that her manifesto *The Laugh of the Medusa* was an important precursor to queer studies.⁷⁴

⁷¹ Ibid.

⁷² Berger (2014), 42–43

⁷³ Op. cit. 49

⁷⁴ Op. cit. 13

By this Berger refers to *écriture féminine* as a practice that is actively queering language and the normative structures that control our thought.



Senja Rajalin and Essi Parkas in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

3.2. Towards Alternative Dramaturgies

Drawing from Cixous's deconstructive work, I would like to propose the possibility of deconstructing dramaturgy as both a feminist and a playful act. In European theatre culture, the hegemony of Aristotelian dramaturgy is undeniable. It has its place as a historical concept that contemporary theatre can build on and has proven to be a functional formula for many dramatic works, but its overarching influence leaves little space for other ways of making and interpreting a performance or a text. The hegemony of Aristotelian dramaturgy and psychological realism results in a discourse that analyses all works of art through an Aristotelian lens.

Commercial cinema has also done its share of hammering the beginning-middle-end structure and the idea of a compulsory main character into our culture. Screenwriter Taimi Nevaluoma argues in her master's thesis "Outsmarting the Predator, Undoing the Hunt – Defining a Baseline for a Feminist Practice in Screenwriting", how due to the pressure of commercial success in film industry, the studies of screenwriting in most films schools around the world, Aalto University of Helsinki included, are largely based on the concept of *The Hero's Journey*, coined by anthropologist Joseph Campbell and commercialised by screenwriter Christopher Vogler.⁷⁵ The Hero's Journey is an individualistic formula that relies on the privileged position of the main character and leaves out all marginalised experiences. The Hero's journey doesn't consider structural oppression that may hinder the main character's quest and ignores the possibility of an internal journey or collective voyaging. Jungian psychoanalyst Maureen Murdoch interviewed Campbell about the place of women in *The Hero's Journey* in 1981 and was answered that the woman's place is to be the object of the hero's desire, the ultimate bounty, and there is no need for a woman to make any journey at all. This in part inspired Murdoch to write her book *The Heroine's Journey* that operates in the realm of psychology and self-growth.⁷⁶ While *The Heroine's Journey* can work as inspiration for a writer who feels limited by Campbell's model, it is not a dramaturgical work and cannot be translated into screenwriting or theatre making as such. Additionally, as it is created as an answer to *The Hero's Journey*, it stays in the same realm and is not applicable when looking for non-linear ways of understanding dramaturgy.

In her article *Heterarchical Dramaturgies*, dramaturg and scholar Katalin Trencsényi presents a plethora of alternative approaches to dramaturgy that can be found in performing arts practices of the last decades. Discussing Aristotelian dramaturgy as the Western norm, Trencsényi references Canadian playwright and artistic director Chantal Bilodeau, who argues that Aristotelian dramaturgy has defined the structure of most dramaturgical works for the past 2500 years.⁷⁷ Bilodeau claims for Aristotelian dramaturgy to carry a certain set of values as it's "– a patriarchal-hierarchical way of

⁷⁵ Nevaluoma (2019), 9

⁷⁶ Op. cit. 13–14

⁷⁷ Trencsényi (2021)

thinking about the world and the human race's place in it as an aggressive conqueror — a worldview that is no longer morally sustainable in the twenty-first century.”⁷⁸

Trencsényi points out that the hierarchical reputation of Aristotelian dramaturgy arises from Gustav Freytag's 19th century interpretation of the structure,⁷⁹ but I still agree that Aristotelian dramaturgy can be seen as a form that no longer serves the storytelling of 21st century, which strives for diversity of perspectives and in the midst of climate crisis, aims at moving away from the anthropocentric paradigm.

In her article, Trencsényi focuses on European alternative dramatic structures, demonstrating that even under the heavy influence of Aristotle's model, there is a plethora of non-linear dramaturgical models that can be shone light on.⁸⁰ She mentions Eugenio Barba's use of *vertical dramaturgy*, which adds to the traditional, *narrative dramaturgy* two additional layers, *organic* and *evocative dramaturgies*. Organic dramaturgy is the basis of the three and operates in the dynamic, rhythmic and textural level of the performance whereas evocative dramaturgy is situated above narrative dramaturgy and “captures the performance's unintentional and concealed meaning, specific for each spectator”.⁸¹ Evocative dramaturgy creates space for the spectator's interpretation and is thus open-ended and variable from one experience to another. The three coexisting layers emphasise the plurality of dramaturgy and acknowledge it as a combination of verbal, physical, sonic and visual actions, rather than a structure for a written text.

Another example of the alternative dramaturgies that Trencsényi presents in her essay, is Danish-Greenlandic playwright and scholar Ulle Ryum's theory of a spiral structure that Ryum has named “female dramaturgy”.⁸² Ryum lays out its structure in her seminar paper *About the non-Aristotelian narrative technique*. Ryum's model revolves around a central question or a theme and deals with it through scenes that are not in a chronological order, yet carefully structured in a spiral shape. The logic for structuring

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Barba (2010), 10

⁸² Trencsényi (2021)

is related to the necessity of the scenes to the central question.⁸³ Ryum describes her model as process-oriented through the following metaphor:

The model is a targeting tool in more than one sense: If I aim correctly, I will take down my prey, even from a long distance. But it happens every time that the prey meets my aiming gaze and for a fraction of a second tells its life story. This gaze hits me and the process is underway.⁸⁴

In the same article, Trencsényi introduces musical dramaturgy and its different variations.⁸⁵ She quotes dancer and choreographer Raimund Hoghe, who claims dramaturgy to be “– – how time, space and rhythm come together in a piece. The ‘empty’ space that connects two points”⁸⁶. This definition seems to be in close connection with Barba’s organic dramaturgy, referring to dramaturgy as the event of a performance finding its dynamic structure, rather than a storyline or a thematic progression. It names dramaturgy a sensuous experience which cannot be separated from its tangible manifestation. I understand this definition to be applicable to both performance and written text, as it could also be interpreted to focus on the physical, rhythmical and musical aspects of written language.

As a theatre maker with a background in music, I often rely on a physical sensation in the moments when a performance or a text should have a dynamic change. Much like when playing music, one feels when it is time to switch from part A to bridge or from introduction of a theme to a variation of it. What is interesting, is that when a working group works in a heightened state of complicité, it usually feels the need for the change together. The more the group spends time together, the more fine-tuned their musical intuition becomes. The group develops their own sense dramaturgy.

Trencsényi also discusses musical dramaturgy in terms of repetition instead of progression and illustrates one option for the use of repetition by quoting theatre

⁸³ Ryum (1982), 129–131

⁸⁴ Op. cit. 131

⁸⁵ Trencsényi (2021)

⁸⁶ Hoghe according to Trencsényi (2016), 229

director Mike Pearson, who works not with musical, but stratigraphic (“layered”) dramaturgy.

The progression may then develop in an episodic or *katachretic* manner—‘This, this, this’; rather than in the parataxis of more conventional narratives—‘This and then this and then this’.⁸⁷

The structure of *this, this, this* doesn’t rely on progression but lets the performance’s meaning to arise from the links between the seemingly individual parts. For me, this kind of layered dramaturgy connects to a popular music concert, where the spectator builds their own narrative through the order of the songs in the set list.

Playwright and theatre director David Lescot uses musical dramaturgy in his work with his company *Kaïros*. His performances often include live music as well as musical elements,⁸⁸ but what is more dramaturgically pressing is that his plays and performances incorporate a sense of rhythm and musicality. In his conference presentation *Jouer avec le temps. En présence de Ludmilla Dabo et David Lescot* that was presented in November 2024 as part of a conference *Chantiers d’acteurs – (penser) les régimes de présence sur les scènes actuelles*,⁸⁹ he demonstrated how he composed his work focusing on musical elements such as rhythm, dynamic progression, dialogues as duets. To illustrate this, I’d like to mention his play *l’Instrument à pression*, in which the cast list consists partially of musical instruments and the text is structured rhythmically, some passages being clouds of monologues with no paragraphs and some dialogues with short sentences that can be associated with notes progressing into a song. The scenes and their titles can be read as different parts of a musical composition.⁹⁰

Écriture féminine also suggests its own dramaturgical structure. Referring to Cixous’s novel *The Book of Promethea*, Berger notes Cixous to use repetition as a springboard for change.⁹¹ This has similarities to Ulle Ryum’s concept of spiral, female dramaturgy. Berger describes the circular motion in écriture féminine to be an apparatus “enabling

⁸⁷ Pearson according to Trencsényi (2021)

⁸⁸ *Cie du Kaïros / David Lescot* (2025)

⁸⁹ Dabo, Lescot (2024)

⁹⁰ Lescot (2005)

⁹¹ Berger (2014), 112

beginnings rather than arriving at conclusions”⁹² and this way resulting to “transformation and change”⁹³. Berger further defines this through opposition:

While masculine texts are “architectural”, in Cixous’s words they provide the reader with an intelligible, mapped terrain to explore, so that the reader does not need to fear becoming lost, the feminine text, in contrast, “takes the metaphorical form of wandering” that manifests as a text that is unpredictable and “unforeseeable” Due to its lack of architectural structure, *écriture féminine* makes it impossible for the author or the reader to arrest the meaning of the text: every renewed, repeated reading brings forth new meanings and the reader is sent-off in a new direction.⁹⁴

Berger develops the idea of wandering and getting lost and notes that Cixous describes her practice of poetic writing in her book *Three Steps on the Ladder of Writing* as something that happens in the present moment: “‘It is an attempt to think the unthinkable’ by writing ‘what you cannot know before you have written’”⁹⁵. Here, Cixous presses on the importance of presence and improvisation as a basis for *écriture féminine*. Improvisation defines the process, but also the form of writing as something unpredictable and constantly in the state of motion.

As a theatre maker who is experienced in devising, I notice the need for following each performance’s innate dramaturgy. Being aware of various dramaturgical models may help with letting the performance be born rather than forcing it into a normative mould. However, I notice that I easily start to bow towards the Aristotelian dramaturgy when being pushed to provide meaning and logic for my work. This may happen at various stages of performance-making: introducing the idea to a future working group, a challenging presence entering the rehearsal room or when the pressure is high closer to the premiere. It seems to me that the more challenging and stressful the circumstances are, the easier it is to succumb to normative structures and shy away from one’s true intention. I wish that regardless of the circumstances, I could trust the form that my

⁹² Op. cit. 113

⁹³ Op. cit. 114

⁹⁴ Op. cit. 113–114

⁹⁵ Cixous according to Berger (2014), 114

work is growing into and justify its shape through the performance's own means. I argue that the stress and the fear of authority can be challenged through pleasure.

3.3. Writing Process

When starting the writing process of my thesis project *Abundance – Feels Like Flying*, I knew that Cixous's practice of writing in the present moment and reaching for the unthinkable connected to my research of refining my voice as a feminist theatre maker. *Écriture féminine's* focus on presence and improvisation seemed to open space for playfulness, and the idea of an open-ended structure that didn't aim for a conclusion was an exhilarating idea that left space for creativity and unexpected turns. Equally, Cixous's focus on the body seemed like a concrete way into writing.

I didn't know yet what I wanted to tell and how, but I knew that the answers would be found from within. In this way, my reading of Cixous connected to the basis of Grotowski's actor training mentioned earlier. Grotowski has coined the term *via negativa* and described it as "not a collection of skills but an eradication of blocks".⁹⁶ This suggests that the creative force of each artist is found from within, through a methodical elimination of blocks that prevent it from flourishing. In Grotowski's actor training the blocks are often thought to be physical or vocal, but in my case they were psychological, pedagogical and political. I needed to create space for my own voice and trust it, through deconstruction of the patriarchal traditions of theatre.

I wanted to approach my performance through writing rather than devising, as I wanted to see how Cixous's thoughts about writing could be put in practice. I had previously used *écriture féminine* as a tool for actor training but found that some of her thoughts were difficult to transpose to the level of actions and physical work. I felt that working through writing that was Cixous's own discipline, could help me to go deeper in my research. Another reason for writing was that I wanted to challenge myself as a theatre maker and travel to the realms that were the most unknown to me. As I identified first

⁹⁶ Grotowski (1969), 17

and foremost as a maker in devised or ensemble-based theatre, dealing with written language as a starting point was a jump into the unknown.

When entering the writing period, I had two questions to answer: what and how. In the first chapter describing the writing process, I will be describing the thematic pathways into the topic. The following three chapters are reserved to the how: the techniques that I used to deliver text and structure it into a form of a script.

3.3.1. Approaching *Abundance – Feels Like Flying*

3.3.1.1. Money and Shame

– I never thought that money mattered.

I started my MA studies at the Theatre Academy in the autumn of 2023. I was facing an amazing opportunity: I could spend two years focusing only on learning new things, testing artistic ideas and playing around. I only had one challenge: creating was difficult, because I was constantly thinking about money. I was old already and I should have taken life more seriously. At the same time, a real artist should be able to exist above money and other mundane matters. I decided to make a performance about how money steers our lives and what in it makes us so ashamed.

The performance oscillates between a neoliberalist angel choir proclaiming the gospel of money, and the dreams and fears of the mortals facing it. Awkward situations and tacky emotions were the most natural route into the absurd dystopy in which I feel myself living in our contemporary society. Day to day life is sugar high distorted kitsch, that drowns us in its meaninglessness. The world is crazy and so am I.

I managed to make art for two years, because I decided to make a performance about money. Secretly I think that money doesn't matter. None of this matters.⁹⁷

The director's note of my thesis project *Abundance – Feels Like Flying* sums up the first steps of formulating the topic of the performance. As Cixous urges writers to write in the present moment, I decided to focus on the very thing that prevented me from creating: money and shame. Shame related closely to my experience of not meeting certain societal norms.

First, I was an adult and a mother in my 30s, who craved for a middle-class life with some stability. I was tired of the constant struggle of the art world and wished for a stable income, an apartment of my own, a possibility to go for holidays and to rest. What wouldn't hurt, would be to have savings that would help me to support my child and plan for peaceful final years of my life. These wishes came partially from being genuinely tired of living as an artist in a capitalist world, but also from the need to fit the middle-class norm that was surrounding me both in media and my social context.

Parallel to the norm of the middle class, I was burdened by the image of an artist. It felt ingenuine to think about money as an artist, since art was supposed to be above all mundane matters. On one hand this derives from the bourgeois ideal of an artist who is not touched by the struggles of the society, on the other hand from the ideal of a socialist artist who sacrifices themselves for the common good and doesn't care about wellbeing brought by material goods. It isn't proper to speak about money amongst artists, as it threatens both of these ideals. Wanting to make money with art hints at the artist succumbing to the greedy cogs of capitalism and entertainment industry. It is also a taboo to work outside of the arts field to support oneself, as not earning one's living through art puts the artist's competences in question. As it is impossible to live in this structure, art making is surrounded by a silence about its economic circumstances. What interested me too, was the hypocrisy surrounding remuneration of art. All artists work for free and for low pay in order to create what they want to create, but no one dares to speak about it as it may stain the reputation of art as a mere hobby. This is especially

⁹⁷ *Abundance – Feels Like Flying programme booklet* (2025)

true in Finland in 2025, when the arts sector is suffering from the cuts of the far-right government.

The third topic that I wanted to discuss in my final project related to money and gender in the realm of heterosexual relationships and parenthood. I was interested in situations where feminist ideals conflicted with reality. As a feminist I was supposed to be financially independent, but being in a heterosexual relationship in a capitalist society that values the work of my partner more than my artistic practice put me in a compromised position. Was I a bad feminist if I conducted my studies being supported by a man? Similarly, was I a bad mother if I didn't choose a profession that would pay more to secure the future of my child? Or wouldn't it be the society who needed to change, as it didn't support the women-dominated sectors such as culture, education, human sciences and health care?

I started to write the script with three interests in mind: money and the Nordic middle class, money and art and money and gender roles. What I wanted to look at, was how not fitting the norm would cause shame and what we were willing to do in order to escape it.



Essi Parkas and Aapo Salonen in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

3.3.1.2. Perspectives on Abundance

Cixous discusses libidinal desires and creativity in economic terms, which created an interesting thematic connection to the topic of my performance. Berger references Cixous, arguing that “[t]he masculine libidinal economy reduces the other to a use-value, something that is acted upon”⁹⁸. Cixous discusses this stating that “[h]er libido [feminine economy] will produce far more radical effects of political and social change than some might like to think”⁹⁹.

Cixous suggest the feminine economy not only to create change but also to be “prodigious”¹⁰⁰, something abundant. Even though Cixous doesn’t speak about economy in terms of money, I couldn’t help but humorously interpret her words on *écriture féminine* as a practice bringing about financial wealth. I enjoyed the irony of the thought and wondered whether that was exactly the place where I should start digging for artistic inspiration. *Abundance – Feels Like Flying* became a self-ironic title, aiming at conveying the conflicted feelings I had when dreaming of abundance, noticing that it wasn’t at my reach and executing a very counter-productive act of feminist art-making as a response to it. The latter part of the name of the performance is also a reference to Cixous. In *The Laugh of the Medusa* Cixous plays with the double meaning of the French word *voler*:

Let's leave it to the worriers, to masculine anxiety and its obsession with how to dominate the way things work – knowing "how it works" in order "make it work." For us the point is not to take possession in order internalize or manipulate, but rather to dash through and to "fly". Flying is woman's gesture – flying in language and making it fly. We have all learned the art of flying and its numerous techniques; for centuries we've been able to possess anything only by flying; we've lived flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden

⁹⁸ Berger (2014), 41

⁹⁹ Cixous (1976), 882

¹⁰⁰ Ibid.

crossovers. It's no accident that *voler* has a double meaning, that it plays on each of them and thus throws off the agents of sense.¹⁰¹

Here Cixous refers to both the marginalised position of woman in the Symbolic Order as well as women as people. Since woman is marginalised in the Symbolic Order and women are thus deprived from their own meaning-making structure, they have learned the art of stealing, which they utilise in their quest for creating a new way of writing. Cixous says that the double meaning of *voler* “throws off the agents of sense”. This can be interpreted as a reference to Cixous’s claim explained earlier in the *Three Steps on the Ladder of Writing*, where she describes *écriture féminine* as something that opens up possibilities rather than draws conclusions. Her example of *voler* refers to a playful and rebellious act of deconstructing the Symbolic Order and using the structure to one’s own amusement. With reference to Cixous, the second part of the performance’s name can be read as “Feels Like Flying” or alternatively “Feels Like Stealing”. When read as “flying”, the name refers to the sincere dream of living an abundant life. When read as “stealing”, it is an ironic commentary of wealth being stolen, not shared in the capitalist system.

As Cixous discusses libidinal desires in economic terms, infamous philosopher Georges Bataille mixes religion, social sciences and natural sciences in his theory of general economy. Bataille conducted questionable research on sexuality and death, but he also formulated an interesting theory, claiming that the sun provides the world with more energy than necessary. Each organism needs a certain amount of energy for its growth, but the excess offered by the sun would need to be wasted¹⁰² – an interesting idea in the times of climate crisis and scarcity. In his book *The Accursed Share*, he describes the excess, which lends its name to the book itself:

- – a living organism, in the situation determined by the interplay of energy on the surface of the globe, in principle receives more energy than it needs to sustain life:
- – if the system can no longer grow, or if the surplus cannot all be absorbed in its

¹⁰¹ Op. cit. 887

¹⁰² Holvas (2020), 12:13–14:39

growth, it must necessarily be lost without profit, spent, willingly or unwillingly, gloriously or catastrophically.¹⁰³

Cixous and Bataille seemed to suggest – in their own ways – an alternative perspective on wealth and economy. I was aesthetically intrigued by a world that would be turned upside down and where abundance was the status quo. This inspired me to situate my performance in a Money Heaven: a place where the worries of mortals were far away and the capitalist utopy (dystopy) could flourish.

3.3.1.3. Inspiration for the Structure and Style

In terms of structure and style, I had reference works that inspired me in the process of making *Abundance – Feels Like Flying*. Due to my background in physical theatre, I knew that I wanted to make a physical performance which relied on the actors' physical expression and the power of the ensemble. I was less interested in the individual characters than in scenes and situations that the ensemble could create through their physical and vocal play.

In terms of ensemble work, I was inspired by an Icelandic choreographer Ásrún Magnúsdóttir's performance *Teenage Songbook of Love and Sex*, that I saw the in Tjarnarbió theatre in Reykjavík in 2020.¹⁰⁴ The performance that she co-directed with dramaturg Alexander Roberts, presented a large group of teenagers who performed songs and choreographies relating to their romantic and sexual experiences. The performance made an impression on me due to its innovative use of the ensemble and how it presented each scene as common property of the group. It also had a playful and joyous quality to it regardless of its controversial and potentially challenging topic.

¹⁰³ Bataille (2014), 27. Translation by the writer. Original text: *l'organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l'énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d'énergie qu'il n'est nécessaire au maintien de la vie : -- si le système ne peut plus croître, ou si l'excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique.*

¹⁰⁴ Magnúsdóttir, Roberts (2020)

I was also influenced by playwright, director and theatre maker Saara Turunen's work, especially her room trilogy, that I had seen in Q-teatteri in Helsinki in 2016¹⁰⁵, 2019¹⁰⁶ and 2022¹⁰⁷. What interested me in her work was the stylised physicality, non-verbal expression, careful composition of the tableaux-like scenes and the fragmented dramaturgy. Similarly, I enjoyed the work on tableaux and composition and the fragmented structure of film maker Roy Andersson's films, notably his trilogy *Du levande*¹⁰⁸, *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*¹⁰⁹ and *Om det oändliga*¹¹⁰. Andersson's films also spoke to me due to their dark humour, irony and social commentary. Both Turunen and Andersson's work introduced characters who obtained low status, were simultaneously sincere and self-absorbed and didn't fit the traditional protagonist's role. They were relatable, yet for me, their function was to introduce an observation about the society rather than work as psychological three-dimensional characters.

Another artist that I drew inspiration from was theatre director and playwright Joël Pommerat, especially his performances *Contes et légendes*¹¹¹, *La Réunification des deux Corées*¹¹² and *Je tremble*.¹¹³ These performances, although containing large amounts of text, unfolded through images, framing and rhythm. The dramaturgy was fragmented and circled around a theme rather than individual characters' stories. Pommerat's working method draws close to devising, as he doesn't have a script when arriving to the rehearsals, rather a theme and starting points for the performance's scenes. During the rehearsal process he improvises with the actors and writes a scripted play following that exchange.¹¹⁴

¹⁰⁵ Turunen (2016)

¹⁰⁶ Turunen (2019)

¹⁰⁷ Turunen (2022)

¹⁰⁸ Andersson (2007)

¹⁰⁹ Andersson (2014)

¹¹⁰ Andersson (2019)

¹¹¹ Pommerat (2024a)

¹¹² Pommerat (2024c)

¹¹³ Pommerat (2024b)

¹¹⁴ Gayot (2013)

Other important influences for my work were the absurd, naïve and fairytale like films of Quentin Dupieux such as *Wrong*¹¹⁵ coupled with *Douce vengeance et autres sketches*¹¹⁶, a collection of satirical sketches by playwright Hanokh Levin. I also draw inspiration from the absurd, repetitive and satirical plays by Émilie Leconte, such as *l'Accident de Bertrand*¹¹⁷. I had staged the play with a working group in Helsinki in 2022,¹¹⁸ mixing puppetry and physical theatre with a text-based performance.

Researching my reference material, I recognised a longing for humour as a gateway to accessing my voice. As stated in my director's note, I felt that the world had gone crazy and I with it. The only truthful way to describe the reality I was living in, was through humour and absurdity. I also found something heart-warming and recognisable in pathetic antiheroes of Turunen, Andersson, Dupieux, Leconte and Levin. None of them was trying to be a bad person, but they failed miserably at being good ones. Identifying with these clown-like characters gave me freedom as a writer, as it let me position myself as a pathetic co-experiencer of the absurd reality of today.



Anna Korolainen Crevier, Elena Rekola and Emma Castrén in *Bertrandin kohtaus*. Photo: Miso Macura

¹¹⁵ Dupieux (2012)

¹¹⁶ Levin (2009)

¹¹⁷ Leconte (2017)

¹¹⁸ Taipale (2022)

3.3.2. First Writing Period: Accessing the Theme and the Style

I started writing the script of *Abundance – Feels Like Flying* in May 2024 whilst living in Paris. The beginning of the writing period proved out to be challenging, as I was entering a new professional territory and researching the act of reaching for the unknown. I started to investigate tools that would tame my fears and free my creativity. The three ways in were found in body, pleasure and images.

3.3.2.1. Body and Pleasure

As I entered the unknown, I rooted myself in *écriture féminine* as an embodied practice. Berger describes how *écriture féminine*'s ethos of writing in the present moment connects it to improvisation:

Her [Cixous's] emphasis on the creative process, rather than its outcomes, and the fact that she values the unexpected and the unknown, make *écriture féminine* take on an improvisational quality. In fact, the Latin adjective *imprōvīsus*, from which improvisation derives, means "unforeseen" or "unexpected". Improvisation, in terms of Cixous's writing, suggests allowing the present time of creation to mark the text. She does this for instance by using her dream journals as source material for her writing as well as her many notebooks in which she captures the "sudden flash of metaphor".¹¹⁹

I approached the writing through physical tasks that would work as a gateway to the unconscious. That way I hoped to reach the core topics I wanted to talk about and approach my voice as a writer. I decided to focus on pleasure as a driving force for movement. The idea of working towards pleasure derived from Cixous's use of *jouissance*. However, I had already encountered practice that relied on pleasure when training with theatre maker and pedagogue Yorgos Karamalegos, who conducts

¹¹⁹ Berger (2014), 114–115

physical theatre training workshops in the UK and in Greece as part of his Physical Lab project. He had previously cited his primary inspirations to be the work of Lorna Marshall and Pina Bausch. Through a synthesis of my memories from Karamalego's workshops back in 2013–2016 and my interpretation of Cixous, I created a pilot system that helped me to start writing. It consisted of three steps:

1. Authentic movement with or without music for 5–20 minutes
2. Writing a stream of consciousness based on the movement improvisation
3. Scene writing

Writer and scholar Johanna Pentikäinen notes in her article “Developing Somatic Writing from the Perspective of the Feldenkrais Method”, how somatic movement practice may “improve writers’ relationship to their practice and medium”.¹²⁰ Although my movement work didn’t derive from Feldenkrais method, I felt that listening closely to my body’s impulses brought a heightened awareness to the topics I wanted to discuss and revealed them in a more detailed manner. Pentikäinen describes writer Janelle Adsit’s research on creative writing, where writing progression is manifested in increased sensitivity. Many threshold concepts can heighten sensitivity, among them attention. Attention, argues Adsit, “leads to expressing through one’s voice”.¹²¹ When defining the writer’s voice, Pentikäinen refers to Mihail Bakhtin’s definition of the voice in his essay collection *The Dialogic Imagination*.

As Mihail Bakhtin noted, voice is the speaking consciousness, with its own will, desire, timbre, and overtones. When writers find their way of “voicing” these desires, they often have found how to connect and combine the observed, researched, experienced, and embodied materials of writing into a transformative practice that has the power to resonate with other human beings and say something thematically valid about the outside world “in their own way”.¹²²

Similarly to Pentikäinen’s reading on Bakhtin, I felt that my movement work could heighten my attention and thus help me to find my own, personal way of

¹²⁰ Pentikäinen (2022), 1

¹²¹ Op. cit. 6–7

¹²² Op. cit. 7

communicating my experience of the world. When moving, my task was to listen to the bodily sensations and to move accordingly. I often chose music for this purpose, either in contradiction with my current state of mind or aligned to it. When moving, I focused on following my impulses and seeking pleasure. Staying in the realm of pleasure helped me to focus on opportunities rather than restrictions of movement and to take risks. This helped me to access a creative state. An extract from the first movement and free writing session demonstrates the purely physical quality of the stream of consciousness writing. The writing wasn't in thematic connection with the piece but served as a basis for some of its texture and the dynamics at a later stage. Here, I first share the original text and directly under, its English translation.

Example 1: 7.5.2024

Music: Olé by John Coltrane

Spiraalit, laineet. Solarplexus haluaa päästää irti. Se haluaa löytää öljynsä, naksauttaa jokaisen nivelen irti ja kuin junarata, repäistä itsensä menemään. Se haluaa räjähtää kuin geyser tai tulivuori, tai ihan vain välimeren aallot. Se on sykkivä, nouseva ja laskeva.¹²³

English translation:

Spirals, waves. The solar plexus wants to let go. It wants to find its oil, flick off each joint like parts of a train tracks, rip itself to go. It wants to explode like a geyser or a volcano, or just like the waves of the Mediterranean sea. It is pulsating, rising and descending.

Couple of weeks later, another movement and writing session brought along a text that had more thematic qualities and echoed the performance's future epilogue, which dealt with the present moment as a source of fulfilment. Both texts included a moving quality: an image of a stream that penetrates the speaker and carries her regardless of her actions.

Example 2: 31.5.2024

Music: Piano Concerto No.2 in C Minor, Op 18: 1&2 by Sergei Rachmaninov

¹²³ Korolainen Crevier (2024c)

Mutta minä tiedän. Mutta minä tiedän, missä elämänpuroni virtaa – – Sitä ei kukaan voi minulta viedä. Se on ikuinen. Jos kuuntelen virtaa, annan sen tulla sisälleni, kulkea lävitseni, se kantaa minua, tunkeutuu suoniini.¹²⁴

English translation:

But I know. I know where my stream of life flows – – No one can take it away from me. It is eternal. If I listen to the stream, let it enter me, run through me, it carries me, penetrates my veins.

//

Epilogue: Written in October 2024

TAITEILIJJA

Se on jotain ihan pientä.

Niiku pieni siili olis käpertynyt palloksi mun rintakehän sisään.

Se on siellä, se hengittää.

Ja siitä ei voi puhua koska se on noloa

Tai lapsellista

Tai naivia.

Siks mä en puhu siitä.

Mutta mä tiedän että se on siellä

Ja hengittää.

Ja mä tiedän että unelmilla ei ole väliä

ei ole väliä olenko mä saavuttanut jotain mitä kuvittelin saavuttavani.

Vaan sillä hetkellä kun mä katson jokirantaa aallon huippua katukahvilaa moottoritietä lehtien liikettä juomapulloa juoksumattoa tai uuden kirjan sivuja

Ja tunnen jonkunlaista kiihkoa

Elämän kiihkoa.

Että sitä ei voi ottaa multa pois. Se hetki on vain mun.

Ja siks unelmilla ei ole väliä.

Millään tällä ei ole väliä.¹²⁵

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Korolainen Crevier (2024a) 42

English translation:

ARTIST

It's something really small.

Like a hedgehog all curled up inside of your chest.

It's there, it breathes.

And you can't talk about it since it's embarrassing

Or childish

Or naïve.

That's why I don't speak about it.

But I know that it's there

And it breathes.

And I know that dreams don't matter.

It doesn't matter whether I have reached something that I thought I would reach.

But the moment when I'm looking at the riverbank wave crest coffee shop motorway
leaves swirling water bottle treadmill or the pages of a new book

And I feel some kind of fervour

a thirst for life.

That cannot be taken away from me. That moment is only mine.

And that's why dreams don't matter.

None of this matters.

During the first two months of writing, my focus was largely on introducing myself to the topic and retrieving text out of myself. I was happy with the results of body-based writing as it concretised the process for me and helped me to listen to my inner impulses. However, when attempting to write my thoughts into scenes I was at a loss. I didn't know where to start, whenever I attempted to create material, my inner critique cut the process blamed the work boring. Whenever I dreamed about the performance and tried to fish for the tingling feeling of excitement I had had when planning the process, I was thinking through images that contained colours, movement, dynamic changes and compositions.

3.3.2.2. Writing Through Images

As an answer to my inner pondering, my first supervisor introduced me to Gilles Deleuze's studies on cinema and his concept of *Time Image*. Deleuze argues that cinema has its own sensibility and way of thinking that structures around succession of images.¹²⁶ Ronald Bogue quotes Deleuze in his book *Deleuze on Cinema* to have claimed that the great *auteurs* of cinema were not only comparable to other artists, but also to thinkers who thought through the use of images.¹²⁷ A practice that relied on visuality and images seemed closely related to how I perceived theatre as a set of felt actions but also of moving, dynamic images. However, Deleuze separated theatre and dance from cinema and stressed the automatic movement contained in cinematography to be the innovation that would aid cinema to make an impact to its audiences on a visceral level.¹²⁸

Deleuze's Time Image describes the type of cinematic image that according to him, arose in the Italian neo-realist cinema after the Second World War. Deleuze argues that before the war, the cinematic dramaturgy consisted of a sequence of *Movement Images*, which existed in a single time and space and functioned on a sensory-motor level. In a montage, the images were put after one another and the time between them was a void. Time Image focused especially on the void and favoured time over action. Time Image could be associated with a narrative, but its primary form was optical or sonic, thus something that broke the continuation of the sensory-motor schema.¹²⁹

Time Image as inspiration encouraged me to start writing not only from the body but from images. I started writing what I saw on my imaginary stage, describing the set design, characters, their actions and movements as well as the atmosphere. This was a turning point in my writing process, as it allowed me to think about the writing in theatrical terms. I wasn't intimidated by the world of literature and in search of a perfect language, instead, I could simply put on paper the shapes, colours and dynamics that I saw when closing my eyes.

¹²⁶ Benoist and Montebello (2011), 7:40–9:21

¹²⁷ Bogue (2003), 11

¹²⁸ Deleuze (1992), 156–157

¹²⁹ Bogue (2003), 107–109

Being introduced to Time Image inspired me to focus more on my inner experience as a writer and less on a chronological, cause-and-effect plotline. Its emphasis on optical and sonic aspects gave me freedom and allowed me to think of the performance as a sequence of moving images. Some of the performance's scenes were written solely with Time Image in mind and I hope that I would have dared to trust the cinematographic direction and structure the dramaturgy more around the images since the beginning of the writing process.

The image-based scenes gave me creative space to start imagining the action of the performance and I quickly noticed that more often than I had thought, text spoken by actors wasn't that important for me. The actions deriving from the images tended to be awkward, absurd or embarrassing and they felt exciting to write. I was having fun following my inner impulses. Suddenly the fear related to writing started to lift I started finding pleasure in my work. I was surfing on a wave of material that amused me, and slowly finding my voice.

3.3.2.3. Personal Reflections

Third way into the writing was writing personal reflections and memories on money and shame. These included memories of my first encounters with money, moments when money had separated me from others and situations where money had played the main role. Even though I was not originally writing a piece of autofiction, the reflections brought the topic closer to my personal experience and guided my gaze. The personal reflections made the topic more alive and approachable and resulted in original observations. I called this practice the act of making the *cold* topic of money into a *warm* topic that would touch me personally.



Aapo Salonen, Patrick Hvitsjö, Essi Parkas and Senja Rajalin in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

3.3.3. Second Writing Period: Inhabiting the World of the Performance

The second writing period of *Abundance – Feels Like Flying* took place in September and October 2024, after a week-long workshop that I had with part of my working group. I will discuss the workshop in the chapter *Workshop Week*, but one of the biggest discoveries from it was a sense of playfulness and fun. I had already identified my taste for comedy, but I wasn't yet intending to make a performance that would aim at making people laugh. However, when working with the actors and the designers on the floor, pleasure turned quickly into play and laughter.

In September and October, I gathered all the information I had found out about the performance during the workshop week and tried to clarify the topic for myself. I used mind maps and drawings to illustrate the development of my reflection. The performance started to take shape as a series of scenes that had both tragic and comic

elements to them. I didn't know yet which atmosphere to follow, but I kept both of them with me in the process and walked on the tragicomic tightrope.

I had previously come up with the idea of two worlds of the performance: the other one being the *Normal World*, where daily interactions would take place and the other one being the world of abundance, the Money Heaven. The Money Heaven gave birth to the narrators of the performance, called *Money Angels*. They had a voice of the neo liberal politicians of 2024, who I was obliged to listen to in the Finnish, French and American news stream (and the small, corrupted voice in my head that told me to go and get “a real job” instead of making art), but reflected simultaneously on my childish dream of a guardian angel arriving and fixing my life to resemble one from a fairy tale. The scenes of the Money Angels were the only scenes containing dialogue in the script, but even they were not written based on characters. My method was to write a list of sentences that would formulate an idea I wanted to communicate and later to divide it between the Money Angels. The list of sentences came from listening to the news: inhaling the news stream and exhaling them on paper. This process served my creativity and kept me surfing on the wave of fun, but in the hindsight it left the material vulnerable to non-cohesion in terms of characters, that later caused me problems when directing the scenes. Below is an example of the format of writing. The sequence ended up in the script as such, only that the lines were divided between the characters:

- Meillä on esi-isiä.
- Ja esiäitejä.
- Meidän kaikkien kantaisiä.
- Ja äitejä.
- Joo niinku meidän prototyypit.
- Tai Beta-versiot.
- Siis:
- Tuhkimon kummitäti. Se hyvä haltijatar.
- Aladdinin lampunhenki.
- Frankie Avalon.
- Tiedättekö sen?
- Nosiis se on vähän rändöm.
- Siis Frankie Avalon, joka esittää suojelusenkelä.

- Niin se suojelusenkeli on meidän esi-isä.
- Ei Frankie.
- Se ilmestyy Grease-musikaalissa Frenchylle ja patistaa sitä takasin lukioon.
- Niin enkeli kertoo sille miten asiat on.
- Ja hyvä niin.
- Frenchy menee takasin lukioon eli koulun penkkiin.
- Ja saa paremmat eväät elämään.
- Et ihan sillä tavalla mekin halutaan teitä valaista.¹³⁰

English translation:

- We have ancestors.
- And progenitors.
- They are like our prototypes.
- Or beta versions.
- Like:
- Cinderella's Fairy Godmother.
- Aladdin's Genie.
- Frankie Avalon.
- Do you know him?
- Well, he's a bit random.
- We mean Frankie Avalon, who plays the guardian angel.
- The guardian angel is our ancestor.
- Not Frankie.
- He appears to Frenchy in Grease The Musical and urges her to go back to school.
- The angel sets things straight with her.
- Exactly like he should.
- Frenchy gets to start well in life.
- And that's how we want to enlighten you.

I deepened my body-based writing method created in the spring and tied it with the practice of writing through images. This time, I collected a list of themes I wanted to

¹³⁰ Korolainen Crevier (2024b)

discuss beforehand and targeted each writing session towards a theme. The process went as follows:

1. Decision on the topic of the day
2. 10–20 minutes of reading about the topic (theory or fiction)
3. 5–20 minutes movement eyes closed listening to oneself with or without music
4. Writing a stream of consciousness based on the experience or speaking a stream of consciousness into the voice memos of my phone
5. Writing the scene

This method worked for me both as a way of finding a pleasurable, judgement free flow, but also as a way to access some of the subconscious material that I wouldn't have recognised without a physical exercise, as mentioned before in terms of Cixous and reaching for the unknown. Using voice memos in parallel with creative writing helped me to get closer to direct communication, where brutally honest things could be said without a poetic or textual layer. Below is an example of a voice memo I recorded about my reflections on the position of someone from the generation y, who is now facing the ecological and economic effects of their lifestyle.

Et mä oon epäonnistunu
 Et mä oon niinkun lapsi
 Joka on 34-vuotias
 Et mä en
 Mä en niiku tajuu miten tää maailma menee
 Et mä oon eläny niiku jotain lapsen leikkielämää
 Lapsen leikkielämää
 Jotain niiku
 Sellasta kuluttaja
 Milleniaalielämää, joka
 Aiheuttaa vaan ilmastonmuutoksen ja
 Ja jolla ei pysty elätäämään perhettä.
 Et mä oon jotenkin niinkun vastuuton ja
 Niin niiku pieni lapsi jota täytyy suojella joka ei ihan tajua asioita
 Joka ei oo osa tätä yhteiskuntaa vaan jämähtäny jonneki

Jonneki 18-vuotiaan elämään.¹³¹

English translation:

That I have failed
 That I am like a child
 Who is 34-years-old
 That I don't
 That I don't understand how the world works
 That I have lived a life of a child, just playing around
 A child's life
 Something like
 Like consumer's
 Millennial like, which
 Results in climate change and
 Which cannot support a child
 That I am irresponsible and
 Like a small child that should be protected and who doesn't understand things
 Who's not a part of this society but has stayed somewhere behind
 Like in the life of someone who's 18-years-old.

This text informed me to write one of the beginning scenes of the performance, which started as follows:

Aikuinen lapsi

Valot paljastavat Taiteilijan olohuoneen, jossa Taiteilija leikkii rakennuspalikoilla. Tilassa soi toiveikas ja rytmikäs musiikki, tai sitten Taiteilija hyräilee. Taiteilija rakentaa innoissaan, rauhassa ja keskittyneenä. Tunnelma on miellyttävä ja energinen.

Pikkuhiljaa huone Taiteilijan ympärillään alkaa rapistua ja vinksauttaa, kuin aikaa kuluisi liian kauan. Esimerkiksi näin: pasta kiehuu yli hellalla, huonekasvi

¹³¹ Korolainen Crevier (2024d)

nuupahtaa ja kuihtuu, taulu repsottaa ja tipahtaa lopulta seinältä ja pölypallot valtaavat asunnon. Tilan täyttää nuhjuinen kaaos, mutta Taiteilija vain leikkii.

Ovi avautuu. Taiteilijan Äiti ja Isä astuvat sisään. Äidillä on edelleen hienot vaatteet päällä, isän asu on hillitty. He jäävät ovelle seisomaan. He katsovat vuoroin nuhjuista asuntoa, vuoroin Taiteilijaa.¹³²

English translation:

The Adult Child

The lights reveal the Artist's living room, where the Artist is playing with building blocks. Hopeful and rhythmical music is playing, or then the Artist hums to herself. The artist builds enthusiastically and is well focused. She's taking her time. The atmosphere is pleasant and energetic.

Little by little the room around the Artist starts to dilapidate and derail, as if too much time was passing during her activity. For instance like this: pasta boils over, a plant droops and withers, a painting dangles and falls from the wall and dust bunnies take over the apartment. The space is taken over by a shabby chaos, but the Artist just keeps playing.

The door opens. The Artist's Mother and Father enter. Mother has fancy clothes on, the Father's outfit is discreet. They look at the shabby apartment, then at the Artist.

Towards the end of my second writing period, I started to build a storyboard, but not in a linear, chronological manner. Rather, I would place the scenes I had written in a form of a mind map and move them around into groups that shared similar themes. Finally, I collected most of the scenes under four characters, which would become the four main characters of the Normal World. Some scenes were not logical with one another, but I left them together and trusted that they would later find their red thread. I also had individual scenes which wouldn't go under any category, but which I wanted to keep for their performative potential or their contribution to the theme of the performance. I

¹³²Korolainen Crevier (2024a)

worked intuitively, focusing on my gut feeling and the sense of play, rather than a ready-made model. I wanted to find out what form the given material would suggest and how the scenes started to communicate with one another.

3.3.4. Third Writing Period: Sculpting the Structure

The third writing period focused on finding a synthesis between the different strands of storyline. It was a period of repetitive reading and organizing. I wanted to create a fragmented and essay-type performance which wouldn't follow Aristotelian dramaturgy, yet I wanted to find a way to make the material engaging and dynamically entertaining. This made me focus mainly on the rhythm and length of the scenes, rather than a storyline, intuitively favouring elements from Barba's organic dramaturgy or musical dramaturgy. I introduced the four characters of the performance at different stages of the script, starting and ending with one character, who I suggested to be the main character of the performance that the audience could identify with. This turned out to be a misleading idea, that I will speak more about when describing the rehearsal process.

After multiple compositions, decompositions and recompositions, I was at a point where my goals for the script were fulfilled. The performance text:

- Was fragmented
- Was possible to follow
- Focused on its topic (money and shame)
- Had a dynamic structure.

When looking for a dynamic and engaging rhythm, I had to give in to the Aristotelian structure in terms of looking for a mid-point and the tension increasing towards the end of the script. The original script could be situated somewhere between dramatic and post-dramatic, as it utilised elements of drama but didn't rely to any of them as its driving force: it presented multiple characters, but didn't present any of them as a clear

protagonist, it had small sequences of action for the characters but didn't follow one plotline, and it presented tension and conflict in some parts but didn't focus on one central conflict that would lead the events. In terms of the traditional reading of dramatic plays through psychological realism, the text was written for two-dimensional characters who didn't have psychological depth or a detailed character arc. The script didn't follow psychological or logical route, but rather moved forward through free associations and materiality.



Essi Parkas, Aapo Salonen ja Patrik Hvitsjö in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

4. DIRECTING

Moving into directing *Abundance – Feels Like Flying*, I am looking at my process from two angles: feminist directing practices and working through pleasure and play. Before laying out the creation process, I want to briefly discuss what those two mean for me. I also want to mention that my description of the directing process is subjective and I cannot claim my experience to align with everyone else's. However, I have used my journal notes as well as the feedback I have received during four separate debrief sessions with the artists of the working group as my references when reflecting on the journey.

4.1. Principles of Feminist Directing Practices

To me, feminist directing means breaking power structures, opening space for everyone's creativity and practicing norm-critical thinking. Peck points out characteristics that feminist theatre contained in the UK from the 1970s onwards, and I could argue the same traits to be seen internationally within European context.

Women's theatre was fuelled by a desire to politicise and to educate with a commitment to a collective collaborative practice, which flattened traditional writer/director/actor hierarchies and de-centralised the text. – – Women worked to flatten hierarchies in organisational practice through collective discussion, democratic decision-making and fluid power structures, working with their personal and shared experiences in the spirit of resistance. In the development of devising processes, feminist theatre companies radically changed the ways that actors worked.¹³³

These characteristics align with my previous experiences of theatre-making: collaborative work in a flattened hierarchy and drawing inspiration from my personal experiences. However, in the directing process of *Abundance – Feels Like Flying* I was

¹³³ Peck (2021), 163

experimenting with working from a script and leading the working group as the only director. I couldn't rely wholly on the feminist principles presented by Peck, but they had echoes in my work in terms of principles. I list below five points that I departed from in the process of my thesis project.

Circular hierarchy:

I can admit that wanting to direct equals wanting to lead a group, and in that sense I cannot shy away from power. By choosing this position, I had clearly chosen to use power over other people working with me. However, I see no use in a director that leads their group from top to bottom and makes the rest of the team as executors of their ideas. That kind of directing is not only old fashioned but creatively limiting, as the other artists cannot reach their full potential if reduced only to executors of someone else's ideas. For a creation to flourish, both actors, designers and the production team need to have a sense of agency and space to suggest and affect the piece of art at hand.

I wanted to give space for everyone to work with their own interests, so that they could offer material to their liking. According to the feedback I received in the debrief sessions with the working group, this was something that was strongly sensed by the group. The group spoke about the sense of trust, which made them feel like valued members of the artistic community and gave them courage to bring up their own ideas.¹³⁴ Now, I do recognise my responsibility as a director to be the one who ties all this material together and makes the performance cohesive. In *Abundance – Feels Like Flying* I didn't always succeed in making clear decisions early enough, and as the writer of the piece, I was sometimes stuck with my preconceptions about the performance. I will discuss this later in the thesis when analysing the directing process in more detail. I think that feminist directing is about constantly balancing between the responsibilities of a leader and an enabler of freedom. Overall, my ideal of a hierarchical structure for a working group is a circle rather than a pyramid. This could be seen in my practice to start and end the day with both actors and designers in a circle, where they could talk about their emotional state, share reflections and give feedback.

¹³⁴ *Debrief no. 1* (2025)

Siding with one another:

Imagining the working group in a circle automatically creates a structure, where the people working together are side by side with one another, breathing into the common space. This is the relationship that I want to have in my working groups as a director, even when facing difficult situations. If the performance and our work turns out to be challenging (as it usually does), it doesn't mean that us as makers should be up against each other. If there is an enemy, that would be outside of the rehearsal room or a clearly defined aspect of the performance at hand. When facing challenges or disagreements during the process of *Abundance – Feels Like Flying*, I aimed at verbalising the struggle the other artist was going through and comparing it to my own, so that a common understanding of our intentions could be created. Most of the time, artists have the same goal of making a great performance, and the obstacles we face usually come down to practicalities or taste.

When possible, I emphasised the siding with one another by physically positioning myself next to the other artist rather than in front of them. In situations where frontal positioning was imperative, such as when directing the actors, I started to use a practice where I spoke of the character the actor was portraying in third person. The practice gave me the impression that I was discussing the character and the scene with my fellow artist, and any remarks on the character would stay strictly in the level of fiction and not be mixed up with the actor's body or personality.

Vulnerability:

As I was practicing new skills in the process of *Abundance – Feels Like Flying*, it was especially important for me to be honest about my process and to show my vulnerability as a theatre maker. I was writing and directing alone for the first time and even though I had over ten years of theatre making behind me, I was facing a completely new role. It would have served no purpose and it wouldn't have been fair for the group to fake that I would know more than I did, but in order to learn and grow, I needed to expose myself and admit it when I didn't have the answers. Director Gréta Kristín Ómarsdóttir reserves a whole chapter of her master's thesis to vulnerability. In the section that she calls ramble/rumble, she lists thoughts of her own and quotes from others in an attempt

to define what vulnerability is for her. A pair that stayed with me, were two quotes speaking about pretence and mastery.

RESIST MASTERY

Butler: Vanquishing vulnerability is “a masculinist ideal” that “models itself on mastery.”

“How on earth could you know something you’ve never learned?
Ask for help.” – Dad¹³⁵

Openness:

Peck focuses on vulnerability in the domain of acting, leaning to Cixous interpreted by scholar Erinn Gilson. She ties it to my next principle, Openness:

Erinn Gilson applies feminist critique to open up positive readings of vulnerability and to consider its ethical merits. She considers how Hélène Cixous presents vulnerability as both a strength and a female disposition in her essay “Sorties”, where she draws a picture of her own experiences of vulnerability. Gilson reads Cixous' vulnerability as feminine in its open way of relating to others and sharing emotional fragility, without judging relationships on a scale of profit and return. This stands in contrast to a masculine economy, which is characterised by hiding emotional weakness in the desire to achieve mastery and control and judging interactions for their potential gain. Cixous describes vulnerability in terms of fragility, receptivity and self-dispossession. This is seen in the way that a feminine economy doesn't immediately presume that others pose a threat to the self and so is more open to a posture of “non closure that is not submission but confidence and comprehension”.¹³⁶

Like Cixous explains, openness is a radical act. I use it to position myself away from the masculine image of a genius artist. It means admitting that I don't always know best. My knowledge is based on from my personal, very narrow position and in order to widen the scope, the whole working group's knowledge needs to be used. The performance will benefit the most from multiple perspectives and a synthesis of ideas.

¹³⁵ Ómarsdóttir (2023) 48

¹³⁶ Peck (2021) 36

This means listening to people's ideas equally and putting them to practice. I need to have a good self-esteem in order to do that and not to feel threatened by the multiplicity of perspectives. What helps, is to keep in mind that the process is there to serve the performance, not me as an artist. This is something that I practiced strictly during the rehearsals of *Abundance – Feels Like Flying*: when people had ideas for scenes or the structure of the performance, whenever possible, I tried them all in action to see which one would suit the performance the best. I got feedback from the working group for listening to their ideas too much and thus slowing down the rehearsal process,¹³⁷ but valuing my colleagues' ideas is a core value that I am not intending to let go of. I remember hearing an anecdote about Stanislavski saying that a good actor needs to always try the director's idea first and then discuss it. In the same way, a good director needs to try out the group members' ideas before discussing or judging them.

Kindness:

Kindness is a radical act that needs constant work. In the context of directing, it means that art can never put the wellbeing of the working group at risk. The performance has no value if the working group is not feeling appreciated and valued. Kindness can be practiced during moments of doubt and disagreements but also when someone needs to take a break when being sick, their children being sick, financial reasons or other. However stressed and self-absorbed, a director should never put their own success ahead of the wellbeing of the group.

4.2. Principles of Pleasure and Play

*People are stupid, stupid, stupid, tell me about it.*¹³⁸

– Georges Feydeau, *Les Célèbres*

The other starting points to the directing process were the principles of pleasure and play. I wanted to work on them for three reasons: their subversive potential, their

¹³⁷ *Debrief* no. 2 (2025)

¹³⁸ Feydeau (2022). Translation by the writer. Original text: *Les hommes sont bêtes, bêtes, bêtes, ne m'en parlez pas !*

performative potential and their potential in facilitating ensemble work and physical listening.

As discussed in the introduction of my thesis, I believe that pleasure and playfulness have subversive potential. The act of laughter rebels against the status quo by ridiculing people in power, but also by ridiculing oneself. Georges Feydeau's text reclaims this in a joyous manner: everyone is stupid, and there's no need to think otherwise. Theatre maker and pedagogue John Wright discusses the European carnivalesque and grotesque realism explored by Bakhtin in his book *Why Is That So Funny*. He phrases the subversive power of laughter as follows:

Bakhtin maintained that these popular folk traditions designated a way of looking at the world that was distinctly earthbound; a worldview that was anti-hierarchical, anti-individualistic and anti-spiritual. He believed that this prevailing attitude confronted the elite with values like equality and community, and that it spawned a pragmatic materialism based more on a healthy working body than the acquisition of wealth. I'm sure Marx would have been proud of him.¹³⁹

Connecting the carnivalesque to Karl Marx shows Wright's reading of the carnivalesque as a genre whose primary focus is to deconstruct existing power structures. Treating nothing as holy and pulling sacred images down to the dirt where normal people tread, is thus a highly political act. Wright describes the carnivalesque in the context of bouffons,¹⁴⁰ the storytellers of doom popularised by Jacques Lecoq.¹⁴¹ I chose bouffons as a reference to the characters of Money Angels because of their freedom to use profanation as means of storytelling.

The second reason for the use of pleasure and play was its performative potential. The performative potential lies in the ability to foster a positive atmosphere and enabling the actors and designers to have fun, people can overcome their inhibitions and other possible blocks. When an actor enjoys what they are doing onstage, they radiate performative power and free themselves to take risks. A large part of my rehearsals was

¹³⁹ Wright (2007), 301

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Tackels (2013), 33

used in finding a state of play. Sometimes I could see the process of complicité turning into play and transforming the stage, but I wasn't always able to create the required conditions for the actors. This was due to my occasional lack of clarity when instructing actors, my focus on technical details and our lack of common ground as theatre makers. I will discuss that in detail when describing the rehearsal process.

Stage director and performance artist Hallveig Kristín Eiríksdóttir describes in her thesis “How Can We Play Together – Survival Kits for Devising and Process-based Theatre Within Institutions or On Trust”, how she interprets play as “celebrating stupidity, of not knowing too much and looking dumb.”¹⁴² Eiríksdóttir speaks of play as a territory where art is being born here and now and where there's no space for judgement. She also points out the subversive potential of laughter and the joy of finding playfulness in the act of self-humiliation. For her, trust is a prerequisite of play, and it's the director's responsibility to create ideal conditions for it. Her words about trust align with Ariane Mnouchkine's definition of director's role. Philosopher and theatre critique Bruno Tackels references Mnouchkine's idea of the role of the director as an enabler, who should give the tools and the right conditions for the actor to show what they already know:

For Ariane Mnouchkine, the director shouldn't tell the actors what to do: they “only have to give the actor space. Inside and outside. Sweep away the ego, the mannerisms, the showing off, the exaggerations”. – – The director is not there to stuff the actors with ideas and suggestions for interpretation, they need to let emerge the very thing that the actor has inside of them. A midwife.¹⁴³

Even though many directors use the metaphor of birth-giving in order to justify the painful aspects of creation, I interpret Mnouchkine's words as an affirmation of the opposite. The idea of the director as a midwife, underlines that the actor already has everything necessary for the part, and that all the director needs to do, is to help them to

¹⁴² Eiríksdóttir (2025), 11–12

¹⁴³ Tackels (2013), 31. Translated by the writer. Original text:

Pour Ariane Mnouchkine, le metteur en scène n'a pas pour fonction de dicter aux acteurs leur conduite : il "doit seulement donner espace à l'acteur. À l'intérieur et à l'extérieur. Balayer le moi, les minauseries, les exhibitions, les exagérations". Le metteur en scène n'est pas là pour farcir les acteurs d'idées et de propositions d'interprétation, il se doit de laisser advenir ce que l'acteur porte en lui. Un accoucheur.

free their potential. This for me, is done through pleasure and play. As an actress I know that that the directors who use positive reinforcement and encourage me to focus on the actions and patterns that they find suitable for the given situations, help me to be freer and to take more risks onstage. The opposite approach makes me careful, reserved and vague. I am so afraid of doing the wrong thing that it seems better not to do anything at all.

The third reason for me to use pleasure and play as starting points is that they aid the working group and the actors to listen to one another, to find Lecoq's complicité and its more serious Grotowskian counterpart, coordination. Eiríksdóttir describes an important part of her definition of play to be the capacity to listen to the group rather than to the inner critique.

Play for me means to let go of restrictions, to turn off the outer eye, to open up to listening to each other and our surroundings and to abandon ownership and status. It means celebrating that we are here, now, that the people around us are gifts to lift up and to support without expecting anything back. Play for me means entering the unknown, trusting that the others will be here to catch us and that wherever we go, we will reach an endpoint.¹⁴⁴

The power of the ensemble is one of the corner stones of theatre making for me, but especially in *Abundance – Feels Like Flying* I was prepared to rely heavily on the group of four actors and their coordinated collaboration onstage. I saw the piece as something that is born from the theatrical games of the four actors rather than from psychological analysis. In order to find a unique listening and quality for the ensemble, I wanted to use the sense of play.

In relation to play, it is important to point out my focus on detail and the outside – in process. I acknowledge that my attention to detail during the rehearsals didn't always set the actors free but tied them down to technique, and I want to reflect here on my reasons for working that way. As a maker, I think that excessive analysing and reasoning can kill creative play. There is space and time for it, but I wouldn't make

¹⁴⁴ Eiríksdóttir (2025), 11

theatre for the right reasons for myself, if my focus in the rehearsal room was on constructing a reasonable performance and believable characters. Theatre is not reality, and its thrill comes from doing things that don't make sense but feel instinctively good. That's the reason why I focus on the outer experience, the concrete manifestation of the performance in the actors' bodies. That is something concrete that invites to play, and if the actions are executed in a clear manner, meaning and emotion can be born. Lecoq describes the same preference, stating that he puts little importance to the inner world of the actor but prioritises the "horizontal and the vertical",¹⁴⁵ how the performer discovers themselves in relation to their surroundings. When focusing on the outer actions, the actor is free to work independently from their own experiences. It is up to the actor to decide whether they want to go close to their personal territory or not.¹⁴⁶



Essi Parkas, Aapo Salonen, Patrik Hvitsjö and Senja Rajalin in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo Jere J. Aalto.

¹⁴⁵ Lecoq (2009), 17

¹⁴⁶ Ibid.

4.3. Directing Process

In this chapter, I outline the directing process of *Abundance – Feels Like Flying* and go through its artistic discoveries and challenges. I have found that working in chronological order is the most illuminating, as it allows me to logically trace the development of my thoughts on directing and dramaturgy.

4.3.1. Workshop Week

The directing process took place in two parts, first as a workshop week in August 2024 and as the main rehearsal period in January and February 2025. In August, I had the opportunity to spend five days with the working group and explore the topic and the style of the performance. My goals for the workshop week were marked in my notebook as follows:

- Getting to know one another
- Getting to know the topic at hand [money and shame]
- Finding a personal angle to the topic (for all the working group members)
- Finding a common stage language.¹⁴⁷

In order to reach these goals, I had two focal points for myself as a director. I wanted to be clear on what I was looking for at any given moment, and I wanted to create an atmosphere, where my colleagues could feel free and creative. I believed that freedom could be found through playful exercises and through giving responsibility to the working group and inviting them to lead their own research sessions during the working week.

I used the discoveries that I had made in terms of *écriture féminine* when creating exercises where the whole working group was invited to listen to the impulses of their bodies. I hoped to create a space, where play could take place and where the group would explore the topic of the performance through active, physical work.

¹⁴⁷ Korolainen Crevier (2024c)

In the beginning of the workshop week I introduced the topic and conducted some physical training and improvisation. Then the working group members had a chance to hold short workshops introducing their angle to the performance's topic or alternatively share something concrete from their own practice. Creating space for each working group member to lead the group flattened the hierarchy, gave us an opportunity to get to know one another and worked as an invitation for the artists to commit to the project in their own way. Next, I carried on with physical work and proceeded into ensemble work through exercises where the working group would improvise and listen to one another without speaking.

The week progressed into the improvisations being conducted by actors only, and the actors' energy suggested the playfulness to develop into silent scenes with a comic tone. I followed the actors' impulses and aimed at creating more space for them to play, in the spirit of *écriture féminine's* openness of meaning. The comic, light quality that the actors found, enabled us to jump into different improvisation tasks without much preparation or second-guessing. I started feeling a real sense of *le jeu* and *complicité* with the new group and decided to follow that strand further. In our case, play led to comedy, but I would be interested in exploring tragedy or a serious drama with the same tools.

Towards the end of the week time was spent more on reading my scene drafts and building scene material, as well as common discussion and individual meetings with the designers and the choreographer. This was useful in defining the topic of the performance and approaching the preferred stage language. It also gave me an opportunity to practice directing and to see what kind of approach would work for me when directing my own texts. I noticed that it was more beneficial for me to work in silence or to improvise with music, instead of working with the monologues I had written. Physical improvisation gave me information about the tone of each scene draft and offered me space as a director. This was partially due to the fact that the scene material I had written was not ready, but also that I felt that words didn't give out as much information about the stage as physical actions. The discovery later supported me to continue writing non-verbal scenes.

The positive energy of the workshop week led me back into thinking about my own physical theatre training in Grotowski-based techniques and how joyless and severe it was. In his famous interview with Eugenio Barba, *The Theatre's New Testament*, Grotowski maps out in detail his dualistic thinking of actors being categorised in two groups: *the courtesan actor* and *the holy actor*.¹⁴⁸ He later goes onto explaining how an actor can be freed from selling their body to the audience only if they “through excess, profanation and outrageous sacrilege reveals himself by casting off his everyday mask”.¹⁴⁹ His concept of the actor sacrificing themselves in front of the audience coupled with his judgemental and misogynistic description of entertainment industry makes it clear why pleasure and play wasn't in the heart of Grotowski's training. Dramaturg and scholar Magda Romanska contextualises Grotowski's work in her book *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor – History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. She points out how Grotowski's theatre derived from the deep traumas of the Second World War and Holocaust, and how his most famous performance *Akropolis* used a play that was written in the turn of the century Poland and presented the country's abysmal suffering. She quotes Margaret Croyden describing Poland of the time as “[p]eriodically invaded, partitioned, dismembered, oppressed, and brutalised, and itself guilty of oppression and backwardness”¹⁵⁰ and continues to reference that “Poland has embodied the modern tragedy in a world dominated by great powers.”¹⁵¹

Grotowski's training has made a great impact on me through its technicality and the *via negativa* approach, and I still think that together with his actors he has made some of the most important discoveries of the 20th century in terms of actor training and *mise en scène*. I can see its potential as a transformative tool when working with an ensemble, portraying physical characters and creating heightened states, and I am intrigued in seeing how the same listening and focus can be brought about through play. Grotowski's idea of theatre as a sacred place encourages artists to focus and to respect our craft, but ultimately, I am not ready to submit to valuing art to that extent. Theatre – just like us

¹⁴⁸ Grotowski (1969), 33

¹⁴⁹ Op. cit. 34

¹⁵⁰ Croyden according to Romanska (2014), 90

¹⁵¹ Ibid.

humans – are beautiful in our search for a better world, but hopelessly pathetic in the failure of our attempts. And that for me, creates the core of humanity.

4.3.2. Pre-Planning

The pre-planning period of *Abundance – Feels Like Flying* stretched over a period of five months, finishing in January 2025. As the script of the performance was ready in December, most of the pre-planning was about getting to know the working group and exchanging aesthetic ideas in a relaxed manner. The more intense and goal-oriented period of pre-planning with designers and creating a directing plan happened in December and January just before the rehearsals.

I was nervous about the pre-planning with the designers, as I had very little experience in that. I had done a lot of devised work and was used to the design of any given piece being born as the rehearsals progressed. Also, I had been mainly in the position of an actress and hadn't witnessed all the work that a director would do with the group of designers and alone.

The pre-planning with the designers consisted of meetings, brainstorming sessions, presentations and the laborious work of laying the script's different aspects on an excel sheet. Together with the Theatre Academy's production team, the designers taught me a lot about the traditional way of analysing a play, design processes and the collaboration between the producer, the designers and the different departments of the institution. Without the professional and supporting group of designers I would have been at loss as a practicing director.

In the hindsight, the pre-planning period was the least successful part of my process. I learned immensely from being asked the difficult questions early and needing to communicate my vision to the designers, but I can see now how I should have prepared much more as a director and dramaturge before entering the pre-planning in the group. This was due to my lack of experience, the logistic circumstances where I needed to move countries directly after finishing the script, which didn't leave much time for

preparation and the fact that my supervisor changed prior to the preplanning, which resulted into me not getting pedagogic support for that phase of the work.

What I lacked, was defining the genre and the nature of my script, so that I could analyse it and present it in an appropriate framework. The script was an absurd tragicomedy which didn't follow the logic of a dramatic play with psychological characters. Director Elina Kilkku's description of a farce as a prototype of comedy can work as a tool to describe the logic of the piece I had written:

In farce, it is important to stray away from the realism of everyday life. Actors who are used to psychological realism may have trouble getting accustomed to farce, as farce is full of unbelievable situations, to which the characters react in the most bizarre ways. For example, in Dari Fo's play *Can't Pay? Won't Pay* the women don't want to admit their husbands that they have stolen, so one of them stuffs the stolen groceries underneath of their skirt and pretends to be pregnant. This is a reaction that has nothing to do with common sense, logic, character's backstory, psychology or credibility. The characters are not especially deep and their point is not to change or to learn something – ¹⁵²

For me, the script followed its own logic of free associations that arose from the dynamics of action and the materiality of the stage: an apartment turning into shambles, a baby revealed to be a lamp, a toothbrush transforming into a horse brush and a human turning into an animal. There was no use for trying to find a psychological or a logical explanation for the events of the script, and sometimes I spent unnecessary time in conversations trying to find a psychological dimension to scenes where there was none.

What I didn't work enough on, was to explore and establish an alternative logic for interpreting and staging the text. If the events rolled forward based on free associations, objects and dynamic changes, how could that be transposed to stage? The script also

¹⁵² Kilkku (2017), 56. Translation by the writer. Original text:

*Tärkeää kaikessa farssissa on arkirealismista eroon pääseminen. Psykologiseen realismiin tottuneet näyttelijät voivat olla hankaluuksissa farssin kanssa, sillä farssi on täynnä uskomattomia tilanteita, joihin roolihahmot reagoivat mitä eriskummallisimmilla tavoilla. Esimerkiksi Dario Fon näytelmässä *Ei makseta! Ei makseta!* naiset eivät halua paljastaa miehilleen varastaneensa, joten toinen heistä tunkee varastetut ruuat hameensa alle ja tekeytyy raskaana olevaksi. Tämä on reaktio, jolla ei ole mitään tekemistä arkijärjen, logiikan, roolihenkilön historian, psykologian tai varsinkaan uskottavuuden kanssa. Roolihenkilöt eivät ole erityisen syvällisiä, eikä heidän ole tarkoituskaan muuttua tai oppia mitään –*

contained different registers of text and my challenge was to find a dramaturgical logic that would tie them together and transform them into physical action.

4.3.3. Rehearsals

Here, I map out the progression of rehearsals that took place in January and February 2025 at the Theatre Academy of University of the Arts Helsinki. The rehearsal period was intense and contained a lot of stress, but gave birth to many breakthroughs and discoveries as well. I grew immensely as a director and dramaturge and thanks to my supportive and professional working group, I felt safe to travel through the trials and tribulations of the whole performance-making process.

4.3.3.1. Week 1: Stage Language

The first week of rehearsals consisted of three sessions, which focused on getting to know the actors, experimenting with physical theatre techniques, improvising with the characters of the Normal World and working on movement and dance with the choreographer. Most importantly, I was looking for a suitable technique to present the Money Angel characters.

The Money Angels were narrators of the performance and spoke directly to the audience. Their role was to seduce the audience to align with their neoliberal worldview. As their text was unethical and the things they said were hurtful, I was searching for a stylised stage language to stage their scenes. Another important aspect was that the Money Angels worked as a group and spoke as one entity, not as four individual characters. I set on interpreting the Money Angels through bouffons, presented earlier by Wright. Bouffons are the outcasts of the society who are part of the medieval carnivalesque and were brought back to the attention of contemporary theatre makers by Lecoq. Lecoq describes his journey of encountering the bouffons during his pedagogical practice:

I noticed that the people who laughed at everything, even the most sacred values, created a space for the mystery of things. They touched on the great territory of tragedy. – – Their function was not to make fun of a particular individual, but more generally of everyone, of society as a whole. Bouffons enjoy themselves, for their whole life is spent having fun imitating aspects of human life. Their great delight is to make war, fight, tear out each other's guts. However, their war games never follow the logical chronology of a story that unfolds. They bring a special style of composition: they so enjoy killing one another that with each killing they want to start again. So they indulge in repeated mutual massacres just for the fun of it.¹⁵³

This description seems to fit perfectly with what I was looking for in the Money Angels. They were a group of evil characters who satirised the dark powers in the society and within us. Their violence came from a joyful place and gave a suitable lightness to their words and actions. What seduced me further, was Lecoq's description: "they never deal with feelings or with psychology, but only with social functions"¹⁵⁴. This was exactly what I needed, as the Money Angels had a political and structural function in the piece, not a psychological or an emotional one.

Another important aspect both for the performance and the Money Angels was to develop a sense of ensemble and to define aesthetic rules for the stage language. Based on the discoveries I had made during the workshop week in August, I decided to use not only bouffon, but also coordination method and complicité coupled with isolation techniques often found in clowning. *Clocking* – which means gazing the audience in a rhythmical manner when important events take place onstage –, physical listening, tuning to the rhythm of the group and rhythmical isolation of the body were all important aspects when unlocking the aesthetics of the performance. I conducted exercises where the actors needed to submit to these technical rules and facilitated extensive improvisations with them moving as a flock of fish and posing together.

To my experience, it proved to be sometimes challenging for the actors to submit to such a strictly codified physical language, but my intention was to create clear stylistic parameters, within which the actors could play freely. Peck explains how director Katie

¹⁵³ Lecoq (2009), 126

¹⁵⁴ Op. cit. 129

Mitchell – perhaps because of her experiences with Grotowski-based Polish company Gardzienice – uses similar strategy. According to Peck, she works heavily on the ensemble in order to prevent the actors from retreating to their “own imagination or psychological tendencies”.¹⁵⁵ Every decision of the ensemble work is negotiated with everybody else, which then leaves the actor to conduct their work freely whilst staying in the parameters agreed upon by the whole group.¹⁵⁶

During the performances, some of the actors gave me feedback that working so strictly on the form and being coupled with the ensemble tied their creativity and made it harder for them to build an inner world and a distinct personality to their characters. This was challenging, as it was important for me to define the technique and to work on a functioning ensemble. I felt that building the inner world of satirical characters was something that belonged to the actors’ domain, as the characters were not written as psychological entities. However, there was very little time for character creation during the rehearsals of *Abundance – Feels Like Flying*, which probably affected some of the actors’ experience. I wonder, how I could stick with my preferred working method from outside in, whilst liberating the actors to be free within the given parameters. What would be the best techniques to physically find a character whilst engaging emotionally with it at times when rehearsal time is a scarcity?

4.3.3.2. Week 2: Entering Scene Work

The second week of rehearsals focused on the beginning of the play, which consisted largely of the scenes of the Normal World, the Artist and her family. In the beginning of the rehearsals, I insisted on the Artist being the main character of the performance, which I now think was a misleading interpretation that took us down the path of interpreting the text through psychological realism. Psychological realism wasn’t my goal from the get-go, but I lacked words to define the world of the performance through other terms. When a performance’s style is undefined, the tendency seems to be interpreting any text as a dramatic, realistic drama. In an attempt to have the script make

¹⁵⁵ Peck (2021), 171

¹⁵⁶ Ibid.

sense to the actors, I went to great lengths building a hidden storyline for the Artist relating to the rest of the material on a fictional level. In the hindsight, what I should have done, would have been to identify the character's position in the dramaturgical structure of the play more clearly: was the Artist an equal storyteller to the Money Angels? What made her position special in the play? Why was she given more stage time than the other characters? How did she affect the structure of the script?

When ploughing through the material about the artist, I was happy about the decisions I made on working with music and choreography, as they were in line with my taste and aesthetic choices. However, the choreographic work didn't quite connect with the rest of the material, largely because of the overarching tendency to psychological realism.

Similar to what Eiríksdóttir points out in her thesis, I realised that I had little experience in working with Stanislavski-based actors, who demanded work on character and given circumstances prior to play.¹⁵⁷ I was expecting the actors to play, without giving them clear parameters and therefore a safe space to do so.

The script suggested for exaggerated, ridiculous and absurd things to take place onstage and it was quite merciless for its characters. If presented through the scope of psychological realism, it quickly turned into a story of cynical robots with moments of melodrama. After receiving feedback from my second supervisor and one acting supervisor, I ought to define more clearly the style and the acting register used in the performance. As the characters of the normal world were constantly bordering failure regardless of their sincere intentions to do well, I turned to clowning. Lecoq puts the essence of the clown as follows:

The clown doesn't exist aside from the actor performing him. We are all clowns, we all think we are beautiful, clever and strong, whereas we all have our weaknesses, our ridiculous side, which can make people laugh when we allow it to express itself.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Eiríksdóttir (2025), 17

¹⁵⁸ Lecoq (2009), 154

I wanted to give the characters a medium to reach towards the ridiculous and humiliating moments I had written for them. I also wanted to liberate the actors and to give them more tools to unlock the play. To my experience the apparition of the clown allowed them to start moving towards exaggeration and self-humiliation. This was approaching the play and pleasure that I aimed at reaching in my rehearsals. It led to laughter in rehearsals and ultimately in the performances.

As the script contained tragic elements and sincere scenes about loss of a loved one, loneliness, humiliation and regret, I wanted to reference a type of clown that would engage emotionally with their given circumstances. *The pathetic clown* described by John Wright was the one. Wright describes the pathetic clown to engage in emotional situations, but to play with emotional clashes¹⁵⁹ or underplay their emotions¹⁶⁰. My interpretation of the pathetic clown included the characters to have larger-than-life emotions and going to humiliating extents when sharing them with the audience. I felt that when an emotion grew too big to be handled with a straight face, it hit something true in the spectator.



Patrik Hvitsjö and Aapo Salonen in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

¹⁵⁹ Wright (2007), 226

¹⁶⁰ Op. cit. 2

4.3.3.3. Week 3: Style and Technique

The third rehearsal week had momentum, and the style and the rhythm of the performance started to take shape. The decision to turn the characters into clowns affected the audience relationship of the performance, as the characters were now in direct communication with the audience through clocking and play on focus, instead of playing behind the fourth wall. This aided the actors to find an improvisational, live quality to their work, but complicated the work of the lighting designer, who had based their design to the agreement that the fourth wall would only be lifted when the Money Angels spoke directly to the audience.

The third week was spent digging deeper into the rules of comedy. I was torn to two directions with the Money Angels, as I was simultaneously encouraged from the outside to make the Money Angels into fuller characters, yet advised to stay in the realm of traditional bouffons who don't work with psychological cause and effect. As Lecoq puts it:

— there is no rivalry between bouffons. They never get angry with one another. Each has his place in a hierarchy which is highly organised but accepted by all. There are those who deal out beatings and those who are on the receiving end. And that's fine. Those on the receiving end ask for more: they like it. Each one has his accepted place in the society of bouffons which, for them, is the ideal society. Of course this society is ours too.¹⁶¹

When rehearsing the scenes from the Normal World, I was often caught between what Wright describes *pathos* and *bathos*. According to him “pathos” is a genuine feeling of sadness and pity, whereas bathos marks the moment when audience's expectations are not met or as Shorter Oxford English Dictionary puts it, “a ludicrous descent from the elevated to the commonplace”.¹⁶² Sometimes, no matter how hard I tried to work with intentional bathos, my direction was read as a failed attempt to give birth to pathos. An

¹⁶¹ Lecoq (2009), 133

¹⁶² Wright (2007), 220

example of this was a scene where the Artist's husband leaves their common home together with their baby. The Artist is so absorbed in her work that the only thing she manages to do when saying goodbye to her family is to place a part of her ridiculous art piece inside the baby-carrier. My intention was to set the audiences with the expectation of the scene having a tragic quality to it, and then surprising them with the ridiculous and narcissistic action of the Artist, thus creating bathos. However, the scene was often read as an attempt to create a dramatic moment, that then failed and fell into melodrama. Only a clear alienation at the later stage fixed this problem, yet left out some of the scene's original qualities.

4.3.3.4. Week 4: Cohesion and Hitting the Wall

The fourth rehearsal week was characterised with the working group coming together and working through the piece in a more collaborative manner than before. We started to know each other sufficiently well in order to suggest things and to find solutions together. Peck describes the working structure of Mitchell as a hierarchy that resembles a structure of "interceptive spheres". There, each artist is seen to have their own area of responsibility which interlinks to that of another artist. Mitchell is both facilitating and leading the rehearsal process.¹⁶³ In a similar way, I started to observe the actors taking responsibility over actively seeking solutions onstage and offering variables to the scenes we were working on. I was grateful for their efforts as they enriched the working process. It gave me a sense of us moving in the performance's world together rather than me trying to lure the performers inside my personal fantasy.

We entered the performance space where everyone had their respective focus, my focus being in making the piece into a dynamically and dramaturgically pleasing whole, as well as supporting the different aspects of the performance coming together: the light, sound, set design, props, costume design and choreography and the actors' work in a considerably bigger space than the rehearsal room.

¹⁶³ Peck (2021), 168

Since the beginning of the rehearsals, I had aimed at working quickly towards scene drafts, so that I could start seeing the structure and the cohesion of the fragmented performance. The decision was similar to what Gréta Kristín Ómarsdóttir describes in her thesis as a strategy when entering a tight rehearsal schedule:

I explained that I wanted to plough through the scenes and make so called “sketches” and “drafts.” I transparently explained that it was because I was committed to get, as soon as possible, to a place where we could run through larger arches of the performance, with all our given confinements, for the actors to dive into their work of physical research and creative tests and trials, not to mention for our light and sound designer to start creating responsively against clear parameters.¹⁶⁴

Reflecting back on this working method, it had both its strengths and weaknesses. As Ómarsdóttir points out, it is often a rewarding method for the designers who get to see the basic structure of the performance at an early stage. The designers were pleased to see longer run-throughs of material early on.¹⁶⁵ However, this method would have required more preparation from me, as it locked the scenes into a preliminary form prior to my careful consideration. I should have made a decision of either making quick drafts and early run-throughs with less creative space for the actors to move in and clearer directorial and dramaturgical decisions from me, or then let the form of the scenes to be more loose with the aim of finding the dramaturgical answers together with the group. The latter approach would perhaps be more appealing to me, but due to the lack of rehearsal time, it would have been an immense risk to take.

After working hard towards the first run-through of the performance, the group was hit by a crisis. My second supervisor came to see the run-through and gave crushing feedback. They weren't happy with any aspect of the performance and in front of the working group, doomed it not to work dramaturgically, aesthetically or performatively. The interaction was demoralising and humiliating, but the notes pushed me to rework the logic of the performance and how I was directing the audience's gaze. Until then, I had seen the performance as a collection of scenes that the audience had the

¹⁶⁴ Ómarsdóttir (2023), 58

¹⁶⁵ *Debrief no. 1* (2025)

responsibility of making sense of, but as the performance offered some repetitive scenes with the same characters as well as the Money Angels as the narrators, I wasn't working in completely fragmented and thematic territory. The feedback pushed me to embrace the Money Angels as the only narrators of the performance and to abandon the Artist as the main character. The suggestion was to focus on the Money Angels portraying the characters of the Normal World.

I was also advised to let go of the fragmented dramaturgy of the script and make it into an episodic structure, where each character's scenes were portrayed in a chronological order. I still don't agree with this feedback and I would have hoped to receive support in developing the structure that I set off creating. But as I wanted to be humble in my learning process and react to feedback responsibly, so I decided to change the dramaturgy. This resulted in major changes in the script, leaving out much of the Artist's story with its tragicomic elements. The difference between the original script and the script that I ended up using in the performances can be observed in the appendix part of this thesis.

My biggest worry was that the scarce sincere and fragile moments of the performance would be dragged to bathos and made into mere parody. But as I only had two weeks left before the premiere, I didn't have time to second-guess the feedback or to remake the whole performance. I needed to narrow down the workload and focus on clear and simple tasks when restructuring the performance. Additionally, I didn't want to burden the working group with needing to rehearse an entirely new play. I wanted to give them the chance to use the ready material and aid the dramaturgy only by changing the focus and reshuffling some scenes.

The interaction with my supervisor left me wondering, what to do when an authority figure or a creative partner opposes my creation. I have previously thought that anybody should be welcomed to the rehearsal room at any point in order to make the artist and the performance stronger, but I now doubt whether all kind of interaction is healthy for a creative process. When things are starting to take shape and trust is being built, someone questioning the very foundation of the performance can be extremely destructing. This is not to undermine the importance of the dramaturgical changes that

the feedback gave birth to – I know that I had plenty of blind spots within the performance – but to reflect upon the tone, time and place of feedback.

The feedback caused a heightened state of anxiety and desperation in me, but its positive effect was that it pulled the group tighter together. My biggest fear was that after such intervention and dramatic changes the team would start to dissolve, walk out or emotionally abandon the performance, but instead the working group rolled their sleeves and came to help me. Some of them stayed in the studio after I had left to join my family and started improvising an alternative beginning for the show. I cannot stress enough how grateful I am for these people for not abandoning me in the darkest hour of a director, but supporting me, bringing laughter into the space and coming up with concrete suggestions of how to carry on.

4.3.3.5. Week 5: From Text-Based to Devising

The last full rehearsal week was characterised by creating more material and patching together a new version of the performance. In order to present the Money Angels as the actors of each scene, I needed to change the tone of most of the scenes in the Normal World. Additionally, due to structural changes many scenes were abandoned and bridges between different sequences needed to be devised. This required resilience and courage from the working group and the actors, who were obliged to create new material through improvisation.

We set off to the task as follows: I gave the group a task about a scene and watched them improvising. I transcribed the improvisation and asked them to redo the same scene with some redefining changes. After a couple of rounds I rewrote the scene based on the improvisation and returned it for the actors to rehearse. I also invited the actors and the designers to storyboard with me. I laid out my reworked structure of the performance and redefined it together with them. The performance became more concise and simpler but due to the lack of time it resembled at times the Frankenstein monster with incoherent moments that I didn't manage to fix. I was also conscious of

the time that the changes took from the actors' and the designers' free time and didn't want to burden them with displaced perfectionism.

Later, the actors told me that this phase of the rehearsals was scary and stressful but also a relief for them. They felt they found more clarity within the new logic of the performance.¹⁶⁶ I wish that I had realised the actors' worries earlier and reacted to them in a more direct manner. It seems that as a leader I wasn't listening to their emotions attentively enough. Had I questioned my directorial choices earlier, I could have had more time in finding the kind of solutions to the staging that would have been closer aligned with my original artistic vision.

The acting supervisor became very important in the final stages of the rehearsals. Not only because he is specialised in Lecoq-based techniques, but also because of his clear and objective feedback. He would focus on the cause and effect, rhythm and find ways of keeping the playfulness alive. He reminded me of the moments when actors started to lose their joy and radiance or when he wouldn't understand something onstage. The concrete observations were free from value judgements and made my blind spots visible. Lecoq describes his method of feedback as follows:

The critical comments one makes about the work do not attempt to distinguish the good from the bad, but rather to separate what is accurate and true from what is too long or too brief, what is interesting from what is not. This might appear pretentious but the only thing which interests us is what is accurate and true: an artistic angle, an emotion, a colour combination. All these aesthetic elements can be found in any durable work of art, independent of its historical dimension. They can be sensed by anyone and an audience always knows perfectly well when something is accurate and true. They may not know why, but it is up to us to know, because we are, after all, specialists.¹⁶⁷

4.3.3.6. Premiere Week: Returning to Play

¹⁶⁶ *Debriefs no. 2 & 3* (2025)

¹⁶⁷ Lecoq (2009), 20

Premiere week was spent solidifying the old and new material and tying the different sections together. Although playfulness onstage had not always been present during the stressful days of the previous week, the group had a positive and caring spirit, with large amounts of humour and self-irony. This common experience of support and fun helped me to get through the struggles.

The sense of play was also reborn in the material. As the logic of the performance was made more approachable for the actors and the acting technique started to dialogue with sounds and light after technical rehearsals, the actors had freedom to start playing with their parts. Approaching the premiere with previews gave the performance a new aspect as the audience was included in the process and their responses affected the actors' work. The actors were free to improvise within the scene structures and to play with the reactions of the audience. I consciously started to define the aspects that I appreciated in the performance, those being:

- Over the top qualities
- Awkward situations
- Absurdity
- Moments, where tragic and comic coexist.

I also decided to note when the audience reacted vocally to the performance and share my notes with the actors to encourage them to trust their intuition.

4.3.4. Performances

The performance run of *Abundance – Feels Like Flying* was the final development of the performance. The performance found its form and the actors created a common rhythm with the light and sound. The comic and playful ethos of the performance grew stronger and the scenes with more complex meaning were lifted. The performance got very positive feedback due to its original stage language, playful quality, surprising treatment of the topic and mastery of design and acting. I was very happy about the performance run and my only regret was that it wasn't longer.

I was sometimes bothered that my original script wasn't portrayed onstage and I didn't manage to finish all aspects of the new script. I wasn't sure whether my intended message was to be read from the performance. Eiríksdóttir, however, quoting artist Steinunn Knútsdóttir opens up a possibility for the performance's meaning to be found in its aesthetic and dynamic qualities:

Sometimes, the form is even more important than the content, where the meaning of the performance is felt through atmosphere or a way of being, rather than through character, text or plot.¹⁶⁸



Patrik Hvitsjö in *Abundance – Feels Like Flying*. Photo: Jere J. Aalto

¹⁶⁸ Knútsdóttir according to Eiríksdóttir (2025), 11

5. CONCLUSION

*You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing.*¹⁶⁹

– Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*

The creation process of *Abundance – Feels Like Flying* was extremely formative, making me grow beyond my dimensions and finding new sides of myself as an artist. Just like I had hoped for, I was able to bring a creation from the very beginning of an idea all the way to its completion. Being in charge of writing, directing and leading a group of 12 people whilst conducting artistic research was a lot to handle, and I didn't always manage to give enough time for each area of work. But I wouldn't leave out any of those domains, as each one of them taught me a lot and helped me to grow into a more well-rounded and self-reliant artist. Each one of these areas are there to be explored further, and I have found signposts to map out my way ahead.

As a feminist theatre maker, I managed to find my voice through turning to my body, trusting my intuition and therefore relying on laughter and play. Too often are we directed to ready-paved paths where we follow an established aesthetic or a set of rules. For myself too, I needed to have some clearly coined theories and techniques at hand in order to start my journey. However, I managed to be open to listen to my inner voice about these theories and techniques and to use them as a springboard to my own creative universe. It wasn't always easy and made me hit some dead ends, but I argue that we cannot create without truly following our intuition.

I did find an inspiring way of entering writing and created my own methods of writing through the body and images. I jumped into the unknown and redefined the acting techniques that I saw fit to the rehearsal process. I managed to stay in the moment and solve one problem at the time, advancing to the final result that was very different to the

¹⁶⁹ Cixous (1976), 885

one I had imagined before. I was struggling with the formal aspects of the work and didn't always manage to take time and reflect on what was happening in the rehearsal room or what my colleagues were struggling with. In the future, I would like to both come more prepared to a rehearsal period and create time in my planning where I could oscillate more between being inside the process and intensely solving issues on the floor and taking a step backwards in order to see my work more clearly. To my opinion, these two cannot coexist at the same time, and it is important for a playwright and a director to find space for both.

I managed to follow my feminist principles of directing and had a working group that – according to the feedback I got – felt valued and safe throughout the process. Staying vulnerable in a position of power wasn't always easy, but I felt that that quality enabled the working group to become tightly knit and supportive to one another. I consider that as a success, as it shows one way in to the heterarchical structure of a working group that I was hoping to explore. I don't want to claim that the success was solely my doing, but only possible because of the mindful, progressive and kind fellow artists I had a chance to work with in this process. What I also consider a success, is that the working group mentioned several times their surprise to the fact that the process didn't include any personal drama between the working group members. Whatever friction was met, it always stayed in the professional realm and could even be joked about together.

Laughter arising from playfulness was maybe the biggest finding during my journey, and something that was truly found through practical research. Pleasure and play are at the core of Cixous's theory, and I think that they are the best ways to deconstruct the Symbolic Order and tearing down the patriarchal structures. Having fun and listening to my inner voice however crazy it may be, is what I take with me from this process.

I am now ready to set off as a well-rounded and grounded theatre maker, who can defend their worldview and practice. I am comfortable with my own taste and more prepared to articulate it. The thesis project has given me an opportunity to work alone and that way to define who I am as an artist. I have coined my need and interest for pleasure and play in theatre, and I still think that without the thrill that I experienced behind the classroom piano back in primary school, no theatre can be born.

REFERENCES

Books, Articles, Academic Publications and Plays

- Allain, P., & Harvie Jen. (2025). *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (3rd ed.). Routledge.
- Aston, E. (1999). *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. Routledge.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Indiana University Press.
- Barba, E. (2010). *On Directing and Dramaturgy – Burning The House*. Routledge.
- Bataille, G. (2014). *La Part Maudite*. Les Éditions de Minuit.
- Berger, C. G. (2014). *Performing Écriture Féminine: Strategies for a feminist politics of the postdramatic*, [Doctoral dissertation, University of Glasgow].
<https://theses.gla.ac.uk/5362/>
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. Taylor & Francis Group.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/detail.action?docID=668700>
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1 (4), 875–893.
<https://www.jstor.org/stable/3173239>
- Cixous, H., & Clément, C. (1986). *The Newly Born Woman*. The University of Minnesota.
- Cixous, H., & Prenowitz, E. (ed.) (2004). *Selected Plays by Hélène Cixous*. Routledge.
- Deleuze, G. (1992). *Cinema 2: The Time Image*. The Athlone Press.
- Féral, J. (1998). *Trajectoires du Soleil autour Ariane Mnouchkine*. Éditions théâtrales.
- Fowler, B. (2021). *Katie Mitchell: Beautiful Illogical Acts*. Routledge.
- Frost, L. (2019). Big Daddy Lives or Don't Say the F Word: Intersectional Feminist Directing in Theory and in Practice. *The Arbutus Review*, 10 (1), 4–20
<https://doi.org/10.18357/tar101201918930>

- Grotowski, J. (1969). *Towards a Poor Theatre*. Methuen & Co. Ltd.
- Hoghe, R., & Trencsényi, K. (Ed.). (2016). *Bandoneon: Working with Pina Bausch*. Oberon Books.
- Hooks, B. (1991). Theory as Liberatory Practice. *Yale Journal of Law and Feminism*, 4 (1), 1–12
- Kilkku, E. (n.d.). *Teatterin tyylilajit – käytännön opas*. Nordbooks.
- Klages, M. (1997). *Essay on Hélène Cixous*. Published by Klages.
<https://mural.uv.es/ealdo/heleneinfluences.html>
- Leconte, É. (2017). *L'Accident de Bertrand*. Éditions Théâtrales Grand Sud Ouest.
- Lecoq, J. (2020). *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre* (3rd ed.). Methuen Drama.
- Lecoq, J. (2009). *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre*. Methuen Drama.
- Leppäkoski, R. (2023). *Ohjaajan käsikirja: Elämää teatteritaiteen palveluksessa*. Art House.
- Levin, H. (2009). *Douce vengeance et autres sketches*. Éditions théâtrales.
- Magnat, V. (2014). *Grotowski, Women, and Contemporary Performance*. Routledge.
- Peck, L. (2021). *Act As a Feminist – Towards a Critical Acting Pedagogy*. Routledge.
- Pentikäinen, J. (2022). Developing Somatic Writing from the Perspective of the Feldenkrais Method. *Scriptum*, 9 (2), 1–35.
<https://doi.org/10.17011/scriptum/2022/2/2>
- Porkola, P. (2023). Nauraa ja kirjoittaa – Performatiivisesta kirjoittamisesta ja lukemisesta taiteellisessa tutkimuksessa. *Synteesi*, 42 (4), 6–17.
- Rabaté, J.-M. (2003). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge University Press.

- Romanska, M. (2014). *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*. Anthem Press.
- Ryum, U. (1982). *About the non-Aristotelian narrative technique*. Nordiska teaterkommitten.
- Stanislavski, K. (1936). *An Actor Prepares*. Eyre Methuen.
- Tackels, B. (2013). *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*. Les Solitaires Intempestifs.
- Trencsényi, K. (2021). Heterarchical Dramaturgies. *Critical Stages / Scènes Critiques*, (24).
- Varto, J. (2018). *Artistic Rsearch: What is it? Who does it? Why?* Aalto University publication series.
- Williams, D. (1999). *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Routledge.
- Wright, J. (2007). *Why Is That So Funny? A Practical Exploration of Physical Comedy*. Limelight Editions.

Unpublished Sources

- Eiriksdóttir, H. K. (2025). "How Can We Play Together: Survival Kits for Devising and Process-based Theatre Within Institutions or On Trust" [MA Thesis in Directing, Theatre Academy, University of the Arts Helsinki]. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2025022714680>
- Korolainen, A. (2015). *An exploration into nurturing the actor's individuality within physical training context, with reference to Hélène Cixous's notion of écriture feminine* [MA Thesis in Acting and Ensemble Theatre, Rose Bruford College of Theatre and Performance].

Korolainen Crevier, A. (2024a). *Abundance – Feels Like Flying*.

Korolainen Crevier, A. (2024b). *Abundance script draft*.

Korolainen Crevier, A. (2024c). *Notebook / Journal*.

Korolainen Crevier, A. (2024d). *Voice Memo*.

Korolainen Crevier, A. (2025a). *Abundance – Feels Like Flying: Käsikirjoitus esityksiin*.

Korolainen Crevier, A. (2025b). *Abundance – Feels Like Flying*. Programme booklet.

Premiere 28.2.2025, University of the Arts Helsinki.

<https://www.uniarts.fi/dokumentit/kasiohjelma-abundance-feels-like-flying/#ohjaajan-sana>

Lescot, D. (2005). *L'Instrument à pression*.

Nevaluoma, T. (2019). *Outsmarting the Predator, Undoing the Hunt: Defining a Baseline for a Feminist Practice in Screenwriting* [MA Thesis in Screenwriting, Aalto University, School of art, design and architecture].

<https://aaltodoc.aalto.fi/items/58d127bd-2af8-4ed9-8163-483eebad9cbc>

Ómarsdóttir, G. K. (2023). *Why we bow: autothesis* [MA Thesis in Directing, Theatre Academy, University of the Arts Helsinki]. <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7900>

Performances, Films, Presentations and Podcasts

Andersson, R. (2007). *Du levande* [Film].

Andersson, R. (2014). *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* [Film].

Andersson, R. (2019). *Om det oändliga* [Film].

Benoist, J., & Montebello, P. (Hosts). (2011). *Mille Deleuze, Épisode 1/5: Deleuze va au cinéma* [Audio podcast]. Published 13 June 2011, Radio France, France Culture.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/mille-deleuze-1-5-deleuze-va-au-cinema-7253370>

Dupieux, Q. (2012). *Wrong* [Film].

Dabo, L., & Lescot, L. (2024). "Jouer avec le temps. En présence de Ludmilla Dabo et David Lescot" [Conference presentation, Unité de Recherche: Histoire des arts et des représentations]. Théâtre de l'Aquarium, Paris, November 28 2024.

Gayot, J. (host). (2013). *Joël Pommerat, Sombre histoire. Episode 2/5: Je demande davantage à l'acteur de se dépouiller que de se remplir* [Audio podcast]. Published 10 September 2013, Radio France, France Culture.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/joel-pommerat-je-demande-davantage-a-l-acteur-de-se-depouiller-que-de-se-remplir-9288717>

Holvas, J. (Host). (2020). *Kulttuurirykkönen. Filosoffi Georges Bataille: Uhraus, ekstaasi ja äärimmäisyys* [Audio podcast]. Published 16 November 2020, Yle Areena.

<https://areena.yle.fi/podcastit/1-50635059>

Magnúsdóttir, Á; Roberts, A. (2020). *Teenage Songbook of Love and Sex* [Theatre, dance]. Performance of February 2020, Tjarnarbió, Reykjavik. Premiered 22 November 2019.

Mnouchkine, A., & Cixous, H. (2024). *Ici sont les dragons* [Theatre]. Performance of 30 November 2024, Théâtre du Soleil, Paris. Premiered 27 November 2024.

Pommerat, J. (2024a). *Contes et légendes* [Theatre]. Performance of 28 February 2024, Théâtre Porte Saint-Martin, Paris. Premiered in 2019.

Pommerat, J. (2024b). *Je tremble* [Theatre recording]. Watched January 2024, University of Paris Nanterre. Premiered in 2007.

Pommerat, J. (2024c). *La Réunification des deux Corées* [Theatre]. Performance in April 2024, Théâtre Porte Saint-Martin, Paris. Premiered in 2013.

Taipale, M. (2022). *Bertrandin kohtaous* [Theatre]. Kaapelitehdas, Helsinki. Premiered 11 March 2022.

Turunen, S. (2016). *Tavallisuuden aave* [Theatre]. Premiered in 2016, Q-Teatteri, Helsinki.

Turunen, S. (2019). *Medusan huone* [Theatre]. Premiered in 2019, Q-Teatteri, Helsinki.

Turunen, S. (2022). *Järjen hedelmät* [Theatre]. Premiered in 2022, Q-Teatteri, Helsinki.

Websites

Gardzienice—Centre for Theatre Practices. (2014). Culture Poland. 3 April 2014.

Accessed 3 April 2025. <https://culture.pl/en/article/gardzienice-centre-for-theatre-practices>

Duran, C. (2024). *Actor vs. Actress*. (2024). Backstage. 23 February 2024. Accessed 16

April 2025. <https://www.backstage.com/magazine/article/actor-vs-actress-76531/>

Georges, F. (1884). *Les Célèbres – Monologue Comique*. Théâtre Classique. Accessed

16 April 2025. https://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/FEYDEAU_CELEBR ES.xml

David Lescot & Cie Kairos. (2025). Homepage. Accessed 8 April 2025.

<https://davidlescot.com/les-pieces/>

Merriam-Webster Dictionary. Accessed 16 April 2025. [https://www.merriam-](https://www.merriam-webster.com/dictionary/kairos)

[webster.com/dictionary/kairos](https://www.merriam-webster.com/dictionary/kairos)

Song of the Goat Theatre. (2025). Homepage, About Us. Accessed 3 April 2025.

<http://piesnkozla.pl/en/our-theatre#>

Debrief Sessions

Debrief with supervisor 1. (27 March 2025). Theatre Academy Helsinki.

Debrief with supervisor 2. (11 March 2025). Theatre Academy Helsinki.

Debrief no. 1. (19 March 2025). Theatre Academy Helsinki.

Debrief no. 2. (2 April 2025). Theatre Academy Helsinki.

Debrief no. 3 (8 April 2025). Theatre Academy Helsinki.

Debrief no. 4. (17 Ap

ril 2025). Theatre Academy Helsinki.

Photo Credits

Photo 1: Aapo Salonen, Senja Rajalin, Essi Parkas and Patrik Hvitsjö in *Abundance* –

Feels Like Flying. Photo: Jere J. Aalto.

Other photos are credited.

APPENDICES

I *Abundance – Feels Like Flying* Original Script

Abundance

Feels Like Flying

Anna Korolainen Crevier
2024

Henkilöt

Taiteilija

Rintareppumies

Kirjaa lukeva nainen

Yksinäinen mies/kellomies

Rahaenkeli 1

Rahaenkeli 2

Rahaenkeli 3

Rahaenkeli 4

Äiti

Isä

Taiteilijan lapsi

Pappi

Kummi

Hevoskasvattaja

Hevosshoppailija

Hevonen

Kahvinmyyjä/kahvin- ja kirjojenmyyjä

Hiippari

Escort

Voice over

Lapsi 1

Lapsi 2

Nora

Torvald

Prologi: Suomalainen unelma

*Näyttämö on pimeä kapeassa valossa näkyviä rakennuspalikoita lukuun ottamatta.
Kohtaus kuuluu voice overina. Äänet ovat oikeita lasten ääniä.*

LAPSI 1

Ja sitten nää eläis onnellisina elämänsä loppuun asti.

TAUKO

LAPSI 2

Sitten näille tulis Hakolan sohva

LAPSI 1

Ja jalkarahi

LAPSI 2

Ja Lundian hylly

LAPSI 1

Ja vinyylisoitin

LAPSI 2

Ja Samsung The Frame -televisio

LAPSI 1

Ja Matto Matin matto

LAPSI 2

Ja Johanna Gullichsenin verhot

LAPSI 1

Ja Lokki-valaisin

LAPSI 2

Ja Artekin ritiläpenkki

LAPSI 1

Eikun Artekin Paimio-tuoli

LAPSI 2

Ja Aaltomalja

LAPSI 1

Ja litalan astiat

LAPSI 2

Ja Riedelin lasit

LAPSI 1

Ja Air Fryer

LAPSI 2

Ja Volvo XC90

LAPSI 1

Eikun Audi Q6 E-tron

LAPSI 2

Ja kesämökki

TAUKO

LAPSI 1

Ja sinne tulis Hakolan sohva

LAPSI 2

Ja jalkarahi

1. Rahaenkelit: Taivas

Valot paljastavat näyttämöä ympäröivän tai sen yllä leijuvan Taivaan. Taivas on yllellinen paikka, jossa on pehmeitä tyynyjä, kauniita kankaita ja kimallusta. Kauniisiin vaatteisiin pukeutuneet neljä RAHAENKELIÄ saapuvat ja aloittavat upean Ruotsinlaiva-

tyyppisen koreografian välkkyvien valojen rytmittäessä heidän liikkeitään. He lipsyncaavaat seuraavaa kappaletta, joka lauletaan joko suomalaisilla sanoilla tai feikkienglannilla, josta on mahdotonta saada selvää:

Alun ja lopun laulu

Kyllä taivaassa on tilaa
Sille joka haluaa
Ei aitaa
Ei piikkilankaa

Laita tikku ristiin
Ala
Alusta ja kapua
Täällä saat haukkoa
Raitista ilmaa
Kun maailma palaa

Tule mukaan
Päälle pilven valkean
Voit vielä muuttaa suuntaa

Tule mukaan
Päälle pilven valkean
Ja anna maailman palaa

Musiikki ja tanssi lakkaa ja rahaenkelit toivottavat yleisön tervetulleeksi. He ovat kuin viihdeohjelman juontajat tai juhlien seremoniamestarit. He ottavat näyttämön haltuun vuoroin juoksennellen ja hyppien, vuoroin tyynyillä loikoillen.

RAHAENKELI 1
Tervetuloa taivaaseen.

RAHAENKELI 2
Täällä on ne, jotka on onnistunu elämässä.

RAHAENKELI 3
We made it.

RAHAENKELI 4

We reached our goals.

RAHAENKELI 1

Siksi meidät palkitaan.

RAHAENKELI 2

Raskaan työn raatajat.

RAHAENKELI 3

Tai kenties vain keskimääräistä älykkäämmät?

RAHAENKELI 4

Ahkerasti opiskelleet?

RAHAENKELI 3

Oman onnensa sepät?

RAHAENKELI 1

Ne, joilta ei usko loppunut.

RAHAENKELI 2

Ne, jotka uskalsi unelmoida.

RAHAENKELI 4

Ne, jotka ei luovuttaneet.

RAHAENKELI 2

Ne, joilla oli resilienssiä.

RAHAENKELI 3

Ne, jotka piti itsestään huolta eikä sortunu mihinkään typerään kuten alkoholismiin, huumeongelmiin, masennukseen tai burnoutiin.

RAHAENKELI 1

Joka tapauksessa, me ollaan tehty jotain oikein.

RAHAENKELI 4

Ja tärkeintä on se, että kuka tahansa voi tehdä jotain oikein!

RAHAENKELI 3

Se on ihan sun oma valinta.

RAHAENKELI 1

Valitset vaan hyvin etkä huonosti.

RAHAENKELI 2

Ja me ei kerta kaikkiaan ymmärretä niitä, jotka valitsee huonosti.

RAHAENKELI 1

Siksi me ollaan kutsuttu teidät tänne.

RAHAENKELI 3

Special occation.

RAHAENKELI 4

VIP-kutsu.

RAHAENKELI 1

Mutta vaan rajatuksi ajaksi.

RAHAENKELI 2

Koska me voidaan neuvoa teitä.

RAHAENKELI 3

Tää on vähän niikun masterclass.

RAHAENKELI 4

Tai q & a, mutta mieluummin ei niitä kysymyksiä sitten.

RAHAENKELI 2

Siis ei ollenkaan kysymyksiä, ne vie keskustelua ihan väärään suuntaan.

RAHAENKELI 3

Sillon me ei saada selittää rauhassa.

RAHAENKELI 1

Ja tärkeää on että meidän annetaan selittää.

TAUKO. Rahaenkelit katsovat yleisöön merkitsevästi.

RAHAENKELI 4

Meillä on esi-isiä.

RAHAENKELI 3

Ja esiäitejä.

RAHAENKELI 1

Meidän kaikkien kantaisiä.

RAHAENKELI 2

Ja äitejä.

RAHAENKELI 1

Joo niinku meidän prototyypit.

RAHAENKELI 3

Tai Beta-versiot.

KAIKKI

Kuten:

RAHAENKELI 2

Tuhkimon kummitäti. Se hyvä haltijatar.

RAHAENKELI 4

Aladdinin lampunhenki.

RAHAENKELI 3

Frankie Avalon.

RAHAENKELI 4

Tiedättekö sen?

RAHAENKELI 2

Nosiis se on vähän rändöm.

RAHAENKELI 1

Siis Frankie Avalon, joka esittää suojelusenkeliä.

RAHAENKELI 2

Niin se suojelusenkeli on meidän esi-isä.

RAHAENKELI 4

Ei Frankie.

RAHAENKELI 1

Se ilmestyy Grease-musikaalissa Frenchylle ja patistaa sen takasin koulun penkkiin.

RAHAENKELI 3

Enkeli kertoo sille miten asiat on.

RAHAENKELI 2

Ja hyvä niin.

RAHAENKELI 1

Frenchy saa paremmat eväät elämään.

RAHAENKELI 4

Et ihan sillä tavalla mekin halutaan teitä valaista.

RAHAENKELI 3

You should consider yourselves lucky.

RAHAENKELI 2

On aika muuttaa suuntaa.

RAHAENKELI 1

On aika tehdä jotain oikein.

Rahaenkelit katoavat musiikin säestyksellä pimeyteen.

2. Taiteilijaäiti ja visalasku

Valot paljastavat tavallisen keittiön, jonka keskellä on keittiönpöytä. Pöydän takana seisoo TAITEILIJA, jolla on päällään silkkinen aamutakki, timanttisandaalit ja paljon kultaisia koruja. Look on överi, mutta samalla kitsch.

TAITEILIJA

Mä en oo ikinä ajatellut, että rahalla olis väliä.

Mun äiti sano aina, että raha on järjestelykysymys.

Se sano, että meidän perintörahat on tupruteltu Euroopan moottoriteille.

Sen visakortti oli tapissa ja se kulki timanttisandaaleissa. Se ei koskaan vaikuttanut huolestuneelta.

Paitsi silloin, kun visakortin lasku tuli.

Valaistus muuttuu, näyttämö on nyt värimaailmaltaan retro. Pöydällä on vanhanaikainen lankapuhelin. Äiti, jolla on päällään samanlaiset vaatteet kuin Taiteilijalla, astuu keittiöön. Hänellä on kädessään luottokortin lasku. Äiti katsoo laskua ryhti lysyssä. Hän huokaa, katsoo alaviistoon. Huokaa taas. Äiti kävelee edestakaisin. Nojaa keittiönpöytään. Kerää itsensä, tarttuu puhelimeen. Äiti pyörittää numeron, odottaa hetken, mutta laskee sitten puhelimen alas.

TAITEILIJA

Etenkin kesälomien jälkeen se huokaili ja puhu pitkään puhelimesta. Se katto jonnekin muualle, yleensä viistosti alaspäin. Mutta musta tuntu, että se näki siellä jotain muuta kuin ne keittiölistat, joita mä katoin. Se katto jonnekin tulevaisuuteen, mutta sellasella oudolla tavalla, jossa tulevaisuus on kapea käytävä, jolla on himmeä valaistus.

3. Aikuinen lapsi

Valot paljastavat Taiteilijan olohuoneen, jossa Taiteilija leikkii rakennuspalikoilla. Tilassa soi toiveikas ja rytmikäs musiikki, tai sitten Taiteilija hyräilee. Taiteilija rakentaa innoissaan, rauhassa ja keskittyneenä. Tunnelma on miellyttävä ja energinen.

Pikkuhiljaa huone Taiteilijan ympärillään alkaa rapistua ja vinksahata, kuin aikaa kuluisi liian kauan. Esimerkiksi näin: pasta kiehuu yli hellalla, huonekasvi nuupahtaa ja

kuihtuu, taulu repsottaa ja tipahtaa lopulta seinältä ja pölypallot valtaavat asunnon. Tilan täyttää nuhjuinen kaaos, mutta Taiteilija vain leikkii.

Ovi avautuu. Taiteilijan Äiti ja Isä astuvat sisään. Äidillä on edelleen hienot vaatteet päällä, isän asu on hillitty. He jäävät ovelle seisomaan. He katsovat vuoroin nuhjuista asuntoa, vuoroin Taiteilijaa.

ÄITI

Miehes soitti. Sano että kannattais tulla katsomaan.

ISÄ

Että onhan kaikki kunnossa.

ÄITI

Kun sä vaan

ISÄ

Tolla tavalla

ÄITI

Miten sen nyt sanois

ISÄ

No

ÄITI

Et tee niiku

ISÄ

Mitään.

ÄITI

Siis onhan sulla maisterintutkinto ja kaikki.

ISÄ

Ei tarkotettu sanoa että se ei niiku

ÄITI

Oo riittävä tai että

ISÄ

Ei arvostettais

Äiti ja Isä harppaavat lähemmäs taiteilijaa, joka on edelleen keskittynyt leikkeihinsä.

ÄITI

Tuota.

TAUKO

ISÄ

No, joka tapauksessa. Me koottiin sulle tällänen lista. Ihan vaan muistin tueksi.

Isä tuuppaisee äitiä kylkeen. Äiti hätkähtää ja alkaa vaivaantuneesti kaivamaan taskustaan pieneksi palaseksi taiteltua lappusta. Äiti supisee Isälle jotain ja tämä supisee takaisin Äidin avatessa paperilappua.

ÄITI [lukee paperista]

Kuukausipalkka

Asuntolaina

Sähköauto

No siinä nämä tärkeimmät.

Sitten olis vielä muutamia suosituksia; luetaan eduksi.

Invisaligne-hammasremontti

Etelän-loma

Kuukausilahjoitus Kirkon ulkomaanavulle

Hyväkuntoinen talvitakki

Mökkinaapurin tontin kartoitus mahdollisia kauppoja varten

Piano

Säästötili lapselle

Astiasto

Kotivakuutus

Henkivakuutus

Hopealusikat

Hoitoaine

Ei tarvitse olla niinkun veljellä. Ihan perusasioita vaan.

Taiteilija katsahtaa Äitiä ja Isää, nousee ja hakee uuden laatikollisen palikoita. Hän jatkaa rakentamista.

ISÄ

Ei me mitään mahdottomia pyydetä. Ihan tavallisia asioita nämä on. Eikä sun miehelläs oo helppoa kun hoitaa kaiken.

ÄITI

Kyllä mäkin olin taiteilija.

ISÄ

Mutta se oli erilaista silloin.

ÄITI

Ihan erilaista.

ISÄ

Ei koskaan mitään tämmöstä.

Isä ja Äiti katselevat ympärilleen.

ÄITI

No

TAUKO

Äiti koettaa antaa lappua isälle, tämä peräännyy ja hätistää äitiä kimpustaan. Osoittaa sitten pöytää. Äiti ja Isä asettavat lapun pöydälle ja silottavat sitä yhteistuumin.

ÄITI

Me tästä sitten lähdetään.

ISÄ

Juu, kerro vaan jos voidaan olla jossain avuksi.

Äiti kävelee varovaisesti lähemmäs Taiteilijaa, koettaa antaa tälle suukkoa otsalle, mutta ei tiedä miten. Lopulta onnistuu. Isä on tekemäisillään saman perässä, mutta päätyy lopulta taputtamaan Taiteilijaa olkapäälle. Äiti ja isä kävelevät kohti ovea ja vilkuilevat välillä taakseen. Ovella he vilkuttavat hermostuneesti olkansa yli, kääntyvät sitten ja poistuvat.

4. Taiteilija ja mies

Huoneeseen laskeutuu hiljaisuus. Taiteilija jatkaa leikkejään. RINTAREPPUMIES tulee ripein askelin kotiin kantaen vauvaa rintarepussa. Hänellä on kädessään salkku ja ostoskassit sekä kainalossaan iso paketti kahvipapuja. Hän on hengästynyt ja pyyhkii hikeä otsaltaan.

RINTAREPPUMIES

Hei vaan!

Taiteilija vilkaisee hajamielisesti ovelle.

TAITEILIJJA

Hei

Rintareppumies huomaa kodin nuhjuisuuden ja alkaa siivota vimmatusti esimerkiksi pyyhkien pölyjä, nostaen taulun takaisin seinälle, kastellen huonekasvia ja siivoten yli kiehunutta pastalientä keittiössä. Samalla hän hoitaa vauvaa, purkaa ostoskasseja, lajittelee kahvipapuja ja tekee töitä tietokoneellaan. Hänen toimintansa rytmi on ripeää ja kiihtyy pikkuhiljaa hysteeriseksi juoksemiseksi, jota rytmittävät vauvan itku, munakellon soiminen ja tietokoneesta kuuluvat ilmoitusäänet. Rytmikäs musiikki alkaa soida aksentoiden miehen kotityökoreografiaa. Taiteilija jatkaa puuhaansa rauhallisen keskittyneesti eikä kiinnitä mieheen mitään huomiota.

5. Ristiäiset

Valot syttyvät huoneen toisella puolella. Tunnelma ja valaistus on kummallinen, kuin unessa. Huoneessa soi rauhallinen lasten virsi. Vanhemmat, jotka näyttävät epäilyttävästi Taiteilijan Äidiltä ja Isältä, ovat kumartuneet katsomaan vauvan

sänkyyn. He tutkailevat vauvan puuhia ja nostavat aika ajoin katseensa toisiinsa huokaisten yhteen ääneen "Oooo." He ovat liikkuttuneita ja onnellisia. PAPPI saapuu paikalle KUMMIN kanssa ja kättelee heitä.

PAPPI [laulen]

Herra olkoon teidän kanssanne.

KAIKKI [laulaen]

Niin myös sinun henkesi kanssa.

PAPPI

Me olemme tänään kokoontuneet tänne todistamaan tämän pienen veitikan kastejuhlaa. Ylpeät vanhemmat ja kummi, onneksi olkoon perheenisäyksestä.

Pappi osoittaa Äidille ja Isälle kädellään, että he voivat nostaa keittiöstä vesimaljan. Hän itse nappaa keittiön pöydältä vesikannun ja täyttää maljan vedellä. Sitten hän antaa kummille merkin, että tämä saa nostaa vauvan sängystä. Kummi tekee työtä käskettyä ja nostaa sängystä design-pöytälampan. Pappi sivelee pöytälampan päälle vettä.

KAIKKI [laulaen]

Aamen, aamen aamen.

Pimeys.

6. Mies lähtee

Taiteilija on edelleen samoissa puuhissa. Hän on hakenut hahmoja, joita hän asettelee keskittyneesti rakennuksen sisälle ja päälle. Rintareppumies kantaa vauvaa rintarepussa ja pakkaa isoa, Maija Poppas -tyyppistä matkakassia. Hän pakkaa sinne ainakin huonekasvin, kahvipavut, tietokoneen sekä vauvan mobilen. Lopuksi hän pukee vaatteet päälleen ja kävelee ovelle. Hän katsoo Taiteilijaa pitkään, synkkänä.

RINTAREPPUMIES

Hyvästi sitten.

Taiteilija katsoo ovelle epäröiden. Lopulta hän ottaa yhden leluhahmoista, kävelee Rintareppumiehen luo ja painaa yhden lelun vauvan käteen. Hän katsoo Rintareppumiestä silmiin hetken, ja palaa sitten asettelemaan muita hahmoja. Rintareppumies lähtee. Kaunis, eteerinen musiikki soi. Rakentava taiteilija katoaa pimeyteen.

7. Rahaenkelit: Asuntolaina

Rahaenkelit loikoilevat taivaassa.

RAHAENKELI 3

Muistakaa se asuntolaina.

RAHAENKELI 4

Se on kaiken a ja o.

RAHAENKELI 2

Oikotie omistavaan luokkaan.

RAHAENKELI 1

Aina kannattaa maksaa itselleen

RAHAENKELI 4

Eli pankille

RAHAENKELI 2

Mieluummin kuin vuokranantajalle.

RAHAENKELI 3

Siis aina.

RAHAENKELI 1

Hankkikaa se laina.

RAHAENKELI 2

Hinnalla millä hyvänsä.

RAHAENKELI 3

Mutta älkää sitten jättäkö sitä maksamatta.

RAHAENKELI 2

Se on sääliittävä.

RAHAENKELI 4

Oikeestaan arveluttavaa.

RAHAENKELI 2

Jotenkin alhaista.

RAHAENKELI 3

Kyllä jos laina on otettu niin se maksetaan.

RAHAENKELI 2

Kuvitelkaa vaikka nyt että Matti

RAHAENKELIT 3 ja 4

Joo just Matti!

Rahaenkelit työntävät Rahaenkeli 1:n etunäyttämölle Matiksi ja alkavat esittää kohtausta pantomiimina. Rahaenkeli 3 esittää pankinjohtajaa ja Rahaenkelit 2 ja 4 kertovat tarinaa, puuttuen välillä tilanteeseen kuin ohjaajat.

RAHAENKELI 2

Matti menee pankkiin ja pyytää pankkivirkailijalta lainaa.

RAHAENKELI 4

Ja sitten Matti saa lainaksi rahaa ja antaa rahan unelmiensa asunnon edelliselle omistajalle.

RAHAENKELI 2

Sitten Matti menee unelmiensa asuntoon sisälle ja on tosi onnellinen.

RAHAENKELI 4

Mutta Matti tekee yhden virheen.

RAHAENKELI 2

Kun Matti menee illalla nukkumaan, se miettii pankkivirkailijaa.

RAHAENKELI 4

Se pelkää että pankkivirkailija vaanii sen unissa ja vaatii rahojaan takaisin.

RAHAENKELI 2

Ja niinhän se vaanii.

Rahaenkeli 3 vaanii Rahaenkeli 1:stä tämän nukkuessa.

RAHAENKELI 4

Aamulla Matti herää väsyneenä ja menee töihin.

RAHAENKELI 2

Se on kahvilassa töissä.

RAHAENKELI 4

Joo just niin. Kahvilassa. Tekee latteja Sanomatalossa.

RAHAENKELI 1

Miksi siellä?

RAHAENKELI 4

Hyvä näkymä.

RAHAENKELI 2

No just. Sanomatalossa se tekee latteja.

RAHAENKELI 4

Ja se tekee niitä vuodesta toiseen ja se väsyä ja väsyä aina vaan enemmän koska se ei saa yöllä levähtyä kun se näkee painajaisia siitä, miten pankkivirkailija vaanii sen unelmien asunnon ovella rahojaan himoiten. Painajaisissa se katsoo ovisilmästä ja näkee pankkivirkailijan, joka tuijottaa sitä suoraan silmiin sen monokkelin takaa ja heiluttelee kultakorttiaan.

RAHAENKELI 3

”Rahat tänne”

RAHAENKELI 4

pankkivirkailija huutaa ja heristää korttiaan yhä villimmin!

RAHAENKELI 2

Ja lopulta Matti on niin väsynyt että se kaatuu uupuneena maahan sen latteeseen takana.

RAHAENKELI 4

Matti ei voi enää tehdä töitä ja niin se jää unelmiensa asuntoon makaamaan.

RAHAENKELI 2

Ja niin siinä käy että sen painajaiset toteutuu

RAHAENKELI 4

Pankkivirkailija on raivoissaan kun ei saa rahojaan takaisin ja tulee lopulta Matin unelmien asuntoon sisälle ja sanoo että maksa ja kun Matti ei pysty maksamaan niin heittää pankkivirkailija Matin ulos asunnosta ja asettuu sinne itse asumaan ja elämään leveästi.

RAHAENKELI 2

Pankkivirkailija on nyt onnellinen.

RAHAENKELI 4

Koska hän on tehnyt jotain oikein.

RAHAENKELI 2

Matti röhnöttää katuojassa likaisena ja pahanhajuisena ja kuolee sitten kylmään.

Rahaenkeli 3 jättäytyy pois leikistä ja pudistelee vaatteitaan.

RAHAENKELI 3

Niin halutaan vaan sanoa, että on tärkeää maksaa se laina.

RAHAENKELI 4

Hinnalla millä hyvänsä.

RAHAENKELI 2

Ei mitään painajaisia.

RAHAENKELIT 2, 3 JA 4

EI!

RAHAENKELI 2

Eikä epämiellyttäviä kuvitelmia ilta-aikaan.

RAHAENKELIT 3 JA 4

EI!

RAHAENKELI 2

Syvää unta, jonka urheilu ja ravintorikas ruoka mahdollistaa.

RAHAENKELIT 3 JA 4

AAMEN!

RAHAENKELI 2 [Huutaa ruumille]

Matti! Kuulitko? Jos sä olisit kysynyt meiltä ensin niin et olis nyt kuollu.

Mattia esittänyt Rahaenkeli 1 jää kuolleena maahan makaamaan.

8. Kulutusluotto

Taiteilija ilmestyy keittiöön.

TAITEILIJJA

Kerran, ennen kesälomaa me mentiin autolla Malmin torille. Nova oli just sillon rakennettu, mutta me mentiin vanhalle puolelle.

Valaistus muuttuu, näyttämö on värimaailmaltaan retro. ISÄ astuu keittiöön ja istuu pöydän kulmalle kuin olisi auton ratissa. Taiteilija istuu hänen taakseen.

Me istuttiin autossa ja äiti kävi pankissa. Aika kulu ja isä oli hiljanen ratin takana. Se ei laulanu niiku yleensä, vaan naputteli rattia sillä tavalla rytmikkäästi keskisormen ja nimettömän keskimmäisellä nivelellä.

ISÄ [pöytää vasten]

Ta ta tam. Tap tap tap. Ta ta ta ta taai tam. Ta ta ta ta ta ta taai taai ta tam. Tap. Tap. Tap.

TAITEILIJA

Sitten äiti tuli takaisin ja sanoi, että kulutusluotto on myönnetty. Me voidaan lähteä.

Valot vaihtuvat takaisin nykyaikaan, ja isä poistuu keittiöstä.

TAITEILIJA

Kesälomalle. Sillon mä tajusin, että se pankkivirkailija päätti, mentäisiinkö me kesälomalle vai ei. Että se oli se, jota äiti mietti kun se katsoi syksyisin keittiölistoja.

9. Jalot köyhät

KIRJAA LUKEVA NAINEN istuu sohvalla, lukee ja jauhaa purkkaa. Hän on rauhallisen ja itsevarman oloinen.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Mä oon aina ajatellu, että köyhyys on cool. Oikeat poliitikot ja suuret ajattelijat on köyhiä. Viisaat ihmiset on useimmiten eläny köyhyydessä. Raha vetää puoleensa yksinkertasia tai moraaliltaan arveluttavia ihmisiä.

Victor Hugo kirjoittaa [lukee kirjasta]: ”Hän, joka ei siedä köyhyyttä, ei voi koskaan olla vapaa.”

Kirjaa lukeva nainen jatkaa lukemista. Katsoo sitten yleisöön luottamuksellisesti.

Tottakai välillä tekis mieli pistää kaikki paskaks ja rillutella menemään. Haluisin tyhjentää kaikki tilit ja käyttää viimesetkin pennit. Antaa mennä ja iloita elämästä. Mutta mulla ja mun ikäsillä ei tuu olemaan eläkkettä, ja mikään ei oo sydäntäsärkevämpää kuin vanha köyhä.

Ranskassa ne istuu metroasemalla ja pitelee kylttiä ”Olen 82-vuotias. Minulla on nälkä. Auta minua, kiitos.”

Kirjaa lukeva nainen näyttää huolestuneelta. Hän sulkee kirjansa ja katsoo jonnekin kauas.

10. Koditon taiteilija

Taiteilija istuu kadulla lumisateessa rakentamassa palikoillaan. Hänen edessään on kyltti: "J'ai 82 ans. J'ai faim. Aidez-moi svp"

Äiti ja Isä tuovat kodittomalle Taiteilijalle omenapiirakkaa.

11. Nykyaika

Nopeatemponen musiikki soi. RINTAREPPUMIES, joka on sama näyttelijä kuin Mattia esittänyt Rahaenkeli, nousee kuolinpaikaltaan seisomaa ja alkaa hytkeyttää vauvaansa rintarepussa. Hänen viereensä ilmestyy hänen matkakassinsa kahvipapupaketteineen, huonekasveineen, tietokoneineen ja mobileineen. Hytkeytys kehittyy pikkuhiljaa hysteriseksi aerobic- tai action-koreografiaksi.

RINTAREPPUMIES

Herätys klo 6.30

Jooga

Pese hampaat

Suihku

Aamupuuro ja kananmuna sekaan

Kata pöytä

Herätä lapsi

Se huutaa

Käy lapsi sylissä suihkussa

Pue vaippa

Pue lapselle vaatteet

Pue omat vaatteet

Aamupala

Lapsi heittää puuroa paidalleen

Ja sun paidalle

Käy lapsi sylissä suihkussa

Pue lapselle vaippa

Pue lapselle vaatteet

Pue omat vaatteet
Pue ulkovaatteet
Lapsi vaunuihin
Lumipyryssä päiväkodille
Lapsi huutaa
Mene bussilla töihin toimistolle, latte koneen taakse, co-workingiin
Istu palaverissa, seiso tiskin takana, istu zoomissa
Yhdeksän, kymmenen, yksitoista kaksitoista

Sydän hakkaa, hiki valuu, huimaa, rinnasta puristaa.

Juo kahvia.
Tee powerponteja, tee latteja, tee storyboardia
Yksi, kaksi, kolme, neljä
Katso kelloa
Juokse bussiin
Juokse ruokakauppaan
Juokse päiväkodille
Lapsi huutaa
Lapselle puuropouch
Mene kotiin
Laita tonnikalapastaa
Lapsi heittää tonnikalapastaa paidalleen
Ja sun paidalle
Käy lapsi sylissä suihkussa
Pue lapselle vaippa
Pue lapselle yöpuku
Pue omayöpuku
Lue lapselle
Laula lapselle
Laske lampaita
Lapsi huutaa
Lapsi nukahtaa

Sydän hakkaa, hiki valuu, huimaa, rinnasta puristaa.

Avaa tietokone
Maksa laskut

Ne, jotka pystyt maksamaan
 Maksa lainanlyhennystä
 Ano lyhennysvapaata
 Avaa Youtube
 Katso videoita
 Herää pää näppäimistöllä
 Siirry sänkyyn
 Nukahda.

Unessa pankkivirkailija vaanii sun talon rappukäytävässä ja kun avaat oven, se hyökkää sun kimppuun ja vaatii rahojaan takasin. Se pakkaa sun lapsen isoon salkkuunsa ja kääntää kaikki sun taskut. Kun se ei löydä rahojaan se viiltää sun rintakehän kultakortilla auki ja raastaa sun sydämen sun rinnasta. Se pakkaa sen samaan salkkuun sun lapsen kanssa. Lapsi huutaa.

Lapsi huutaa
 Herätys 6.30.

12. Rahaenkelit: Hyvinvointivaltio

RAHAENKELI 2

Matin tarinasta me opittiin yks juttu

RAHAENKELI 3

Että muistakaa pitää hyvinvoinnista huolta.

RAHAENKELI 4

Siis aivan ensi-arvoisen tärkeää.

RAHAENKELI 1

Mä en olis täällä taivaassa, ellen olis treenannu PT:n kanssa neljä kertaa viikossa.

KAIKKI

SAMA!

RAHAENKELI 2

Ja syöny vaan luomua.

KAIKKI
SAMA!

RAHAENKELI 3

Ja tutkituttanu joka vuosi hampaat, korvat, rinnat, kivekset, kohdun, peräsuolen, aivot ja kaikki kudokset.

RAHAENKELI 4

No se on just näin.

RAHAENKELI 2 [alkaa epäröidä]

Tota, mäkin yritin tota kun kuulin että niin pitäis tehdä, mutta mä en päässy lääkäriin.

RAHAENKELI 3

Mitä? Siis soitat sinne vaan.

RAHAENKELI 2

Eikun ne ei enää vastaa puhelimeen. Ei oo vastannu moneen vuoteen vaan siinä on sellanen takaisinsoittopalvelu ja ne soittaa 48 päästä tai myöhemmin ja sit jos ei oo enää hengenhäätä niin ne sanoo että älä tuu vaan soita ambulanssi sitten jos on oikeesti jotain. Ja kerran soitin ambulanssin niin siellä sanottiin että nyt on resurssit niin vähissä että parempi jos elvytän itse itseäni siinä olkkarin lattialla kun auton lähettäminen maksaa niin hirveästi. Että jos olisin asunut Oulussa niin kuulemma olis ehkä voitu yks auto lähettää mutta sekin olis vieny Kuusamoon. Ja no itseasiassa mä sanoin silloin että mä olen raskaana ja nyt tää vauva varmaan syntyy tähän lattialle ja että elvytänkö sitä sitten jos se ei hengitä ja ne sano että sepä hieno juttu, että kyllä vauvaa on helpompi elvyttää kun itseään ja että onnea vaan. Ja sitten ne katkaisi puhelun.

RAHAENKELI 3

Öö okei. Ei mun Tero kyllä koskaan tee noin.

RAHAENKELI 2

Tai sain mä sitten viestin että olitko tyytyväinen palveluun ja mä sanoin että juu kiitos vaan tuli kuitenkin kattava selitys. Anoin niille tekstaripalautteessa 9/10.

RAHAENKELI 3

Teron kanssa me jutellaan kyllä asiat halki. Ei mitään tollasta.

RAHAENKELI 4

Kuka on Tero?

RAHAENKELI 3

Mun omalääkäri. Se joka lähettää mut kaikkiin kokeisiin yms yms. Ja kyl me käydään Teron kanssa myös säbää pelaamassa. Mä annan sulle Teron numeron. Jotenkin ihan ihmeellistä että sä oot täällä etkä oo vielä hoitanu asioitas kuntoon.

RAHAENKELI 1

Nosiis pointtina tässä on että pitäkää itsestänne huolta.

RAHAENKELI 4

Terveys ensin.

RAHAENKELI 2

Ja terveelliset elämäntavat.

RAHAENKELI 1

Näistä me ollanki jo puhuttu teille

RAHAENKELI 3

Useimmiten jos sairastuu saa siitä syyttää ihan itseään.

RAHAENKELI 1

Liikunnan puute.

RAHAENKELI 4

Fysioterapian puute.

RAHAENKELI 3

Virikkeiden puute.

RAHAENKELI 2

Seksin puute.

RAHAENKELI 4

Rakkauden puute.

13. Hampaat

YKSINÄINEN MIES harjaa hampaitaan näkymättömän peilin edessä. Hän on tarkka ja tunnollinen. Hoidettuaan hampaiden pesun hän aloittaa hampaiden lankauksen.

YKSINÄINEN MIES

Mä synnyin vinohampaisena. Syntyessä mun hampaat oli tietysti ienten sisällä, mutta jo maitohampaat törrötti eri suuntiin. Viimestään kun rautahampaat tuli, oli selvää että peli oli pelattu. Hampaita oli liikaa: ne ei mahtunu kasvamaan omille paikoilleen vaan tunki päällekkäin ja limittäin. Ne kamppaili elintilasta ja kurkotti epätoivosina mun huulten raosta.

Valaistus muuttuu, näyttämö on taas värimaailmaltaan retro. Yksinäisen miehen puhuessa HEVOSKASVATTAJA ja HEVOSSHOPPAILIJA liittyvät kohtaukseen esittäen ensin Yksinäisen miehen koulutovereita.

Mä tiesin että oli lapsia, joilla oli hammasraudat. Mä olin nähny niitä koulussa. Ne tuli aina paremmista perheistä. Niiden hampaat puristettiin pikkuhiljaa paikoilleen, siistiin riviin ja sieltä ne vilkutti mulle niiku partiolaiset. ”Aina valmiina!”. Hammasrautalapset puhdisti niiden rautoja pienillä tikuilla ja hammasharjoilla ja varo syömästä liikaa välipaloja, ettei vaaralliset ruoka-aineet jäis häiritsemään niiden paikoilleen matkaavia sudenpentuhampaita.

Ne lapset taas, joilla oli suorat hampaat, ne näytti levollisilta ja vapailta. Ne hymyili kuvissa kauniisti ja nauro suu auki, niin että niiden elämänilo tarttu muihinkin. Ne oli vallottavia ja niillä oli aina ystäviä.

Hevoskasvattaja ja Hevosshoppailija pukevat Yksinäiselle miehelle loimen, suitset tai muuta vastaavaa ja Hevoskasvattaja jää harjaamaan häntä jättimäisellä hammasharjalla.

Mä katoin mun suuta luokan peilistä käsienspesupisteellä ja ajattelin, että munkin vuoro vielä tulis. Mä ottasin metallisen hammasrautahaarniskan suuhun rohkeasti ja antasin sen toteuttaa muodonmuutoksen. Mä jynssäisin ja puunaisin ja kärsisin ja sen jälkeen mä olisin vahva, vapaa ja haluttava.

14. Täplikkäät hevoset

Valotilanne muuttuu taas. Tunnelma ja valaistus on kummallinen, kuin unessa. Yksinäinen mies muuntautuu pikkuhiljaa Hevoseksi. Hän pärskii, kuopii maata ja nykii suitsiaan. Hevoskasvattaja harjaa häntä ja rauhoittelee. Sitten Hevonen ja hevoskasvattaja alkavat ravata ympyrää kuin maneesissa. Hevosshoppailija, joka näyttää epäilyttävästi Kirjaa lukevalta naiselta, tulee katsomaan esittelykierrosta ja Hevonen hyppää pari taidokasta hyppyä. Hevosshoppailija hurraa. Lopulta Hevoskasvattaja tuo korskuvan Hevosen Hevosshoppailijan luo. Hevosshoppailija tarttuu Hevosen päähän ja alkaa tarkastella tämän hampaita. Tutkii, laskee ja koputtelee.

HEVOSSHOPPAILIJA

Pohjois-Helsingistä. Syntymävuosi -90. Ei oikomishoitoa. Orastava parentavika. En mä tämmöstä voi ottaa. Sori.

Valaistus muuttuu samaksi kuin Yksinäisen miehen alkaessa harjata hampaitaan. Hevoskasvattaja nappaa Hevosen asusteet ja poistuu Hevosshoppailijan kanssa. Yksinäinen mies jää tutkimaan hampaitaan näkymättömästä peilistä.

YKSINÄINEN MIES

On kuulemma olemassa kolmenlaisia hevosia: kauniita ratsuhevosia, tavallisia työhevosia ja rumia, täplikkäitä hevosia.

Alakuloinen, rauhallinen, Yksinäisen miehen musiikki soi.

PUOLIVÄLI

15. Rahaenkelit: Architectural Digest

Rahaenkelit kuvaavat Taivaasta kotiesittelyä livekameralla Rahaenkeli 2: johdolla. Esittelyn aikana he vievät Taivaasta tyynyjä ja kankaita esityksen henkilöiden ”kotiin” ja sisustavat sen näin mieleisekseen. Taivas laskeutuu ihmisten keskuuteen.

RAHAENKELI 2 [kameralle]

Baby you're all that I need

RAHAENKELI 1 [kameralle]

When you're lyin' here in my arms

RAHAENKELI 3 [kameralle]

I'm finding it hard to believe

KAIKKI

We're in Heaven.

RAHAENKELI 2

Tervetuloa meille

RAHAENKELI 1

Taivaaseen!

RAHAENKELI 3

Siis niin lämpimästi tervetuloa!

RAHAENKELI 4

Me tajuttiin et me ei olla vielä esitelty teille paikkoja.

RAHAENKELI 3

Ihan hirveetä.

RAHAENKELI 2

Miten te voitte kuunnella mitään mitä me sanotaan kun te ette ees tiedä keitä me oikeesti ollaan?

RAHAENKELI 4

Koti on sielun peili.

RAHAENKELI 1

Näillä valinnoilla me ilmaistaan itseämme.

RAHAENKELI 3

Paljastetaan jotain meidän persoonallisuudesta.

RAHAENKELI 4

Jotain ainutlaatusta.

TAUKO

RAHAENKELI 2

Ihan ensimmäisenä meillä täällä näkyy tää

RAHAENKELI 1

Hakolan sohva.

RAHAENKELI 4

Just. Se on kodin sydän.

RAHAENKELI 2

Sen ympärille me kaikki keräännytään ja puetaan villasukat jalkaan ja juodaan teetä ja luetaan sellasia kirjoja, joissa on kauniisti taitetut kannet ja vähän tekstiä. Ja sit me rakastetaan toisiamme ihan hirveesti.

KAIKKI

Awwwwwwwww!

RAHAENKELI 4

Ja jalkarahi

RAHAENKELI 1

Ja vinyylisoitin

RAHAENKELI 3

Ja Samsung The Frame -televisio

RAHAENKELI 4

Ja Matto Matin matto

RAHAENKELI 2

Ja Johanna Gullichsenin verhot

RAHAENKELI 3

Ja Lokki-valaisin

RAHAENKELI 1

Ja Artekin ritiläpenkki

RAHAENKELI 4

Eikun Artekin Paimio-tuoli

RAHAENKELI 3

Ja Aaltomalja

RAHAENKELI 2

Ja littalan astiat

RAHAENKELI 1

Ja Riedelin lasit

RAHAENKELI 4

Ja Air Fryer

RAHAENKELI 2

Ja Volvo XC90

RAHAENKELI 3

Eikun Audi Q6 E-tron.

RAHAENKELI 4

Sit on vielä meidän kesämökki

RAHAENKELI 1

Ja siellä tietty Hakolan sohva.

RAHAENKELI 2

And love is all that I need

RAHAENKELI 1

And I found it there in your heart

RAHAENKELI 4

It isn't too hard to see

KAIKKI

We're in heaven!

16. Kello tekee miehen

Yksinäinen mies vaeltelee surullisena ja rauhattomana sateisilla kaduilla. Yksinäisen miehen musiikki soi. Yksinäinen mies katselee ympärilleen, eikä näe yhtään potentiaalista ystävää. Yhtäkkiä hän huomaa KAHVINMYYJÄN, joka nököttää kojussaan.

KAHVINMYYJÄ

Hei. Kahvia?

YKSINÄINEN MIES

Kiitos. Pistä kaksi.

KAHVINMYYJÄ

Kaverille kanssa?

Yksinäinen mies katsoo taakseen yllättyneenä, kuin varmistaakseen, näkyisikö siellä kaveria.

YKSINÄINEN MIES

Ai. Ei. Haluisitko sä? Mä tarjoon.

KAHVINMYYJÄ [yllättyneenä]

Aa ei kiitos. Mä en juo kahvia.

YKSINÄINEN MIES

Selvä.

Yksinäinen mies ottaa kaksi kahvikuppia käteensä. Hän asettuu penkille istumaan ja hörppimään juomiaan. Yhtäkkiä hänen viereensä ilmestyy HIIPPARI. Musiikki

vaimenee. Yksinäinen mies vilkaisee Hiipparia ja jatkaa sitten kahvin juontia. Hiippari yskähtää ja katsoo Yksinäistä miestä merkitsevästi. Yksinäinen mies vilkaisee Hiipparia uudelleen ja kääntää katseensa sitten pois. Hiippari yskähtää taas. Yksinäinen mies kääntää katseensa Hiippariin, joka avaa hitaasti takkinsa liepeen. Siellä roikkuu kauniita, kultaisia kelloja.

HIIPPARI

Kiinnostaako kello?

YKSINÄINEN MIES

Kyllä mä ajan nään puhelimestakin.

HIIPPARI

Se ei ole tässä se pointti.

Hiippari ojentaa kelloa Yksinäiselle miehelle ja samalla energinen musiikki alkaa soida. Hiippari kiinnittää kellon miehen käteen ja pikkuhiljaa tämän olemus alkaa muuttua. Muodonmuutos alkaa ranteen ympäriltä ja etenee vaihe vaiheelta koko kehoon herättäen sen eloon ja tuoden siihen liikettä ja iloa. Yksinäinen mies nousee penkiltä ja ottaa pari tanssiaskelta. Hiippari nostaa voitonriemuisena hihaansa ja osoittaa kultaista kelloaan. Hahmot riemuitsevat yhdessä samankaltaisuudestaan. Kahvinmyyjä laittaa kahviputiikkinsa kiinni ja on kävelemässä miehen ohi, mutta huomaa kellon ja pysähtyy. Hän näyttää omaa kultaista kelloaan ja alkaa vertailla sitä Yksinäisen miehen ja Hiipparin kanssa. Hyväntuulinen tanssi valtaa kolmikon. Lopulta he riehaantuvat ilosta ja alkavat juhlia Yksinäisen miehen uutta elämänvaihetta. Yksinäisestä miehestä tulee Kellomies. Uudet kaverit nostelevat Kellomiestä ja kuljettavat hänet lopulta Rahaenkeleiden koristelemaan kotiin kuningastuolissa.

17. Class Passing / Janten laki

Kellomies on asettunut taloksi Rahaenkeleiden koristelemaan kotiin. Hän laittaa kellonsa nukkumaan vauvansänkyyn ja lukee tälle iltasadun.

Simultaanikohtauksena Kirjaa lukeva nainen lukee kirjaa. Kahden hahmon puhe alkaa kaanonina ja sekoittuu lopulta toisiinsa.

KELLOMIES

Iltasatu

Pidä vaatekaapissa aina muutamaa hienoa vaatekertaa.

Varmista, että kengät ovat kunnossa.

Muista, että ateriaan kuuluu aina aperitiivi, alkupala, pääruoka, salaatti, juustot, jälkiruoka ja lopuksi espresso.

Kata lasit vasemmalta oikealle tässä järjestyksessä: vesilasi, punaviinilasi, valkoviinilasi, samppanjalasi, konjakkilasi.

Akateemisten piirien ulkopuolella 1–2 latinankielistä lainausta neuvottelutilanteissa kantaa pitkälle.

Sen pituinen se.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Axel Sandemose kirjoittaa:

Älä luule, että sinä olet jotain.

Älä luule, että olet yhtä hyvä kuin *me*.

Älä luule, että olet viisaampi kuin *me*.

Älä kuvittele, että olet parempi kuin *me*.

Älä luule, että tiedät enemmän kuin *me*.

Älä luule, että olet enemmän kuin *me*.

Älä luule, että sinä kelpaat johonkin.

Älä naura meille.

Älä luule, että kukaan välittää sinusta.

Älä luule, että voisit opettaa meille jotakin.

Kellomies suukottaa kelloaan, kellahtaa sänkyyn ja sammuttaa valot.

18. Muskari

Unessa Kellomies on kellonsa kanssa Rintareppumiehen pitämässä muskarissa.

Rintareppumies sytyttää muskariluokkaan ristiäiskohtauksesta tutun design-lampun.

Paikalla ovat myös Taiteilija rakennuspalikan kanssa ja Kirjaa lukeva nainen kirjansa kanssa. Rintareppumies toivottaa kaikki tervetulleiksi, ohjaa heidät ringiin istumaan ja alkaa laulaa kannelta tai bongorumpua soittaen. Osallistujat hyppyyttävät esinevauvojaan musiikin tahdissa.

RINTAREPPUMIES [laulaa]

Hei kaikki täällä nyt ollaan

Muskarissa
Ja laulumme soi!

Hei kaikki täällä nyt ollaan
Muskarissa
Ja laulumme soi!

Keitäs meitä on tänään täällä laulamassa ja soittamassa?

Vanhemmat kertovat lastensa nimet taputtamalla ne rytmikkäästi bongorumpuun tai kanteleen kylkeen.

TAITEILIJJA
Pa-lik-ka

KAIKKI
Hei Palikka!

KELLOMIES
Kel-lo

KAIKKI
Hei Kello!

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Hélène Cixous kirjoittaa : *”Hänen vietti’ taloutensa’ on tuhlailevainen, ottaessaan sanan haltuun hän tulee väistämättä muuttaneeksi sekä suorasti että epäsuorasti maskuliiniselle säästävääskäsitykselle perustuvia vaihtosuhteita. – – Tuhlaajanainen purkaa yhdenmukaistavaa, järjestykseen asettavaa historiaa, joka homogenisoi, kanavoi voimat yhtäälle ja vie ristiriidat ratkottaviksi aina samalle taistelutantereele.”*

TAUKO

RINTAREPPUMIES [laulaa]
Hei kaikki täällä nyt ollaan
Muskarissa
Ja laulumme soi!

Hei kaikki täällä nyt ollaan
Muskarissa
Ja laulumme soi!

19. Yksinäinen kellomies

Kellomies herää aamulla kodissaan. Hän pukee päälleen, pesee hampaansa ja nostaa sen jälkeen kellonsa vauvansängyn vällyjen alta: haluaa sitä, kutittaa ja laittaa sen lopulta käteensä. Kellomies petaa sänkynsä ja pysähtyy yhtäkkiä tasoitellessaan sängyssä olevaa tyhjää paikkaa. Sama melankolinen musiikki kuin hänen ollessaan vielä Yksinäinen mies, alkaa soida.

Kellomies kävelee kotoaan kadulle. Hän näkee Kirjaa lukevan naisen, joka istuu penkillä lukemassa. Nainen jauhaa purkkaa. Hänessä tapahtuu jotain. Kenties hän muistaa tavanneensa tämän unissaan. Kellomies ryhdistäytyy, asettuu Kirjaa lukevan naisen viereen ja yskähtää. Kirjaa lukeva nainen katsahtaa häneen, Kellomies nostaa hihaansa ja näyttää kelloaan. Kirjaa lukeva nainen kääntää sitten nopeasti katseensa takaisin. Kellomies yrittää uudestaan, onnistumatta vakuuttamaan Kirjaa lukevaa naista.

Lopulta hän saa idean. Hän kaivaa taskustaan setelin ja näyttää sitä Kirjaa lukevalle naiselle. Kirjaa lukeva nainen kiinnostuu. Hän katselee seteliä, nappaa sen sitten ja marssii KAHVIN- JA KIRJOJENMYYYJÄN pakeille. Hän antaa tälle setelin ja saa sitä vastaan uuden kirjan. Kirjaa lukeva nainen asettuu penkille lukemaan ja Kellomies istuu hänen viereensä helpottuneena.

Kirjaa lukeva nainen lukee kirjaansa. Kellomies tuijottaa häntä hellästi, koettaa ottaa häntä kädestä. Kirjaa lukeva nainen vetää hajamielisesti kätensä pois. Kellomies yrittää muutaman kerran uudestaan, mutta Kirjaa lukeva nainen ei ole huomaavinaan häntä. Lopulta Kellomies kaivaa taskustaan tukon seteleitä ja yskähtää. Kirjaa lukeva nainen katsoo häntä. Hänen katseensa syttyy, hän nappaa setelit ja käy ostamassa kasan kirjoja. Kirjaa lukeva nainen palaa penkille ja jatkaa kirjojen lukemista. Kellomies kiertää helpottuneena kätensä tämän ympärille.

20. Luento

Kirjaa lukeva nainen yskähtää. Hän katsoo yleisöä kirja kädessään.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Mona Chollet: "Kuinka patriarkaatti sabotoi heterosuhteet". Mona Chollet kirjoittaa siitä, kuinka heterosuhteet elää samassa todellisuudessa muun yhteiskunnan kanssa ja kuinka valtasuhteet ja sorto ylettyy myös yksityisiin asioihin, niinku heteroavioliittoihin ja koteihin. Silti me ajatellaan usein, että rakkaus ja parisuhteet on politiikan yläpuolella. Näin ei kuitenkaan //

Kirjaa lukeva nainen lopettaa puhumisen. Näyttää siltä kuin hän olisi kadottanut ajatuksensa. Hän katselee hiljaisena ja hämmentyneenä yleisöä. Kellomies yrittää tarjota Kirjaa lukevalle naiselle seteliä, mutta tämä ei reagoi. Hän ponkaisee hätäntyneenä ylös ja tuijottaa vuoroin naista ja vuoroin hänen kädessään olevaa kirjaa. Sitten Kellomies suuntaa Kahvin- ja kirjojenmyyjän luokse ja osta tältä kasan kirjoja. Kun hän tömäyttää kirjat naisen viereen, nappaa tämä niistä yhden ja jatkaa luentoaan.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// kuitenkin ole, vaan kaikki yksityiselämässä on poliittista. Poliitikka ja sukupuolten väliset valtasuhteet ohjaa meidän kaikkein intiimeimpiä //

Kellomies huomaa naisen taas hiljentyneen kuin punaisen langan kadottaneena. Hän juoksee hakemaan uuden kasan kirjoja. Kirjaa lukeva nainen nappaa niistä pari ja jatkaa. Tässä kohtaa mahtipontinen musiikki alkaa soida.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// intiimeimpiä suhteita. On esimerkiksi tutkittu, että heterosuhteissa //

Kellomies kaartaa hakemaan uutta kirjakasaa ja kaataa sen Kirjaa lukevan naisen päälle.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// suhteissa, joissa nainen tienaa vähemmän kuin mies, syntyy vähemmän avioeroja. Syy tähän voidaan ymmärtää suo //

Kellomies raastaa kirjoja mistä löytää ja patoaa niitä Kirjaa lukevan naisen ympärille.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// suoraan naisen valinnanvapaudesta. Eli perinteiset sukupuoli //

Epätoivoinen kellomies peittää Kirjaa lukevan naisen kirjoihin musiikin pauhatessa niin kovaa, että tämän sanat eivät enää kuuluu musiikin yli.

21. Rahaenkelit: Palkkatasa-arvo

Valot syttyvät Taivaaseen, jossa ovat kaikki muut Rahaenkelit paitsi Rahaenkeli 3.

RAHAENKELI 1

No sitten on tää ikuisuusaihe.

RAHAENKELI 2

Palkkatasa-arvo.

RAHAENKELI 1

Hohhoijaa.

RAHAENKELI 2

Naiset, menkää hyväpalkkisiin töihin.

RAHAENKELI 4

Mä sanon kaikille mun naispuolisille ystäville että valitkaa alanne paremmin.

RAHAENKELI 1

Teknologia-ala, vientiala, kasvuala, murskausala

RAHAENKELI 2

Ihan mikä vaan ala mutta ei niitä iänikuisia kulttuurihoivaopetusveronmaksajanniskasta revittyjä aloja.

RAHAENKELI 4

Sille tielle jos lähette niin saatte ihan itse itseänne kaikesta tuskastanne syyttää.

RAHAENKELI 1

Ja sitten on tää työuran lyheneminen hoitovapaiden takia.

RAHAENKELI 2

Älkää hankkiko niitä lapsia.

RAHAENKELI 4

Paitsi tietenkin kansantaloudellisesti ajatellen lapset on tärkeitä.

RAHAENKELI 1

No joku niitä aina tekee mutta jos tekee niin ihan itseään saa syyttää.

RAHAENKELI 2

Meillä oli täällä taivaassa ennen yks Ninni, mutta sitten se teki sen virheen että meni hankkiutumaan raskaaksi ja menetti johtoasemansa pörssiyrityksessä ja alkoi kaiken päälle valittaa siitä.

Rahaenkeli työntävät Rahaenkeli 2:n etunäyttämölle ja alkavat esittää Ninnin vaiheita pantomiiminä.

RAHAENKELI 2

"Blablabla syrjintää" ja "Mämämää yhdenvertaisuus" ja "Bibibii arvomaailman tarkistus"

RAHAENKELI 1

ja me ei voitu tehdä muuta kun heittää se ulos täältä.

RAHAENKELI 4

Muistatteko kun se huusi tossa pilven reunalla että

RAHAENKELI 2

"älkää päästäkö irti mä putoaaaaaaan"

RAHAENKELI 1

ja sit PLÄTS. [nauravat]

RAHAENKELI 4

Se oli sille ihan oikein.

RAHAENKELI 1

Ei olla kyselty perään.

Rahaenkeli 2 nousee ja poistuu näyttämöltä.

RAHAENKELI 4

Ja sit vielä yks juttu.

RAHAENKELI 1

Että naiset pyytäkää vaan enemmän palkkaa niissä palkkaneuvotteluissa.

RAHAENKELI 4

Ihan oma vika jos ei ole uskallusta pyytää yhtälailla kun miehet.

RAHAENKELI 1

Mä aina sanon naiskollegoille että pyytäkää vaan yhtä paljon kun minä. Nolla perään ja se on siinä.

RAHAENKELI 4

Siitä me ollaan sulle kiitollisia. Mäkin sanon aina että ei mitään anteeksipyytelyitä vaan suoraan asiaan ja reilusti kättä päälle.

RAHAENKELI 1

Ja siitä me ollaan sulle kiitollisia.

RAHAENKELIT 1 ja 4

Ootteko te meille kiitollisia?

22. Escort

Kirjaa lukeva nainen istuu edelleen penkillä kirjoihin hautautuneena. ESCORT astuu näyttämölle ja istahtaa kirjakasojen päälle. Hän on elegantti ja uhkuu hyvää oloa ja valtaa. Kirjaa lukeva nainen katsoo Escortia kaihoisasti ja ihailleen omasta nuhjuisesta kirjavankilastaan.

ESCORT

Mä asun Lontoossa, teen töitä Escortina. Mä oon kirjoilla vuokratyöfirmassa ja joka viikko firman koordinaattori soittaa mulle ja kertoo, minkälaisia juhlia olis tarjolla. Mä voin mennä pankkiirien iltamaan London Bridgelle tai hyväntekeväisyysjuhlaan Mayfairiin. Notting Hillissä on elokuvan promootioilta, jonne tarvitaan tyttöjä. Mä

valitsen hauskimman juhlan ja perjantai-iltana yliopiston luentojen jälkeen mä puen korkeakorkoset kengät ja kimaltavan, lyhyen mekon. Mä kiharran mun hiukset ja kiinnitän ripsien päälle pitemmät, tuuheemmat tekoripset. Mä matkustan lähijunalla London Bridgelle, Mayfairiin tai Notting Hilliin ja istun tummaan pukuun pukeutuneen miehen vieressä, mä nauran sen vitseille ja pidän kättä sen reidellä. Mä syön hummeria, mustaa riisiä tai cocktailpaloja ja juon kaksin käsin samppanjaa.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Me oltiin koulukavereita. Yhtenä iltana Waterloon juna-asemalla se kysy multa, haluisinko aloittaa duunit samassa firmassa. Työ oli kuulemma mielenkiintoista ja siitä sai kivasti rahaa.

ESCORT

Escortin työn saa tehdä rauhassa, no strings attached. Kello yhentoista aikaan illalla kun pubit menee kiinni tummapukunen mies kysyy multa, haluunko mä lähtee sen hotellille. Kukaan ei pakota mua, mutta jos mä haluan niin mun tulot kasvaa moninkertasiks.

Escort kaivaa kauniin asunsa sisältä tukon seteleitä. Hän löyhyttelee niillä hetken itseään ja ojentaa niitä sitten Kirjaa lukevaa naista kohti. Kirjaa lukeva nainen katsoo rahoja, sitten Escortia ja lopuksi kirjojaa. Hän avaa suunsa ja ojentaa kättään kohti seteleitä, mutta jättää sitten eleensä puolitiehen ja päästää suustaan vain pienen ynähdyksen. Lopulta hän vilkaisee ujosti Escortia ja pudistaa päätään. Escort kohauttaa olkapäitään, nousee ja kävelee pois.

23. Rahaenkelit: Tavallisuus

Rahaenkelit 1 ja 4 hiippailevat varovaisesti esiin. He puhuvat yleisölle kuiskaten.

RAHAENKELI 4

Ihan sitä haluttiin tulla kertomaan että kannattaa olla niinkun me.

RAHAENKELI 1

Siis tälläsiä tavallisia.

RAHAENKELI 4

Ei yhtään erikoisia.

RAHAENKELI 1

Sellasia että joutuu olemaan vähän hämillään että miten päin tässä oltais.

RAHAENKELI 4

Niikun nyt tossa.

RAHAENKELI 1

Että tulee epämiellyttävä olo että minuako tässä nyt syytetään.

RAHAENKELI 4

Että taas kaikki on vihasia ja en ymmärrä miks.

RAHAENKELI 1

Tai että joutuu pelkäämään.

RAHAENKELI 4

Tai varomaan sanojaan.

RAHAENKELI 1 [kovaan ääneen]

Niin se on hirveintä, että ei saa edes puhua vapaasti.

RAHAENKELI 4 [huutaa]

Kyllä sananvapaus on tärkeintä.

RAHAENKELI 1

Ja tavallisuus.

RAHAENKELI 4

Kannattaa olla vaan tällänen

RAHAENKELI 1

Niinkun me.

RAHAENKELI 4

Ei herätetä turhia ennakkoluuloja.

RAHAENKELI 1

Eikä vaikeita tunteita vastapuolelle.

TAUKO

RAHAENKELI 4

Siksi ne toiset

RAHAENKELI 1

Niin ne toiset kaks

RAHAENKELI 4

No ne ei oo nyt täällä.

RAHAENKELI 1

Kun me ajateltiin että teille voi tulla epämukava olo ottaa niiltä neuvoja vastaan.

RAHAENKELI 4

Kun ne ei oo niinkun me.

RAHAENKELI 1

Tälläsiä tavallisia tallaajia, joihin voi samastua.

RAHAENKELI 4

Kuten kirjallisuuden klassikoissa on Juhani.

RAHAENKELI 1

Tai Timo

RAHAENKELI 4

Tai Tuomas.

RAHAENKELI 1

Tai Rahikainen

RAHAENKELI 4

Ne on hyviä ja ymmärrettäviä esimerkkejä.

RAHAENKELI 1

Hietanenkin on oikeen hyvä.

RAHAENKELI 4

Ja mitä näitä nyt on.

RAHAENKELI 1

Ja kieli on tärkeä.

RAHAENKELI 4

Ihan ymmärrettävyyden kannalta.

RAHAENKELI 1

Että paras puhua selvällä suomen kielellä niin vastapuoli ymmärtää.

RAHAENKELI 4

Ja jos ei ymmärrä niin sitten hän tietää että hänellä on jotain opittavaa.

RAHAENKELI 1

Tämäkin esitys tässä oppilaitoksessa on suomeksi. Ihan vaan että opiskelijat ja henkilökunta ymmärtää.

RAHAENKELI 4

Kun monille tulee siitä epämiellyttävä olo kun joutuu puhumaan

RAHAENKELI 1

Tai kuuntelemaan!

RAHAENKELI 4

ulkomaan kieliä.

RAHAENKELI 1

Ei saa ilmaista itseään vapaasti.

RAHAENKELI 4

Ei pääse syvälle keskusteluun.

RAHAENKELI 1

Kyllä te ymmärrätte.

RAHAENKELI 4

Ei se tunnu kivalta.

RAHAENKELI 1

Ja ne muut.

RAHAENKELI 4

Niin ne joita me ei ymmärretä.

RAHAENKELI 1

No itse on valintansa tehneet.

RAHAENKELI 4

Tulee vielä tajuamaan

RAHAENKELI 1

Ettei kannata harrastaa mitään erikoisuuden tavottelua.

RAHAENKELI 4

Juu.

RAHAENKELI 1

Aamen.

24. Kell' onni on, se onnen kätkeköön

Kuuluu pompöösiä musiikkia ja suosionosoituksia. Rintareppumies on voittanut Oscarin. Hän seisoo näyttämöllä ja ottaa vastaan huikeat suosionosoitukset. Hän heiluttaa pokaaliaan ylpeänä ja pyyhkii sitten kyyneleitä silmistään. Lopulta aplodit lakkaavat ja tilaan laskeutuu hiljaisuus.

RINTAREPPUMIES

Kiitos, kiitos niin paljon. Tää on ihan uskomattoman suuri kunnia. Haluaisin ensin kiittää mun lasta //

Yhtäkkiä Eino Leinon runoon sävelletty "Kell' onni on" -kappale alkaa soida. Seuraava toiminta tapahtuu laulun aikana.

Kell' onni on, se onnen kätkeköön,
kell' aarre on, se aarteiden peittäköön,
ja olkoon onnellinen onnestaan
ja rikas riemustansa yksin vaan.

Oscarvoittaja menee hämilleen, katselee ympärilleen ja piilottaa sitten pokaalinsa rintareppuunsa. On kuin ei olisikaan. Hän peruuttaa kotisohvalleen ja uppoaa tyynyjen sekaan.

Laulu lakkaa hetkeksi.

Oscarvoittaja hengähtää. Hän on turvassa. Hän nauttii hetken palkinnostaan: halaa ja pussaa sitä, kutittaa ja heittää sitä ilmaan kuin vauvaa. Laskee sen sohvalle ja lepertelee sille.

Ei onni kärsi katseit' ihmisten.
Kell' onni on, se käyköön korpehen
ja eläköhön hiljaa, hiljaa vaan
ja hiljaa iloitkohon onnestaan.

Oscarvoittaja hätäntyy. Hän piilottaa pokaalin sohvatyynyn taakse. Hän pälyilee ja miettii, onkohan joku nähnyt häntä. Lopulta hän tukehduuttaa pokaalin sohvatyynyn. On silminnähdän helpottunut.

25. Nukkekot

Kirjaa lukeva nainen nousee kirjakasan keskeltä karjuen.

KIRJAA LUKEVA NAINEN
Mua hävettää niin paljon!

Kirjaa lukeva nainen penkoo ja plärää kirjojaan, löytää lopulta oikeat. Kellomies on tullut katsomaan tapahtunutta. Kirjaa lukeva nainen ojentaa kirjan Kellomiehelle. Valotilanne muuttuu retroksi. Kaiuttimista alkaa kuulua Nukkekodin viimeinen kohtaus, jota Kirjaa lukeva nainen ja Kellomies alkavat lipsyncata. Puhetapa on liioitellun etinen ja nasaali, kuin vanhoissa Suomi-filmeissä. Samalla Taiteilija ilmestyy paikalle ja alkaa kuvata livekameralla rakennustaan ja sen hahmoja.

HELMER: Mutta, Nora, mitä puhetta tämä on?

NORA: Sinä olet aina ollut niin kiltti minua kohtaan. Mutta meidän asuntomme ei ole ollut muuta kuin leikkitupa. Tässä olen minä ollut sinun nukkivaimonasi, niinkuin minä kotona olin isän nukkilapsena. Minusta oli hupaista kun sinä otit leikitelläksesi minun kanssani. Se on ollut meidän avioelämämme, Torvald.

Minun tulee elää aivan omin neuvoin, jos mielin saada selvää itsestäni ja kaikesta, mikä on ympärilläni. Sentähden en voi jäädä sinun luoksesi kauemmin.

HELMER: Nora, Nora!

NORA: Kuules, Torvald; kun vaimo jättää miehensä talon sillä tavoin kuin minä nyt sitä teen, niin olen kuullut, että mies lain mukaan on vapaa kaikista velvollisuuksista häntä kohtaan. Älä pidä itseäsi sidottuna mihinkään, yhtä vähän kuin minäkään sitä teen. Olkoon täysi vapaus molemmiin puolin. Kas, tässä saat sormuksesi takaisin.

Kirjaa lukeva nainen työntää kirjakasaa Kellomiestä kohti.

Minun täytyy kasvattaa itse itseni.

Kirjaa lukeva nainen kääntyy kannoillaan ja kävelee pois.

26. Unelma aikuisuudesta

Kellomies istuu murheellisena sohvalle, riisuu kellon kädestään kaivaa hammasharjan taskustaan. Hänestä tulee jälleen yksinäinen mies. Taiteilija lakkaa kuvaamasta rakennuspalikoitaan ja irrottaa kameransa piuhan. Huokaisee ja istuu lattialle. Rintareppumies koettaa elvyttää Oscarpalkintoaan. Kirjaa lukeva nainen istuu selkä yleisöön päin pää käsiensä varassa. Muusikko laulaa.

Pysytkö sä siinä jos en saa koskaan mitään aikaan
 Jäätkö jos huomaat et näe vuodet meni hukkaan
 Yritin kaikkeni ja uhrasin sen minkä koin rakkaaksi
 Että joskus voisin juoda runsauden sarvesta
 Katsoa taaksepäin ja korjata satoa

Kävikin niin, ettei näistä siemenistä mitään kasva
 Mä kylvän ja kylvän ja maa nielee sisäänsä kaiken minkä annan
 Kiitos tästä ja kiitos vaan
 Muttei sua koskaan työstäs palkita
 Se tapahtuu vain saduissa

Että paha saa palkkansa
Ja ahkera
Saa vielä nauttia

Unelma aikuisuudesta
Oli vain silmänlumetta
Keidas, joka haihtuu, hajoaa
Kun ei ole varaa valita
Uudelleen

Pysytkö sä siinä nyt kun tää kaikki oli turhaa?
Jäätkö nyt kun huomaat ettei tästä mitään tullutkaan?
Oon jo harmaa ja mua ei voi korjata
Katoan pölypilvenä rumana
Jos voisin vielä aloittaa alusta

Kävikin niin, ettei näistä siemenistä mitään kasva
Mä kylvän ja kylvän ja maa nielee sisäänsä kaiken minkä annan
Kiitos tästä ja kiitos vaan
Muttei sua koskaan työstäs palkita
Se tapahtuu vain saduissa
Että paha saa palkkansa
Ja ahkera
Saa vielä nauttia

Unelma aikuisuudesta
Oli kaikki silmänlumetta
Keidas, joka haihtuu, hajoaa
Kun ei ole varaa valita
Uudelleen

Kävikin niin, ettei näistä siemenistä mitään kasva

Pimeys.

27. Kuolema kadulla

Taiteilija istuu ulkona maassa kerjäämässä. Vieläkin sataa lunta. Hänellä on edelleen edessään kyltti, jossa lukee: "J'ai 83 ans. J'ai faim. Aidez-moi svp." Taiteilijan viereen penkille istahtaa Rintareppumies oscaripalkinto rintarepussaan. Taiteilija ojentaa kuppiaan Rintareppumiehelle ja katsoo tätä anoen. Rintareppumies ei ole huomaavinaan Taiteilijaa vaan avaa sushirasian tai muun maukkaan evään ja alkaa napostella. Taiteilija yrittää hivuttautua lähemmäs ruokaa ja Rintareppumies peruuttaa välinpitämättömänä. Lopulta Taiteilija tarttuu epätoivoisena kiinni Rintareppumiehen jalkaan ja yrittää kuopia sushia tämän muovirasiasta. Rintareppumies ravistaa Taiteilijan irti. Taiteilija näännyy nälkään ja kuolee Rintareppumiehen jalkoihin. Rintareppumies lopettaa vaivaantuneena ruokailunsa, sulkee sushirasian ja kävelee pois.

28. Taiteilijan lapsi

Kuollut Taiteilija makaa maassa lumen peittämänä. Hänen TEINI-IKÄINEN LAPSENSA kävelee paikalle uhmakkaana. Teini-ikäisellä lapsella on samanlaisia timanttikoristeltuja vaatteita ja kultakoruja kuin Taiteilijalla, vain hiukan vähemmän.

TAITEILIJAN LAPSI

Mä en halunnut syntyä tähän paskaan.

Mä en halunnut syntyä jatkuvaan köyhyyteen ja katsoa, kun sä kaivelet varpaanvälejä päivästä toiseen.

Mulla on oikeus syödä

Mulla on oikeus harrastaa

Matkustaa

Pitää sopivankokoisia vaatteita

Käydä koulun retkillä

Saada viikkorahaa.

Sä ajattelet vaan itseä.

Tajuutsä kuinka säälittävä sä oot?

Ketään ei kiinnosta sun taide.

Miks sä oot tollanen?

Miks sä oot niin paska äiti?

Miks sä et voi olla aikuinen?

Eiks sua yhtään hävetä?

Etsä tajuu kuinka kuvottavaa toi kaikki on?

Mä en aio koskaan hankkia lapsia, koska en haluu tuottaa kellekään sellasta kärsimystä kun sä oot tuottanu mulle.

Mä vihaan sua.

Ja nyt sä vittu kuolit kesken kaiken.

Kiitti vaan ihan vitusti.

29. Rahaenkelit: Maailmanloppu

Rahaenkeli 1 ilmestyy yksin näyttämölle. Hänellä on rocktähdän elkeet, mutta hänen vaatteensa ovat kärähtäneet, tai sitten jokin näyttämöllä savuaa. Rahaenkelit 3 ja 4 ilmestyvät kohtauksen aikana Taivaan porteille kuolleina tai henkiihierissä.

RAHAENKELI 1

No siis multa usein kysytään tästä

Mikskäs sitä nyt sanois

Kun viime viikolla oli se kunnan myräkkä

Ja toi jos ei jouluna ole lunta

Sekin oli yks laulu kyllä...

Siis no multa aina kysytään näistä jutuista

Että

Mitä luonnolle tapahtuu.

No mä siihen että

TJAA.

En oo enää sellasta mietitty täällä pilvien päällä.

Että ihan hyvin joutaa muu maailma hukkuu

Tai tukehtua

Tai nääntyä nälkään tai janoon

Tai palaa poroksi

Tai karrelle.

Että ei se varsinaisesti ole minun asia.

Jokainen päättä ihan itse minkälaisen elämän itselleen rakentaa.

Tänne pilven päälle voi ihan hyvin kiivetä, ei tässä mitään aitoja ole.

Mutta omat tikkaat tarvitaan!

Ei siitä mitään tule että täältä ruvetaan jotain apuköysiä heittelemään.

Tänne vaan jos on asiat kunnossa.

Kyllä ne välineet saa ostettua jos on tehny jotain oikein.

Rahaenkeli 1 aloittaa saman loisteliaan koreografian, jonka esitti ystäviensä kanssa esityksen alussa. Laulun laulaa joko muusikko yksin tai sitten Rahaenkelin kanssa duettona.

Alun ja lopun laulu

Kyllä taivaassa on tilaa

Sille joka haluaa

Ei aitaa

Ei piikkilankaa

Laita tikku ristiin

Ala

Alusta ja kapua

Täällä saat haukkoa

Raitista ilmaa

Kun maailma palaa

Tule mukaan

Päälle pilven valkean

Voit vielä muuttaa suuntaa

Tule mukaan

Päälle pilven valkean

Ja anna maailman palaa

Epilogi: Unelmilla ei ole väliä

Valo paljastaa Taiteilijan leikkensä äärellä, samassa kohtaa kuin esityksen alussa. Hän on purkanut rakennuksestaan seiniä ja asettelee sinne siililelua.

TAITEILIJA

Se on jotain ihan pientä.

Niiku pieni siili olis käpertynyt palloksi mun rintakehän sisään.
Se on siellä, se hengittää.
Ja siitä ei voi puhua koska se on noloa
Tai lapsellista
Tai naivia.
Siks mä en puhu siitä.
Mutta mä tiedän että se on siellä
Ja hengittää.
Ja mä tiedän että unelmilla ei ole väliä
ei ole väliä olenko mä saavuttanut jotain mitä kuvittelin saavuttavani.
Vaan sillä hetkellä kun mä katson jokirantaa aallon huippua katukahvilaa moottoritietä
lehtien liikettä juomapulloa juoksumattoa tai uuden kirjan sivuja
Ja tunnen jonkunlaista kiihkoa
Elämän kiihkoa.
Että sitä ei voi ottaa multa pois. Se hetki on vain mun.
Ja siks unelmilla ei ole väliä.
Millään tällä ei ole väliä.

II Abundance – Feels Like Flying Performance
Script

Abundance

Feels Like Flying

Anna Korolainen Crevier
2025

Henkilöt

Taiteilija

Rintareppumies

Kirjaa lukeva nainen

Yksinäinen mies/kellomies

Rahaenkeli 1

Rahaenkeli 2

Rahaenkeli 3

Rahaenkeli 4

Äiti

Isä

Koulutoveri 1

Koulutoveri 2

Hevoskasvattaja

Hevosshoppailija

Hiippari

Escort

Voice over

Nora

Torvald

1. Rahaenkelit: Taivas

Valot paljastavat näyttämöä ympäröivän tai sen yllä leijuvan Taivaan. Taivas on yllellinen paikka, jossa on kauniita värejä ja kimallusta. Kauniisiin vaatteisiin pukeutuneet neljä RAHAENKELIÄ saapuvat ja aloittavat upean Ruotsinlaiva-tyyppisen koreografian välkkyvien valojen rytmittäessä heidän liikkeitään. He lipsyncaavaat seuraavaa kappaletta:

Alun ja lopun laulu

Kyllä taivaassa on tilaa
Sille joka haluaa
Ei aitaa
Ei piikkilankaa
Sille joka ahertaa

Laita tikku ristiin
Ala
Alusta ja kapua
Täällä saat haukkoa
Raitista ilmaa
Kun maailma palaa

Tule mukaan
Päälle pilven valkean
Voit vielä muuttaa suuntaa

Tule mukaan
Päälle pilven valkean
Ja antaa maailman palaa

Musiikki ja tanssi lakkaa ja rahaenkelit toivottavat yleisön tervetulleeksi. He ovat kuin viihdeohjelman juontajat tai juhlien seremoniamestarit. He ottavat näyttämön haltuun vuoroin juoksennellen ja hyppien, vuoroin loikoillen.

RAHAENKELI 1

Tervetuloa taivaaseen.

RAHAENKELI 2

Täällä on ne, jotka on onnistunu elämässä.

RAHAENKELI 3

We made it.

RAHAENKELI 4

We reached our goals.

RAHAENKELI 1

Siksi meidät palkitaan.

RAHAENKELI 2

Raskaan työn raatajat.

RAHAENKELI 3

Tai kenties vain keskimääräistä älykkäämmät?

RAHAENKELI 4

Ahkerasti opiskelleet?

RAHAENKELI 3

Oman onnensa sepät?

RAHAENKELI 1

Ne, joilta ei usko loppunut.

RAHAENKELI 2

Ne, jotka uskalsi unelmoida.

RAHAENKELI 4

Ne, jotka ei luovuttaneet.

RAHAENKELI 2

Ne, joilla oli resilienssiä.

RAHAENKELI 3

Ne, jotka piti itsestään huolta eikä sortunu mihinkään typerään kuten alkoholismiin, huumeongelmiin, masennukseen tai burnoutiin.

RAHAENKELI 1

Joka tapauksessa, me ollaan tehty jotain oikein.

RAHAENKELI 4

Ja tärkeintä on se, että kuka tahansa voi tehdä jotain oikein!

RAHAENKELI 3

Se on ihan sun oma valinta.

RAHAENKELI 1

Valitset vaan hyvin etkä huonosti.

RAHAENKELI 2

Ja me ei kerta kaikkiaan ymmärretä niitä, jotka valitsee huonosti.

RAHAENKELI 1

Siksi me ollaan kutsuttu teidät tänne.

RAHAENKELI 3

Special occation.

RAHAENKELI 4

VIP-kutsu.

RAHAENKELI 1

Mutta vaan rajatuksi ajaksi.

RAHAENKELI 2

Koska me voidaan neuvoa teitä.

RAHAENKELI 3

Tää on vähän niikun masterclass.

RAHAENKELI 4

Tai q & a, mutta mieluummin ei niitä kysymyksiä sitten.

RAHAENKELI 2

Siis ei ollenkaan kysymyksiä, ne vie keskustelua ihan väärään suuntaan.

RAHAENKELI 3

Sillon me ei saada selittää rauhassa.

RAHAENKELI 1

Ja tärkeää on että meidän annetaan selittää.

TAUKO. Rahaenkelit katsovat yleisöön merkitsevästi.

RAHAENKELI 4

Meillä on esi-isiä.

RAHAENKELI 3

Ja esiäitejä.

RAHAENKELI 1

Meidän kaikkien kantaisiä.

RAHAENKELI 2

Ja äitejä.

RAHAENKELI 1

Joo niinku meidän prototyypit.

RAHAENKELI 3

Tai Beta-versiot.

KAIKKI

Kuten:

RAHAENKELI 2

Tuhkimon kummitäti. Se hyvä haltijatar.

RAHAENKELI 4

Aladdinin lampunhenki.

RAHAENKELI 3

Frankie Avalon.

RAHAENKELI 4

Tiedättekö sen?

RAHAENKELI 2

Nosiis se on vähän rändöm.

RAHAENKELI 1

Siis Frankie Avalon, joka esittää suojelusenkeliä.

RAHAENKELI 2

Niin se suojelusenkeli on meidän esi-isä.

RAHAENKELI 4

Ei Frankie.

RAHAENKELI 1

Se ilmestyy Grease-musikaalissa Frenchylle ja patistaa sen takasin koulun penkkiin.

RAHAENKELI 3

Enkeli kertoo sille miten asiat on.

RAHAENKELI 2

Ja hyvä niin.

RAHAENKELI 1

Frenchy saa paremmat eväät elämään.

RAHAENKELI 4

Et ihan sillä tavalla mekin halutaan teitä valaista.

RAHAENKELI 3

Varoittavien esimerkkien avulla.

RAHAENKELI 2

Kuvitelkaa vaikka et olis yks taiteilija

RAHAENKELIT 1, 3 JA 4

Joo just Taiteilija!

Rahaenkeli stailaavat Rahaenkeli 2:sta Taiteilijan ja kertovat samalla hänen tarinaansa.

RAHAENKELI 1

Ja se tekis joka päivä vaan sen taidetta eikä välittäis yhtään mistään muusta.

RAHAENKELI 2

Minkälaista taidetta se tekee?

RAHAENKELI 3

Jotain tosi vakavaa

RAHAENKELI 1

Ja vaikeaselkoista

RAHAENKELI 4

Sellasta missä kritisoidaan koko ajan kaikkea ja käytetään paljon sivistyssanoja

RAHAENKELIT 1 JA 3

Joo just sivistyssanoja!

RAHAENKELI 4

Joo niiku bla bla bla kapitalismi ja mämämä poststrukturalismi ja bibibi maskuliinisille säästäväisyyskäsitteille perustuvat vaihtosuhteet.

RAHAENKELI 2

Mistä... mistä materiaalista se tekis sitä taidetta?

RAHAENKELI 1

Öö

RAHAENKELI 3

Siis no

RAHAENKELI 4

Vaikka tälläsistä

RAHAENKELI 3

Tälläsistä palikoista.

RAHAENKELIt 1 ja 4

Joo just palikoista!

RAHAENKELI 1

Ja se rakentaa niillä palikoilla omassa olkkarissaan, jossa on likanen sohva ja nuhjuinen lankkulattia.

RAHAENKELI 3

Se rakentaa niillä palikoilla päivästä toiseen eikä saa mitään muuta aikaseks.

2. Taiteilija

Rahaenkeli 2 asteelee palikat kainalossa Taiteilijan kotiin ja tilaa itselleen spottivalon. Sitten hän kaataa palikat lattialle rajusti. "Taiteilija" -projisointi ilmestyy seinälle. Rahaenkeli 2 poseeraa projisoinnin kanssa. Rahaenkeli 2:sta tulee Taiteilija. Seuraavan monologin aikana Taiteilija rakentaa taideteostaan eli leikkii palikoilla, piehtaroi niissä tai viskoo niitä ympäri kotiaan.

Mä oon aina tienny että mussa on jotain erityistä. Jotain jaloa mutta samaan aikaan vaarallista. Mua ei ole luotu tavalliseen työhön, mä en voi istua jossain toimistossa, edetä uraputkessa ja katua mun kuolinvuoteella sitä että oon heittäny mun elämän hukkaan.

En mä tee taidetta rahan takia. Mä teen taidetta sen takia että maailmassa on niin paljon vääryyttä. Mä aion tehdä maailmasta paremman paikan palikka kerrallaan.

Taiteilija innostuu ja nousee lopulta kuvitelmissaan Taivaaseen.

Ja kun aika on oikea niin mun työ kyllä huomataan. Koska mä teen jotain mitä vaan mä voin tehdä. Jotain mikä pelastaa meidät kaikki. Sillon kaikki mun kärsimys palkitaan,

mun pää seppelöidään niinku kreikkalaisilla jumalilla ja mun nimi painetaan historiankirjoihin.

Taiteilija ryntää palikoilleen ja alkaa toteuttaa taideteostaan suurella luomisen vimmallä. Rahaenkelit tulevat katsomaan touhua lähietäisyydeltä.

RAHAENKELI 3

Taiteilija rakentaa ja rakentaa eikä sillä oo penniäkään rahaa

RAHAENKELI 4

Eikä yhtään ystävää!

RAHAENKELI 1

Joo, se on menettäny kaikki sen ystävät kun se ei koskaan osallistu synttäreille, ristiäisiin tai hautajaisiin eikä kutsu ketään brunssille.

RAHAENKELI 4

Ja se kärsii ja kärsii, koska kukaan ei ymmärrä sitä ja sen taidetta.

RAHAENKELI 2

Onks sillä perhettä?

RAHAENKELI 1

Öö

RAHAENKELI 3

No on sillä äiti

RAHAENKELI 4

Ja isä

RAHAENKELI 1

Joo just äiti ja isä!

Rahaenkelit 3 ja 4 repäisevät Rahaenkelipukunsa pois ja paljastuvat isäksi ja äidiksi. He asettuvat kohtauksen aloitusasemiin ja tilaavat itselleen äänitehosteena kellon tikitystä. Taiteilija heittäytyy dramaattisesti maahan. Hän makaa palikoidensa vieressä

vatsallaan kuin halvaantuneena ja katsoo yleisöön apaattisesti. Rahaenkeli 1 juoksee nopeasti pois alta Taivaaseen seuraamaan tilannetta.

3. Aikuinen lapsi

Taiteilijan Äiti ja Isä astuvat sisään. Äidillä on edelleen hienot vaatteet päällä, isän asu on hillitty. He jäävät ovelle seisomaan. He katsovat vuoroin nuhuista asuntoa, vuoroin Taiteilijaa.

ÄITI

Miehes soitti. Sano että kannattais tulla katsomaan

ISÄ

Että onhan kaikki kunnossa.

ÄITI

Kun sä vaan

ISÄ

Tolla tavalla

ÄITI

Miten sen nyt sanois

ISÄ

No

ÄITI

Et tee niiku

ISÄ

Mitään.

ÄITI

Siis onhan sulla maisterintutkinto ja kaikki.

ISÄ

Ei tarkotettu sanoa että se ei niiku

ÄITI

Oo riittävä tai että

ISÄ

Ei arvostettais

Äiti ja Isä harppaavat lähemmäs taiteilijaa, joka on makaa edelleen paikallaan liikkumatta.

ÄITI

Tuota.

TAUKO

ISÄ

No, joka tapauksessa. Me koottiin sulle tällänen lista. Ihan vaan muistin tueksi.

Isä tuuppaisee äitiä kylkeen. Äiti hätkähtää ja alkaa vaivaantuneesti kaivamaan taskustaan pieneksi palaseksi taiteltua lappusta. Äiti supisee Isälle jotain ja tämä supisee takaisin Äidin avatessa paperilappua.

ÄITI [lukee paperista]

Kuukausipalkka

Asuntolaina

Sähköauto

No siinä nämä tärkeimmät.

Sitten olis vielä muutamia suosituksia; luetaan eduksi.

Invisalign-hammasremontti

Etelän-loma

Kuukausilahjoitus Kirkon ulkomaanavulle

Hyväkuntoinen talvitakki

Mökkinapurin tontin kartoitus mahdollisia kauppoja varten

Piano

Säästötili lapselle

Astiassto

Kotivakuutus

Henkivakuutus

Hopealusikat

Hoitoaine

Ei tarvitse olla niinkun veljellä. Ihan perusasioita vaan.

Taiteilija kääntyy selälleen.

ISÄ

Ei me mitään mahdottomia pyydetä. Ihan tavallisia asioita nämä on. Eikä sun miehelläs oo helppoa kun hoitaa kaiken.

ÄITI

Kyllä mäkin olin taiteilija

ISÄ

Mutta se oli erilaista silloin.

ÄITI

Ihan erilaista.

ISÄ

Ei koskaan mitään tämmöstä.

Isä ja Äiti katselevat lattialla makaavaa Taiteilijaa ja tämän palikoita.

ÄITI

No

TAUKO

Äiti koettaa antaa lappua isälle, tämä peräännytty ja hätistää äitiä kimpustaan. Osoittaa sitten pöytää. Äiti ja Isä asettavat lapun pöydälle ja silottavat sitä yhteistuumiin.

ÄITI

Me tästä sitten lähdetään.

ISÄ

Juu, kerro vaan jos voidaan olla jossain avuksi.

Äiti kävelee varovaisesti lähemmäs Taiteilijaa ja koettaa antaa tälle suukkoa otsalle, mutta ei tiedä miten. Lopulta onnistuu. Isä on tekemäisillään saman perässä, mutta päätyy lopulta taputtamaan Taiteilijaa olkapäälle. Äiti ja isä kävelevät kohti ovea ja vilkuilevat välillä taakseen. Ovella he vilkuttavat hermostuneesti olkansa yli, kääntyvät sitten ja poistuvat.

4. Taiteilija ja mies

Rahaenkeli 2 tiputtaa roolinsa ja nousee istumaan puhuen yleisölle.

RAHAENKELI 2

Tällä Taiteilijalla onkin mies [katsoo Rahaenkeli 1:stä]!

RAHAENKELI 1

Joo just mies!

Rahaenkeli 1 repäisee Rahaenkelimekkonsa pois ja rientää Rahaenkeli 2:n luo. Rahaenkeli 2 juoksee häntä vastaan ja on aloittamassa romanttista Harlekiini-kirjoista tuttua kohtaamista. Samassa Rahaenkelit 3 ja 4 rientävät paikalle kantaen Rintareppua ja vauvanukkea.

RAHAENKELI 4

Ja sillä miehellä olis rintareppu

RAHAENKELI 2

Ja siinä vauva, jota se kantais aina kaikkialle mukanaan.

Rahaenkelit 3 ja 4 pukevat Rintareppumiestä ja jatkavat samalla kertomustaan. Rahaenkeli 2 rientää palikoilleen ja kommentoi tarinaa sieltä käsin.

RAHAENKELI 3

Ja Rintareppumies vaan puurtaa ja puurtaa koska Taiteilija ei koskaan tuo leipää pöytään.

RAHAENKELI 1

Missä se on töissä?

RAHAENKELI 2

Kahvilassa.

RAHAENKELI 4

Joo just kahvilassa. Tekee latteja Sanomatalossa.

RAHAENKELI 1

Miksi siellä?

RAHAENKELI 4

Hyvä näkymä.

RAHAENKELI 2

No just. Sanomatalossa se tekee latteja.

RAHAENKELI 3

Ja antikvariaatissa! Myy kirjoja!

Rahaenkeli 1 tilaa itselleen spottivalon.

RAHAENKELI 1

Mut oikeesti tää haluis olla vakavastiotettava elokuvakäsikirjottaja!

RAHAENKELI 2

Mutta se ei saa koskaan loistaa, koska Taiteilijan taide vie kaiken tilan niiden elämässä!

Rahaenkeli 1 poseeraa Rintareppumies-projisoinnin kanssa uljaana. Rahaenkeli 1:stä tulee RINTAREPPUMIES.

5. Nyky aika

Rintareppumies esittää yleisölle vakuuttavan action-elokuvista tutun koreografian. Koreografian aikana Taiteilija rakentaa taideteostaan keskittyneesti.

RINTAREPPUMIES

Herätys klo 6.30

Jooga

Pese hampaat

Suihku

Aamupuuro ja kananmuna sekaan

Kata pöytä

Herätä lapsi

Se huutaa

Käy lapsi sylissä suihkussa

Pue lapselle vaippa

Pue lapselle vaatteet

Pue omat vaatteet

Aamupala

Lapsi heittää puuroa paidalleen

Ja sun paidalle

Käy lapsi sylissä suihkussa

Pue lapselle vaippa

Pue lapselle vaatteet

Pue omat vaatteet

Pue ulkovaatteet

Lapsi vaunuihin

Lumipyryssä päiväkodille

Lapsi huutaa

Mene bussilla töihin toimistolle, latteeseen taakse, co-workingiin

Yhdeksän, kymmenen, yksitoista kaksitoista

Sydän hakkaa, hiki valuu, huimaa, rinnasta puristaa.

Tee powerponteja, tee latteja, tee storyboardia

Yksi, kaksi, kolme, neljä

Katso kelloa

Juokse bussiin

Juokse ruokakauppaan

Juokse päiväkodille

Lapsi huutaa
Lapselle puuropouch
Mene kotiin
Laita tonnikalapastaa
Lapsi heittää tonnikalapastaa paidalleen
Ja sun paidalle
Käy lapsi sylissä suihkussa
Pue lapselle vaippa
Pue lapselle yöpuku
Pue omayöpuku
Lue lapselle
Laula lapselle
Laske lampaita
Lapsi huutaa
Lapsi nukahtaa

Sydän hakkaa, hiki valuu, huimaa, rinnasta puristaa.

Avaa tietokone
Maksa laskut
Ne, jotka pystyt maksamaan
Maksa lainanlyhennystä
Ano lyhennysvapaata
Avaa Youtube
Katso videoita
Herää pää näppäimistöllä
Siirry sänkyyn
Nukahda.

6. Mies lähtee

RAHAENKELI 1

Tää on ihan hirvee rooli. Mä lähen nyt!

RAHAENKELI 2

Odot!

RAHAENKELI 4 [yrittää pelastaa tilanteen leikkien urheiluselostajaa]

Taiteilija ei tiedä mitä tehdä, joten hän antaa lapselleen muistoksi sen, mitä se kaikkein eniten rakastaa.

Taiteilija pohtii, mitä hän voisi kaikkein eniten rakastaa ja oivaltaa sitten onnellisena, että tietenkin palikoita. Taiteilija suorittaa hieman hämmentyneenä Rahaenkeli 4:n ohjeistuksen, lähestyy Rintareppumiestä ja pudottaa tämän rintareppuun palikan. Suoritettuaan tehtävän hän katsoo onnellisena yleisöä. Rintareppumies lähtee.

7. Rahaenkeli: Hyvinvointivaltio

RAHAENKELI 4

Tästä kaikesta me opittiin yksi juttu

RAHAENKELI 3

Muistakaa se asuntolaina.

RAHAENKELI 4

Se on kaiken a ja o.

RAHAENKELI 1

Ja muistakaa pitää hyvinvoinnista huolta.

RAHAENKELI 4

Siis aivan ensi-arvoisen tärkeää.

RAHAENKELI 1 [tulee Taivaasta]

Mä en olis täällä taivaassa, ellen olis treenannu PT:n kanssa neljä kertaa viikossa.

KAIKKI

SAMA!

RAHAENKELI 2

Ja syöny vaan luomua.

KAIKKI

SAMA!

RAHAENKELI 3

Ja tutkituttanu joka vuosi hampaat, korvat, rinnat, kivekset, kohdun, peräsuolen, aivot ja kaikki kudokset.

RAHAENKELI 4

No se on just näin.

RAHAENKELI 2 [alkaa epäröidä]

Tota, mäkin yritin tota kun kuulin että niin pitäis tehdä, mutta mä en päässy lääkäriin.

RAHAENKELI 3

Mitä? Siis soitat sinne vaan.

Monologin aikana Rahaenkeli 1, 3 ja 4 vetäytyvät kauemmas kauhistuneina Rahaenkeli 2:n köyhyydestä. Rahaenkeli 2 alkaa leikkiä uutta pelästyttämisleikkiä innoissaan.

RAHAENKELI 2

Eikun ne ei enää vastaa puhelimeen. Ei oo vastannu moneen vuoteen vaan siinä on sellanen takaisinsoittopalvelu ja ne soittaa 48 päästä tai myöhemmin ja sit jos ei oo enää hengenhätä niin ne sanoo että älä tuu vaan soita ambulanssi sitten jos on oikeesti jotain. Ja kerran soitin ambulanssin niin siellä sanottiin että nyt on resurssit niin vähissä että parempi jos elvytän itse itseäni siinä olkkarin lattialla kun auton lähettäminen maksaa niin hirveästi. Että jos olisin asunut Oulussa niin kuulemma olis ehkä voitu yks auto lähettää mutta sekin olis viedy Kuusamoon. Ja sitten ne katkaisi puhelun.

RAHAENKELI 3

Öö okei. Ei mun Tero kyllä koskaan tee noin.

RAHAENKELI 2

Tai sain mä sitten viestin että olitko tyytyväinen palveluun ja mä sanoin että juu kiitos vaan tuli kuitenkin kattava selitys. Annoin niille tekstari palautteessa 9/10.

RAHAENKELI 3

Teron kanssa me jutellaan kyllä asiat halki. Ei mitään tollasta.

RAHAENKELI 4

Kuka on Tero?

RAHAENKELI 3

Mun omalääkäri. Se joka lähettää mut kaikkiin kokeisiin yms yms. Ja kyl me käydään Teron kanssa myös säbää pelaamassa. Mä annan sulle Teron numeron. Jotenkin ihan ihmeellistä että sä oot täällä etkä oo vielä hoitanu asioitas kuntoon.

Rahaenkeli 2 lopettaa leikin ja kaikki Rahaenkelit nauravat yhdessä ylpeinä onnistuneesta sketsistään.

RAHAENKELI 1

Nosiis pointtina tässä on että pitääkää itsestänne huolta.

RAHAENKELI 4

Terveys ensin.

RAHAENKELI 2

Ja terveelliset elämäntavat.

RAHAENKELI 3

Useimmiten jos sairastuu saa siitä syyttää ihan itseään.

RAHAENKELI 1

Liikunnan puute.

RAHAENKELI 4

Fysioterapian puute.

RAHAENKELI 3

Virikkeiden puute.

RAHAENKELI 4

Seksin puute.

RAHAENKELI 2 [pelotellen]

Rakkauden puute.

Rahaenkelit juoksevat kauhuissaan Taivaaseen ja Rahaenkeli 2 jää yksin näyttämölle. Hän tajuaa tilaisuutensa tulleen: hän saa aloittaa seuraavan kuvaelman.

RAHAENKELI 2

Kuvitelkaa vaikka et olis sellanen mies.

Rahaenkeli 4 saapuu näyttämölle innoissaan. Rahaenkeli 2 jatkaa:

Yksinäinen mies.

Rahaenkeli 4:n ryhti valahtaa ja samalla yksinäisen miehen projisointi ilmestyy seinälle. Rahaenkeli 4:sta tulee Yksinäinen mies.

8. Hampaat

YKSINÄINEN MIES harjaa hampaitaan. Hän on puuhassaan tarkka ja tunnollinen.

YKSINÄINEN MIES

Mä synnyin vinohampaisena. Syntyessä mun hampaat oli tietysti ienten sisällä, mutta jo maitohampaat törrötti eri suuntiin. Viimestään kun rautahampaat tuli, oli selvää että peli oli pelattu. Hampaita oli liikaa: ne ei mahtunu kasvamaan omille paikoilleen vaan tunki päällekkäin ja limittäin. Ne kamppaili elintilasta ja kurkotti epätoivosina mun huulten raosta.

Yksinäisen miehen puhuessa HEVOSKASVATTAJAKSI ja HEVOSSHOPPAILIJAKSI pukeutuneet Rahaenkelit liittyvät kohtaukseen esittäen Yksinäisen miehen KOULUTOVEREITA.

Mä tiesin että oli lapsia, joilla oli hammasraudat. Mä olin nähny niitä koulussa. Ne tuli aina paremmista perheistä. Niiden hampaat puristettiin pikkuhiljaa paikoilleen, siistiin riviin ja sieltä ne vilkutti mulle niiku partiolaiset. ”Aina valmiina!”. Hammasrautalapset puhdisti niiden rautoja pienillä tikuilla ja hammasharjoilla ja varo syömästä liikaa välipaloja, ettei vaaralliset ruoka-aineet jäis häiritsemään niiden paikoilleen matkaavia sudenpentuhampaita.

Ne lapset taas, joilla oli suorat hampaat, ne näytti levollisilta ja vapailta. Ne hymyili kuvissa kauniisti ja nauro suu auki, niin että niiden elämänilo tarttu muihinkin. Ne oli vallottavia ja niillä oli aina ystäviä.

Mä katoin mun suuta luokan peilistä käsienvpesupisteellä ja ajattelin, että munkin vuoro vielä tulis. Mä ottasin metallisen hammasrautahaarniskan suuhun rohkeasti ja antasin sen toteuttaa muodonmuutoksen. Mä jynssäisin ja puunaisin ja kärsisin ja sen jälkeen mä olisin vapaa, vahva ja haluttava.

9. Täplikkäät hevoset

Yksinäinen mies muuntautuu pikkuhiljaa Hevoseksi. Hevoskasvattaja kurvaa paikalle jättimäisellä hammasharjalla, jolla hän alkaa harjata Hevosta. Kun kaikki on valmista, Hevonen ja Hevoskasvattaja alkavat ravata ympyrää kuin maneesissa esitellen hevosen taitoja Hevosshoppailijalle. Hevosshoppailija seuraa esittelykierrosta Taivaasta ja iloitsee, kun Hevonen hyppää pari taidokasta hyppyä. Kaikki hurraavat. Lopulta Hevonen kiipeää Taivaaseen Hevosshoppailijan luo. Hevosshoppailija tutkii Hevosta ja katsoo lopulta tämän suuhun. Hevosshoppailija poistuu kiljuen paikalta.

YKSINÄINEN MIES

On kuulemma olemassa kolmenlaisia hevosia: kauniita ratsuhevosia, tavallisia työhevosia ja rumia, täplikkäitä hevosia.

Alakuloinen, rauhallinen, Yksinäisen miehen musiikki soi.

10. Kello tekee miehen

Yksinäinen mies vaeltelee surullisena ja rauhattomana sateisessa puistossa. Yksinäisen miehen musiikki soi. Yksinäinen mies katselee ympärilleen, eikä näe yhtään potentiaalista ystävää. Yhtäkkiä hän huomaa Rintareppumiehen, joka myy kahvia puiston kojussa.

RINTAREPPUMIES

Hei. Kahvia?

YKSINÄINEN MIES

Kiitos. Pistä kaksi.

RINTAREPPUMIES

Kaverille kanssa?

Yksinäinen mies katsoo taakseen yllättyneenä, kuin varmistaakseen, näkyisikö siellä kaveria.

YKSINÄINEN MIES

Ai. Ei. Haluisitko sä? Mä tarjoon.

RINTAREPPUMIES [yllättyneenä]

Aa ei kiitos. Mä en juo kahvia.

YKSINÄINEN MIES

Selvä.

Yksinäinen mies ottaa kaksi kahvikuppia käteensä. Hän asettuu penkille istumaan ja hörppimään juomiaan. Yhtäkkiä hänen viereensä ilmestyy HIIPPARI. Musiikki vaimenee. Yksinäinen mies vilkaisee Hiipparia ja jatkaa sitten kahvin juontia. Hiippari yskähtää ja katsoo Yksinäistä miestä merkitsevästi. Yksinäinen mies vilkaisee Hiipparia uudelleen ja kääntää katseensa sitten pois. Hiippari yskähtää taas. Yksinäinen mies kääntää katseensa Hiippariin, joka vetää taskustaan kultakellon.

HIIPPARI

Kiinnostaako kello?

YKSINÄINEN MIES

Kyllä mä ajan nään puhelimestakin.

HIIPPARI

Se ei ole tässä se pointti.

Hiippari kiinnittää kellon miehen käteen ja samalla energinen musiikki alkaa soida. Pikkuhiljaa Yksinäisen miehen olemus alkaa muuttua. Muodonmuutos alkaa ranteen ympäriltä ja etenee vaihe vaiheelta koko kehoon herättäen sen eloon ja tuoden siihen liikettä ja iloa. Yksinäinen mies nousee penkiltä ja ottaa pari tanssiaskelta. Hiippari nostaa voitonriemuisena hihaansa ja osoittaa kultaista kelloaan. Hahmot riemuitsevat

yhdessä samankaltaisuudestaan. Rintareppumies laittaa kahviputiikkinsa kiinni ja on kävelemässä miehen ohi, mutta huomaa kellon ja pysähtyy. Hän näyttää omaa kultaista kelloaan ja alkaa vertailla sitä Yksinäisen miehen ja Hiipparin kanssa. Hyväntuulinen tanssi valtaa kolmikön. Lopulta he riehaantuvat ilosta ja alkavat juhlia Yksinäisen miehen uutta elämänvaihetta. Seinälle ilmestyy Kellomiehen projisointi. Yksinäisestä miehestä tulee KELLOMIES. Uudet kaverit nostavat Kellomiehen ilmaan ja kuljettavat hänet lopulta kotiin kuningastuolissa.

11. Class Passing / Ristiäiset

Kellomies tulee kotiin. Hän vetää perässään ostamiaan lastenvaunuja ja lepertelee rannekellolleen, josta on tullut hänen vauvansa. Hän suukottaa sitä, puhdistaa ja leikkii sen kanssa. Lopulta hän asettelee sen lastenvaunuihin lepäämään. Tunnelma on iloinen ja odottava. Yhtäkkiä ovikello soi ja eteisestä ilmestyy kolme Rahaenkeliä ristiäisiin. Rahaenkelit ihailevat vauvaa ja lepertelevät sille. Rahaenkelit ja Kellomies antavat kellovauvalle elämänohjeita.

RAHAENKELI 1

Pidä vaatekaapissa aina muutamaa hienoa vaatekertaa.

RAHAENKELI 3

Varmista, että kengät ovat kunnossa.

RAHAENKELI 2

Muista, että ateriaan kuuluu aina aperitiivi, alkupala, pääruoka, salaatti, juustot, jälkiruoka ja lopuksi espresso.

KELLOMIES

Akateemisten piirien ulkopuolella 1–2 latinankielistä lainausta neuvottelutilanteissa kantaa pitkälle.

Rahaenkelit katsovat Kellomiestä myhäillen. Rahaenkeli 2 innostuu ja alkaa esittää pappia nostaen kätensä ilmaan. Rahaenkelit 1 ja 3 asettavat kätensä siunaukseen lastenvaunujen ylle.

RAHAENKELI 2 [laulaen]

Herra olkoon teidän kanssanne.

KAIKKI

Niin myös sinun henkesi kanssa.

Rahaenkeli 2 antaa Rahaenkeli 1:lle ja 3:lle merkin, että nämä saavat nostaa kellon vaunuista. Rahaenkelit nostavat esiin kellon, josta on kasvanut oikean vauvan kokoinen. Rahaenkelit asettavat kellon Kellomiehen ylle missikisatyylin.

RAHAENKELI 2 [laulaen]

Aamen, aamen aamen.

Rahaenkelit saattelevat onnellisen Kellomiehen matkaan ja vilkuttavat tälle hyvästit.

12. Jalot köyhät

RAHAENKELI 1

Mitäs sitten?

RAHAENKELI 2

Kuvitellaanpa vielä että olis yks nainen.

Rahaenkelit 1 ja 2 suuntaavat huomionsa Rahaenkeli 3:een. Hän etsii inspiraatiota näyttämöltä ja huomaa lopulta kirjahyllyihin asetellut kirjat. Hän nappaa kirjan käteensä.

RAHAENKELI 3

Joo just, Kirjaa lukeva nainen!

Rahaenkeli 3 poseeraa Kirjaa lukevana naisena projisoinnin kanssa. Rahaenkeli 3:sta tulee Kirjaa lukeva nainen.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Mä oon aina ajatellu, että köyhyys on cool. Oikeat taiteilijat, poliitikot ja suuret ajattelijat on köyhiä. Viisaat ihmiset on useimmiten eläny köyhyydessä. Raha vetää puoleensa yksinkertasia tai moraaliltaan arveluttavia ihmisiä.

Victor Hugo kirjoittaa [lukee kirjasta]: ”Hän, joka ei siedä köyhyyttä, ei voi koskaan olla vapaa.”

Kirjaa lukeva nainen jatkaa lukemista. Katsoo sitten yleisöön luottamuksellisesti.

Tottakai välillä tekis mieli pistää kaikki paskaks ja rillutella menemään. Haluisin tyhjentää kaikki tilit ja käyttää viimesetkin pennit. Antaa mennä ja iloita elämästä. Mutta nykyihmisellä ei tuu olemaan eläkettä, ja mikään ei oo sydäntäsärkevämpää kuin vanha köyhä.

Ranskassa ne istuu metroasemalla ja pitelee kylttiä ”Olen 82-vuotias. Minulla on nälkä. Auta minua, kiitos.”

Taiteilija istuu kadulla lumisateessa rakentamassa palikoillaan. Hänen edessään on kyltti: ”J’ai 82 ans. J’ai faim. Aidez-moi svp”

13. Rakkaudesta kirjoihin

Kirjaa lukeva nainen on samassa puistossa, josta Kellomies hetki sitten poistui. Rintareppumies tulee avaamaan antikvariaattiaan. Kirjaa lukeva nainen haluaisi kovasti ostaa jonkin ylevän kirjan, mutta ei henno käyttää vähiä rahojaan. Hän alistuu kohtaloonsa ja siirtyy penkille lukemaan Viktor Hugon klassikkoteosta.

Kellomies astuu Taivaasta puistoon suurta kelloaan esitellen. Hän näkee Kirjaa lukevan naisen, joka istuu penkillä lukemassa. Hänessä tapahtuu jotain. Kenties hän muistaa tavanneensa tämän unissaan tai sitten hän rakastuu. Kellomies ryhdistäytyy, asettuu Kirjaa lukevan naisen viereen ja yskähtää. Kirjaa lukeva nainen katsahtaa häneen ja Kellomies esittelee kelloaan. Kirjaa lukeva nainen kääntää sitten nopeasti katseensa takaisin. Kellomies yrittää uudestaan, onnistumatta vakuuttamaan Kirjaa lukevaa naista.

Kirjaa lukeva nainen saa kirjansa loppuun ja katselee kaihoisasti antikvariaatin suuntaan. Silloin Kellomies saa idean. Hän kaivaa taskustaan setelin ja näyttää sitä Kirjaa lukevalle naiselle. Kirjaa lukeva nainen kiinnostuu. Hän katselee seteliä, nappaa sen sitten ja marssii Rintareppumiehen kirjakojulle. Hän antaa tälle setelin ja saa sitä vastaan uuden kirjan. Kirjaa lukeva nainen asettuu penkille lukemaan ja Kellomies istuu hänen viereensä helpottuneena. Sama tapahtumakulku toistuu hetken päästä,

ja Kirjaa lukevan naisen istuutuessa lukemaan, kiertää Kellomies onnellisenä kätensä tämän ympärille. Kirjaa lukeva nainen havahtuu lukupuuhistaan, katsoo Kellomiestä ja sitten yleisöä kirja kädessään. Hän aloittaa luennon.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Mona Chollet kirjoittaa: ”Kuinka patriarkaatti sabotoi heterosuhteet”. Heterosuhteet elää samassa todellisuudessa muun yhteiskunnan kanssa ja valtasuhteet ja sorto ylettyy myös yksityisiin asioihin, kuten heteroavioliittoihin ja koteihin. Silti me ajatellaan usein, että rakkaus ja parisuhteet on politiikan yläpuolella. Näin ei kuitenkaan //

Kirjaa lukeva nainen lopettaa puhumisen. Hänen kirjansa on taas loppunut eikä luento luonnistu ilman uutta kirjaa. Hän pyytää katseellaan apua Kellomieheltä. Kellomies rientää apuun, suuntaa Rintareppumiehen luokse ja osta tältä kaikki antikvariaatin kirjat. Rintareppumies poistuu. Kellomies tömäyttää kirjat Kirjaa lukevan naisen syliin

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// kuitenkin ole, vaan kaikki yksityiselämässä on poliittista. Poliitikka ja sukupuolten väliset valtasuhteet ohjaa meidän kaikkein intiimeimpiä //

Kellomies huomaa naisen taas hiljentyneen kuin punaisen langan kadottaneena. Hän juoksee hakemaan uuden kasan kirjoja. Luento jatkuu kun Kirjaa lukeva nainen saa kirjat käsiinsä. Hän alkaa vajota kohti maata kirjojen painaessa liikaa.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// intiimeimpiä suhteita. On esimerkiksi tutkittu, että heterosuhteissa //

Kellomies kaartaa hakemaan uutta kirjakasaa ja kaataa sen Kirjaa lukevan naisen syliin. Tämä lyyhistyy lattialle.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// suhteissa, joissa nainen tienaa vähemmän kuin mies, syntyy vähemmän avioeroja. Syy tähän voidaan ymmärtää suo //

Kellomies raastaa kirjoja mistä löytää ja patoaa niitä Kirjaa lukevan naisen ympärille. Kirjaa lukeva nainen vajoaa kirjakaupan onkaloihin.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

// suoraan naisen valinnanvapaudesta. Eli perinteiset sukupuoli //

Epätoivoinen kellomies peittää viimeisetkin merkit Kirjaa lukevasta naisesta kirjoihin musiikin pauhatessa niin kovaa, että naisen sanat eivät enää kuuluu musiikin yli.

14. Rahaenkelit: Palkkatasa-arvo

Valot syttyvät Taivaaseen, jossa ovat kaikki muut Rahaenkelit paitsi Rahaenkeli 3.

RAHAENKELI 1

Tää nyt oli tää ikuisusaihe.

RAHAENKELI 2

Palkkatasa-arvo.

RAHAENKELI 1

Hohhoijaa.

RAHAENKELI 2

Naiset, menkää hyväpalkkisiin töihin.

RAHAENKELI 4

Mä sanon kaikille mun naispuolisille ystäville että valitkaa alanne paremmin.

RAHAENKELI 1

Teknologia-ala, vientiala, kasvuala, murskausala

RAHAENKELI 2

Ihan mikä vaan ala mutta ei niitä iänikuisia kulttuurihoivaopetusveronmaksajanniskasta revittyjä aloja.

RAHAENKELI 4

Sille tielle jos lähette niin saatte ihan itse itseänne kaikesta tuskastanne syyttää.

RAHAENKELI 1

Ja sitten on tää työuran lyheneminen hoitovapaiden takia.

RAHAENKELI 2

Älkää hankkiko niitä lapsia.

RAHAENKELI 4

Paitsi tietenkin kansantaloudellisesti ajatellen lapset on tärkeitä.

RAHAENKELI 1

No joku niitä aina tekee mutta jos tekee niin ihan itseään saa syyttää.

RAHAENKELI 2

Meillä oli täällä taivaassa ennen yks Ninni,

RAHAENKELIT 1 JA 4

Joo just Ninni!

RAHAENKELI 2

Ninni teki sen virheen että meni hankkiutumaan raskaaksi ja menetti johtoasemansa pörssi-yhtiössä ja alkoi kaiken päälle valittaa siitä.

Rahaenkelit alkavat esittää Ninnin vaiheita pantomiimina.

RAHAENKELI 2

”Blablabla syrjintää” ja ”Mämämää yhdenvertaisuus” ja ”Bibibii arvomaailman tarkistus”

RAHAENKELI 1

ja me ei voitu tehdä muuta kun heittää se ulos täältä.

RAHAENKELI 4

Muistatteko kun se huusi tossa pilven reunalla että

RAHAENKELI 2

”älkää päästäkö irti mä putoaaaaaaaan”

RAHAENKELI 1

ja sit PLÄTS. [nauravat]

Rahaenkeli 2 putoaa Taivaasta ja Rahaenkeli 1 ja 4 taputtavat innoissaan. Rahaenkeli 2 nousee ylpeänä roolisuorituksestaan ja poistuu näyttämöltä.

RAHAENKELI 4

Ja sit vielä yks juttu.

RAHAENKELI 1

Että naiset pyytäkää vaan enemmän palkkaa niissä palkkaneuvotteluissa.

RAHAENKELI 4

Ihan oma vika jos ei ole uskallusta pyytää yhtäläillä kun miehet.

RAHAENKELI 1

Mä aina sanon naiskollegoille että pyytäkää vaan yhtä paljon kun minä. Nolla perään ja se on siinä.

RAHAENKELI 4

Siitä me ollaan sulle kiitollisia. Mäkin sanon aina että ei mitään anteeksipyytelyitä vaan suoraan asiaan ja reilusti kättä päälle.

RAHAENKELI 1

Ja siitä me ollaan sulle kiitollisia.

RAHAENKELIT 1 ja 4

Ootteko te meille kiitollisia?

15. Escort

Kirjaa lukeva nainen kaivautuu esiin kirjojensa alta. ESCORT ilmestyy Taivaasta ja lähestyy Kirjaa lukevaa naista. Hän on elegantti ja uhkuu hyvää oloa ja valtaa. Kirjaa lukeva nainen katsoo Escortia kaihoisesti ja ihailleen omasta nuhjuisesta kirjavankilastaan.

ESCORT

Mä asun Lontoossa, teen töitä Escortina. Mä oon kirjoilla vuokratyöfirmassa ja joka viikko firman koordinaattori soittaa mulle ja kertoo, minkälaisia juhlia olis tarjolla. Mä voin mennä pankkiirien iltamaan London Bridgelle tai hyväntekeväisyysjuhlaan

Mayfairiin. Notting Hillissä on elokuvan promootioilta, jonne tarvitaan tyttöjä. Mä valitsen hauskimman juhlan ja perjantai-iltana yliopiston luentojen jälkeen mä puen korkeakorkoset kengät ja kimaltavan, lyhyen mekon. Mä kiharran mun hiukset ja kiinnitän ripsien päälle pitemmät, tuuheemmat tekoriipset. Mä matkustan lähijunalla London Bridgelle, Mayfairiin tai Notting Hilliin ja istun tummaan pukuun pukeutuneen miehen vieressä, mä nauran sen vitseille ja pidän kättä sen reidellä. Mä syön hummeria, mustaa riisiä tai cocktailpaloja ja juon kaksin käsin samppanjaa.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Me oltiin koulukavereita. Yhtenä iltana Waterloon juna-asemalla se kysy multa, haluisinko alottaa duunit samassa firmassa. Työ oli kuulemma mielenkiintoista ja siitä sai kivasti rahaa.

ESCORT

Escortin työn saa tehdä rauhassa, no strings attached. Kello yhentoista aikaan illalla kun pubit menee kiinni tummapukunen mies kysyy multa, haluunko mä lähtee sen hotellille. Kukaan ei pakota mua, mutta jos mä haluan niin mun tulot kasvaa moninkertasiks.

Escort kaivaa kauniin asunsa sisältä tukon seteleitä. Hän löyhyttelee niillä hetken itseään ja ojentaa niitä sitten Kirjaa lukevaa naista kohti. Kirjaa lukeva nainen katsoo rahoja, sitten Escortia ja lopuksi kirjojaa. Hän avaa suunsa ja ojentaa kättään kohti seteleitä, mutta jättää sitten eleensä puolitiehen ja päästää suustaan vain pienen ynähdyksen. Lopulta hän vilkaisee ujosti Escortia, pudistaa päätään ja perääntyy takaisin antikvariaatin uumeniin. Escort kohauttaa olkapäitään, nousee ja kävelee pois.

16. Rahaenkelit: Tavallisuus

Rahaenkelit 1 ja 4 hiippailevat varovaisesti esiin. He puhuvat yleisölle kuiskaten.

RAHAENKELI 4

Ihan sitä haluttiin tulla kertomaan että kannattaa olla niinkun me.

RAHAENKELI 1

Siis tälläisiä tavallisia.

RAHAENKELI 4

Ei yhtään erikoisia.

RAHAENKELI 1

Sellasia että joutuu olemaan vähän hämillään että miten päin tässä oltais.

RAHAENKELI 4

Niikun nyt tossa.

RAHAENKELI 1

Että tulee epämiellyttävä olo että minuako tässä nyt syytetään.

RAHAENKELI 4

Että taas kaikki on vihasia ja en ymmärrä miks.

RAHAENKELI 1

Tai että joutuu pelkäämään.

RAHAENKELI 4

Tai varomaan sanojaan.

RAHAENKELI 1 [kovaan ääneen]

Niin se on hirveintä, että ei saa edes puhua vapaasti.

RAHAENKELI 4 [huutaa]

Kyllä sananvapaus on tärkeintä.

RAHAENKELI 1

Ja tavallisuus.

RAHAENKELI 4

Kannattaa olla vaan tällänen

RAHAENKELI 1

Niinkun me.

RAHAENKELI 4

Ei herätetä turhia ennakkoluuloja.

RAHAENKELI 1

Eikä vaikeita tunteita vastapuolelle.

TAUKO

RAHAENKELI 4

Siksi ne toiset

RAHAENKELI 1

Niin ne toiset kaks

RAHAENKELI 4

No ne ei oo nyt täällä.

RAHAENKELI 1

Kun me ajateltiin että teille voi tulla epämukava olo ottaa niiltä neuvoja vastaan.

RAHAENKELI 4

Kun ne ei oo niinkun me.

RAHAENKELI 1

Tälläsiä tavallisia tallaajia, joihin voi samastua.

RAHAENKELI 4

Kuten kirjallisuuden klassikoissa on Juhani.

RAHAENKELI 1

Tai Timo

RAHAENKELI 4

Tai Tuomas.

RAHAENKELI 1

Tai Rahikainen

RAHAENKELI 4

Ne on hyviä ja ymmärrettäviä esimerkkejä.

RAHAENKELI 1

Hietanenkin on oikeen hyvä.

RAHAENKELI 4

Ja mitä näitä nyt on.

RAHAENKELI 1

Ja kieli on tärkeä.

RAHAENKELI 4

Ihan ymmärrettävyyden kannalta.

RAHAENKELI 1

Että paras puhua selvällä suomen kielellä niin vastapuoli ymmärtää.

RAHAENKELI 4

Ja jos ei ymmärrä niin sitten hän tietää että hänellä on jotain opittavaa.

RAHAENKELI 1

Tämäkin esitys tässä oppilaitoksessa on suomeksi. Ihan vaan että opiskelijat ja henkilökunta ymmärtää.

RAHAENKELI 4

Kun monille tulee siitä epämiellyttävä olo kun joutuu puhumaan

RAHAENKELI 1

Tai kuuntelemaan!

RAHAENKELI 4

ulkomaan kieliä.

RAHAENKELI 1

Ei saa ilmaista itseään vapaasti.

RAHAENKELI 4

Ei pääse syvälle keskusteluun.

RAHAENKELI 1

Kyllä te ymmärrätte.

RAHAENKELI 4

Ei se tunnu kivalta.

RAHAENKELI 1

Ja ne muut.

RAHAENKELI 4

Niin ne joita me ei ymmärretä.

RAHAENKELI 1

No itse on valintansa tehneet.

RAHAENKELI 4

Tulee vielä tajuamaan

RAHAENKELI 1

Ettei kannata harrastaa mitään erikoisuuden tavottelua.

RAHAENKELI 4

Juu.

RAHAENKELI 1

Aamen.

17. Nukkekot

Kirjaa lukeva nainen kampeaa itsensä kirjakasan alta ja keskeyttää edellisen kohtauksen.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Tehtäiskö seuraavaksi näin?

Kirjaa lukeva nainen ojentaa kirjan Rahaenkeli 4:lle, joka riisuu rahaenkelipukunsa ja muuttuu takaisin Kellomieheksi. Valotilanne muuttuu retroksi.

KIRJAA LUKEVA NAINEN

Henrik Ibsen kirjoittaa:

Kaiuttimista alkaa kuulua Nukkekodin viimeinen kohtaus, jota Kirjaa lukeva nainen ja Kellomies lipsyncaavat. Puhetapa on liioitellun etinen ja nasaali, niin kuin vanhoissa Suomi-filmeissä.

HELMER: Mutta, Nora, mitä puhetta tämä on?

NORA: Sinä olet aina ollut niin kiltti minua kohtaan. Mutta meidän asuntomme ei ole ollut muuta kuin leikkitupa. Tässä olen minä ollut sinun nukkivaimonasi, niinkuin minä kotona olin isän nukkilapsena. Minusta oli hupaista kun sinä otit leikitelläksesi minun kanssani. Se on ollut meidän avioelämämme, Torvald.

Minun tulee elää aivan omin neuvoin, jos mielin saada selvää itsestäni ja kaikesta, mikä on ympärilläni. Sentähden en voi jäädä sinun luoksesi kauemmin.

HELMER: Nora, Nora!

NORA: Kuules, Torvald; kun vaimo jättää miehensä talon sillä tavoin kuin minä nyt sitä teen, niin olen kuullut, että mies lain mukaan on vapaa kaikista velvollisuuksista häntä kohtaan. Älä pidä itseäsi sidottuna mihinkään, yhtä vähän kuin minäkään sitä teen. Olkoon täysi vapaus molemmin puolin. Kas, tässä saat sormuksesi takaisin.

Minun täytyy kasvattaa itse itseni.

Kirjaa lukeva nainen ja Kellomies kääntyvät kannoillaan ja kävelevät pois.

18. Kell' onni on, se onnen kätkeköön

Kuuluu pompöösiä musiikkia ja suosionosoituksia. Rintareppumies on voittanut Oscarin. Hän ottaa vastaan huikeat suosionosoitukset. Rintareppumies heiluttaa oscaripalkintoa ylpeänä ja pyyhkii sitten kyyneleitä silmistään. Lopulta aplodit lakkaavat ja tilaan laskeutuu hiljaisuus.

RINTAREPPUMIES

Kiitos, kiitos niin paljon. Tää on ihan uskomattoman suuri kunnia. Haluaisin ensin kiittää mun lasta //

Yhtäkkiä Eino Leinon runoon sävelletty "Kell' onni on" -kappale alkaa soida. Seuraava toiminta tapahtuu laulun aikana.

Kell' onni on, se onnen kätkeköön,
kell' aarre on, se aarten peittäköön,
ja olkoon onnellinen onnestaan
ja rikas riemustansa yksin vaan.

Rintareppumies menee hämilleen, katselee ympärilleen ja piilottaa sitten pokaalinsa rintareppuunsa. Kun laulu ei lakkaa, peruuttaa hän kotiinsa piiloon.

Ei onni kärsi katseit' ihmisten.
Kell' onni on, se käyköön korpehen
ja eläköhön hiljaa, hiljaa vaan
ja hiljaa iloitkohon onnestaan.

Rintareppumies hätääntyy. Rahaenkelit tulevat lähietäisyydelle seuraamaan tilannetta. Rintareppumies on epätoivoinen ja katsoo Rahaenkeleitä kysyvästi. Nämä nyökkäävät, ja lopulta Rintareppumies tukehduuttaa pokaalinsa sohvatyynyyn. Hän on silminnähdän helpottunut. Oscar-palkinnon sielu lentää taivaaseen.

19. Taiteilijan kuolema

Rahaenkeli 2 astelee päättäväisesti takaisin Taiteilijan kerjäämispaikalle ja tilaa itselleen spottivalon.

RAHAENKELI 4

Osa 5: Taiteilijan kuolema

Rahaenkeli 2 tekee näyttävän ja traagisen teatterikuoleman spottivalossa ja asettautuu makaamaan elegantisti ja kuvauksellisesti. Muut Rahaenkelit taputtavat ja Rahaenkelit 3 ja 4 riisuvat leikistä innostuneina rahaenkelivaatteensa kuollakseen Kirjaa lukevana naisena ja Kellomiehenä Taiteilijan ympärille. Kuolinkasa muistuttaa Géricaultin "Medusan lautta" -maalausta.

20. Rahaenkelit: Maailmanloppu

Rahaenkeli 1 on seuraamassa kollegojaan, mutta kaappaa sitten rahaenkeliänsä päälleen pelastautuakseen varmalta kuolemalta. Hän kävelee tarkastelemaan ruumiskasaa onnellisena siitä, että saa päättää Rahaenkeliänsä opettavaisen kuvaelman.

RAHAENKELI 1

Jokainen päättää ihan itse minkälaisen elämän itselleen rakentaa.

Tänne pilven päälle voi ihan hyvin kiivetä, ei tässä mitään aitoja ole.

Mutta omat tikkaat tarvitaan!

Ei siitä mitään tule että täältä ruvetaan jotain apuköysiä heittelemään.

Tänne vaan jos on asiat kunnossa.

Kyllä ne välineet saa ostettua jos on tehny jotain oikein.

Alun ja lopun laulu

Rahaenkeli 1 alkaa laulaa Alun ja lopun laulua slovarina kitaran säestyksellä. Kesken laulun muut roolihahmot avaavat silmänsä ja yhtyvät lauluun. Rahaenkelit nousevat Taivaaseen ylpeinä, onnellisina ja kaihoisasti vilkuttaen.

Kyllä taivaassa on tilaa

Sille joka haluaa

Ei aitaa

Ei piikkilankaa

Laita tikku ristiin

Ala

Alusta ja kapua

Täällä saat haukkoa

Raitista ilmaa

Kun maailma palaa

Tule mukaan

Päälle pilven valkean

Voit vielä muuttaa suuntaa

Tule mukaan

Päälle pilven valkean

Ja antaa maailman palaa

Rahaenkeli 1 jää seisomaan Taivaaseen. Juuri ennen pimeyden laskeutumista muut Rahaenkelit pistävät päänsä esiin kulisseista onnellisesti hymyillen. Pimeys.