

Opinnäytetyö (YAMK)

Taiteen uudet kontekstit

2024

Salla-Maria Salo

Minimalistinen musiikki dramaturgian lähtökohtana

– musiikkiteatterin dramaturgisia työkaluja Gilles
Deleuzen filosofian valossa



Opinnäytetyö (YAMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Taiteen uudet kontekstit

2024 | 69 sivua, 12 liitesivua

Salla-Maria Salo

Minimalistinen musiikki dramaturgian lähtökohtana

- musiikkiteatterin dramaturgiaa työkaluja Gilles Deleuzen filosofian valossa

Opinnäytetyö selvittää musiikkiteatterin dramaturgiaa ilmaisukeinoja minimalistisen musiikin lähtökohdista pyrkimyksenään ekologisesti kestävä esitys. Projekti toteutettiin taiteellisena tutkimuksena, joka rakentui sekä tietopohjan keräämisestä että sävellys- ja käsikirjoitustyöstä, siihen pohjautuvasta työpajasta näyttelijöiden kanssa ja työpajamateriaalien esittämisestä yleisölle MD Companyn järjestämän Musiikkiteatterifestivaalin Workshop-katselmuksessa Helsingissä elokuussa 2024.

Opinnäytetyö hyödyntää myös postkvalitatiivisen tutkimuksen lähtökohtia ja soveltaa niitä erityisesti keskustelussa Gilles Deleuzen filosofian kanssa. Opinnäytetyö tarkentaa huomion toistoon musiikillisena ja teatterillisena elementtinä ja tarkastelee minimalistisen musiikkiteatterin filosofisia ja poliittisia ulottuvuuksia.

Opinnäytetyön lopputuloksena syntyi välineitä dramaturgisesti hierarkiattoman, yleisön omaa luovaa ajattelua aktivoivan musiikkiteatterin tekemiseen sekä katsanto musiikkiteatterin poliittisiin ulottuvuuksiin. Opinnäytetyö osoittaa, että musiikkiteatterilla on paljon kehittymismahdollisuuksia kaanonin ulkopuolella.

Asiasanat:

Musiikkiteatteri, dramaturgia, uusi dramaturgia, minimalismi, minimalistinen musiikkiteatteri, Deleuze, Gilles, nykyteatteri, taiteellinen tutkimus, toisto.

Master's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Contemporary Contexts of Art

2024 | 69 pages, 12 attachment pages

Salla-Maria Salo

Minimalist Music as the Basis for Dramaturgy

- Dramaturgical Tools for Contemporary Music Theatre in Light of Gilles Deleuze's Philosophy

The thesis investigates the dramaturgical means of expression in music theatre from the perspective of minimalist music, with the aim of creating an ecologically sustainable performance. The project was carried out as an artistic research, which involved both gathering a literary knowledge base and engaging in composition and scriptwriting work, followed by a workshop with actors and a presentation of the workshop materials to an audience at the Workshop Showcase of the Music Theatre Festival organized by MD Company in Helsinki, August 2024.

The thesis also draws on the principles of post qualitative research, particularly engaging with the philosophy of Gilles Deleuze. The thesis focuses on repetition as a musical and theatrical element and examines the philosophical and political dimensions of minimalist music theater.

As a result of the project, tools were developed for creating dramaturgically non-hierarchical musical theatre that activates the audience's creative thinking, as well as insights into the political dimensions of music theatre. The thesis demonstrates that music theatre has significant opportunities for development outside of the traditional canon.

Keywords:

Music theatre, dramaturgy, new dramaturgy, minimalism, minimalist music theatre, Deleuze, Gilles, contemporary theatre, artistic research, repetition.

Sisältö

1 Johdanto	5
1.1 Lähtökohdat ja kontekstit	5
1.2 Elävän kartan piirtoa – taiteellinen ja jälkikvalitatiivinen tutkimus	10
1.3 Tutkimuasetelma ja tutkimuskysymykset	11
1.4 Opinnäytetyön rakenne	13
1.5 Opinnäytetyön eettisyys	14
2 Toiston kokeiluista uuteen dramaturgiaan	15
2.1 Musiikillisen minimalismin kaanon ja erityispiirteet	15
2.2 Uuden dramaturgian peruslähtökohdat minimalistisen musiikin valossa	19
2.3 Minimalistisen musiikkiteatterin kaanon ja <i>Einstein on the Beach</i>	25
3 Yhdysviivoja – sävellys- ja dramaturginen prosessi	31
4 Keskusteluja Gilles Deleuzen kanssa	43
4.1 Aktuaalinen, virtuaalinen ja ero eli tapahtumisen prosessi	43
4.2 Rihmastomaisen musiikkiteatteriesityksen luovat ja poliittiset voimat	44
4.3 Toiston voima	45
4.4 Affektin, perseptin ja käsitteen yhteisleikki luovassa työssä	48
4.5 Vähemmistötaide, vähentäminen ja sommitelma: representaation rikkominen	53
5 Lopuksi	59
Lähteet	63

Liitteet

Liite 1. *Kierto*-sävellyksen ensimmäiset sivut

Liite 2. Tutkimustiedote ja suostumuslomake opinnäytetyöhön osallistuneille

Liite 3. Tietosuojailmoitus opinnäytetyöhön osallistuneille

1 Johdanto

Minimalismissa mua kiinnostaa sama mikä mua kiehtoo runossa ja tietynlaisessa kokeilevassa proosassa: se *tiiviy*s, se että teksti pursuaa merkityksiä, kaikki on merkityksellistä ja silti pakenee yksiselitteisyyttä, on tilaa. Että lavalla KAIKKI on merkityksellistä. Soitin ei ole vain soitin, tai jos se on vain soitin, se on sitä teoksen sisältöjen ja muodon perustelevana muutoinkin kuin siksi, että se kuulostaa kivalta sävellyksen soitinnuksessa. Se ikään kuin menettää entisen identiteettinsä ja muuttuu moneudeksi, --- josta yleisö saa tehdä omat tulkintansa, tai johon yleisö heijastaa oman mielensä. (Ote työpäiväkirjasta 30.1.2024)

Jos jokin on tullut minulle tämän opinnäytetyöprosessin aikana selväksi, niin se, että minimalismi ei ole yksinkertaista. Peter Brook (1968, 45) on kirjoittanut Pyhästä teatterista, jota hän kutsuu myös ”näkyväksi tehdyn näkymättömyyden teatteriksi”. Minulle minimalismin parissa työskentely on ollut eritoten moneuden tulemista näkyväksi ja edelleen moneuden tekemistä näkyväksi kaikessa kompleksisuudessaan, elävyydessään ja kiehtovuudessaan. Tämä on tapahtunut yksinkertaistamalla sitä, mikä näkyy ja kuuluu, keskittymällä muotoon, jotta muodon seassa tapahtuva saa mahdollisuuden tulla esiin.

Opinnäytetyö on syntynyt halustani tutkia musiikkiteatterin marginaaleja ja kehittymismahdollisuuksia. Työtä voi ajatella eräänlaisena musiikkiteatterin dekonstruktiona eli purkamisena, jonka avulla etsin sille uutta sisäistä järjestystä, musiikkiteatterin perinteisestä kaanonista irtautuvaa tapaa rakentaa dramaturginen kompositio. Dekonstruktio myötä siirrän musiikkiteatteri-dramaturgian perinteisestä draamasta niin sanottuun uuteen dramaturgiaan (Bleeker 2023; Hotinen 2003), jota kutsutaan usein myös draaman jälkeiseksi teatteriksi käsitteen luoneen Hans-Thies Lehmannin (2009) samannimisen, draamatonta teatteria perinpohjaisesti analysoivan teoksen mukaan.

1.1 Lähtökohdat ja kontekstit

Hulkko (2018) pohtii artikkelissaan *Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia* minimalismin mahdollisuuksia dramaturgiassa ja esityksessä. Artikkelin alussa hän esittelee vuonna 2016 sellisti Juho Laitisen konsertin esittelypuheesta muistinvaraisesti ylös kirjoittamansa ”Johnsonin listan”, joka viittaa säveltäjä-

kriitikko Tom Johnsonin tekemään jaotteluun minimalistisen musiikin muotokeinoista. Listalla luetellaan erilaisia sävellyksellisiä minimoinnin keinoja, kuten käytettyjen aineiden ja instrumenttien minimointi, rakenteiden minimointi ja toisto, dynamiikan, liikkeen ja muiden muutosten minimointi sekä tempon minimointi eli hidastaminen. Hulkko kertoo oivaltaneensa tällaisten lähestymistapojen soveltuvan myös dramaturgiaan ja toteaa, että näytelmätekstin lisäksi näitä supistamisen ja vähentämisen mahdollisuuksia tulisi tarkastella etenkin esityksen sommittelukeinojen ja niiden muodostaman komposition ja esiintyjän ilmaisun näkökulmasta. (Hulkko 2018, 114.)

Luin Hulkon (2018) artikkelia talvella 2023 etsien inspiraatiota ja ideaa mahdolliselle seuraavalle taiteelliselle projektille. Ammattitaustani on musiikkiteatterinäyttelijyydessä ja laulopedagogiikassa, mutta olen tehnyt teatteri- ja esitystaiteen projekteja myös dramaturgin ja kirjoittajan roolissa. Hulkon artikkelin myötä aloin pohtia musiikkipsykologiaa ja sitä, kuinka suuri vaikutus musiikilla on alitajuntaan ja mielikuvitukseen. Musiikkia kuunnellessa ihmisen aivoissa käynnistyy sama aktivoitunut symbolinen prosessi kuin unissa, ja prosessi on niin piilotajuinen, etteivät minän defenssit pysty sitä patoamaan (Lehtonen 2010, 240). Koen, että musiikkiteatterinäyttämöllä nämä musiikin potentiaalisuudet jäävät usein käyttämättä musiikin jäädessä teoksen dramaturgisessa hierarkiassa tarinaa ja tekstiä värittäväksi tai vahvistavaksi elementiksi. Saman toteaa Lenkiewicz (2018, 35) tapahtuneen Taideyliopiston uuden musiikkiteatterin kurssilla, jossa hän toimi valmistettavan teoksen säveltäjänä: musiikki joutui ajoittain alisteiseen, näyttämötapahtumia kuvittavaan asemaan menettäen sen myötä kiinnostavuutensa ja itsenäisyytensä. Minua alkoi houkuttaa tämän hierarkian muuttaminen. Halusin selvittää, millä tavoin musiikki voisi toimia dramaturgiaa määrittävänä elementtinä; miten musiikin käynnistämille piilotajuisille prosesseille saisi raivattua teatteriteoksessa enemmän tilaa.

Yksi opinnäytetyöni aiheen valintaa perusteleva tekijä oli myös ilmasto- ja luontokatohuoleni, jonka myötä rajasin projektini lähtökohtia edelleen. Musikaaleja ammatikseni tehneenä olen viettänyt vuosikausia mitä näyttävimpien

ja lukuisimpien pukujen, maskien, lavasteiden ja erikoistehosteiden ympäröimänä. Tässä ekokriisin ajassa koen musiikkiteatteriinkin helposti assosioituvan yltäkylläisyyden ongelmalliseksi. Yltäkylläisyyden suurin ongelmallisuus liittyy mielestäni materialistisen runsauden kokemukseen: teatteri ei vain representoi vaan eritoten luo ja vahvistaa tai kyseenalaistaa sekä tekijöidensä että yleisönsä maailmankuvaa. Maapallo ei kestä kapitalismin vaatimaa loputonta kasvua; jos haluamme jatkaa elämäämme jotakuinkin samalla elintasolla kuin nykyään, meillä on edessämme vähentämisen ja kohtuullistamisen aika (ks. Herrmann 2022, 9–18, 83–94, 209–221; Hicckel 2020, 80–82, 94–98, 113; Klein 2019, 69–78; Raworth 2017, 32–56). Siksi on mielestäni tärkeää tarjota sekä taiteen tekijöille että yleisölle kokemuksia siitä, että myös materialistisesti vähäisillä aineksilla voi luoda ja kokea rikkautta, inspiroitumista ja merkityksellisyyden tunnetta. Halusin selvittää, kuinka pienillä materialistisilla resursseilla on mahdollista luoda vaikuttava musiikkiteatteriteos ja mistä teoksen vaikuttavuus silloin syntyy. Mietin myös, miten voisin teoksen aiheella ottaa kantaa ekokriisiin liittyviin haasteisiin. Projektissani on siis myös artistinen eli taideaktivistinen ote.

Dramaturgia on adaptoimisen, sovittamisen taidetta, johon liittyy asioiden sommittelua eli komposition luomista. 2000-luvun alusta lähtien Suomessa on puhuttu myös esitysdramaturgiasta, joka viittaa dramaturgian rakentumiseen esityksen kaikkien osa-alueiden yhteispelinä. (Kilpi & Numminen 2018, 10, 17, 38). Hulkon kommentti Johnsonin listan soveltamisesta esityksen sommittelukeinoihin, niistä muodostuvaan kompositioon ja esiintyjän ilmaisuun viittaa juuri esitysdramaturgiaan. Käsittelenkin tässä opinnäytetyössä dramaturgiaa juuri esitysdramaturgisessa merkityksessä. Georgelou ym. (2017, 22–24, 65–70, 86–90) esittävät dramaturgian olevan jaettu, yhteistyöllinen prosessi sekä eräänlainen esityksen valmistamisen katalysaattori, joka ei välttämättä kontrolloi vaan ennemminkin inspiroi ja kehittää esitystä. Heidän mukaansa dramaturgian voi ajatella myös politisoituna praktiikkana, joka haastaa ja määrittelee uudelleen vallitsevia yhteiskunnallisia normeja. Nämä dramaturgian ulottuvuudet ovat läsnä myös opinnäytetyössäni, jossa ekologisuuden eetokseni kytkeytyy praktiikkaani politisoiden sen. Myös Bleeker

(2023, 4–6) näkee dramaturgian prosessuaalisena esityksen tekemisenä. Hän esittää dramaturgian olevan luovan ajattelun ja toiminnan yhdistämisen praktiikkaa, jossa ajattelu etenee kehollistuvan ja materiaalisen praktiikan kautta ja laajenee olemaan linjassa nykyisten kehityssuuntien, kuten uusmaterialismin, ekologisen ajattelun, kehollisten, aktiivisten ja ympäristölähtöisten kognition lähestymistapojen, sekä toimijaverkostoteorian alueille. Monia näitä kehityssuuntia vastaavia ajatusmalleja on löydettävissä myös tästä opinnäytetyöstä, vaikka en niitä tarkoituksella erittele.

Musiikkiteatteri on käsitteenä monisyinen, ja sille on eri kielissä ja kulttuureissa eri nimityksiä, jotka viittaavat, kulttuurista riippuen, hyvinkin erilaisiin musiikkia sisältäviin teatteriestetiikkoihin (Salzman & Dési 2008, 3–10). Opinnäytetyössä olen valinnut määritellä musiikkiteatterin sen esiintyjäkoulutuksen rajaamien taitojen kautta: musiikkiteatterikoulutuksen opinnoissa niin Pohjoismaissa, Lontoossa kuin New Yorkissakin painottuvat laulu, näyttelijäntyö ja tanssi (Royal Academy of Music 2024; Manhattan School of Music 2024; Göteborgs Universitet 2024; Tampereen ammattikorkeakoulu 2024; Uniarts 2024). Esiintyjäkoulutuksissa korostuvat osaamisalueet perustuvat musikaaliesiintyjyyden vaatimukseen, mutta olen ollut utelias sen suhteen, mitä muuta voi luoda näyttelijöiden kanssa, jotka hallitsevat nämä taidot.

Myöskään uuteen dramaturgiaan perustuvalla musiikkiteatterille ei ole syntynyt vakiintunutta nimitystä. Salzman & Dési (2008, 3–5) ehdottavat kategorista nimitystä ”uusi musiikkiteatteri” (new music theater) sellaiselle musiikkiteatterille, joka on jotain muuta kuin oopperaa, operettia tai musikaalia. Myös Lenkiewicz (2018) käyttää tuota samaa termiä. Bawtree (1990, 10–15) ehdottaa nimenomaisesti laulavalle nykyteatterille termiä ”uusi laulava teatteri” korostaakseen laulun narratiivista voimaa ja merkitystä teatteriesityksessä. Itse olen tehnyt valinnan puhua ja kirjoittaa nykymusiikkiteatterista, sillä koen tärkeäksi kytkeä termin nykyteatteriin, joka ainakin omassa mielessäni assosioituu huokoiseen ja kokeilevaan, perinteisestä draamasta irrottautuvaan dramaturgian muotoon.

Etsiessäni lähdeaineistoja en löytänyt minimalistisesta musiikkiteatterista paljoakaan tutkimuksia tai kirjoituksia lukuunottamatta muutamia merkittäviä ohjaajia ja säveltäjiä koskevia haastatteluja, artikkeleja ja analyyseja. Nämäkin lähteet koskivat pääosin oopperaksi luokiteltuja teoksia, kun taas oma kiinnostukseni kohdistui eritoten pop/jazz-laulutekniikalla esitettyyn musiikkiteatteriin. Suomeksi en löytänyt minimalistisesta musiikkiteatterista oikeastaan mitään materiaalia. Kokeilevaa nykymusiikkiteatteria tiedän tehdyn Suomessa etenkin Kuriton Companyn toimesta vuosina 2006–2016, ja olen nähnyt heidän teoksiaan. Olen nähnyt myös lauluyhtye Rajattoman kokeilevan nykymusiikkiteatteriteoksen Turun Sigyn-salissa muistaakseni 2010-luvun alussa. Näistä teoksista ei kuitenkaan löydy lyhyitä videotallenteita, markkinointitekstejä ja joitakin lehtikritiikkejä laajempia materiaaleja, jos niitäkään. Löytämäni lähdemateriaalin vähyyys voi johtua siitä, ettei minimalistisen musiikkiteatterin tyyli ole riittävän vahvasti kanonisoitunut, jotta sille olisi vakiintunut oma terminsä. On siis mahdollista, että tutkimusmateriaalia on, mutten vain onnistunut löytämään sitä. Koin tämän seikan osoittavan kuitenkin sen, että minimalistinen musiikkiteatteri on verrattain marginaalista ja että sen taiteelliselle kehittämiselle on vielä hyvin tilaa.

On kiinnostavaa, että vaikka minimalistisesta musiikkiteatterista löytyy melko vähän lähdetietoja, silti yksi 1900-luvun esittävän taiteen uudistumisen ikoniksi ja nykyajan merkittävimmäksi näyttämöteokseksi kuvailtu teos on juuri musiikkiteatterin ja minimalismin yhdistelmä: säveltäjä Philip Glassin ja ohjaaja Robert Wilsonin lähes viisituntinen ooppera *Einstein on The Beach* sai ensi-iltansa Avignon festivalilla heinäkuussa 1976 ja oli heti suurmenestys (Bradby & Williams 2020, 166; Shevtsova 2019, 93, 98; Wilson n.d.). Kiinnostavaa on myös, että Lehmann (2009, 141) nostaa juuri Wilsonin aikansa suurimmaksi teatterin ja sen keinojen uudistajaksi, tarinallisuuden hylkääjäksi, joka vie teoksillaan katsojat moniselitteisyyden, unenomaisuuden, vertauskuvien ja metamorfoosien maailmaan. Minimalistinen musiikki on siis ollut osallisena teatterin ja erityisesti dramaturgian 1900-luvun loppupuoliskolla tapahtuneessa muutoksessa, vaikka se ei jostain syystä ole vakiinnuttanut asemaansa musiikkiteatterigenressä.

1.2 Elävän kartan piirtoa – taiteellinen ja jälkikvalitatiivinen tutkimus

Opinnäytteeni kulkee taiteellisen tutkimuksen, musiikin ja teatterin tutkimuksen sekä jälkistrukturalistisen filosofian viitekehyksissä. Taiteellinen tutkimus perustuu taiteilijan praktiikkaan ja taiteellisiin prosesseihin, joiden myötä taiteilijan ymmärrys tutkimuksen kohteesta syvenee (Gröndahl 2023a). Jokaisessa taiteellisessa prosessissa on omanlaisensa tietämisen lainalaisuudet, ja taiteellisen tutkimuksen kysymykset ja metodi syntyvät taiteellisessa praktiikassa (Borgdorff 2011, 46; Gröndahl 2023b). Prosessiani määrittävät paljolti jälkistrukturalistista filosofiaa edustavan Gilles Deleuzen (1925–1995) käsitteet, jotka ovat vaikuttaneet kokonaisvaltaisesti paitsi dramaturgiseen ajatteluuni ja tekeillä olevan teokseni sisältöön myös ajatteluuni tutkimuksesta ja tiedosta. Sen vuoksi opinnäytetyöni lainaa elementtejä myös postkvalitatiiviselta tutkimukselta, jolla näen olevan useita yhtymäkohtia taiteelliseen tutkimukseen.

Postkvalitatiivinen tutkimus on yhdysvaltalaisen Elizabeth Adams St. Pierren kehittämä tutkimusstrategia, joka perustuu poststrukturalistiseen filosofiaan (St. Pierre 2021a, 6). Valmiiden metodien sijaan jälkilaadullinen tutkimus lähtee liikkeelle käsitteistä ja ajattelusta. Jälkilaadullinen tutkimus, tai oikeammin sanottuna tiedustelu (inquiry), ei ole niinkään kiinnostunut siitä, mitä jo on vaan siitä, mitä ei vielä ole tai mikä on vasta syntymässä vaikkei sitä ole vielä selkeästi hahmotettu (St. Pierre 2019, 3–4; St. Pierre 2021b, 163). Heikkinen ym. (2017, 17) kirjoittavat taiteellisesta tutkimuksesta jatkuvana prototyyppinä, joka ei ole koskaan valmis vaan ”koevaiheessa oleva yksilö, joka tähtää seuraavaan prototyyppiin”. Samoin postkvalitatiivinen tutkimus pyrkii kokeiluun ja luomiseen tulematta koskaan täysin valmiiksi (St. Pierre 2021a, 6; ks. myös St. Pierre 2019). Jälkilaadullisessa tutkimuksessa tärkeää onkin artikuloida ajattelun kulku ja ajattelun apuna toimineet välineet ja tapahtumat (Rautio 2021, 229). Itselläni tämä tapahtuu autoetnografisen kirjoittamisen sekä siihen yhdistyvän käsitteellisen ajattelun ja filosofisten teorioiden soveltamisen kautta.

Jälkilaadullinen tutkimus on immanenttia, mikä tarkoittaa että se tapahtuu tutkittavansa sisällä, maailmassa, maailman osana (St. Pierre 2019; Rautio

2018). Deleuzen filosofiassa *immanenssi* tarkoittaa sitä, että kaikki on metafyyysisestikin ”tämänpuoleista” ja rihmastomaisesti suhteista (Williams 2010, 128–129). Toisin sanoen aivan kaikki on maailmansisäistä, keskenään vaikuttavaa ja vaikuttuvaa. *Rihmasto (rhizome)* on vapaasti muotoutuvaa verkostomaista suhteisuutta, joka voi käsittää ja yhdistää mitä ja keitä tahansa, missä mittakaavoissa tahansa ja joka voi muuntua ja kehittyä kuten virukset (Deleuze & Guattari 1989, 10–11). Pyrin opinnäytetyössäni luomaan eräänlaista projektin aikana syntyneen elävän rihmaston karttaa. Kuten Deleuze ja Guattari kannustavat: ”tehkää kartta, älkää jäljityksiä. --- Kartta ei toisinnassa siihen sulkeutunutta tiedostamatonta, se rakentaa tiedostamatonta.” Kartta on muokattavissa ja jatkettavissa, ja siinä on useampia sisäänkäyntejä. (Deleuze & Guattari 1989, 12). Siispä tämänkin opinnäytetyön karttaan voi päästä sisälle eri reittejä pitkin, ja kartan rihmasto voi toimia sisäänkäyntinä muihin siihen linkittyviin rihmastoihin, kuten itselleni on prosessin aikana käynyt.

1.3 Tutkimusasetelma ja tutkimuskysymykset

Opinnäytetyön osana käsikirjoitin ja sävelsin talvella ja keväällä 2024 luonnosmateriaaleja uuden nykymusiikkiteatteriteoksen konseptointia varten. Harjoitutin ja työstin luonnosmateriaaleja musiikkiteatterialan ammattilaisverkostoistani kokoamani neljän hengen näyttelijäryhmän kanssa kaksiosaisessa, yhteensä viiden päivän työpajassa huhtikuussa 2024. Tapasin myös kaksi kertaa mentorikseni lupautuneen säveltäjä Markus Fageruddin, jonka kanssa keskustelu avasi dramaturgisesti ja filosofisesti virittyneitä aivojani sävellykselliseen suuntaan. Työpajan lopputuloksen demonstroimme esiintyjätyöryhmän kanssa MD Companyn järjestämän Musiikkiteatterifestivaalin Workshop-katselmuksessa elokuussa 2024, jota ennen pidimme kaksi lämmitysharjoitusta. Workshop-katselmus on tarkoitettu käsikirjoitus- ja sävellysvaiheessa olevien musiikkiteatteriteosten testaamiseen yleisöllä, ja se järjestettiin Helsingissä, Tekstin talon Parvisalissa. Demonstraatioesitys ja sen jälkeen ollut yleisön vapaa sana videoitiin tekijöiden käyttöön. Lisäksi sain palautetta kahdelta musiikkiteatterialan ammattilaiselta, jotka olivat paikalla

nimenomaan palautteen antamista varten. Noin 30 hengen yleisöstä mainittakoon, että sekin koostui havaintoni mukaan suurilta osin musiikkiteatterin ammattilaisista tai vahvasti harrastuneista.

Taiteellisen praktiikkani ensimmäisenä vaiheena dekonstruoin musiikkiteatterin käsitteen mahdollisimman minimalistiseen muotoon. Minulla on pitkä kuoro- ja lauluyhtyetausta, ja ihmisäänen näyttämölliset ilmaisumahdollisuudet kiinnostavat minua. Siksi päädyin valintaan, jossa musiikkiteatterin ydin muodostuu laulavasta ja tanssivasta – tai liikkuvasta – näyttelijästä. Rajasin näyttelijöiden määrän neljään, koska halusin siten mahdollistaa itselleni säveltäjänä riittävän musiikillisen kerroksellisuuden ja nelisoinnut. Dekonstruktioista jäljelle jäi myös teksti, mutta ensisijaisesti ei laulettuna, jottei se ottaisi dramaturgista johtoasemaa. Koska rajasin pois myös teknologian ja sen myötä laulun ja puheen vahvistuksen, tarvittiin tila, jossa on vahvistamattomalle laululle sopiva akustiikka. Yleisön sijoitin mielessäni tilan keskelle vapaaseen muodostelmaan tyynyille tai penkeille, sillä minua kiehtoi ympäristönomainen esitysmuoto, jossa yleisö havaitsee myös toisensa, ja jossa osa esityksestä tapahtuu katsojan selän takana. Purin pois siis kaiken mielestäni epäolennaisen jättäen esitysdramaturgisiksi materiaaleikseni vain sellaiset elementit, jotka mielestäni korostivat tilaa sanan kaikissa eri merkityksissä.

Kun olin päättänyt teoksen keskeisimmät rakennuspalaset, aloin kerätä työryhmää ja tein seuraavat taiteelliset valintani: laulajien äänten halusin lepävään diskanttiäänänen puhe- eli keskialueella suunnilleen välillä $g-a^1$. Intuitiivisesti olen ollut projektin alusta asti kiinnostunut puheen, äänteen ja laulun välisestä harmaasta alueesta, mikä on osaltaan ohjannut tiettyjä taiteellisia valintojani. Lopulta työryhmässäni oli kolme mezzosopraanoa ja yksi tenori. Tenori siksi, etten halunnut koko ryhmän koostuvan naisoletetuista ja koska tenori tarvittaessa venyy soinnissaan myös hieman alemmas kuin mezzosopraano. Näin mahdollistin sävellyksen soinnin laajenemisen siinä kohtaa, kun sitä haluan.

Tein opinnäytetyötä lähes sen palautukseen asti tietämättä aivan tarkkaan tutkimuskysymyksiäni. Vaikka lähtökohtani olivat selkeät, riittävän selkeästi

rajautuvat kysymykset karkasivat uusille urille aina, kun luulin saaneeni niistä otteen. Tämä johtunee eritoten postkvalitatiivisen tutkimusstrategian työtä monimutkaistavasta luonteesta, joka liittyy mahdollisimman laajaan teorian soveltamiseen (St. Pierre 2021a, 6–7). Kaiken kaikkiaan projektia ovat määritelleet monet erilaiset ajattelemisen tavat, vauhdit ja rekisterit ja toisaalta assosiaatioiden nopeus sekä niiden yhdessä synnyttämä kaaos, jonka seasta ideat ja selkeät sekä dramaturgiset että taiteellisen praktiikan rakenteet ovat nousseet.

Ennen tätä projektia minimalistinen musiikki oli tyylilajina minulle melko vieras. Aloitin siihen tutustumisen kuuntelemalla lähdekirjallisuudessa esiintyvien minimalistisäveltäjien teoksia. Lähes kaikissa kuuntelemissani näytteissä musiikin rakenteellisena strategiana oli jonkinlainen toisto. Toisto ja sen aiheuttama havainnoinnin tarkkuus tai toisaalta väsyttävyyys alkoivat kiehtoa minua dramaturgisina elementteinä. Mitä toisto oikeastaan on ja mitä sillä voi ilmaista? Toiston ja kaiken aiemmin selostamani seasta löytyivät lopulta tutkimuskysymykseni, joilla hahmottelen löytämiäni rihmaston osia:

- 1) Minkälaiseen musiikilliseen ja teatterilliseen kaanoniin minimalistisesta musiikista ponnistava nykymusiikkiteatteridramaturgia sijoittuu?
- 2) Mitä luomistani lähtökohdista rakentuva teos voi dramaturgisesti ilmaista ja miten?
- 3) Minkälainen on teoksen dramaturgian valmistamisen prosessi; mitä osaamista ja minkälaista praktiikkaa siihen sitoutuu?
- 4) Millä tavoilla ekologinen eetokseni ilmentyy ja vaikuttaa prosessissa ja valmisteilla olevassa teoksessa?

1.4 Opinnäytetyön rakenne

Opinnäytetyössä kuljetan taiteellista työtäni osin tietopohjan rinnalla ja kehitän ajatteluni sen avulla edelleen. Tämä opinnäytetyö avaa siis paitsi jo tapahtunutta prosessia myös sen mahdollisia tulevia suuntia. Siksi opinnäytetyön nojatessa omaan taiteelliseen praktiikkaani viittaan tekstissä välillä tulevaan

teokseen, jota alan luomani konseptin ja materiaalin pohjalta säveltää ja käsikirjoittaa, kun opinnäytetyö on valmistunut.

Opinnäytetyö rakentuu viidestä luvusta. Johdannon jälkeen luon ensin katsauksen minimalistisen musiikin kaanoniin ja pääpiirteisiin, uuteen ja draaman jälkeisen teatterin dramaturgiaan sekä minimalistisen musiikkiteatterin historiaan. Sitten avaan käsikirjoitus- ja sävellysprosessini kulkua ja havaintojani dramaturgisesta säveltämisestä oman projektini kontekstissa samalla, kun erittelen työryhmän kanssa avautuneita dramaturgisia suuntia ja demonstraatioesityksen antia. Sen jälkeen perehdyn Deleuzen filosofiaan, jonka pohjalta syvennän musiikillis-dramaturgista ajatteluani sekä peilaan ajatuksiani tietoon, jota olen saanut workshoppeista ja demonstraatioesityksestä. Deleuzeen liittyvissä teksteissä olen kursivoinut keskeiset käsitteet niiden selitysten yhteydessä helpottaakseni lukemista. Lopuksi kokoan yhteen prosessini pohjalta syntyneitä uutta tietoa ja pohdin projektin herättämiä jatkokeskusteluyhteyksiä.

1.5 Opinnäytetyön eettisyys

Olen tehnyt työryhmän, mentorin ja ”ammattilaiskatsojien” kanssa kirjalliset sopimukset, joissa asianomaiset antavat suostumuksensa minulle käyttää keskustelujamme osana tätä opinnäytetyötä. Sopimuksen mukaisesti pidän muut opinnäytetyön osalliset anonymoineina paitsi musiikillisen mentorini, jona toimi säveltäjä Markus Fagerudd.

Tutkimustiedote, suostumuslomakkeen pohja sekä opinnäytetyön tietosuojailmoitus löytyvät liitteistä. Workshop-demonstraatioyleisön kanssa teimme suullisen sopimuksen palautteiden anonymistista käytöstä opinnäytetyössä. Olen litteroinut videoidut palautteet niiden anonymisoimiseksi. Demonstraatioyleisöstä kolme anonymiä henkilöä antoivat lisäksi palautetta QR-koodilla avautuvan, Musiikkiteatterifestivaalin organisoiman Workshop-palauttelomakkeen kautta. Lomakkeessa oli kohta, jossa he antoivat luvan palautteiden hyödyntämiseen opinnäytetyössä.

2 Toiston kokeiluista uuteen dramaturgiaan

2.1 Musiikillisen minimalismin kaanon ja erityispiirteet

1950- ja 1960-lukujen taitteessa Pohjois-Amerikan akateemisessa musiikkimaailmassa vallitsi vahva sarjallisuuden ja John Cagen ennustamattomuuteen ja sattumaan perustuvan säveltämisen aika. Jazz-musiikissa vallalla oli bebop nopeine sointuvaihdoiksineen. Eräänlaisena vastaliikkeenä musiikin monimutkaisuudelle San Franciscon ja New Yorkin taidepiireissä alkoivat herätä erilaiset toistoon, modaalisuuteen ja bordunoihin perustuvat musiikilliset kokeilut, jotka ottivat vaikutteita afrikkalaisesta ja eteläaasialaisesta musiikista ja kulttuurista. (O'Brien & Robin 2023, 2–3, 10.) Näissä musiikillisissa kokeiluissa teknologian kehityksellä oli tärkeä rooli tarjoten säveltäjille uusia keinoja luoda äänimaisemia ja -tekstuureja: Terry Riley, La Monte Young ja Steve Reich aloittivat toistoihin ja bordunaääniin perustuvat kokeilunsa silloisen musiikkiteknologian avulla. Kokeiluista kuuluisin lienee Reichin *It's Gonna Rain* (1965), jossa kaksi identtistä ääniraitaa liikkuu eri tahtiin, vähitellen toisistaan erottuen. Tätä tekniikkaa Reich kutsui vaiheistukseksi (phasing). (Glover 2016, 161, 165.) On huomionarvoista todeta, että vaikka minimalistisen musiikin neljäksi suureksi nimeksi mainitaan yleensä La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich ja Philip Glass, samoilta juurilta on lähtöisin myös esimerkiksi modaalinen jazz, jota kehittivät erityisesti Miles Davis ja John Coltrane, sekä monet pop-, rock- ja ambient-musiikkityylien kokeilut ja kehitysvaiheet, jotka jätetään usein tämän tieteellisesti vakiintuneen genrejaottelun ulkopuolelle. (O'Brien & Robin 2023, 2–3, 5, 10–21.) Minimalistien teknologisista kokeiluista vaikutteita ovat ottaneet niin äänitaiteilijat Ryoji Ikeda ja Richard Chartier kuin myös ambient-muusikot kuten Brian Eno ja monet EDM- eli elektronisen tanssimusiikin artistit (Glover 2016, 178–179; Bernard 2016, 342, 349–354). Popmusiikkiin minimalismi on vaikuttanut erityisesti harmonisen yksinkertaistamisen ja musiikin rytmisen tekstuurin osalta (Bernard 2016, 342–349). Minimalistista liikettä edustavat siis monet muutkin muusikot ja säveltäjät kuin se joukko, jota lopulta alettiin nimittää minimalisteiksi. Minimalismiin

johtanutta kokeilevaa musiikkia kutsuttiinkin aluksi monilla eri nimillä, kuten ”bordunapohjainen”, ”toistava”, ”modaalinen”, ”transsimusiikki” ja ”laajennetun ajan musiikki”. (O’Brian & Robin 2023, 2–3.)

Minimalismi tietynlaisen musiikin nimityksenä alkoi vakiintua 1970-luvun puolivälissä (Gann ym. 2016, 1–2; O’Brian & Robin 2023, 3–4). Säveltäjä Tom Johnson kirjoitti vuonna 1972 Village Voice -lehteen ”New Yorkin hypnoottisesta koulukunnasta”, joka käsitti säveltäjänelikön Young, Riley, Reich ja Glass. Hän kuvaili heidän musiikkiaan ”tasaiseksi, staattiseksi, minimaaliseksi ja hypnoottiseksi”. (Johnson 1972.) Vuonna 1974 julkaistiin säveltäjä Michael Nymanin kirja *Experimental Music: Cage and Beyond*, jossa Nyman niputti saman tyylin edustajiksi Youngin, Rileyn, Reichin ja Glassin, mutta myös brittiläiset säveltäjät kuten Gavin Bryarsin, Christopher Hobbsin, Hugh Shrapnelin ja Howard Skemptonin, jotka tuottivat hyvin samanlaisilla ehdoilla sävellettyä musiikkia (Nyman 1999, 139–171). Samana vuonna Universal julkaisi Reichin pienen esseekokoelman *Writings About Music* (Gann ym. 2016, 10). Esseekokoelmassaan Reich käsitteli muun muassa omia sävellystekniikoitaan, jotka pyrkivät irti mielentilan kuvaamisesta, ajan ja rytmin kokemuksen manipulointia niin, että saadaan aikaan meditatiivinen kokemus, sekä etnisen, etenkin afrikkalaisen ja balilaisen musiikin vaikutusta hänen sävellystyöhönsä (Reich 2002, 3–82). Näin minimalismi alkoi teoretisoitua ja sen menetelmät levittyä pientä tekijäpiiriään laajemmalle.

Vuonna 1976 minimalistinen musiikki saavutti suuren yleisön suosion kahden merkittävän teoksen myötä, jotka myös vakiinnuttivat säveltäjiensä musiikillisen muotokielen ja estetiikan: Reichin teos *Music for 18 Musicians* ensiesitettiin Town Hallissa, ja Philip Glassin säveltämän, Robert Wilsonin ohjaaman musiikkiteatteriteoksen *Einstein on the Beach* kahden esityksen kausi myytiin loppuun Metropolitanin oopperassa (O’Brian & Robin 2023, 167). Näiden teosten myötä Glass alkoi saada sävellystilauksia oopperoilta, ja Reichilta alettiin tilata orkesteriteoksia, kuten *The Desert Music* (1983) ja *Four Sections* (1987). Kaksi vuotta myöhemmin John Adams nousi julkisuuteen ”viidentenä minimalistina” teoksillaan *Shaker Loops* ja *Phrygian Gates* (1978). Michael Nyman alkoi tehdä

omia minimalistisia sävellyskokeilujaan ja tuli sittemmin tunnetuksi yhteistöistään elokuvantekijä Peter Greenawayn kanssa ja myöhemmin erityisesti sävellyksistään elokuvaan *The Piano* (1993). Euroopassa minimalistiseen suuntaan siirtyivät 1970-luvun puolivälissä muun muassa Louis Andriessen ja Arvo Pärt. (Gann ym. 2016, 2.) Minimalistisen musiikin kaanon oli syntynyt.

Minimalistiselle musiikille tyypillisiä piirteitä on vaikea rajata tarkasti, sillä sen historiallinen kirjo on moninainen ja kehittyy edelleen tänäkin päivänä. Minimalistisesta musiikista on kuitenkin usein löydettävissä joitakin seuraavista elementeistä:

- 1) harmoninen yksinkertaisuus,
- 2) toisto,
- 3) bordunat eli pitkään ylläpidetyt soinnit,
- 4) asteittainen prosessi, esimerkiksi toistuvaan materiaaliin uuden materiaalin lisääminen, kahden samanlaisen fraasin soiminen hieman eri tempoissa niin, että ne lähtevät vähitellen eriytymään toisistaan, tai permutaation prosessi, jossa melodinen kehitys asteittain muuttuu jonkin sellaisen systemaattisen transformaation myötä, joka estää täsmällisen toiston,
- 5) tasainen syke,
- 6) staattinen soitinnos: monissa teoksissa kaikki soittavat koko ajan,
- 7) metamusiikki, eli soitetun musiikin tuottamat yläsävelet,
- 8) puhdas viritys: etenkin tyylin alkuaikoina Youngin, Conradin ja The Theatre of Eternal Musicin musiikit tutkivat puhtaiden taajuuksien suhteita pianon 12-sävelskaalan ulkopuolella, ja
- 9) helposti kuultavissa oleva rakenne. (Gann ym. 2016, 2–6.)

Minimalismin kaanonin seuraavana aaltona voidaan pitää postminimalismia, joka alkoi erottua vahvasti omanlaisenaan musiikillisena suuntauksena 1980- ja 1990-luvuilla (O'Brien & Robin 2023, 286). Gannin (2016, 39–42) mukaan postminimalistisessa musiikissa on tiettyjä yhtäläisyyksiä minimalismin kanssa, ja siitä ovat usein kuultavissa mm. Reichin ja Glassin vaikutteet, kuten toiston avulla tapahtuvat jaksottaiset muutokset ja vaihteittaiset siirtymät kappaleiden

rakenteellisina tehokeinoina. Oleellisesti tämä uusi musiikillinen liike kuitenkin erosi minimalismista siten, että minimalismin tehokeinoja käytettiin ikään kuin teoksen taustalla, jopa peitetysti. Homogeenisen pinnan alla postminimalistinen musiikki viittasi mitä moninaisimpiin genreihin. Erotuksena minimalistiseen musiikkiin tämän suuntauksen musiikki oli myös usein sävelletty jollekin perinteiselle soitinkokoonpanolle, vaikkakaan ei aina. Kappaleet saattoivat olla myös vain osittain minimalismin estetiikkaa noudattavia. (O'Brien & Robin 2023, 286–306; ks. myös Gann 1991.) Novakin (2016, 130) mukaan postminimalismi onkin tyylin tai liikkeen sijaan heterogeeninen, konseptuaalinen kenttä: jälkiminimalistit moninaisilla tavoilla tulkitsevat uudelleen, kyseenalaistavat ja kommentoivat minimalistista musiikkia. Lisäksi postminimalistista musiikkia säveltävät myös monet sellaiset nykysäveltäjät, jotka eivät ole aluksi perustaneet musiikillista kieltään minimalismille, kuten Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Michael Nyman ja Julia Wolfe.

Postminimalistisen musiikin tyypillisiä, vaikkakaan eivät välttämättömiä, piirteitä ovat Gannin (2016, 42–56) mukaan:

- 1) erilaiset prosessit,
- 2) musiikilliset lainaukset,
- 3) erilaiset materiaaliset rajoitukset.

Musiikkiteatterikontekstissa kaikki nämä minimalistisen musiikin tekijät vaikuttavat ratkaisevasti myös teoksen dramaturgiseen kompositioon ja siihen, minkälaisia dramaturgisia teemoja teoksella voi lähestyä. Minimalistisen musiikin juuret ovat kokeilevassa teatterissa ja New Yorkin performanssiteiteissa (Salzman & Dési 2008, 54; O'Brien & Robin 2023, 32–51, 118–133, 172–185). Selkeimmin tämä yhteys on nähtävissä John Cagen pelkistetyissä, käsitteellisissä esityskappaleissa, joissa monissa on myös teatterillinen elementti (Salzman & Dési 2008, 54). Tämä on kiehtova lähtökohta lähteä tarkastelemaan uutta dramaturgiaa ja draaman jälkeistä teatteria ja musiikin, etenkin minimalistisen musiikin, vaikutuksia dramaturgioiden sisältöön.

2.2 Uuden dramaturgian peruslähtökohdat minimalistisen musiikin valossa

1980- ja 1990-luvuilta lähtien länsimaisessa teatterissa alkoivat nousta esiin uudet dramaturgiat, jotka eivät noudattaneet teatterin perinteisiä konventioita. Näille dramaturgioille oli ominaista rakentaa ajan ja tilan kompositioita mitä vaihtelevimmista materiaaleista. Erona aiempaan oli myös se, että uudet dramaturgiat syntyivät esitysten tekoprosessissa materiaalien, kuten ihmisten, objektien, valojen, tekstien ja äänen, kompositioiden sarjana. Tällainen dramaturgia vaatii herkkyyttä sille, mitä materiaalien yhdistymisistä nousee sekä keksimistä ja ajattelua teatterin ja tanssin praktiikan läpi. (Bleeker 2023, 2–3, 5.) Näille dramaturgioille on eri nimityksiä: Lehmann (2009) on nimennyt tällaiset esitykset draaman jälkeiseksi teatteriksi, Bleeker (2023) kutsuu niitä uudeksi dramaturgiaksi samoin kuin Juha-Pekka Hotinen 2000-luvun alussa. Sittemmin teatterin ja tanssin piireissä Suomessa käyttöön on vakiintunut esitysdramaturgian termi (Kilpi & Numminen 2018, 38).

Luon seuraavaksi katsauksen uuden dramaturgian ja draaman jälkeisen teatterin olennaisimpiin piirteisiin. Dramaturgi-ohjaaja Katariina Numminen toteaa kollegaansa Tuomas Timosta lainaten Lehmannin draama – draamanjälkeinen - jaottelun jäävän nykyään sutimaan tyhjää onnistumatta enää kuvaamaan mitään. Nummisen mukaan moderni dramaturgia alkaa, kun luovutaan ajatuksista pysyvistä dramaturgian laeista. (Syrén 2016, 9.) Olen Nummisen kanssa samaa mieltä siitä, että etenkin puheteatterin kontekstissa Lehmannin luoma erottelu ei tuo enää erityisen paljon uusia näkökulmia dramaturgiaan. Syventymättä tässä kohtaa historiallisiin, kulttuurillisiin tai kulttuuripoliittisiin syihin koen musiikkiteatterissa olevan draaman jälkeisyyden alueella kuitenkin paljon työmaata jäljellä. Siksi pureudun sekä Hotisen tekemään vanhan ja uuden dramaturgian jaotteluun että Lehmannin käsitteistöön tarkemmin ja käytän niitä eräänlaisena katalysaattorina musiikkiteatterin uusien suuntien kehittelylle – sille, että musiikkiteatterikin voisi lähteä rohkeammin uuden dramaturgian poluille.

Hotinen (2003, 216–219) erittelee ”vanhan” ja sen rinnalle tulleen ”uuden” dramaturgian ajattelutapoja seuraavalla hypoteettisella jaottelulla:

”Vanha” dramaturgia	”Uusi” dramaturgia
tarina	fragmentti
juoni	kompositio
ristiriita	ero, kontrasti, variaatio
henkilöhahmo	rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”
toiminta	teko, tapahtuma, sattuma
tilanne	ärsyke, impulssi
kohtaus	virtaus
aihe	suunnat, viittaukset, assosiaatiot
teema	poikkeamat, ”virheet”
(etenevä) rakenne	vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit
dialogi	polylogi
katharsis	fronesis
tekijä	vastaanottaja
väite	tulkinta, kokemus
teos on viesti	teos on paikka
kommunikaatio	häiriö, hiljaisuus
eheys	aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-
valmis	keskeneräinen
peräkkäisyys	rinnakkaisuus
säännöt	ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä

(Hotinen 2003, 217.)

Listan kaksi käsitettä vaatinevat selvennystä. Polylogi viittaa monologin muotoon kirjoitettuun tekstiin, jonka sisältä on erotettavissa monta puhuvaa subjektia. Fronesiksella Hotinen tarkoittaa saksalaista filosofia Hannah Arendtia mukaillen näkökulman siirtymistä päähenkilöstä kaikkien niiden perspektiiviin, jotka ovat läsnä. (Hotinen 2003, 219.)

Monet Hotisen listauksen ”uuden” dramaturgian osatekijät soveltuvat musiikkiin lähes suoraan. Kuten uuden dramaturgian myös musiikkiteoksen kompositio

rakentuu erilaisista musiikillisista fragmenteista, jotka voivat varioida tai joille säveltäjä voi luoda erilaisia kontrasteja. Soittaminen tai laulaminen on itsessään jo teko ja tapahtuma, ja etenkin improvisaatiossa siihen vaikuttaa vahvasti sattuma. Musiikki on sointien, melodien, rytmien tai sointufunktioiden virtaavuutta, ja sen sisäiset jännitteet voivat rakentua esimerkiksi ärsykkeiden, poikkeamien, assosiaatioiden tai häiriöiden varaan. Musiikki myös herättää mielikuvia ja on siten eräällä tavalla paikka, mielenmaisema. Hotisen listaus avaa nykymusiikkiteatterintekijälle rikkaan maaston, jossa voi luovia hyvin moninaisia reittejä pitkin.

Lehmannin (2009, 131–136) mukaan draaman jälkeisellä teatterilla on kolme erilaista dramaturgista strategiaa. Niistä ensimmäinen on esityksen seremoniallisuus eli teeskentelystä vapaa tapahtumallisuus. Toinen on esityksen ”jälkikaikuisuus tilassa”, eli eräänlainen tarinaton tilanne epätavanomaisessa, äärimmäisen suuressa tai pienessä tilassa kuten hautausmaalla tai kasvihuoneessa, jossa suurimmassa roolissa on ääni, joka on jonkin tapahtuman jälkikäsitteilyä, ”jälkikaikua” (Lehmann 2009, 136–140). Kolmas strategia on esityksen luominen monimerkityksellisinä ja -tasoisina metamorfoosin maisemina, josta etenkin Robert Wilson on tullut kuuluisaksi (Lehmann 2009, 140–143). Lisäksi Lehmann (2009, 148) analysoi draaman jälkeisen teatterin tapaa käyttää merkkejä (Theaterzeichen), joilla hän tarkoittaa mitä tahansa merkityksiä sisältäviä teatterin osatekijöitä. Merkkien käyttö eroaa juonellisesta dramaturgiasta suuresti: niille on ominaista synteesittömyys eli esityksen havainnoinnin avoimuus ja pirstaleisuus sulkevan ja puhdistavan havainnoinnin sijaan, mikä voi johtaa näyttämötapahtumien unikuvamaisuuteen, eli näyttämölliseen kollaasimaiseen teksturiin, johon taas liittyy myös teatterillisten elementtien hierarkiattomuus (Lehmann 2009, 148–151, 154–156). Tämä kollaasimaisuus on läsnä myös Glassin ja Wilsonin *Einstein on the Beach* -opperassa, jossa ei ole juonta, vaan jopa näennäisesti suoraviivaiset tarinat ovat niin kontekstin hämmentämiä, että ne muuttuvat unen kaltaisiksi (Sargent 1976, 173).

Lehmann (2009, 148) erittelee myös draaman jälkeiselle dramaturgialle ominaisia piirteitä, jotka usein kietoutuvat toisiinsa ja noudattavat paljolti Hotisen tekemää listausta uuden dramaturgian ajattelutavoista. Merkkien hierarkiattomuus pyrkii katsojan synesteettisen havainnoinnin käynnistymiseen – siihen, että ihminen alkaa itse etsiä merkkejä yhdistäviä kytköksiä. Hierarkkisuuden sijaan draaman jälkeinen teatteri on rinnasteista: siinä kaikki teatterin keinot ja merkit ovat samanarvoisia. Tällöin katsojan tapa katsoa esitystä edellyttää, Freudilta termiä lainaten, ”vapaata tarkkaavaisuutta”, jonka ansiosta katsojan huomio voi kiinnittyä sivuseikkoihin ja merkityksettömyyksiin, jotka saattavat esityksen tulkinnassa osoittautua merkityksellisiksi. Hierarkiattomuuden ja katsojan vapaan tarkkaavaisuuden avulla esityksen merkityksen työstäminen lykkääntyy myöhemmäksi kuin merkkien havaitsemisen hetkeen. (Lehmann 2009, 148–152, 154–156.)

Katsojan mielen aktivoitumista voi tavoitella myös leikitellen merkkien tiheydellä tai paljoudella – tai harvuudella tai vähäisyydellä – tai jopa merkkien samanaikaisuudella, johon liittyy katsojan aistiärsykkeiden yhtäaikaisuuden aiheuttama valinnan pakko (Lehmann 2009, 157–158, 160, 173). Näiden avulla voivat korostua teoksen tilanteellisuus ja konkreettinen muoto, sekä mahdollisesti myös toden mukaantulo osaksi teosta, eli se, ettei teos ole vain esitys ja representaatio jostakin, vaan myös ruumiillinen ja sosiaalinen tilanne, jossa voi tämän kaksoisvalotuksen myötä olla vahvojakin, tarkoituksella esiin nousevia ristiriitoja, joiden kanssa katsoja joutuu painimaan ollen itse tilanteeseen osallinen (Lehmann 2009, 168–171, 174–184). Tällaisessa teatterimuodossa esityksen merkitysrekisterit kulkevat siis myös muualla kuin näyttämötahtumissa, minkä ansiosta ulkoisesti hyvinkin yksinkertaisen teoksen sisältö voi olla todella rikas. Olennaista on katsojan osuus dramaturgian luomisessa.

De Marinis (1987, 101) jaottelee kaksi erilaista katsojan dramaturgiaa: passiivisen ja objektiivisen sekä aktiivisen ja subjektiivisen. Näitä kahta eri dramaturgiaa voi lähestyä kysymällä, kuinka yleisön toivotaan vastaanottavan esityksen. Laitinen (2018, 149) kutsuu aktiivista, subjektiivista, osallistavaa,

immersiivistä, kokemuksellista tai relationaalista dramaturgiaa katsojalähtöiseksi dramaturgiaksi, jossa katsojan aseman mahdollisuudet laajenevat osana teoksen dramaturgiaa. Laitinen (2018, 53) erottelee kaksi eri suuntaa, joihin katsojalähtöisyys voi laajentua: sisäänpäin laajenevassa katsojalähtöisessä dramaturgiassa esitys rakentuu katsojan kokemuksista, kuten kehollisista tuntemuksista ja aistimuksista sekä ajattelun prosesseista, kun taas ulospäin laajenevassa katsoja toimii itse aktiivisesti osana teosta. Molemmat laajenemisen suunnat voivat myös ilmentyä esityksessä yhtäaikaaisesti. Seuraavaksi tarkastelen esimerkkien avulla, minkälaisia laajenemisen suuntia minimalistinen musiikki voi katsojalähtöiselle dramaturgialle antaa.

Reich (2002, 34–36) toteaa toiston avulla asteittaisena prosessina etenevästä musiikista, että sen esittäminen ja kuunteleminen muistuttaa jalkojen laittamista hiekkaan valtameren rannalla ja katsomista, tuntemista ja kuulemista, kuinka aallot vähitellen kätkevät ne. Hän kirjoittaa asteittain kehittyvän musiikin mysteereistä: persoonattomista, odottamattomista ja psykoakustisista sivutuotteista, kuten ”toistuvien melodiakuvioiden seassa kuultavista alamelodioista, kuulijan sijainnin määrittämistä stereofonisista vaikutuksista, hienoisista epäsäännöllisyyksistä esityksessä, harmonioista ja erilaisista sävyistä”. Hän selittää, kuinka äärimmäisen kontrolloitu asteittainen musiikillinen prosessi avaa korvat sille, miten soinnin yksityiskohdat pakenevat intentioita ja toimivat omista akustisista lähtökohdistaan käsin. Ja miten nämä tapahtumat aina levittäytyvät laajemmalle kuin mitä kuulija voi kuulla, ja juuri se tekee kuuntelemisesta mielenkiintoista.

Yksinkertainen, prosessinomainen rakenne voi siis ohjata mysteerin äärelle, kun teoksen konkreettinen muoto korostuu. Dramaturgian kannalta mysteerin läsnäolo on tärkeä elementti, sillä se luo esitykseen jännitettä. Deleuze kirjoittaa teoksessaan *Difference and repetition* vuodelta 1968:

Jokin maailmassa pakottaa meidät ajattelemaan. Tämä jokin ei ole tunnistettava kohde vaan perustavanlaatuinen kohtaaminen. Se, mitä kohdataan, voi olla Sokrates, temppeli tai demoni. Siihen voi tarttua koko tunteen kirjolla: ihmetyksellä, rakkaudella, vihalla, kärsimyksellä. Missä tahansa tunteen sävyssä sen ensisijainen tuntomerkki on, että sen voi aistia. Tällä tapaa se on tunnistamisen vastakohta. -- Se ei ole aistiva olento vaan aistittavan olemassaoloa. Se ei ole annettavaa, vaan se, jonka myötä annettava annetaan. Siten se on tietystä

mielessä näkymätön. Se on näkymätön nimenomaan tunnistettavuuden näkökulmasta. (Deleuze 2018, 183–184.)

Reichin kuvaama mysteeri voi olla juuri tämä näkymätön, joka pakottaa yleisön ajattelemaan. Asteittainen musiikillinen prosessi voi siis olla toimiva lähtökohta sellaiselle teokselle, joka pyrkii aktivoimaan yleisönsä ajattelua esityksen aikana ja sen jälkeen.

Toinen musiikillisesta minimalismista teatterikontekstiin suoraan siirrettävä, yleisön ajattelua aktivoiva dramaturginen strategia voi olla merkkien tiheydellä leikittely. Saksalaissäveltäjä Eva-Maria Houben (2010, 369) kirjoittaa väleistä (between), joissa musiikki voi esiintyä: ”ilmestymisen ja katoamisen välissä, soinnin ja hiljaisuuden välissä, jonain ’lähes ei minään’”. Säveltäjänä hän pyrkii luomaan tilanteita, joissa saattaa tapahtua jotain. Näissä väleissä, joissa sointi vaikuttaa välittelevän päätöstä olla ilmestymässä tai katoamassa, aukeaa laaja mahdollisuuksien avaruus, ja ”musiikki ja arki, taide ja elämä yhdistyvät”. Hän toteaa, että parasta mitä voi tapahtua, on, ettei katsoja tiedä, onko esitys edes tapahtunut, jolloin esitys tulee olemaan kokijalleen läsnä ikuisesti. (Houben 2010, 369–370.)

Meditatiiviseen kuuntelemiseen perehtynyt, ”deep listening” -metodin kehittänyt yhdysvaltalaisäveltäjä Pauline Oliveros (1976, 138–140) kirjoittaa teoksensa *Sonic Meditations* (1971) lähtökohdista, jotka pohjaavat meditaatioon. Oliverosille meditaatio tarkoittaa vakaata huomioon (attention) ja tietoisuuden (awareness) tilaa, joiden keskinäistä suhdetta voi kuvata ympyrällä, jonka keskellä on piste.

Piste symboloi huomiota ja ympyrä tietoisuutta. Tässä keskinäisesti toisiaan kunnioittavassa asetelmassa molemmat keskittyvät suhteessa toisiinsa. Tietoisuus voi laajentua menettämättä tasapainoista suhdettaan huomioon. Huomio voi keskittyä mihin tahansa suuntaan ja tutkia kaikkia tietoisuuden aspekteja menettämättä tasapainoista suhdettaan tietoisuuteen. (Oliveros 1976, 141.)

Oliverosin mukaan tietoisuus siis ympäröi huomiota aina, joko rajautuen tiukasti huomion ympärille tai laajentuen. Vaikka *Sonic Meditations* -teos keskittyykin nimenomaan muusikon huomion ja tietoisuuden kehittämiseen improvisaatioharjoitteiden avulla, sen tausta-ajatusta voi hyödyntää myös

dramaturgisesti (ks. Oliveros 1971). Dramaturgian rakentamisen kannalta olennaista on, mihin yleisön huomio keskittyy ja miten laajalle huomion keskipisteiden ympärille yleisön tietoisuuden halutaan rajautuvan. Etenkin sisäänpäin laajenevissa katsojalähtöisissä dramaturgioissa yleisön huomion keskipisteiden ja tietoisuuden piirin ohjailulla on tärkeä tehtävä, sillä ne luovat esityksen rajoja, jotka nousevat esiin kysymysten muodossa: mitä kaikkea yleisö sisällyttää kokemukseensa ja lopulliseen tulkintaansa teoksesta: vain näyttämötapauhtumat vai myös itsensä, omat tuntemuksensa ja ajatuksensa esityksen aikana, entä muun yleisön? Rajautuuko teoksen dramaturgia esitystilaan ja esityksen alun ja lopun välille jäävään ajallisuuteen, vai jatkuuko dramaturgia mahdollisesti vielä esityksen jälkeen muualla, ja jos jatkuu, millä tavoin?

2.3 Minimalistisen musiikkiteatterin kaanon ja *Einstein on the Beach*

Minimalistinen musiikkiteatteri ja ooppera linkittyvät ajallisesti siirtymiin minimalistisesta musiikista postminimalistiseen musiikkiin, modernista postmoderniin ja oopperasta postoopperaan. Samalla minimalismin tarinaton, vain omaa rakennettaan kuvaava musiikki alkoi postminimalismin myötä kurkottaa kohti tarinankerrontaa. (Novak 2016, 130–131.) Postminimalismi on siis kehittynyt osin minimalistisen musiikin oopperaan yhdistymisen myötä. Käsittelen tässä alaluvussa musiikkiteatteria sen laajassa merkityksessä eli sisällyttäen siihen kaiken esitystaiteen, jossa musiikki ja teatteri ovat vuorovaikutuksessa keskenään (ks. Salzman & Dési 2008, 5). Sen avulla pyrin hahmottelemaan musiikillisen minimalismin ja musiikkiteatterin yhdistämisestä syntyneitä dramaturgioita ja kaanoniam.

Musiikillisen minimalismin ja postminimalismin suhde teatteriin painottuu pääosin oopperaan ja multimediatäiteeseen sekä näiden kahden välimaastoon. Tähän vaikuttanee paitsi säveltäjien klassinen pohjakoulutus, myös *Einstein on the Beach* -teoksen (jokseenkin nimellinen) oopperakonteksti, joka johti perinteisempiin oopperatilauxsiin Glassilta ja vahvasti siten minimalismin asemaa oopperassa, sekä minimalismin alkuaikojen elektroniset musiikkikokeilut. (ks.

Salzman & Dési 2008, 239–248; Novak 2016.) Lisäksi minimalismin ”suuresta nelikosta” musiikkiteatteriteoksia tehneillä Glassilla ja Reichilla oli myös avioliittojensa myötä kiinteä suhde esittävään taiteeseen: Glassin vaimo JoAnne Akalaitis oli ohjaaja ja kokeellisen teatteriryhmä Mabou Minesin perustajajäsen. Glass ja Akalaitis tekivät yhdessä multimediateoksen *The Photographer* (1984). Reichin vaimo oli videotaitelija Beryl Korot, jonka kanssa hän teki kaksi multimediateosta. *The Cave* (1990–1993) perustuu videoituihin ja äänitettyihin israelilaisten, palestiinalaisten ja amerikkalaisten haastatteluihin, joiden sointia Reich muunsi digitaalisesti ja muutti ne sävellyksen muotoon. Teos koostuu kuudesta videoprojektista ja monikanavaääniraidasta, jonka päälle nuotinnettua musiikkia soittaa ja laulaa neljästä laulajasta, puhaltimista, lyömäsoittimista, koskettimista ja soolojousista koostuva yhtye. *Three Tales* (2002) on samankaltaisesti rakennettu dokumentaarinen video-ooppera, joka esittelee kolme viime vuosisadan teknologian kasvun historiallista, vaarallista tapahtumaa: Hindenburgin onnettomuuden vuodelta 1937, atomipommikokeet Bikinin atolleilla vuosina 1946–1954 sekä Dolly-lampaan kloonauksen vuonna 1997. (Salzman & Dési 2008, 240, 244–246.)

Minimalismin ja musiikkiteatterin yhdistymisen suurin merkkiteos on Glassin ja Wilsonin *Einstein on the Beach* (1976), joka vei minimalistisen musiikin maailman teatterinäyttämöille. Vaikka teos on lajiteltu oopperaksi, se rikkoo perinteisen oopperan normeja: siinä ei ole librettoa, ja orkesteri koostuu Philip Glass Ensemblen kokoonpanosta eli sähköuruista, saksofoneista, klarineteista sekä vahvistetuista huiluista ja lauluista. (Salzman & Dési 2008, 240, 243.) *Einstein on the Beachin* dramaturgia rakentuu eräänlaisena eleellisten, äänellisten ja kuvallisten johtoaiheiden kudelman, jonka lopputuloksena on kokonais-taideteos. Toisto on keskeisessä osassa: sekä monet visuaaliset motiivit että musiikki rakentuvat toiston ja asteittaisen muutoksen elementeistä. (Bradby & Williams 2020, 166–167.) Teoksen musiikilliset menetelmät pohjaavat pieneen määrään timanttisiksi työstettyjä elementtejä sekä viivytelyyn, rakentumiseen ja eteenpäin liikkumiseen, joita Glass luo asteittaisten muutosten sekä syklisten rakenteiden eli yhtäaikaisten mutta eri pituisten, toisistaan eroavan ja vähitellen

toistensa luo palaavien musiikillisten kuvioiden avulla (Salzman & Dési 2008, 241).

Teoksen rakenne on matemaattinen: teoksessa on neljä näytöstä ja kolme visuaalista pääteemaa, jotka viittaavat Einsteiniin ja tämän elämään (A: juna, B: oikeussali ja C: pelto). Jokaisessa näytöksessä on kaksi teemaa, joissa kohtaukset tapahtuvat, ja teemat kulkevat järjestyksessä A, B, C. Näytöksiä yhdistävät nivelkohtaukset (knee-plays), joista ensimmäinen aloittaa teoksen ja viimeinen lopettaa sen. Viimeinen näytös sitoo yhteen kaikki teemat A, B ja C, niin että C-teeman pelto edustaa nyt aiemmissa peltoteemoissa taivaalla hitaasti liikkuneen avaruusaluksen sisätilaa. Näin teoksen rakenne yksinkertaisuudessaan on 1. näytös: A, B, 2. näytös: C, A, 3. näytös: B, C, 4. näytös: A, B, C. Rakenteen yksinkertaisuudesta huolimatta sen loogisuus jää yleisöltä huomaamatta. (Wilson & Shevtsova 2022, 3; Shevtsova 2019, 100–102.)

Toiston ja juonettomuuden lisäksi minimalismi on läsnä teoksessa monella eri tasolla ja eri tavoilla. Liike – tanssiosuuksia lukuunottamatta – on hidasta ja pientä, välillä lähes huomaamatonta. Kaikki liikkeet näyttämöllä kulkevat vaaka-, pysty- ja diagonaalisina linjoina. Laulun libretossa ei ole sanoja, vaan laulajat laulavat solmisaatiotavuilla ja numeroilla, joiden avulla Glass harjoitutti kuoron muistamaan nopeasti vaihtuvat nuotit ja rytmit. Lisäksi esiintyminen on transsimaista, henkilöhahmojen luomista välttävää ja perustuu enemmän esiintyjien fyysisiin, katsojan kannalta epämääräisiksi jääviin toimintoihin, kuten kirjoituskoneen näpyttämistä muistuttavaan liikkeeseen. (Shevtsova 2019, 102, 104, 108.) Tällä tavoin musiikin käynnistämä alitajuinen, unityöskentelyä muistuttava prosessi levittäytyy teatterikontekstiin konkretisoiden näyttämölle unien assosiativisen logiikan. Vaikka teos on aina esitetty perinteisissä teatteri- ja oopperasaleissa, esityksissä yleisöllä on lupa tulla ja mennä paikoiltaan vapaasti, mikä taistelee perinteisen teatterin odotuksia ja normeja vastaan (Salzman & Dési 2008, 241).

Katsoin teoksesta vuonna 2014 tehdyn videotaltioinnin (Einstein on the Beach 2014). Yleisön alkaessa saapua sisään teatterisaliin näyttämötilanne on jo alkanut, mikä luo heti tunnun esityksen levittymisestä sille rajatun ajan

ulkopuolelle. Muistikuvani esityksestä sisältävät upeita, valtavia näyttämökuvia, väläyksenomaisia hetkiä, toistuvia lauseita, liikkeitä ja tapahtumia, robottimaisia ilmeitä, mysteereiksi jääviä mutta merkityksellisen oloisia hahmoja, näyttämöllisesti hidastettuja mutta silti musiikillisesti kuhisevia tapahtumia ja omituista keveyden tunnetta. Esitys on kuin pitkä seremonia täynnä erilaisia viittauksia suhteellisuusteoriaan, matemaattisuuteen, abstraktiin ajatteluun, tavallisen arjen absurdiuteen, muistiin, teknologiseen kehitykseen ja siitä seuranneeseen atomipommin keksimiseen. En ymmärrä kaikkia viittauksia, mutta se ei häiritse – enhän ymmärrä kaikkea elämääkään. Selittämättömydestään huolimatta kaikki, mikä esityksessä tapahtuu, on jopa korostetun selkeää ja tuntuu, kuin olisin koko ajan jonkin suuren oivalluksen lähellä. Teos on yhtä aikaa absurdin kaunis, humoristinen, ydinonnettomuusviittauksineen kauhistuttava ja silti rauhoittava. Se ikään kuin muovautuu kaiken aikaa niin kuin monimuotoinen elämäkin muovautuu, ja tuota muovautumista on lumoavaa seurata. Esityksen jälkeen ajattelen, että elämä on looginen mutta monimutkainen ja monitasoinen, tarinoihin tyhjentymätön mysteeri. Tuntuu jopa juhlalliselta todistaa tuota mysteeriä esityksenä. Vaikka *Einstein on the Beach* kestää yli neljä tuntia ja etenee hitaasti – tai ei oikeastaan edes etene vaan yksinkertaisesti vain omilla sisäisillä laeillaan tapahtuu – en kyllästy missään kohtaa. Teosta kuvatessa ei turhaan mainita usein sanaa meditaatio (ks. Salzman & Dési 2008, 241; Shevtsova 2019, 100).

Glassin myöhemmät oopperat ovat perinteisempiä ja tarkoitettu oopperaryhmien esitettäväksi oopperataloissa. Silti niissäkin on perinteiselle oopperalle epätavanomaisia elementtejä: *Satyagrahan* (1979) libretto on sanskritinkielen, mikä tarkoituksella etäännyttää sanat yleisölle käsittämättömiksi. (Salzman & Dési 2008, 243.) *La Belle et la Bête* (1994) rakentuu mykkäfilmistä, jonka päälle laulu ja orkesterimusiikki esitetään (Novak 2016, 133). Lisäksi Glass on tehnyt muita musiikkiteatteriksi luokiteltavia teoksia, joista monet yhdistävät elävän musiikin videokuvaan (Salzman & Dési 2008, 240). Glass on myös vaikuttanut lukuisilla elokuväsävellyksillään kuten *The Hours* (2002) vahvasti elokuvan kerrontaan luoden siihen monitulkinnallisuutta, tasoja ja kysymyksiä (Richardson & Välimäki 2013, 224–232).

Yhdysvalloissa Glassin ja Reichin lisäksi musiikkiteatteriteoksia on säveltänyt viidenneksi minimalistiksikin kutsuttu John Adams. Hänen teoksensa ovat pääosin luokiteltavissa oopperoiksi, joista kuuluisimpia ovat elokuvaohjaaja Peter Sellarsin kanssa yhteistyönä tehdyt *Nixon in China* (1987) ja *The Death of Klinghoffer* (1991) (Salzman & Dési 2008, 243). Lisäksi minimalismin toista polvea edustavan Bang on a Can -ryhmän perustajajäsenet Michael Gordon, Julia Wolfe ja David Lang ovat tehneet yhteistyössä sarjakuvataiteilija Ben Katchorin ja kokeellisen teatterin ohjaaja Bob MacGrantin kanssa sarjakuvamusikaalin *The Carbon Copy Building* (1999), joka yhdistelee epäoopperamaista laulutyylä, sarjakuvaa, oopperaa, show'ta ja yhteiskuntakritiikkiä (Salzman & Dési 2008, 246).

Pohjois- ja Itä-Euroopassa minimalismi on omaksunut paikallisia erityispiirteitä. Alankomaalaisen Louis Andriessenin musiikillinen kieli on kehittynyt irtiottona serialismista sekä amerikkalaisen ja eurooppalaisen minimalismin kommentoinnista ja kritisoinnista ja on amerikkalaista minimalismia rouheampaa ja kulmikkaampaa. (Novak 2016, 132; Salzman & Dési 2008, 247.) Hänen postoopperansa *Rosa, the Death of a Composer* (1993–1994), *Writing to Vermeer* (1998) ja *La Commedia* (2008) yhdistävät oopperaa elokuvaan ja uuteen mediaan. Teoksessa *Writing to Vermeer* dramaturgia rakentuu kuuluisan kuvataiteilija Vermeerin vaimon Catharinan, mallin Saskian ja anopin Marian tälle kirjoittamista kirjeistä, jotka kuvaavat hyvin arkisia tapahtumia, sekä naisten sanoittamattomiksi jääviä tunteita kuvittavasta musiikista. Näyttämötapahtumat mukailevat jähmettyneitä Vermeerin maalauksia. Tekstin, näyttämötapahtumien ja musiikin välillä on vahva ristiriita. Samankaltainen ristiriitainen, synkronoitumaton asetelma on *La Commediassa*, joka perustuu Danten Jumalaiseen näytelmään mutta kahtena itsenäisenä, yhtäaikaisena dramaturgiana. Teos koostuu mustavalkoisesta musiikkikillan seikkailuja seuraavasta mykkäelokuvasta, jota heijastetaan paitsi isolle valkokankaalle, myös ajoittain pienemmille näytöille, sekä näyttämöllä tapahtuvasta oopperasta, joka viittaa Jumalaisen näytelmän maailmaan, Hieronymus Bosch'in maalauksiin, 1600-luvun hollantilaisrunoilija Joost van den Vondelin teksteihin sekä Raamattuun. Dramaturgioiden seuraamista hämmentävät Danten, Beatricen ja

Luciferin hahmot, jotka esiintyvät samojen näyttelijöiden esittäminä sekä lavalla että elokuvassa. (Novak 2016, 132, 137–139.)

Muita tunnettuja eurooppalaisia musiikkiteatteria tehneitä minimalistisäveltäjiä ovat Isossa-Britanniassa etenkin elokuväsävellyksistään tunnettu Michael Nyman sekä Gavin Bryars ja John Tavener, joista viimeisimmän musiikki on vaikuttanut itä-eurooppalaisesta musiikkiperinteestä säveltäjän venäjänortodoksisuuteen kääntymisen myötä. Saksassa omanlaistaan minimalistista oopperasävellystä on tehnyt Karlheinz Stockhausen, ja yhtä minimalismin muunnelmaa *Neue Einfachheit (Uusi yksinkertaisuus)* edustavat Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn ja Hans-Jürgen von Bose ovat luoneet tärkeitä teoksia saksalaiselle Musiktheater-kentälle. Itä-Euroopassa georgialainen Kiya Kantcheli on säveltänyt oopperan *Music For The Living* (1982–1984) sekä musiikkia kymmeneen elokuvaan. Myös virolaisen Arvo Pärtin sävellykset ovat elokuvantekijöiden suosiossa, vaikkei teoksia ole alun perin sävelletty elokuvataroituksiin. (Salzman & Dési 2008, 247–248.) Glassia, Reichia ja Andriessenia on kuitenkin kiittäminen nykyoopperan kehittämistä ja työtapansa myötä draaman jälkeisen dramaturgian ja postmodernismin tuomisesta musiikki-teatteriin. Kaiken kaikkiaan minimalismin ja musiikkiteatterin yhteisessä kehityksessä ovat vaikuttaneet vahvasti myös uudet mediat, kuten ääniteknologia ja video, jotka ovat kyseenalaistaneet perinteisiä esityskäytäntöjä. (Novak 2016, 140.)

Yhteenvedona voi sanoa, että musiikillinen minimalismi on tuonut musiikki-teatterin dramaturgioihin kiehtovia, ristiriitoja luovia ulottuvuuksia. Sen ja esitystaiteen yhdistelmällä on onnistuttu käsittelemään vaikuttavilla tavoilla yhteiskunnallisesti kantaaottavia, poliittisesti latautuneita aiheita. *Einstein on the Beach* on ollut monella tapaa edelläkävijä sekä teatterin että musiikkiteatterin kentällä hyläten draaman ja kulkien kohti uutta dramaturgiaa. Silti minimalistinen musiikkiteatteri on jostain syystä genrenä verrattain harvinainen. Kovin pienimuotoisia teoksia ei vaikuta myöskään tehdyn; minimalismi on vaikuttanut näyttämöteoksissa musiikillisen materiaalin käyttötapaan ja sen kautta dramaturgiaan, ei niinkään näyttämöteosten materialistiseen muotoon.

3 Yhdysviivoja – sävellys- ja dramaturginen prosessi

Jessica Kaplow Applebaum (2015, 197–199) kirjoittaa artikkelissaan *Finding Our Hyphenates*, kuinka dramaturgi voi hyödyntää oman osaamisensa kaikkia puolia liittämällä dramaturgiuteensa yhdysviivalla muita ammattilaisuuksiaan ja siten luoda joustavuutta taiteelliseen luomiseen laajentaen oman huomiokenttensä skaalaa. Kuten tämä ja seuraava luku osoittavat, yhdysviivaisuus on läsnä luovassa työssäni monella eri tavalla määrittäen myös dramaturgisia valintojani: prosessissa vaikuttavat niin sävellyksellinen, dramaturginen ja ohjauksellinen ajatteluni kuin myös laulopedagoginen ymmärrykseni, haluni ajatella filosofisesti sekä ekologinen eetokseni.

Olen pyytänyt alun perin teoksen säveltäjäksi entistä opettajaani, säveltäjä Markus Fageruddia, sillä säveltäminen on pelottanut minua. Olen sovittanut musiikkia kohtuullisen paljon etenkin vokaalikokoonpanoille, laulu-piano-duolle ja jousille ja säveltänytkin musiikkia lastennäytelmään sekä soolosellomusiikkia runoihin. Olen myös vuosien ajan keräillyt mieleeni nousseita sävellyssaihoita muistikirjoihin. Minimalismi on minulle kuitenkin täysin vieras tyyli, ja minua kauhistuttaa hypätä sekä sävellyksellisesti että dramaturgisesti itselleni tuntemattomalle maalle. Markus on kuitenkin kannustanut minua säveltämään itse ja lupautunut mentorikseni. Olen tästä kannustuksesta ja Markuksen uskosta taitojeni riittävyteen erittäin kiitollinen: hyvin pian työn alettua huomaa, ettei tämän kaltaista teosta voi tehdä kuin tiiviisti sävellystä ja käsikirjoitusta yhtä aikaa luoden, jopa niin, että sävellys muodostaa paikoin käsikirjoituksen dramaturgisen sisällön, jolloin musiikki on itsenäinen dramaturginen tapahtuma ilman, että se sitoutuu tarinaan tai pyrkii varsinaisesti kuvaamaan jotain itsensä ja muotonsa ulkopuolista. Näin minusta tulee teoksen luomisen myötä säveltäjä-dramaturgi, joka on yhdistelmänä kiinnostava asema tutkia kahden eri taiteenlajin kohtaamispintoja, kytköksiä ja yhteensulautumisia.

Aloitan teoksen hahmottelun sävellystyöstä, sillä haluan uskoa musiikin teatterilliseen ilmaisevuuteen itsenäisenä elementtinä. Mietin paljon äänimaisemaa ja työpajaani lupautuneiden laulaja-näyttelijöiden äänen

sointivärejä – sitä, miten ne soivat eri korkeuksilla, yksin ja yhdessä. Istun pianon ääressä ja etsin harmoniakulkuja ja sointuhajotuksia, joissa olisi mahdollisimman pieniä yksittäisen stemman sävelkulkuja. Minulle on ominaista luoda tunteellista, vahvoja mielikuvia luovaa musiikillista maisemaa. Nyt olen eksyksissä, sillä en löydä riittävän yksinkertaista harmoniakulkua, jolla voisin aloittaa, ja mielikuvat tuntuvat aina vain johdattelevan minua liian runsasta musiikillista materiaalia kohti.

Vaihdan lähtökohtaani ja alan miettiä tilaa sekä musiikkia näyttämöllisenä tapahtumana. Asetan mielessäni laulajat ympyrämuodostelmaan ja itseni yleisöksi heidän keskelleen. Tartun Deleuzen kertosaäkeen (ritournelle) käsitteeseen, jota avaan tarkemmin seuraavassa luvussa. En mieti vielä käsitteen syvällisempiä merkityksiä vaan keskityn ajatukseen hyräilystä. Haluan luoda jotakin toistuvaa, joka voi soida pitkään ja pitää silti yllä jännitettä, ikään kuin sävelkulku olisi takertunut laulajiensa mieleen pakottaen heidät laulamaan, hyräilemään itsekseen. Kirjoitan nuottipaperille kahden neljäsoisakun mittaisen kahdeksasosakulun d^1-a-c^1-a , jonka sävelet viittaavat dm^7 - tai D^7 -sointuun. Haluan aloittaa sävellyksen naisoletettujen esiintyjien puhekorkeudelta, joka kulkee suunnilleen välillä $a-g^1$. D:stä tulee teoksen alun keskeinen sävel, ja melko nopeasti olen lukinnut teoksen alun soimaan d-doorisessa moodissa, jolloin vapaudun harmoniakulkujen miettimisestä ja voin keskittyä yksinkertaisuuteen. Jatkotekstin ymmärtämistä helpottaakseni olen liittänyt opinnäytetyön loppuun nuottinäytteen sävellyksen alusta.

Päätän aloittaa kappaleen tilassa resonoivalla, laulajien yhdessä laulamalla pitkällä d^1 -sävelellä. Etsin puhtaan sävelen soimisen aiheuttamaa affektia, joka on kokemukseni mukaan hyvin ruumiillinen ja vapauttava, rentouttava kuin äänimaljan sointi ja jossa voi saada kuulumaan myös yläsäveliä eli eräänlaisia haamuääniä, joita kukaan ei oikeasti laula. Minimalismin nimissä tajuan haluavani aloittaa siitä, ettei edes soiminen ole itsestäänselvyys vaan dramaturgisesti korostettu osa musiikkiteatteriteosta.

Bleeker (2023, 6) kirjoittaa dramaturgisesta herkkyydestä, joka on herkkyyttä luovassa prosessissa tehtäville valinnoille ja päätöksille ja niiden seurauksille.

Huomaan olevani nyt tekemisissä tuon herkkyyden kanssa: säveltäessäni mietin säännöllisesti esitystilaa, katsojaa, näyttelijöitä, teemoja ja affekteja ja pyrin jättämään tilaa luovuudelle ja dramaturgisille ratkaisuille myös työpajoihin. Voisikin sanoa, että säveltämiseni vaikuttuu dramaturgin aisteista ja havainnoista ja käy niiden kanssa jatkuvaa dialogia.

Minua kiinnostaa äänen kiertäminen tilassa, ja annan tämän sävellyksen työnimeksi *Kierto*. Alan rakentaa sävellystä niin, että soivasta d:stä lähtee rytmittymään laulustemma kerrallaan neljäsosasyke tahtilajissa 4/4. Piilotan kuitenkin tahdin ensimmäisen iskun ja siirrän sen kohotahdiksi tenorin stemmaan, joka liittyy mukaan viimeisenä. Haluan rytmiin synkopointia luomaan rytmistä jännitettä ja liikkuvuuden tuntua. Samalla haluan sävellyksen olevan koko ajan askeleen kuulijaansa edellä, jottei kuulija kykene heti hahmottamaan, mitä tapahtuu ja missä. Neljäsosasykkeen sekaan kehittyi vähitellen kahdeksanosasäveliä. Sitten säveltämäni d¹-a-c¹-a -riffi, jota voisi kutsua kappaaleen tai ehkä jopa koko teoksen yhdeksi johtoaiheeksi, kuuluu ensin selvästi tenorin laulamana, minkä jälkeen se vähitellen levittyy ja hajoaa eri laulajien stemmoin toimien musiikin eräänlaisena selkärankana. Haluan johtoaiheen ikään kuin poukkoilevan tilassa samalla, kun sen ympärillä tapahtuu asteittaisia muutoksia, kun laulajien stemmat yksi kerrallaan muuttuvat. Korostan johtoaihetta stemmoissa niin, että sen sävelet lauletaan vokaalisesti avoimella dan-tavulla, kun muuten laulajien käyttämä tavu on suljetumpi du tai dun. Työpajassa kappaletta työryhmän kanssa työstäessäni huomaan, ettei johtoaiheriffi erityisemmin erotu stemmojen seasta. Tavujen vaihtelu herättää kuitenkin katsoja-kokijassa kysymyksen siitä, mihin vaihtelu perustuu tai mikä sen motivoi. Tavut alkavat kuulostaa jonkinlaiselta koodikieleltä, jonka sisältöä katsoja ei aivan ymmärrä. Siksi päätän pitää tekemäni tavuvalinnan.

Nyky musiikkiin erikoistunut pianisti Sarah Cahill (2016, 386–387) kertoo, kuinka minimalistisen musiikin soittaminen vaatii kestävyyttä, soittotekniikan rentoutta sekä vahvaa keskittymistä, sillä vaikka teosta olisi esittänyt vuosikymmeniä, sen musiikillisesti toistavaan, meditatiiviseen maastoon voi eksyä. Sävellystä tehdessäni pyrin ottamaan huomioon, että näyttelijöiden on pärjättävä ilman

kapellimestaria, jolloin heidän on pystyttävä seuraamaan toisiaan kuulon ja näön varaisesti. Haluan myös, että näyttelijä-laulajilla on lavalla vapaa olo eikä keskittyminen mene toistojen laskemiseen – musiikki on tarkoituksella meditatiivista, ja haluan myös esiintyjien voivan nauttia siitä ja löytää siitä puhdasta läsnäoloa. Siksi pyrin huolehtimaan, ettei stemman sävelkulun muutos tapahdu kahdella laulajalla yhtä aikaa.

Työpajassa luomme stemmojen yhteyteen pieniä näyttelijäntyöllisiä eleitä. Intuitiivisesti haluan kokeilla elemäisten, toistuvien laulufraasien oheen elemäistä näyttämöllistä toimintaa. Haluan rinnastaa äänteen, puheen ja laulun välisen harmaan alueen näyttämöllä eleen, tanssin ja näyttelijäntyön väliselle raja-alueelle. Stemmamuutokset merkitsemme eleiden muutoksilla, minkä avulla nuottikuva jäsentyy myös liikkeellisesti. Tämä on hyvä päätös: samalla kun stemman ja liikkeen yhdistyminen helpottaa näyttelijöitä, se luo katsojalle assosioitavia ja tulkittavia merkkejä ja jäsentää kokonaisuutta myös katsojille. Yleisön ympärillä elävä musiikillisista ja näyttelijäntyöllisistä eleistä koostuva tapahtuma on arkinen, mutta siinä on silti jotain hyvin kiehtovaa.

Huhtikuussa työpajan ollessa käynnissä Musiikkiteatterifestivaali tarvitsee markkinointia varten teoksen nimen ja markkinointimateriaalit. Koska olen vaikuttanut Deleuzesta, annan teokselle työnimen hänen filosofiaansa kuvaavan käsitteen mukaan: *Immanenssi (Maailmansisäinen)*. Markkinointitekstissä teen valinnan, että teos tutkii toistoa, luovuutta ja havaintoa Deleuzen filosofiasta ja minimalismista inspiroituen. Nämä päätökset avaavat sävellykseen uudenlaisen dramaturgisen avaruuden ja auttavat minua työssäni eteenpäin.

Ilahdun huomattessani olevani luomassa filosofisesti virittynyttä teosta. Alan avautua ajatukselle, että musiikkiteatterin keinoin voi mahdollisesti käsitellä jotakin sellaista, joka on teatteriin usein liian abstraktia tai monimutkaista tai joka häviää sanojen taakse. Intuitiivisesti olen jo alussa riisunut projektini esiintyjiltä roolit, kun olen miettinyt työryhmän kokoonpanoa. Haluan keskittyä teoksen esitysdramaturgian ohjailuun ikään kuin laulun ja liikkeen monisävyisenä, meditatiivisena seremoniana, jossa esiintyjien toiminta on vaihdellen joko tiukasti määriteltyä tai sitten vapaasti virtaavaa, jopa ilmaisuun keskittymätöntä ja jonka

kautta toiston käsitteeseen liittyvät ilmiöt (joita kuvaan tarkemmin seuraavassa luvussa) tulevat näkyviksi. Tämä vaatii näyttelijöiltä roolin rakentamisesta irrottautuvaa työskentelyä samoin kuin erinomaisia ensembletyöskentelytaitoja. Haluan yleisön tietoisuuden herkistyvän ja avautuvan nimenomaan kokonaisuuteen, sävel- ja tapahtumakudokseen, kuten aiemmin kuvaamassani Oliverosin huomion pisteen ympärille kasvavassa tietoisuudessa. Tällöin teos koostuu yksityiskohdista, joista mikään ei ole muita arvokkaampi tai erottuvampi selä yksityiskohtien ympärille levittäytyvästä ajallisesta, äänellisestä, liikkeellisestä, tilallisesta, kokemuksellisesta ja assosiativisesta rihmastosta.

Muuntelen pysyvän kahdeksasosakulun ympärillä tapahtuvia sävelkulkuja 14 kertaa, kunnes tuntuu, että dramaturgia alkaa tarvita jotain muuta.

Tähän asti minimalistiset periaatteeni ovat siis olleet:

- 1) käytettävien instrumenttien rajaaminen neljään akustisesti käytettävään ihmisääneen
- 2) laulajien käyttämän ambituksen rajaaminen naisolettettujen laulajien puheäänien korkeudelle eli välille a-g¹,
- 3) laulun sanattomuus,
- 4) d-doorinen moodi harmonian määrittäjänä,
- 5) tilan lavasteettomuus,
- 6) johtoaihemaisen d¹-a-c¹-a-riffin toisto,
- 7) hitaat musiikilliset muutokset (asteittaiset muutokset stemmoissa ja niiden toisto), sekä
- 8) toistuvat näyttelijäntyölliset eleet, jotka rinnastuvat hyräilymäisiin fraaseihin.

En tässä kohtaa vielä tiedä muuta kuin että haluan tapahtumaan muutoksen. Toimin intuitiivisesti. Päätän jättää johtoaiheen kiertämään kahdella laulajalla samalla, kun kaksi muuta näyttelijää siirtyvät suorittamaan neljän tahdin pituista kehorytmiikkaosuutta. Sitten osat vaihtuvat, minkä jälkeen kaikki siirtyvät yhteiseen kehorytmisessioon.

Kehorytmiosuuksien suunnittelun olen antanut yhden työryhmäläiseni vastuulle. Työpajassa otamme haltuun hänen luomansa kahden tahdin mittaiset rytmikuviot, joiden soittamista varten tutkimme erilaisten taputusten, napsutusten ja tömistysten sointeja ja äänenkorkeuksia. Jokaiselle esiintyjälle valikoituu oma rytmikuviot, ja jokaiseen rytmikuviotons etsitään oma sointiväri ja korkeus, mikä määrittää jokaiselle rytmikuviotons omanlaisensa koreografian. Sävellystäni mukailten rytmikuviot ovat synkopoivia niin, että tahdin ensimmäinen isku saattaa kadota kuulijalta samoin kuin se katoaa kahdella laulajalla kiertävässä johtoiheessä.

Demonstraatioesitystä edeltävissä lämmitysharjoituksissa jäsenän kokonaisuutta niin esiintyjä kuin yleisöä varten ja luon kehorytmiosuuksista omanlaisensa maailman. Kun alun toiston myötä vähitellen muuttuvat riffit ovat olleet meditatiivisia ja niitä laulavat esiintyjät ikään kuin omien säkeidensä ja eleidensä kanssa omissa ajatuksissaan, kehorytmiikka havahduttaa heidät yhteyteen, ulospäinsuuntautuneeseen toimintaan ja juhlintaan. Kehorytmiosuuden ajan esiintyjien kasvoilla on palvelutyöntekijän hymy, ja lopulta kehorytmit muuttuvat äänillä suhisteluiksi samalla, kun esiintyjät kerääntyvät yhteen ja yhdessä bilettäen kiertävät yleisön. Yleisön kiertämisen aikana rytmit liukuvat suhisteluista sävelillä tuotetuksi am¹¹-soinnuksi. Oma assosiaationi tuosta tapahtumasta on karnevaalikulkue.

Kehorytmisession jälkeen kahden laulajan johtoihekierto lähtee jälleen käyntiin, ja toiset kaksi laulajaa lähtevät improvisoimaan ruotsalaisesta paimenhuudosta eli kyylauksesta (kulning) vaikuttunutta laulua d-doorisessa moodissa. Olen kaikin keinoin välttänyt kansanmusiikkivaikutteita, joihin olen jostain syystä tuntenut tässä prosessissa vetoa, mutta nyt annan halulleni periksi. Siirryn tietoisesti moodissa kohti valoisampaa maisemaa, jossa dm⁷-soinnun f:n korvaa D⁷-soinnun fis. Lähtölaukaisuksi improvisaatiolle luon intuitioni johdattelemana lyhyen, melodisesti staattisen fraasin, joka ensin crescendolla kasvaen ikään kuin lähestyy ("nannannannan-nan") ja sitten diminuendolla loittonee ("daga-daga-daga-daga"). Tätä fraasia seuraavat kahden tahdin mittaiset kansanmusiikkivaikutteiset melodiastemmat, joista laulajat jatkavat

improvisoimaan. Improvisaatiota seuraa uusi kehorytmisessio. Sen jälkeen äsken improvisoineet laulajat ylläpitävät johtoaihekiertoa, jonka päälle toiset kaksi improvisoivat d-doorisessa moodissa. Sitten johtoaihekierto taukoaa hetkeksi ja tilassa on hiljaista. Lopuksi improvisaatioihin lähtölaukaisuina toimineet ”nannannannan-nan-dagadagadaga”-fraasit toistuvat kuin kaikuina, ja johtoaihekierto lähtee käyntiin, kunnes kappale ja kohtaus siirtyvät seuraavaan osaan.

En vielä päätä, mitä nämä luomani kohtuullisen suuret musiikilliset muutokset dramaturgisesti merkitsevät. Huomaan, että joudun vielä näin alussa luottamaan paljolti intuitiooni valintojen teossa ja jättämään dramaturgiset oivallukset myöhempään vaiheeseen. Sävellän vielä kaksi aihiota *Kierto*-kappaleen pohjalta, mutta törmään niiden kanssa ongelmiin. Huomaan tarvitsevani enemmän laulajia, jotta saan aikaan lisää musiikillista ja näyttämöllistä kerroksellisuutta ja jotta laulajien äänet saisivat välillä levätä. Kuten odotinkin, työpajassa tulee ilmi, että toistuvat fraasit etenkin puhekorkeuden ylä- tai alapuolella kuluttavat ja väsyttävät laulajien äänentuottoelimistöä. Ajattelen lopullisesta teoksesta tulevan kaksituntisen, jotta musiikki ja näyttämötapahtumat ehtivät kehkeytyä ja muuntua. Niin pitkä rupeama on rakennettava laulajien kestävyys herkästi huomioiden. On myös otettava huomioon, minkälaisilla äänneyhdistelmillä on mukavinta laulaa eri korkeuksilla, jotta säveltäjänä voi auttaa laulajia jo sävellysvaiheessa. Näin dramaturgin työhön liittyy yhdysviivalla laulopedagogikan osaamistani.

Musiikkiteatterifestivaalilla minulla on kuitenkin käytettävissäni vain nelihenkisen työryhmäni. Lisäksi tajuan, että koska teos ei rakennu lineaarisena tarinana vaan kehkeytyy monien eri ulottuvuuksien kimppuna, sitä ei voi myöskään säveltää lineaarisesti. Minun on luotava sävellystä ja dramaturgiaa kuin kolmiulotteista veistosta: ensin on löydettävä kaikkea kannatteleva perusrunko, joka tässä teoksessa vaikuttaisi olevan toisto, ja sen jälkeen runkoon on luotava liitoksin erilaisia, jollain lailla toistensa kanssa yhteen sopivia ulokkeita. Lopputulos syntyy siis monesta eri suunnasta yhtä aikaa kutoen. Liitoksissa on otettava huomioon musiikillisten materiaalien yhteensopivuus, ja taistelllessani tempovaihdosten

kanssa mentorini Markus Fagerudd vinkkaa eritempoisten osien yhdistämisestä metrisillä modulaatioilla, eri tempojen eräänlaisilla yhteensulauttamisilla rytmien kautta. Säveltäessä on siis huomioitava esiintyjien äänten keston lisäksi paitsi melodinen ja harmoninen myös rytmisen kudoksen, joka eri osien mahdollisesta yhdistämisestä syntyy.

Teoksen sävellystyö on dramaturgin työtä, ja minun on siksi selvitettävä syvällisemmin, mihin viittaa teoksen nimellä *Immanenssi (Maailmansisäinen)*; mihin teemoihin haluan yleisön johdattaa, minkälaiset ovat esitykselliset lainalaisuudet tähän asti luomassani materiaalissa ja miten ne liittyvät teoksen nimeen. Siksi, ennen kuin voin jatkaa eteenpäin, minun on saatava kokeilla, minkälaiseksi materiaali muotoutuu näyttelijöiden kanssa ja minkälaisiin ajatuksiin ja tunteisiin tähänastinen materiaalini katsojaa vie. Ensimmäisten työpajapäivien jälkeen oivallan, että hahmottaakseni esitysdramaturgian eri rekisterejä minun on kirjoitettava käsikirjoitukseen tekstin ja nuottien lisäksi sanallisesti myös näyttämö- ja musiikilliset tapahtumat sekä niistä kaikista heräävät mielikuvat ja assosiaatiot. Teoksen teemaa yleisölle hahmotellakseni käsikirjoitan teokseen lukuohjemaisten prologin. Sen avulla pyrin johdattelemaan yleisöä Deleuzen filosofisen käsitteistön sisään ja samalla kertomaan esityksen säännöt, joiden avulla pyrin luomaan yleisölle turvallista oloa kokea epätavanomaisesti muotoutuva esitys.

Prologi alkaa esiintyjien ympyrämuodostelmassa puhumalla lukuohjeella, joka sanoittaa yleisölle niin tulkinnanvapauden kuin myös vapauden olla kokonaan tulkitsematta ja vain rentoutua sekä luvan poistua tilasta, jos siltä tuntuu. Lukuohje on sävyltään kepeä, osittain improvisoitu sekä näyttelijäntyöllisesti ja äänensävyllisesti leikittelevä. Se istuttaa katsojille kepeällä otteella mielikuvia ennen filosofisten käsitteiden esittelyä:

Minä en ole länsimainen valkoinen cis-mies, mutta voin olla hän, jos niin tahdot. --- Minä voin myös olla jotain aivan absurdia, kuten hän joka odottaa ja odottaa ja luottaa ja luottaa elämänsä loppuun asti, vaikka mitään ei tapahdu, ja odottamalla hän tulee aikaansaaneeksi juuri sen, minkä loppumista hän odotti. Tai surrealistista! Minä olen surullinen sateenvarjo ja te olette sen alle auringonpaisteessa käpertyviä sinisiä liito-oravia! (Salo 2024, 1–2.)

Kepeydellä pyrin vapauttamaan yleisöä raskasmielisyydestä, joka saattaa helposti assosioitua filosofiaan ja käsittelemiini teemoihin, jotka jollain tavalla näyttävät olevan liittymässä ekologisen kriisin aiheuttamaan yhteiskunnalliseen murrokseen ja kriisin syiden ja korjausmetodien ymmärtämiseen filosofisten käsitteiden sekä musiikillisen ja näyttämöllisen toiston avulla. Haluan korostaa, että filosofia voi olla myös hauskaa ja syntyä hauskuudesta, yhtä lailla kuin se voi syntyä oikeastaan mistä tahansa muustakin. Samalla haluan tuoda teokseen deleuzelaista kieltä, joka varsinkin hänen myöhäisemmissä teksteissään on sävyllään välillä hyvinkin leikittelevää ja eläväistä.

Esityksen sääntöjen kertomisen jälkeen esiintyjät toteavat: ”Mutta nyt. Aloitetaan.” Tilassa alkaa soida esiintyjien hymisemä d-sävel. Teksti siirtyy rauhalliseen, seremonialliseen julistavuuteen samalla, kun se tarjoilee toiston elementtejä ja näyttelijät toisiaan herkästi kuunnellen luovat puheeseen eri rytmejä, dynamiikkoja ja sävyjä. Teksti on esseemäinen ja kertoo ihmisistä koneina, koko maailmasta suurena, rihmastomaisena koneena sekä toistosta huomiotta jäävänä ilmiönä ja toisaalta valheellisena terminä; todellisuudessa ei ole olemassa toistoa, sillä ”moni asia muuttuu sillä aikaa kun me luulemme toistavamme”. Teksti kertoo, miten ihminen pelkää sattumanvaraisuutta ja uskoo ennustettavuuden olevan turvallista. Se toistaa eri sävyin, välillä yhden, välillä useamman näyttelijän yhtä aikaa sanomana, että ”on olemassa vain immanenssi, maailman sisäinen läsnäolon tila”. Ja juuri ennen kuin näyttelijät lähtevät uudelleen pitkään d-sävelen hyminään, jota seuraa asteittaiseen muutokseen perustuva, hyräilyjä muistuttava meditatiivinen laulu, he toteavat lauseiden limittyessä hieman toistensa päälle: ”Ja me laulamme, --- sillä meidät on opetettu laulamaan / sillä meidät on vapautettu laulamaan / sillä meidät on pakotettu laulamaan.” Ja he yhteen ääneen myöntävät: ”Sillä muuten kaaos vyöryisi meidän ylitsemme, eikä maailma olisikaan meidän käsissämme.” (Salo 2024, 4–10.)

Kärsivällisyyteni ja luottamukseni prosessiin tulevat palkituiksi työpajassa ja Workshop-katselmuksen demonstraatioesityksessä. Ne antavat minulle oivalluksia ja – huojennukseksi – vahvistavat oletuksiani, joille olen perustanut

koko työskentelyni. Tähänastinen teos on esiintyjillekin meditatiivinen ja vapauttava kokemus, joskin myös haastava, sillä se vaatii näyttelijöiltä sekä heidän praktiikalleen epätavallista puhtaaseen musiikki-improvisaatioon heittäytymistä että sellaista näyttelijäntyötä, joka ei rakenna tarinaa tai pyri varsinaisesti esittämään muuta kuin itseään. Nämä haasteet voi kuitenkin nähdä ammattitaidon kehittämisen työkaluina, mitä pidän musiikkiteatterin dramaturgioiden ja työtapojen kehittymisen kannalta tärkeänä. Ohjaajan asemassa havaitsen paljon esitysdramaturgisia elementtejä, jotka syntyvät näyttelijöistä ja luomastani asetelmasta, jossa yleisö istuu esitystilan keskellä. Erityisesti kiinnitän huomion pieniin, jopa tarkoituksettomiin sävyihin ja eleisiin näyttelijöiden äänissä, liikkeissä ja olemuksissa. Nämä eleet tuntuvat erityisen tärkeiltä; ne herkistävät ja aktivoivat katsojan omaa havaitsemista.

Myös yleisö ottaa demonstraatioesityksen kiinnostuneena vastaan. Yleisön ajatukset, assosiaatiot ja tunteet vastaavat toivomiani, vaikka esityksemme on hyvin raaka kolmeen osaan hajautetun, yhteensä vain viikon pituisen työpajaperiodin vuoksi ja vaikka luomani materiaali on dramaturgisesti todella keskeneräistä. Käyn yleisön kokemuksia ja palautteita tarkemmin läpi seuraavassa luvussa ja peilaan ja sovellan niitä Deleuzen käsitteisiin. Erityisesti prologi on inspiroinut yleisöä, minkä uskon johtuvan sen leikkillisyydestä ja esseemäisen osuuden deleuzelaisista, itseänikin inspiroineista teemoista, joita näyttelijöiden sävykäs ja leikkisä esitystapa korosti ja rytmitti. Akustinen laulu ja tilan käyttö herkistivät keskittymään intensiivisesti ja olemaan vahvasti läsnä. Riisuttu esitysmuoto tuntui raikkaalta samoin kuin afroamerikkalaisesta estetiikasta irrottanut musiikki. Vaikka esityksen dramaturgia on vasta alkutekijöissään eikä ohjaa vielä oivalluksia kohti, osa yleisöstä on kulkenut jomonlaisissa mielikuvissa ja teemoissa 15-minuuttisen Kierto-kappaleen aikana. Demonstraatio loppuu lyhyisiin pienryhmäkeskusteluihin, joissa haluan yleisön sanoittavan toisilleen kokemuksiaan ja tulkintojaan. Tästäkin ratkaisusta tunnutaan pidetyn.

Saan myös – kuten osasin odottaakin – toiveita enemmästä tekstistä ja tapahtumien merkityksellistämistä. Yksi katsoja ehdottaa tekstien kuva- tai

videoprojisoitua tilaan, mitä pidän esitysdramaturgisesti kiinnostavana ideana mutta ekologisen eetokseni ja minimalististen rajausteni kannalta ristiriitaisena. Ammattilaiskatsojat istuivat esityksen ajan yleisön ulkopuolella Parvisalin ensimmäisellä parvella, jotteivät olisi muistiinpanoja kirjoittaessaan häirinneet muuta yleisöä. Tämä oli itseltäni huono valinta, sillä he eivät päässeet kokemaan esitystapahtuman keskellä olemista, joka osoittautui olennaiseksi osaksi katsojandramaturgiaa. Heistä toinen kysyy, miten teos eroaa dramatisoidusta kuorokonsertista. Hän assosioi musiikin ja teoksen esitystyylin helsinkiläiseen naiskuoro Philomelaan. Vakuutan hänelle, että teos tulee olemaan dramaturgisesti enemmän kuin yleisön ympärille levittäytyvä kuorokonsertti. Myöhemmin oivallan keskeisen eron rakenteilla olevan teokseni ja dramatisoidun kuorokonsertin välillä: tämä teos ei ole esitystilaan dramatisoitava sävellyks, vaan teoksen dramaturgia rakentuu kiinteänä säveltämisen, dramaturgisen ajattelun ja herkkyyden sekä filosofian ja poliittisten kysymysten dialogina, jossa lisäksi näyttämöllistä dramaturgista materiaalia tuottavat musiikkiteatterinäyttelijät laulun, näyttelijäntyön, tanssin ja näyttämöllisen mielikuvituksen ammattitaidollaan yhdessä dramaturgi-ohjaajan kanssa. Pidän keskeisenä kokonaistaideteoksen syntymistä, sitä, että kaikki esityksen elementit ovat dramaturgisesti perusteltuja. Ammattilaiskatsoja kysyy myös, miksi määritän teoksen juuri musiikkiteatteriksi; nykytanssissa tämänkaltaista on tehty paljon. Puhumme genererajoista, ja olen hänen kanssaan samaa mieltä, että liian tiukat määritelmät rajaavat turhaan käsityksiämme siitä, kuka voi tehdä ja mitä. Siltä kannalta teokseni voi ajatella olevan eräällä tavalla yhtä lailla dramaturginen, tanssia sisältävä kuoroteos tai laulullinen nykytanssiteos. Olennaista on, että näyttämöllä olijat hallitsevat laulun, yhtyelaulun, näyttelijäntyön ja tanssin taidot riittävän hyvin, jotta heidän kauttaan voivat tulla artikuloituiksi ja osin myös syntyä teoksen esitysdramaturgian vaatimat sisällöt ja sävyt. Soveltaen Bleekerin (2023, 5–6) ajatuksia dramaturgian syntymisestä prosessissa tämän teoksen dramaturgia ei ole valmis eikä eheä vain tekstinä ja sävellyksenä (sikäli kuin dramaturgian voi ajatella olevan jokseenkin toteutusta vaille valmis esimerkiksi musikaalikäsikirjoituksessa ja -sävellyksessä); sen dramaturginen sisältö tulee valmiiksi vasta työskentelyssä esiintyjien kanssa ja – koska haluan sallia

esiintyjille myös vapauksia jokaisessa esityksessä ja koska yleisöt ja heidän tulkintansa ovat erilaisia – aivan lopulta vasta jokaisessa esityksessä.

Bleeker (2023, 9) kirjoittaa dramaturgian tekemisen perustavanlaatuisesti vaativan kykyä liikkua filosofisen ja käytännöllisen ajattelun välillä: dramaturgian tekeminen sisältää jatkuvaa liikettä toisaalta metaperspektiivien (kuten mitä tapahtuu luovassa prosessissa, omassa ja muiden prosessissa mukana olevien rooleissa sekä materiaalien potentiaaleissa ja osallisuuksissa) ja toisaalta konkreettisten asioiden muotoutumisten välillä. Siksi materiaalia on tutkittava myös filosofiselta kannalta, omassa tapauksessani Gilles Deleuzen filosofiaan pohjaten.

4 Keskusteluja Gilles Deleuzen kanssa

Lehmann (2009, 160) kirjoittaa, että elliptisyys eli epäsuoruus ja epäselvyys, joka suosii vähentämistä, pelkistämistä ja poissaoloa, on eritoten aktivoivan teatterin peruslähtökohtien, ei niinkään minimalismin ideologian ansiota. Aktivoivaa musiikkiteatteria tekevän dramaturgin on tunnettava aktivoivan teatterin jäsentymisen ja jäsentämisen tapoja ja siinä vaikuttavia voimia, jotta teos löytää toimivan muodon. Tähän tarkoitukseen olen valinnut Gilles Deleuzen filosofian, joka jäsentää maailmaa, tapahtumista, taidetta ja poliittisuutta jopa mullistavalla tavalla. Samalla kun käyn läpi Deleuzen dramaturgiaan soveltuvia käsitteitä, avaan niiden avulla oman rakenteilla olevan teokseni jo nyt sisältämiä dynamiikkoja, joiden avulla voin työstää teosta eteenpäin. Näin hahmottelen esiin musiikkiteatteridramaturgioiden ilmaisupotentiaaleja minimalistiseen musiikkiin pohjautuvissa teoksissa ja tarjoan esimerkin musiikkiteatteridramaturgian kehittelystä filosofian avulla.

4.1 Aktuaalinen, virtuaalinen ja ero eli tapahtumisen prosessi

Kuten johdannossa kirjoitin, Deleuzen filosofiassa kaikki on rihmastomaisesti suhteista. Lehmann (2009, 153, 160) kirjoittaa draaman jälkeisen esityksen rakenteesta rihmastomaisena kudoksena, joka johtaa dramaturgian synteesittömyyteen. Rihmastomaisuuden voi ymmärtää assosiaatoketjuina, jotka levittäytyvät ja yhdistyvät vapaasti.

Rihmastomaisuuden ja assosiaatioiden myötä dramaturgian kannalta on tärkeää tarkastella aktuaalisen, virtuaalisen ja eron käsitteitä, jotta rihmastomaiseen esitykseen sitoutuva voima tulee ymmärretyksi. Deleuzen filosofiassa kaikki on moneutta ja moneuksien virtuaalisuutta (Roffe 2010, 181–182). *Virtuaalisuus* Deleuzen filosofiassa tarkoittaa eräänlaista tapahtumisen (*joksikin*) *tulemista* (*becoming*) edeltävää tilaa, toisin sanoen kaikkia mahdollisia ja mahdollisuuden ylittäviä tulevia tapahtumia ennen asian *aktuaalista* tapahtumista. Virtuaalinen kiinnittyy aktuaaliseen niin, että sen sisältö muuttuu aktuaalisen tapahtumisen

myötä. Kaikki virtaa ajassa virtuaalisen ja aktuaalisen kautta, ja aktuaalinen tapahtuma saa aikaan aina uuden virtuaalisen tilan. (Boundas 2010, 300–302; Deleuze 2018, 269–277.) Deleuze (2018, 74) kirjoittaa: ”virtuaalisen ominaisuus on olla olemassa sillä tavoin, että se aktualisoituu eroamalla”. *Ero (difference)* on Deleuzen filosofian yksi olennaisimmista – mutta ei helpoimmista – käsitteistä. Deleuze vapauttaa eron käsitteen tarkoittamasta jotakin ei-samanlaista tai representaatioon eli uudelleen esittämiseen liittyvää; hänelle ”ero itsessään” liittyy jokaisen asian ja hetken yksilöllisyyteen ja niiden (joksikin) tulemiseen (becoming). (Stagoll 2010, 74–76.) Siten eron avulla virtuaalisuudesta aina jokin osa tulee aktuaaliseksi. Virtuaalinen on siis eräänlainen *eron* lähde; aktuaalisen avulla virtuaalisuus konkretisoituu luovana voimana (Cull 2009, 135). Toisin sanoen kaikki tapahtuminen on eräänlaista luovan voiman konkretisoitumista, myös toistavat tapahtumat. Tämä on vaikea ajatus, sillä se on hyvin erilainen kuin arkipäiväinen käsityksemme olemisesta, mutta samalla se luo olemiseen valtavan rikkauden, sillä se avaa jokaiseen asiaan ja hetkeen eräänlaisen virtuaalisen väreilyn suuren avaruuden.

4.2 Rihmastomaisen musiikkiteatteriesityksen luovat ja poliittiset voimat

Äskeisen ajatusmallin valossa rihmastomainen esitys muuttuu entistä vahvemmin myös yleisön kannalta luovaksi prosessiksi. Lehmann (2009, 173) kirjoittaa virtuaalisuudesta ”nykyhetkessä tuotettuna tai ainakin tahdottuna teatterillisen havaitsemisen rajaamattomuutena”. Rihmastomaisuuden, synteesittömän dramaturgian avulla yleisö voi päästä kosketuksiin virtuaalisen avaruuden kanssa. Samalla yleisö on mahdollista johdatella sekä virtuaalisuuden käsitteen oivaltamisen että minkäläisten vain ongelmien äärelle – ongelmien, sillä Deleuzen (2018, 137–139) mukaan tärkeintä ei ole kysymyksen asettaminen vaan alitajunnassa asuvan, ikuisesti naamioituvan ongelman tunnistaminen, jatkuvasti kehittyvän ongelman, johon ei ole olemassa negaatioilla eli vastakkaisuuksilla ja pois sulkemisilla löydettäviä ratkaisuja.

Työpajamateriaalien demonstraatioesitys vahvisti minulle, että kun rihmastomaisuuteen yhdistetään haluttuihin teemoihin johdatteleva teksti,

selkeitä merkityksiä pakeneva liike ja musiikin alitajunnan unenomaisiin prosesseihin herättelevä vaikutus, yleisössä on mahdollista käynnistää sellaisia ajatteluprosesseja, jotka eivät välttämättä muutoin saisi koskaan alkutönäystä. Tällä tavoin katsojissa voivat aktualisoitua sellaiset virtuaalisuudet, joihin katsoja ei ehkä muilla tavoin pääsisi käsiksi. Toisin sanoen yleisö voi esityksen avulla löytää ja tunnistaa itse jonkin suuren, arjessa naamioituvan ongelman.

Malzacher (2023, 37–39) esittää *poliittisen* olevan politiikkaa syvällisempi ja laajempi käsite, johon liittyy valtakamppailuja, konflikteja ja yhteiskunnallisten suhteiden uudelleenmuotoilua. Hänen mukaansa teatteri voi toimia aktiivisena poliittisen dynamiikan rakentajana ja kyseenalaistajana. Koen, että rihmastomaisella esityksellä voi olla suuria poliittisia, muutokseen johtavia potentiaaleja: sen avulla voi johdatella yleisön kokemaan ja aktiivisesti tunnistamaan poliittisia ongelmia, jotka he tunnistavat esityksen jälkeen myös arkielämässä, jolloin niin sanottu kognitiivinen dissonanssi vahvistuu. Parhaassa tapauksessa esityksen vaikutus – tai oikeammin esityksen ja elämän yhteisvaikutus – on niin vahva, ettei katsoja enää halua tai voi hiljentää tai kieltää kokemaansa ristiriitaa vaan alkaa pyrkiä sen konkreettiseen purkamiseen. Näitä erilaisia poliittisesti virittyneitä mahdollisuuksia esittelen osana seuraavia alalukuja.

4.3 Toiston voima

Ennen mainittujen käsitteiden lisäksi erityisen kiinnostava on toiston käsite Deleuzen ajattelussa, etenkin opinnäytetyöni käsittelemien musiikillisen minimalismin ja rihmastomaisen esityksen konteksteissa. Deleuze erottaa toisistaan toiston ja yleisyyden. *Yleisyys* jakautuu hänen mukaansa kahteen luokkaan: laadulliseen samankaltaisuuksien luokkaan ja määrälliseen vastaavuuksien luokkaan, eikä toisto kuulu näistä kumpaankaan, sillä yleisyyteen liittyy mahdollisuus korvata jokin termi toisella, mikä ei toistossa ole mahdollista (Deleuze 2018, 1). Deleuzelle *toisto (repetition)* syntyy eron myötä tapahtuvien variaatioiden kautta. Täten toisto on aina muutosta: se on uudelleen aloittamista,

uuden ja ennalta-arvaamaattomuuden voiman vahvistamista. (Parr 2010, 225–226.)

Akustiseen lauluun perustuvassa minimalistisessa musiikkiteatteriteoksessa toisto voi luoda tilan muutoksen sävyjen havaitsemiselle ja sen myötä rakentaa uudenlaista rihmastoja. Lisäksi toisto voi vahvistaa tai kuluttaa jotakin, kuten se tekee kaikkialla elämässä (ks. Deleuze 2018, 66–68, 80, 147–148). Kun toistoon liittyviä ilmiöitä tarkastelee Deleuzen käsitteiden avulla, toiston voima paljastuu. Olen alkanut ajatella, että toiston käsite on suurimpia voimia, joita ihminen elämässään käyttää kiinnittämättä siihen kuitenkaan huomiota – turtuneena sen arkipäiväisyyteen. Arkisen toiston yhteiskunnallinen voima on aihe, joka sopisi artistiseen ekologisuuden eetokseeni ja jota olisi kiinnostava tutkia rajaamillani keinoilla: instrumentteinani vain laulava, puhuva ja liikkuva näyttelijä, tila sekä yleisö. Se on myös aihe, joka tuo esiin ongelman, johon ei ole negaatioilla löydettävää vastausta.

Toisto arkisena tapahtumana ja käsitteenä on lähemmin tarkasteltuna moniulotteinen ja monilta osin ihmisen hallitsemattomissa oleva ilmiö. Oman havaintoni mukaan, riippuen toiston aiheesta ja sen laajuudesta, ihminen voi hallita toistosta vain

- 1) pinnan, kuten erilaisten tapojen tai rituaalien toistamisen,
- 2) tietoisien osien, kuten oppimista, muistamista tai fyysisen kunnon vahvistamista varten jonkun asian toistamisen, sekä
- 3) oman osuutensa, kuten hiilijalanjäljen pienentämiseen liittyvät toistuvat valinnat.

Toiston vaikutus kertaantuu paitsi ajallisena, muutoksellisena tapahtumana, myös määrällisenä. Emme siis voi hallita kaikkia toiston vaikutuksia, vaan suurin osa toistoistamme ja niiden sisällöistä vaikuttaa meiltä piilossa, alitajunnoissa, lihaksistoissa, hermostoissa, rihmastoissa, ajassa, tilassa, ihmisten keskinäisissä ja ihmisten ja muun olevan välisissä suhteisuuksissa, mittakaavana niin atomit kuin universumi. Tämän ilmiön demonstrointiin koen teoksellani olevan hyvät lähtökohdat: pelkästään tilassa eri puolilla tapahtuvan musiikin ja liikkeen ja

niiden sisältämien toistojen aistiminen selkeästi hahmottuvana kudoksena on hankalaa. Katsoja joutuu valitsemaan, mihin kiinnittää huomionsa ja hyväksymään, että jotain muuta jää huomaamatta. Jo pelkästään tämän ilmiön oivaltaminen ja soveltuminen arkeen voi muuttaa jotain yleisön ajattelussa ja toiminnassa.

Laulettuun toistoon perustuvan taiteellisen työni kontekstissa minua kiehtoo Deleuzen ja hänen tärkeimmän työparinsa, psykoanalytikko Félix Guattarin *kertosäkeen* tai *rallatuksen (refrain)* käsite, jonka ranskankielinen sana *ritournelle* voi kontekstista riippuen viitata myös iskulauseeseen, muuttumattomuuteen, litaniaan tai mainossäveleen. He antavat kertosäkeen erilaisista ulottuvuuksista kolme esimerkkiä:

- 1) Pelosta värisevä lapsi hyräilee kävellessään pimeässä ja luo laululla kaaokseen hetkellisesti järjestystä.
- 2) Kotona lauleskelu tai musiikin kuuntelu auttaa organisoimaan tilan suojaten lapsen sisäisiä voimavaroja kaaosta vastaan. Se tekee kodista turvallisen tuntuksen ja mahdollistaa siellä toimimisen.
- 3) Lauleskelun avulla luomansa kehän kanssa lapsi voi avautua improvisoimaan, toisin sanoen yhtyä Maailmaan ja tulevaisuuden kosmisiin voimiin. Hän voi kutsua jonkun kehänsä sisään tai lähteä siitä itse ulos, astua eteenpäin, mutta ei kaaokseen, vaan suuntaan, jonka kehä on itse luonut. (Deleuze & Guattari 1989, 311–312.)

Tätä mielikuvaa kaaoksen järjestämisestä laulamalla yritin luoda demonstraatioesityksessä toistuvan riffin hitaalla, asteittaisella muutoksella ja esiintyjien arkisilla, toistuvilla eleillä, ja sitä voi lopullisen teoksen työstämisessä kehittää ja vahvistaa. Edes osan tästä oivaltaminen yleisössä voi herättää havaitsemaan omia kertosäemäisiä, arkisia toistoja ja niiden avulla keinotekoisesti luotua turvallisuuden tunnetta. Oivallusta seuraa kysymys: mitä on tuon keinotekoisien takana ja miksi siltä pitää suojautua?

4.4 Affektin, perseptin ja käsitteen yhteisleikki luovassa työssä

Deleuzen mukaan filosofia on, yhtä lailla kuin taide, luomista (Deleuze 2005b, 61–62). Se on ”luovaa tai jopa vallankumouksellista niin kauan, kun se luo uusia käsitteitä”, edellyttäen, että ne ovat ”välttämättömiä ja outoja, ja että ne ovat tällaisia siinä määrin, jossa ne vastaavat oikeisiin ongelmiin” (Deleuze 2005a, 74). Deleuze ja Guattari (1993, 16–22) kirjoittavat, että filosofia tapahtuu käsitteiden ja kielellisyyden kautta. Deleuzen (2005a, 75) mukaan käsitteellä on käsitteellisyyden lisäksi kaksi muuta ulottuvuutta: perseptin ja affektin ulottuvuudet. Deleuze määrittelee *perseptin* ei aistivaikutelmaksi, vaan aistimus- ja suhdepaketiksi, joka jää elämään kokijassaan, ja *affektin* ei tunteeksi tai tunnereaktioksi, vaan aktiiviseksi muutosprosessiksi (tai tulemisen prosessiksi: becoming). Affekti, persepti ja käsite ovat erottamattomia voimia, jotka ”kulkevat taiteesta filosofiaan ja päinvastoin”. (Deleuze 2005a, 75.) Tämä kiehtoo minua, sillä haluan luoda teoksen, jossa on filosofinen vire. Deleuze ja Guattari (1993, 172–173) erittelevät perseptiteoriassaan aistimussommitelmien variaatioiden kolme suurta tyyppiä:

- 1) *värähtely*, joka liittyy erityisesti kehollisiin ja hermostollisiin aistimuksiin ja joka ei ole vielä konkretisoitunut käsitteeksi vaan ikään kuin edeltää sitä
- 2) *syleily eli vierekkäisyys*, jossa aistimukset ”kaiuttavat toisiaan liittyen tiiviisti yhteen eräänlaiseksi kaksoisruumiiksi, joka on pelkkää energiaa”
- 3) *perääntyminen, jakautuminen, venyminen*, eli syleilyn vastakohta, jossa aistimukset ”hajoavat, keriytyvät auki ja jäävät enää valon, ilman ja tyhjyyden yhdistämiksi”.

Pidän dramaturgisesti tärkeänä ymmärtää tapoja, joilla nämä kolme variaatiotyyppiä soveltuvat rihmastomaiseen, minimalismista ponnistavaan musiikkiteatteriteokseen. Miten ne voisivat tuottaa yleisössä filosofista ajattelua tai filosofisten käsitteiden aiheuttamia oivalluksia? Tällöin tuo filosofinen ajattelu tai käsitteiden avulla syntynyt oivallus olisi ikään kuin teoksen affekti, teoksen aiheuttama aktiivinen muutosprosessi katsojassa.

Musiikissa äänten taajuudet ja erilaiset musiikilliset jännitteet väräyttävät kehoa ja hermostoa. Omanlaistaan kehollista ja hermostollista värähtelyä katsojassa voivat tuottaa myös liikkeet sekä läheisyyden tai etäisyyden tunne. Dramaturgisessa kokonaisuudessa nuo värähtelyt liikuttelevat mieltä, jotka etsii teoksesta merkityksiä. Ajattelen, että teatteriin tullaan merkitysten toivossa – tekemään teatteritaiteilijoiden avustamana havaintoja maailmasta ja sen tavasta toimia. Siksi, kun esitys ei itsessään tarjoa mitään valmista merkitystä tai väitettä, aistimussommitelmat voivat nostaa yleisössä tarpeen merkityksellistä kokemuksensa itse käsitteiden avulla. Kun esitys tarjoaa katsojan avuksi joitakin näistä käsitteistä, katsoja voi päästä kiinni merkityksiin, jotka nousevat hänestä itsestään, mutta jotka eivät olisi muuten hänessä aktivoituneet. Tätä pidän katsojalähtöisten dramaturgioiden vahvana poliittisena voimana; esityksen vaikutuksen kannalta on hyvin eri asia vastaanottaa valmis näkemys kuin oivaltaa jotakin itse. Oivallus lähtee omasta halusta ja on siksi aktiivista. Vaikka ”vapaan tarkkaavaisuuden” vuoksi oivallus voi olla mitä tahansa, liikkuu se todennäköisimmin kuitenkin esitysdramaturgian määrittämien merkkien puitteissa, jolloin esitys luo ajatusprosessin aiheelle kehykset ja tarjoaa katsojan halulle käsitteellistämisen työkalut. Näin värähtely voi olla myös poliittinen väline.

Hierarkiattoman musiikkiteatteridramaturgian kontekstissa, jossa akustisesti laulava, puhuva ja liikkuva näyttelijä on esityksen ainoa instrumentti, myös aistimusten toistensa kaiuttaminen ja yhteen liittyminen voi muuttua varsin herkäksi ja intensiiviseksi tapahtumaksi. Koen, että näitä toisiaan kaiuttavia perseptejä voi olla esityksessä monella tasolla yhtäaikaisesti. Yksi aistimusten yhteen liittyminen voi olla sävellys- ja dramaturgisen prosessin kuvauksessa mainitsemani havainto siitä, että säveltäjän työ on dramaturgin työtä; yleisön kokemana tämä tarkoittaa, että hyvin yksinkertainen musiikillinen tapahtuma, äänen käyttäminen laulamiseen, on dramaturginen tapahtuma. Tämä voi aiheuttaa väristyksiä: yksi katsoja kertoi minulle itkeneensä ja tunnereaktion liittyneen juuri tähän esityksen yksinkertaiseen muotoon. Toinen kiinnostava aistimusten ”liittyminen kaksoisruumiiksi” tapahtuu sen kautta, miten yleisö hahmottaa ja aistii itsensä osana minimalistista musiikkiteatteriteosta.

Katsojapalautteet osoittivat, että akustinen, vain neljästä esiintyjästä syntyvä, yleisön ympärillä eri suunnista kumpuava ja liikkuva laulu voi virittää katsojan tiedostamaan omia liikkeitään ja omaa olemistaan sekä niiden vaikutuksia niin omiin ja muiden katsojien havaintoihin kuin myös esiintyjien keskittymiseen. Eräs katsoja kertoi tämän esitysmuodon olleen suorastaan hiljentävä ja täyteen keskittymiseen herkistävä. Samalla syntyy eräänlainen tilanteen sanelema keskinäinen kunnioitus, jota haluan kutsua esityksen aikaiseksi yhteisöllisyydeksi ja jota pidän myös tärkeänä esitysdramaturgisena komponenttina, johon voi luoda tietoisesti esityksellisiä viittauksia. Dramaturgisiksi komponenteiksi muuttuvat myös katsojan omat valinnat esimerkiksi siitä, mitä tapahtumia hän katsoo tai seuraa; tällöin teoksen tulkintaa saattaa muovata myös ajatus siitä, että itseä saatetaan tarkkailla ja tulkita yhtä lailla kuin miten itse tarkkailee muuta yleisöä. Tässäkin kohtaa dramaturgia voi vaikuttaa tapaan, jolla ihmiset toisiaan aistivat. Eräs katsoja nosti esiin, että prologi loi turvallisen ja kannatellun olon, vaikka kaikessa vieraudessaan esitys olisi muuten voinut olla myös ahdistava kokemus. Näillä herkistämisen ja turvallisuuden tunteen luovilla keinoilla aiemmin mainitsemani Oliveroksen esittämä huomion pisteen ympärille laajeneva tietoisuus voi siis kasvaa luonnollisesti olennaiseksi osaksi dramaturgiaa.

Katsojapalautteet osoittivat myös, että tuollaisessa tilanteessa – jos esitystilanne on käsikirjoituksessa huolellisesti alustettu niin, että yleisö kokee olonsa turvalliseksi ja sen myötä vapaaksi – katsojan itsetietoisuus ja keskittyminen herkistävät havainnot pienillekin sävyille ja sävyeroille ohjaten huomiota sellaiseen suuntaan, johon musiikkiteatterissa harvemmin ollaan totuttu: esiintyjien inhimillisyydet ja säröt muuttuvat kiinnostaviksi dramaturgian komponenteiksi. Laulu ei olekaan täydellisesti hallittua, vaan siinä alkaa kuulua väsymystä, äänen kuivumista, vireen laskua tai nousua, tempon nopeutumista tai hidastumista. Laulu alkaa näyttäytyä arkisempaan, kun toiston tuomat sävyt kuluttavat sitä. Näin laulun havainnointi saa aikaan uudenlaisia assosiaatioita. Kun arkisuus yhdistyy rituaalimaiseen, toistuvaan ja hiljalleen varioivaan toimintaan sekä prologissa esitettyyn tekstimateriaaliin, se saa uusia ulottuvuuksia. Arkisuus voi kaikessa ristiriitaisuudessaan nousta arkisuuden – itsensä – yläpuolelle kohottaen arkiset toistot totuttua suuremmiksi, jopa

mullistaviksi tapahtumiksi. Samalla arkisuuden ja rituaalisuuden kaiuttaessa toisiaan syntyy energiaa säteilevä kaksoisruumis. Tähän aion pyrkiä teoksessa, jonka tulen luomaan opinnäytetyöprojektini pohjalta.

Aistimussommitelmien perääntymisen, jakautumisen tai venymisen ajattelen liittyvän musiikkiteatterikontekstissa dramaturgian synteesittömyyteen ja omalakisuuuteen sekä aistimussommitelmien jatkuvaan liikkeessä olemiseen. Omalakinen, synteesitön näyttämöteos, joka operoi minimalismilla, perustuu lähtökohtaisesti jakautuneisiin aistimussommitelmiin. Esityksessä on vain erillisiä fragmentteja, joita ei ainakaan näennäisesti yhdistä mikään. Katsojassa syntyvät assosiaatorihmastot alkavat kuitenkin jossain vaiheessa luoda näitä yhteyksiä ja havaita esityksen sisäistä logiikkaa. Silloin, jos dramaturgi niin haluaa, dramaturgia voi perääntyä tuosta syntyneestä ja havaitusta fragmenttien ja aistimusten muodosta ja luoda uuden muodon, eräänlaisen uuden pelisäännön, jota katsoja ei heti tai lainkaan tunnista. Tämä perääntyminen voi olla eräänlainen dramaturginen *kesuura*, ”kaiken häälymisen tai kellumisen” hetki, jossa kaikilla ”lyö hetken aikaa tyhjää”, ja jonka jälkeen katsojan näkökulma teoksen kokonaisuuteen on muuttunut (Kirkkopelto 2018, 101). Näkökulman muuttaminen kesuurin avulla voi olla tärkeä poliittinen tehokeino: se voi auttaa oivaltamaan, että asioita voi kokea ja ajatella myös täysin toisenlaisella tavalla. Olen sanellut puhelimeeni hieman koukeroisesti tätä valaisevan ajatuksen:

Filosofian tärkeys on mun mielestä siinä, että jos me eletäänkin virheellisen maailmankuvan sisällä, että jos me hahmotetaankin tämä maailma väärin, koska meidän sanat on rajallisia ja sanoissa on tietynlaisia ajatusvirheitä, joiden myötä, kun ne sanat toistuu, se virhekin tulee mukana. Ja sen virheen päälle kehitetään lisää. Eli jos meidän käsitteet on virheellisiä, niin filosofia voi tarjota meille tavan nähdä maailma toisin. Ja se on etenkin tässä ekokriisin ajassa välttämätöntä. Sen takia filosofinen vire esityksessä on tärkeä. Ja kesuuralla voi osoittaa sen virheellisen ja vaihtoehtoisen maailman ja niiden välisen eron toiminnan laeissa. (Salo 16.10.2024)

Perseptin jakautumisesta yksinkertaisin musiikkiteatteridramaturgian malli voisi olla toistuvan musiikillisen säkeen jakautuminen pienemmiksi fragmenteiksi – tai vaihtoehtoisesti laulajien ja stemmojen lisääntyminen ja sen myötä musiikillisen kudoksen tihentyminen. Samalla persepti voisi myös konkreettisesti venyä levittäytyen lisälaulajien myötä laajemmin tilaan. Aistimussommitelman venyminen voi tapahtua myös ajassa: musiikillisesti se voi tarkoittaa esimerkiksi

toiston jatkumista pidempään, kuin mitä yleisö uskoo jaksavansa seurata. Tähän kohtaan sopii moniin minimalistisäveltäjiin vaikuttanut lainaus John Cagelta:

Zenissä sanotaan: Jos jokin on tylsistyttävää kahden minuutin jälkeen, kokeile samaa neljällä minuutilla. Jos se on edelleen tylsistyttävää, sitten kahdeksalla. Sitten kuudellatoista, sitten kolmellakymmenelläkahdella. Lopulta huomaat, ettei se ole tylsistyttävää lainkaan vaan hyvin kiinnostavaa. (Cage 1961, 93.)

Cagen esimerkissä ajallisesti venyvä persepti voi paljastaa jotakin meistä itsestämme; siitä, miten paljon meiltä jää huomaamatta, kun kiidämme asioiden ohi keskittyessämme johonkin kiinnostavampaan tai mielestämme tärkeämpään. Tilassa venyvä persepti taas voi tarjota jotakin, mitä yleisö akustiselta, pitkään hiljaisehkösti ja pienieleisesti edenneeltä teokselta saattaa salaa toivoa (ja mihin yleisö on tämän päivän teatteritaiteissa tottunut): massaa ja suuruutta niin äänen kuin esiintyjien määrässä sekä massan ja suuruuden aiheuttamia väristyksiä. Tällaistaikin katsojapalautetta sain, ja olin osannut sitä odottaa. Massa ja suuruus eivät kuitenkaan ole mielestäni itseisarvoja, vaan niille on oltava dramaturginen perustelu. Tulen teosta eteenpäin työstäessäni miettimään tätä kohtaa tarkasti, sillä haluan teokseni tarjoavan eritoten uudenlaisia tapoja kokea maailmaa ja omaa olemista maailman osana. Olen jo päättänyt, että esiintyjämäärä tulee teoksen aikana kasvamaan neljästä kahteentoista ja että samalla musiikillinen kudos monipuolistuu ja sen ambitus ja volyyymi kasvavat. Teoksen esitysdramaturgisia tekijöitä tulevat siinä tapauksessa olemaan paitsi näyttämötapauhtumat ja niiden herättämät assosiaatiot, myös yleisön keholliset ja hermostolliset muutokset, jotka johtuvat ehkä jo toivotusta esityksen volyymin kasvusta.

Deleuze ja Guattari (1993, 200–202) kirjoittavat, että ajattelemisen on ajattelemista joko käsittein, funktioin tai aistimuksin ja että kaikki nämä ajattelun kolme muotoa voivat risteytyä ilman, että ne muodostaisivat synteesiä tai samastuisivat. Samalla ne kaikki kohtaavat kaaoksen virittäen sen ylle tason. Musiikkiteatteri on konseptina siinä mielessä erityisen rikas, että se voi aidosti hyödyntää kaikkia kolmea ajattelemisen tapaa: sen perseptit sisältävät ja aiheuttavat monenlaista aistimuksellista ajattelua, sen teksti voi johdattaa käsitteelliseen ajatteluun ja musiikki, etenkin minimalistisessä muodossaan,

funktionaaliseen, matemaattiseen ajatteluun. Näin ajateltuna tuntuu oudolta, että musiikkiteatteri harvoin hyödyntää tätä rikkauttaan. Uskon tällä yhdistelmällä filosofiaa – tai filosofista ajattelua – voitavan kokea esityskokemuksen kautta: filosofia alkaa tapahtua katsojassa itsessään, kun hän törmää käsittämättömään aistikokemukseen, joka ei jätä häntä rauhaan – kokemukseen, jossa on jotakin vielä tunnistamatonta. Kuitenkaan, koska filosofia on käsitteiden luomista kielellisyyden avulla, pelkkä tunnistamaton kokemus ei riitä. Katsoja tarvitsee myös tilan kokemuksen sanallistamiselle, pyrkimykselle pukea sanoiksi sitä, mitä ei vielä osaa sanallistaa. Deleuzen termin: katsoja tarvitsee tilan, jossa hänen kokemuksensa virtuaalisuudet pääsevät aktualisoitumaan ero erolta, mysteeri kerrallaan. Tämä on mielestäni filosofian teatterikontekstiin siirtämisen haastavin mutta samalla kiehtovin osuus. Olemme tämän maailman teknologian räjähdysmäisessä kehityksessä niin tottuneita käsittämättömyyksiin, että voimme ohittaa ne antamatta virtuaalisuuksien vaikuttaa meihin. Siksi koin tärkeäksi sisällyttää workshop-demonstraatioesityksessä dramaturgian kiinteäksi osaksi teoksen sanallisen purun pienryhmissä. Näin sanallistamisen luova prosessi pääsi käynnistymään ja erilaiset kokemukset törmäämään toisiinsa, jolloin filosofian luova prosessi voi lähteä liikkeelle. Kokeilu osoittautui toimivaksi, ja aion ottaa sen käyttöön myös lopulliseen teokseen.

4.5 Vähemmistötaide, vähentäminen ja sommitelma: representaation rikkominen

Deleuze & Guattari (1983, 16,19) kirjoittavat Kafkan luentaan perustuvassa artikkelissaan *What is a minor literature?* vähemmistökirjallisuudesta ja vähemmistökielestä. Heidän mukaansa *vähemmistökieli* on sellainen kielen käytön tapa, joka murtaa ja rikkoo tavanomaista tapaa käyttää kieltä ja joka syntyy, kun ihmiset joutuvat ilmaisemaan itseään valtakielessä, joka ei vastaa heidän omia kulttuurisia tai henkilökohtaisia kokemuksiaan. *Vähemmistökirjallisuudella* on kolme pääpiirrettä:

- 1) kielen deterritorialisaatio eli vähemmistön tapa käyttää kieltä niin, että kieli vieraantuu sen alkuperäisistä merkityksistä, kuten Kafkan saksankielinen kirjallisuus juutalaisessa Prahassa,

- 2) yksilöllisyyden muuttuminen poliittiseksi, sillä vähemmistökirjallisuus on olemassa vain kapeassa, itse luomassaan tilassa, jolloin kaikki henkilökohtainen linkittyy suoraan laajempiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin, ja
- 3) vähemmistökirjallisuuden kollektiivinen arvo (Deleuze & Guattari 1983, 16–17).

Kollektiivista arvoa Deleuze ja Guattari perustelevat kirjallisuuden – ja ajatusta soveltaen kaiken taiteen – todellisuutta luovalla, ei niinkään representoivalla kyvyllä:

--koska yhteisöllinen tai kansallinen tietoisuus on "usein epäaktiivista ulkoisessa elämässä ja aina hajoamisen prosessissa", kirjallisuus tuottaa aktiivista yhteishenkeä – skeptisismistä huolimatta – ja, jos kirjoittaja elää marginaalissa, on asetettu erilleen hauraasta yhteisöstään, tämä asemointi tekee hänestä paljon kyvykkäämmän ilmaisemaan toisen, mahdollisen yhteisön, pakottamaan keinot toiseen tietoisuuteen ja herkkyyteen. (Deleuze & Guattari 1983, 17).

Käsitän nämä vähemmistökirjallisuuden piirteet teoksen omalakisuuudeksi, joka voi avata yleisölleen toisenlaisen, yleisestä ja arkisesta erottuvan tavan kohdata todellisuus. Eittämättä tällaisessa taiteessa asuu mullistusten siemen. Opinnäytetyöni ytimessä on koko ajan väreillyt kysymys siitä, minkälainen voisi olla musiikkiteatterin vähemmistökieli, tapa käyttää musiikkiteatteria omalakisesti, marginaalisesti – niin, että teoksen keinot loisivat totutusta erottuvan tietoisuuden ja herkkyyden. Vaikka olenkin hankkeeni aikana löytänyt yhden tavan luoda vähemmistömusiikkiteatteridramaturgiaa, Deleuzen ja Guattarin *sommitelman (assemblage)* käsite voi auttaa paitsi tämän tavan ymmärryksen syventämisessä, myös muunlaisten tämän genren "kielten" hahmottelussa, onhan dramaturgia nimenomaan sommittelun taidetta. Deleuzen ja Guattarin (1989, 88) mukaan sommitelma rakentuu neljästä elementistä:

- 1) sisällöstä eli materiaalisista tapahtumista,
- 2) ilmaisusta eli *lausumista*, aineettomista muutoksista kuten tyyleistä ja tavoista,
- 3) *territorialisaatioista* eli alueiden tai tilojen muodostamisesta tai *reterritorialisaatioista* eli purettujen alueiden ja tilojen uudelleen

muodostamisista (jolloin niiden merkitys jollain tavalla muuttuu alkuperäisestä muodosta), ja

4) *deterritorialisaatioista* eli alueiden tai tilojen purkamisista.

Nämä elementit jakautuvat kahdelle akselille: sisältö ja ilmaisu vaaka-akselille ja re-/territorialisaatio ja deterritorialisaatio pystyakselille. (Deleuze & Guattari 1989, 88; Parr 2010, 69; Purokuru n.d..) Ajattelen akselit toisiinsa vaikuttavina voimina: sisällöt ja ilmaisut ovat territorioita, alueita ja tiloja, joita voidaan irrottaa totutusta ja muokata uuteen muotoon, jolloin asetelma yleisön silmissä järkkyy (deterritorialisaatio ja reterritorialisaatio), tai pitää tutussa, vakiintuneessa muodossaan (territorialisaatio), mikä taas vakauttaa sommitelmaa. Omassa teoksessani sisältöjä ja ilmaisuja deterritorialisoivat ja reterritorialisoivat muun muassa esityksen muoto, teoksen rihmastomainen ja hierarkiaton rakenne sekä merkkien eräänlainen epäselvyys, kuten tarkoituksettomasti äänen kautta kuuluvat inhimillisyydet, näyttämöllisen toiminnan, eleiden, arkisuus, joka ei välttämättä hahmotu alkuun edes koreografiaksi, tilan luoma äänen dynamiikan epätasaisuus (lähellä olevan näyttelijän laulu kuuluu paremmin kuin kauempana olevan) ja esityksen tilanteellisuus ja todellisuuden mukaantulo: yleisö joutuu tekemään valintoja, mitä se havainnoi ja mitä jättää huomiotta. Samalla teosta territorialisoivat ja vakauttavat esityksen lukuohje ja teemaa avaava prologi. Samoin koen, että teosta voi vakauttaa esimerkiksi loogisella rakenteella ja selkeällä jäsentelyllä, vaikka sen sisältöjen merkitykset eivät tietoisuudelle aukeaisikaan.

Toinen apu vähemmistömusiikkiteatterin dramaturgian luomiseen voi löytyä Deleuzen tavasta kyseenalaistaa representaation käsite. Artikkelissaan *Un manifeste de moins* (1979) Deleuze käsittelee kriittisesti representaatiota käyttäen esimerkkeinään italialaisen Carmelo Benen teatteri- ja oopperateoksia, joiden dramaturgia perustuu elementtien *vähentämiseen (minorer)* tai *amputoimiseen (amputer)*. Kun Bene poistaa Shakespearen Richard III:n esitystekstistä koko kuninkaallisen ja ruhtinaallisen järjestelmän, toisin sanoen vallan elementit, ”hän muuttaa paitsi teatterin aineksia, myös teatterin muotoa, joka lakkaa olemasta representaatio samalla, kun näyttelijä lakkaa olemasta

näyttelijä.” (Deleuze 1979, 1–2.) Teoksessaan *Difference and Repetition* Deleuze esittää representaation liian järjestelmällisenä ja jäykistettynä kuvailuna jatkuvassa, kaaosmaisessa muutoksessa olevasta elämästä. Perinteisen, *orgaanisen representaation* tilalle hän ehdottaa *orgiastista representaatiota*, joka perustuu tapahtumisten ja voimien kohtaamiseen hyväksyen sen, että kaikki on jatkuvasti muuttuvaa toistoa, jatkuvaa eroa. (Deleuze 2018, 345–347, 395–196.)

Deleuze ja Guattari kutsuvat kielen tavallista käyttöä laajaksi tai representatiiviseksi. Siinä kieli korvaa deterritorialisaationsa eli muokkaamisensa merkityksen palauttamisella (reterritorialisaatiolla), jolloin kielestä tulee ymmärryksen instrumentti, ei sen elin. (Deleuze & Guattari 1983, 20.) Ymmärrän tämän niin, että tavallisessa kielenkäytössä kieli menettää rikkautensa, kun se toimii kommunikaation eli informaation siirtämisen ja selittämisen välineenä; kun erilaisin opituin sopimuksin pyrimme selkeään, kommunikatiiviseen viestintään, jossa kielelle ei anneta sitä tulkinnanvaraisuutta ja avoimuutta, joka siinä todellisuudessa on. Deleuze (2005b, 71–72; 2005a, 74) kirjoittaa, että taide, sen enempiä kuin filosofiaakaan, ei ole kommunikaation väline. Hänen mukaansa taideteos on informaation siirtämisen sijaan yleensä jollain tavalla vastarinnan teko, samoin kuin filosofia on luonteeltaan jopa vallankumouksellista. Omassa prosessissani vastarinta näkyy muun muassa monenlaisena musiikkiteatteridramaturgian rakentamisen ja musiikkiteatteriteosten esittämisen perinteiden kyseenalaistamisena. Deleuzen (2005c, 155) mukaan on kirjoitettava maailman *kanssa*, maailman *keskellä*, *tilassa* (*ransk. milieu, engl. between*); ei maailmasta. Tämän ymmärrän liittyvän Deleuzen ajatukseen kaiken immanenssista: kun kaikki on maailmansisäistä, mitään aitoa ei voi luoda jostain, joka on ulkopuolella. Siksi myöskään aloitus tai lopetus eivät ole hänestä niinkään kiinnostavia kuin se, mitä tapahtuu keskellä (*milieu*). Hän kirjoittaa: ”Keskellä on tuleminen, liike, nopeus, pyörremyrsky.” (Deleuze 1979, 3.) Toisin sanoen ajallisen teoksen sisältämä asioiden, ilmiöiden tai käsitteiden orgiastinen representaatio on jotain, joka ilmenee keskellä, kehkeytymisessä, tapahtumisessa, kaaosmaisuuudessa. Sen vuoksi tarinaa tai juonta paljon tärkeämpi elementti on kehkeytymisten prosessi sekä mahdollisesti kehkeytymisen seasta havaittavat kaavat, yksityiskohdat ja kokonaisuudet. Samasta syystä koen myös olennaiseksi siirtää

yleisö perinteisestä näyttämön vastakkaisesta katsomosta näyttämön keskelle, ikään kuin tapahtumien keskiöön, esityksen ympäristöön, jota ranskan kielen milieu myös tarkoittaa – kokemaan läsnäolevana, tapahtuman sisällä, ei niinkään todistamaan ulkopuolelta.

Vähentämisen lisäksi representaatio on Deleuzen ja Guattarin (1983, 21–23) mukaan vältettävissä venyttämällä kieltä äärimmäisyyksiinsä ja ”tappamalla metaforat”, jolloin kieli ei enää viittaa mihinkään ulkopuoliseen objektiin tai merkitykseen vaan synnyttää oman intensiivisen ilmaisutapansa. Deleuzen (1979) ja Deleuzen ja Guattarin (1983) teksteistä tulee ilmi, kuinka (kirjallisuus tai) teatteri ilman representaatiota on moniäänistä, välitöntä ja kehollista, eikä se pyri ilmaisemaan yhtä oikeaa totuutta vaan on avoin monenlaisille tulkinnoille ja merkityksille.

Oman teokseni osalta minua kiehtoo erityisesti Deleuzen (1979, 6–7) tekstistä nouseva viehtymys *änkytykseen* representaation rikkojana: siinä kieli joutuu kohtaamaan omat rajansa ja ylittämään ne, mikä muuttaa puhetta saavuttaen uudenlaisen ilmaisukyvyn. Toisin sanoen änkytys on affektin ilmaisua, muutosprosessin sävyjen artikulointia. Änkytyksellä on yhtymäkohtia toistoon. Kaksivuotias lapseni, joka on parhaillaan kielellisesti nopeasti kehittyvässä vaiheessa ja haluaisi puhua koko ajan, toistelee ”nännännännän” tai ”nennennennen” väleihin, joihin hän ei ehdi luoda ajatuksiaan vastaavia lauseita. Itse kompastelen sanoihin lukiessani ääneen, kun ajatukseni ovat jo paljon puhuttua tekstiä pidemmällä. Änkytys on yritystä ilmaista jotain, joka on jo abstraktina hahmona mielessä, mutta jolle ei jostain syystä löydy ilmaisumuotoa. Änkytys affektin ilmaisuna liittyy siis jollain tavalla *eroon* tai eroa edeltävään *tulemiseen*, toisin sanoen uuden syntymiseen; sen kehkeyttämiseen. Tämä analogia kiinnostaa minua, perustuuhan teokseni ihmisäänellä laulettuun toistoon. Lisäksi opinnäytetyössä käsittelemäni sävellyksellinen sisällön sisältää intuitiivisesti tuottamani laulufraasin, joka johtaa laulajat toistavista säkeistä improvisaatioon. Fraasi alkaa kuin vauhtia ottavana pontena, joka ensin voimistuu ja sitten hiljenee: ”nan-nannan-nannan-nannan-nan! ...daga-daga-daga-daga-daga...” Änkytys voisi olla hyvä analogia tämän vielä toistaiseksi itsellenikin täysin

mysterisen fraasin jonkinlaiselle kehittelylle teoksessa. Millä keinoilla musiikin kielen voisi pakottaa kohtaamaan ja ylittämään rajansa ja saavuttamaan uuden ilmaisukyvyn teatterillisessä teoksessa?

5 Lopuksi

Musiikillinen minimalismi on kehittynyt eri musiikin- ja taiteenlajien fuusiossa, ja sen syntyyn ovat vaikuttaneet erityisesti musiikkiteknologian kehittyminen ja etniset musiikkikulttuurit. Musiikillinen minimalismi on vaikuttanut vahvasti moniin musiikkigenreihin popista elokuvamusiikkiin ja klassiseen nykymusiikkiin. Sen keskiössä ovat harmoninen yksinkertaisuus, toisto ja helposti kuultavissa oleva rakenne, jotka postminimalismissa siirtyivät itseään representoivasta muodosta tarinallisempaa ilmaisuun kohti. Minimalistisäveltäjä Philip Glassin ja ohjaaja Robert Wilsonin ooppera *Einstein on the Beach* (1976) on ollut merkittävässä asemassa paitsi nykyoopperan synnyssä myös nykyteatterin ja uuden dramaturgian kehittymisessä. Uusi dramaturgia on laaja, lähes täysin säännötön esitystaiteen kenttä, jossa esitysten dramaturgioita määrittävät prosessit ja niiden aikaiset dramaturgiset valinnat. Se tarjoaa tilaa katsojan omalle ajattelulle, tulkinnalle ja dramaturgiselle työskentelylle samalla, kun se kyseenalaistaa teatterin perinteisiä konventioita ja kokemistapoja.

Uuteen dramaturgiaan perustuvan nykymusiikkiteatterin kontekstissa musiikillinen minimalismi tarjoaa rikkaan maaperän monenlaisille dramaturgioille, ja on suorastaan kummallista, ettei sitä hyödynnetä musiikkiteatterissa kovinkaan paljon. Minimalismi pakenee yksiselitteisyyttä ja luo siten dramaturgisiin teoksiin kerroksellisuutta ja tulkinnanvaraisuutta. Oma dramaturginen prosessini, jonka kehkeytyvän välitilan opinnäytetyö esittää, vahvasti Bleekerin (2023, 4–6) näkemyksen dramaturgiasta prosessissa esiin nouseville elementeille herkistyvänä, moniulotteisena esityksen tekemisenä. Prosessissani yhdysviivaisuudella eli eri osaamisalueiden yhdistämisellä dramaturgiseen työhön oli vahva asema: työni vaati monien eri osa-alueiden yhtäaikaista huomioimista ja näkökulmien vaihtamista musiikillisesta dramaturgiseen, filosofisesta käytännölliseen ja laulopedagogisesta ohjaukselliseen. Ilmeiseksi kävi se, että ainakin nyt valmisteilla oleva teokseni rakentuu prosessissa moniulotteisena kudoksena, jota on luotava monesta eri suunnasta yhtä aikaa, minkä kautta löytyvät sen rihmastoja linkittävät tekijät ja ydin. Rihmastomaisen

musiikkiteatteriteoksen sisällön ja dynamiikan hahmottamista prosessissa auttaa kaikenlaisten, niin sanallisten, musiikillisten, näyttämöllisten, käsitteellisten kuin mielikuvallistenkin elementtien kirjoittaminen käsikirjoituksen muotoon. Erona Applebaumin (2015, 197–199) esitykselle siitä, että dramaturgi voi yhdysviivaisuuksilla hyödyntää työssään eri ammattilaisuuksiaan, huomasin, että omassa praktiikassani työhön sitoutui ja lähes tunkeutui myös vahva poliittinen ajattelu, joka toimi tasa-arvoisena näkökulmana ammattilaisuuksieni rinnalla. Poliittisuus yhteiskunnallisten normien kyseenalaistamisena ja uudelleenmäärittelynä säteili työhöni erityisesti teoksen konkreettisen muodon kautta; minimalistinen muoto voi luoda tilan ilmaista prosessien ja niin sanottujen itsestäänselvyyksien sisään piiloutuvia ilmiöitä, joita emme arjessa huomaa. Samalla se voi epätavallisuudessaan altistaa yleisön herkistymään sellaisille läsnäolon ja havaitsemisen tavoille, joiden kanssa nykyarjessa harvoin pääsee kosketuksiin.

Työ antaa useita mahdollisia jatkotutkimussuuntia, joista esittelen muutaman. Olen itse alkanut opinnäytetyöprosessin pohjalta miettiä musiikkiteatterin radikaaleja potentiaaleja ja entistä vahvemmin taidetta ymmärryksen tapana tai jopa välineenä. Sekä demonstraatioesityksen palautteiden että Deleuzen filosofian käsitteiden valossa toiston elementtiin ja vahvistamattomaan a cappella -lauluun perustuva esitys kantaa mukanaan useita luovia ja poliittisia ulottuvuuksia, virtuaalisuuksia ja potentiaaleja. Näistä monet kiinnittyvät pieniin, herkistymisen kautta huomion saaviin eleisiin ja tarkoituksettomiin yksityiskohtiin; säröihin ja vahinkoihin, joita toisenlaisessa kontekstissa voisi kutsua jopa virheiksi. Kanadalainen filosofi Erin Manning (2016, 1–15, 46–47, 123–124, 200–204) on luonut Deleuzen sekä Deleuzen ja Guattarin vähemmistön, sommitelman, eron, rihmaston ja tulemisen käsitteisiin pohjaten *pienen eleen* (*minor gesture*) käsitteen, jolla hän tarkoittaa usein huomiotta jääviä, ruumiillisesti tapahtumallisia hienovaraisuuksia, joissa asuu valtava luovien, rihmastomaisten ja poliittisten prosessien voimavara. Hän kuvaa taidetta ja taiteellisuutta reittinä, keskittymisenä muodon sijaan prosessiin ja hierarkiattomaan yhteyksien havaitsemiseen; taidetta intuitiivisena tulevaisuuden muistona. *The Minor Gesture* on kummitellut mukanani koko tähänastisen prosessin ajan, vaikka se ei

lopulta mahtunut opinnäytetyöhön. Se on kuitenkin versonut mieleeni uusia mahdollisia tutkimuskysymyksiä. Näistä ensimmäinen on: millä tavoin musiikkiteatteri voisi edesauttaa herkistymistä pienten eleiden havaitsemiseen myös esityksen ulkopuolella, ja kuinka eleiden voimaa voisi yhteiskunnallisesti vahvistaa musiikkiteatterin keinoin? Toisin sanoen: mitä voisi olla uusi poliittinen musiikkiteatteri?

Pienen eleen käsitteeseen liittyen kiinnostavaa olisi myös ekologispoliittisesti latautuneiden musiikkiteatteridramaturgioiden jatkojalostaminen Tuija Kokkosen (2017, 167–171, 187–191) väitöskirjassaan *Esityksen mahdollinen luonto* esittämien heikon toiminnan ja dekompositiionin käsitteiden avulla. Juuri nyt mietin, miten oma tekeillä oleva teokseni, tai joku muu pieniä eleitä dramaturgisina komponentteina käyttävä musiikkiteatteriteos, käyttäytyisi, jos yleisölle annettaisiin lukuohjeeksi heikko toiminta: kyvyn jättää tekemättä, näkemättä, havaitsematta, käyttämättä valtaa tai toiseuttamatta käyttäminen? Mitä silloin tapahtuisi pienille eleille osana dramaturgiaa; alkaisivatko esiintyjien ja yleisön pienet eleet yhdessä muodostaa omaa dramaturgista rihmastoaan, ja mitä tuo rihmasto mahdollisesti ilmaisisi? Entä miten minimalistisista lähtökohdista rakentuva musiikkiteatteriteos käyttäytyisi ulkotilassa, esimerkiksi kerrostalokorttelin sisällä, hautausmaan lähellä, puutarhassa, metsässä tai niinkin konventionaalisisessa ympäristössä kuin kesäteatterissa? Millä tavoin esitys dekompositioituisi eli levittäytyisi ja hajoaisi ympäristöön, aikaan ja yleisöön, kun esitysdramaturgia saisi osakseen muita ihmisiä ja ei-ihmisiä, kuten kasveja, eläimiä, sieniä, säätiloja, valoa, tuoksuja, rakennettua ympäristöä, esineitä, koneita ja maisemia? Minkälaisia aistimussommitelmia esitykseen rakentuisi ja minkälaisia affekteja eli muutosprosesseja se saisi yleisössä aikaan? Minkälainen dramaturgia teokseen tulisi luoda, jotta näille ei-inhimillisille olemisen ja tulemisen (becoming) pienille eleille olisi musiikkiteatteriteoksessa tilaa; jotta ne muuttuisivat merkittäviksi toimijoiksi, ehkä jopa pääosan esittäjiksi teoksen esitysdramaturgiassa? Kolmas pieneen eleeseen liittyvä kiinnostava mahdollinen jatkotutkimussuunta liittyy nyt tekeillä olevan teokseni esittäjien vaikutukseen. Kun dramaturgia perustuu pieniin eleisiin, mitä teokselle tapahtuisi,

jos esittäjät olisivatkin klassisia laulajia, joiden laulutekniikka ei lähesty puhumista, tai instrumentalisteja?

Olen opinnäytetyöprosessin aikana pohtinut myös, millä tavoin minimalismin erilaiset ulottuvuudet sekä Deleuzen sommitelman, affekti- ja perseptiteorian, vähentämisen ja vähemmistötaiteen käsitteet soveltuisivat jo olemassa oleviin musiikkiteatteriteoksiin ja niiden uudelleenkirjoituksiin. Jos oikeudet eivät olisi esteenä, mitä tapahtuisi, jos läpisävelletyn klassikkomusikaalin musiikin sovittaisi uudelleen minimalistisin lähtökohdin toistoa korostaen ja hyödyntäen? Minkälainen olisi esimerkiksi *Cabaret'n* tai *My Fair Lady'n* musiikillinen ja siten myös dramaturginen uudelleenkirjoitus? Olen miettinyt myös teosten tekstin uudelleenkirjoittamista: mitä tapahtuisi, jos *Cabaret'sta* poistettaisiin kaikki viittaukset klubiin, jos *Viulunsoittaja katolla* -musikaalista poistettaisiin viittaukset uskontoon tai *West Side Storysta* tai *Les Misérablesista* konfliktit? Mistä teosten jännitteet silloin lähtisivät rakentumaan, mitä ilmiöitä dramaturgiasta nousisi esiin ja miten minimalistisella musiikilla, kuten teosten musiikillisten elementtien toistolla ja toiston muunnelmilla, saisi vahvistettua näitä jännitteitä?

Musiikillinen minimalismi ja vähentäminen musiikkiteatterin dramaturgisina lähtökohtina voivat toimia hienona paitsi esityksen myös sen esittämien ja mukaansa ottamien ilmiöiden dekonstruktiona. Näin se voi avata sekä yleisön että tekijöiden silmät maailmalle uudessa, kirkkaammassa valossa. Kyse on musiikkiteatteriteoksen dramaturgian luomisessa käytettävistä välineistä ja niiden kyvystä luoda kanonisoituneesta tavasta irrottautuvia aistimus- ja vaikutussommitelmia sekä luottamuksesta yleisön kykyyn ajatella ja tulkita itse annettujen materiaalien ja luotujen kokemusten puitteissa. Tätä mahdollisuutta toivoisin kovasti käytettävän musiikkiteatteridramaturgioissa nykyistä enemmän. Kaiken runsauden keskellä vähentäminen, tila, pienet eleet ja toisto voivat olla virkistävä, intuitiivinen tuulahdus tulevaisuudesta, jossa kaikki on asettunut toisin.

Lähteet

- Bawtree, M. 1990. *The New Singing Theatre – A Charter for the Music Theatre Movement*. Bristol: The Bristol Press.
- Bernard, J. W. 2016. Minimalism and Pop: influence, reaction, consequences. Teoksessa Potter, K., Gann, K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate, 337–355.
- Bleeker, M. 2023. *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice*. Cham: Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG.
- Borgdorff, H. 2011. The Production of Knowledge in Artistic Research. Teoksessa Biggs, M. & Karlsson, H. (toim.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Abingdon, Oxon: Routledge, 44–63.
- Boundas, C.V. 2010. Virtual / Virtuality. Teoksessa Parr, A. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 300–302.
- Bradby, D. & Williams D. (toim. Boenisch, P. M.) 2020. *Director's Theatre. Second Edition*. Lontoo: Red Globe Press.
- Brook, P. 1974. *Tyhjä tila – kirjoitelmia nykyteatterin lajeista*. Suom. Mattila, R. Porvoo: WSOY.
- Cage, J. 1961. *Silence: lectures and writings by John Cage*. Hanover: University Press of New England.
- Cahill, S. 2016. Performance Anxiety and Minimalism. Teoksessa Potter, K., Gann, K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate, 386–387.
- Cull, L. 2009. *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1983. What is a Minor Literature? Transl. Brinkley, R. *Mississippi Review*, Vol 11, No 3, *Essays Literary Criticism* (Winter / Spring, 1983). Mississippi: University of Southern Mississippi, 13–33.
<https://static1.squarespace.com/static/5441df7ee4b02f59465d2869/t/589bc9d4f>

[7e0ab5672f3548e/1486604758077/DELEUZE+and+GUATTARI+What+is+a+MI
nor+Literature.pdf](https://www.arnaudmaisetti.net/spip/dramaturgies-scenes-travaux/ressources-documents-theatralites/anthologies-dramaturgiques/article/gilles-deleuze-un-manifeste-de-moins-sur-carmelo-bene)

Deleuze, G. & Guattari, F. 1989. *A Thousand Plateaus*. Transl. Massumi, B. Lontoo: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Lehto, L. Helsinki: Gaudeamus.

Deleuze, G. 1978. *Un manifeste de moins*.

<https://www.arnaudmaisetti.net/spip/dramaturgies-scenes-travaux/ressources-documents-theatralites/anthologies-dramaturgiques/article/gilles-deleuze-un-manifeste-de-moins-sur-carmelo-bene>

Deleuze, G. 2005a. *Filosofiasta*. Teoksessa Deleuze, G. Haastatteluja. Suom. Helle, A. Helsinki: Tutkijaliitto, 73–98.

Deleuze, G. 2005b. *Mitä on luomisteko?* Teoksessa Deleuze, G. Haastatteluja. Suom. Vähämäki, J. Helsinki: Tutkijaliitto, 60–72.

Deleuze, G. & Parnet, C. 2005c. *Angloamerikkalaisen kirjallisuuden ylivertaisuudesta, osat 1 & 2*. Teoksessa Deleuze, G. Haastatteluja. Suom. Helle, A. Helsinki: Tutkijaliitto, 136–181.

Deleuze, G. 2018. *Difference and repetition*. Transl. Patton, P. Lontoo & New York: Bloomsbury Academic.

De Marinis, 1987. *Dramaturgy of the Spectator*. *The Drama Review: TDR*, Vol 31, No 2, 100-114.

Einstein on the Beach. Théâtre du Châtelet'n 7.1.2014 esityksen videotallenne. Sävellys: P. Glass; käsikirjoitus ja ohjaus: R. Wilson; koreografia: L. Childs; kapellimestari: M. Riesman, videon ohjaus D. Kent.

Gann, K. 1991. *Enough of Nothing: Postminimalism*. Alkuperäinen teksti: *Village Voice*, April 20, 82. Courtesy of *Village Voice*. Teoksessa O'Brien, K. & Robin, W. 2023. *On Minimalism – Documenting a Musical Movement*. Oakland, California: University of California Press, 287–291.

Gann, K., Potter, K. & ap Sion, P. 2016. *Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities*. Teoksessa Potter, K., Gann,

K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Farnham: Ashgate, 1–16.

Georgelou, K. Protopapa, E. & Theodoridou, D. (toim.) 2017. The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz.

Glover, R. 2016. Minimalism, Technology and Electronic Music. Teoksessa Potter, K., Gann, K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Farnham: Ashgate, 161–180.

Göteborgs Universitet 2024. Konstnärlig kandidatprogram i musikal. Viitattu 20.10.2024. <https://www.gu.se/studera/hitta-utbildning/konstnarligt-kandidatprogram-i-musikal-k1mal>

Gröndahl, L. 2023a. Taiteellisen tutkimisen työkaluja. Teoksessa Gröndahl, L. (toim.) Taiteellinen tutkimus. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/taiteellisen-tutkimuksen-tyokaluja/>

Gröndahl, L. 2023b. Taiteellinen tutkimus suomalaisissa yliopistoissa. Teoksessa Gröndahl, L. (toim.) Taiteellinen tutkimus. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/taiteellinen-tutkimus-suomalaisissa-yliopistoissa/>

Heikkinen, Kaverma & Ziegler 2017. Taiteellinen tutkimus – jatkuva prototyyppi. Korjattu artikkeli Tiede & edistys -lehteen, 4/2017. <https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6021/Jatkuvaprototyyppi-HeikkinenKavermaZiegler.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Herrmann, U. 2022. Hyvästit kapitalismille. Miten elämme tulevaisuudessa. Suom. Eskelinen, H. Helsinki: Tammi.

Hickel, J. 2020. Less is more. How Degrowth Will Save the World. Lontoo: William Heinemann.

Hotinen, J-P. 2003. Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa Reitala, H. & Heinonen, T. (toim.) Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Helsinki: Palmenia-kustannus, 201–221.

Houben, E-M. 2010 (muokattu 2022). Presence–Silence–Disappearance. Teoksessa O'Brien, K. & Robin, W. 2023. On Minimalism – Documenting a

Musical Movement. Oakland, California: University of California Press, 364–370.

Hulkko, P. 2018. Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia. Teoksessa Numminen, K., Kilpinen, M., Hyrkkänen, M. (toim.) Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 113–134.

Johnson, T. 1972. La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass. Village Voice, September 7, 1972. <http://218press.com/tvonm/articles/1972/la-monte-young-steve-reich-terry-riley-philip-glass.html>

Kaplow Applebaum, J. 2015. Finding Our Hyphenates. Kokoelmateoksessa The Routledge Companion to Dramaturgy. Oxon & New York: Routledge, 197–201.

Kilpi, M. & Numminen, K. 2018. Esipuhe & Johdanto – Mitä dramaturgia on? Teoksessa Numminen, K., Kilpinen, M., Hyrkkänen, M. (toim.) Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 9–39.

Kirkkopelto, E. 2018. Kaikki leijuu – Komposition filosofiaa. Teoksessa Numminen, K., Kilpinen, M., Hyrkkänen, M. (toim.) Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 97–112.

Klein, N. 2019. On Fire. The Burning Case for a Green New Deal. Toronto: Alfred A. Knopf Canada.

Kokkonen, T. 2017. Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Laitinen, T. 2018. Katsojalähtöiset dramaturgijat. Teoksessa Numminen, K., Kilpinen, M., Hyrkkänen, M. (toim.) Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 149–161.

Lehmann, H–T. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Virkkunen, R. Helsinki: Like.

Lehtonen, K. 2010. Musiikki ja psykoanalyysi. Teoksessa Louhivuori, J. & Saarikallio, S. 2010. Musiikkipsykologia. Kolmas painos. Jyväskylä: Bookwell Oy.

Lenkiewicz, A. 2018. Säveltäjä musiikin ja teatterin välissä – ”Uusi musiikkiteatteri” -produktio säveltäjän näkökulmasta. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018100137040>

Malzacher, F. 2023. The Art of Assembly. Political Theatre Today. Berliini: Alexander Verlag Berlin.

Manhattan School Of Music 2024. Academic Catalog 2024. Musical Theatre. 56-57, 133–139. Viitattu 20.10.2024. https://www.msmnyc.edu/wp-content/uploads/2024/11/2425-MSM-Academic-Catalog_Nov-2024.pdf

Manning, E. 2016. The Minor Gesture. Lontoo: Duke University Press.

Novak, J. From Minimalist Music to Postopera: repetition, representation and (post)modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen. Teoksessa Potter, K., Gann, K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Farnham: Ashgate, 129–140.

Nyman, M. 1999. Experimental Music. Cage and Beyond. Second Edition. Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge.

O'Brien, K. & Robin, W. 2023. On Minimalism – Documenting a Musical Movement. Oakland, California: University of California Press.

Oliveros, P. 1971. Sonic Meditations. https://www.soundportraits.info/wp-content/uploads/2019/06/Oliveros_Pauline_Sonic_Meditations_1974.pdf

Oliveros, P. 1976. On Sonic Meditation. https://soundenvironments.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/oliveros_onsonicmeditation.pdf

Parr, A. 2010. Deterritorialisation / deterritorialisation. Teoksessa Parr, A. (toim.) The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh Press, 69–72.

Parr, A. 2010. Repetition. Teoksessa Parr, A. (toim.) The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh Press, 225–226.

Purokuru, P. n.d. Sommitelma. D & G sanasto. Teoriapiikki – Ei voi käsittää, jos ei ole käsitteitä. Viitattu 18.9.2024. <https://teoriapiikki.wordpress.com/dg-sanasto/>

Rautio, P. 2018. Postkvali. Viitattu 18.12.2023. <https://prezi.com/ahlzb-81vyzv/postkvali/>

Rautio, P. 2021. Post-qualitative Inquiry: Four Balancing Acts in Crafting Alternative Stories to Live By. Sage Journals, Vol. 27(2) 228–230. <https://doi.org.ezproxy.turkuamk.fi/10.1177/1077800420933297>

Raworth, K. 2017. Doughnut Economics. Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist. Lontoo: Random House Business Books.

Reich, S. 2002. Writings on Music 1965–2000. New York: Oxford University Press.

Richardson, J. & Välimäki, S. 2016. Temporalized Visions: Philip Glass and the audiovisual impulse in postminimalist music. Teoksessa Potter, K., Gann, K. & ap Sion, P. (toim.) 2016. The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Farnham: Ashgate, 219–237.

Roffe, J. 2010. Multiplicity. Teoksessa Parr, A. The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 181–182.

Royal Academy of Music 2024. Musical Theatre Performance. Master of Arts. Viitattu 20.10.2024. <https://www.ram.ac.uk/study/courses/ma-musical-theatre>

Salo, S-M. 2024. Immanenssi (Maailmansisäinen). Demonstraatioesityksen käsikirjoitus.

Sargent, D. (salanimellä John Rockwell) 1976. “Einstein on The Beach’: The Met Will Dance to a Mysterious Tune”, Village Voice, 22.11.1976, 52–53 ja 55. Teoksessa O’Brien, K & Robin, W. 2023. On Minimalism. California: University of California Press, 170–179.

Shevtsova, M. 2019. Robert Wilson. Second Edition. Oxon & New York: Routledge.

St. Pierre, E. 2019. Post qualitative inquiry in an ontology of immanence. Sage Journals, 25(1), 3–16. <https://doi.org/10.1177%2F1077800418772634>

St. Pierre, E. 2021a. Postqualitative Inquiry, the Refusal of Method, and the Risk of the New. Sage Journals, Vol 27(1) 3–9. <https://doi.org/10.1177/1077800419863005>

St. Pierre, E. 2021b. Why Postqualitative Inquiry? Sage Journals, Vol27(2), 163–166. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800420931142>

Stagoll, C. 2010. Difference. Teoksessa Parr, A. The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 74–76.

Syren, E. 2016. Draamasta kohti esityksen ja leikin dramaturgiaa. Katariina Numminen haluaa varjella oppimisen hitautta. Niin & Näin 9/2016. Viitattu 24.9.2024. <https://netn.fi/wp-content/uploads/2019/02/netn163-03.pdf>

Tampereen ammattikorkeakoulu 2024. Muusikon tutkinto-ohjelma, musiikkiteatteri. Viitattu 20.10.2024. <https://www.tuni.fi/fi/tule-opiskelemaan/muusikon-tutkinto-ohjelma-musiikkiteatteri>

Uniarts 2024. Taideyliopisto käynnistää musiikkiteatterin maisterikoulutuksen valmistelun. Viitattu 20.10.2024. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/uutiset/taideyliopisto-valmistelee-musiikkiteatterin-maisterikoulutusta/>

Williams, J. 2010. Immanence. Teoksessa Parr, A. The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 128–129.

Wilson, R. & Shevtsova, M. 2022, "Covid Conversations 5: Robert Wilson: NTQ", *New Theatre Quarterly*, vol. 38, no. 1, 1-26.

Wilson, R. n.d. Einstein on the Beach. Viitattu 12.9.2024. <https://robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

Kierto -sävellyksen ensimmäiset sivut

1. Kierto

for SAAT Voices *a cappella*

Jokainen kertaus niin monta kertaa kuin tarpeen.

_-merkityt nuotit merkkavat d-a-c-a-d-a-c-a-riffiä, joka kiertää eri stemmoissa, ja ne lauletaan kaikissa stemmoissa samalla avoimen vokaalin tavulla (esim. da/dan)

Salla-Maria Salo

A ♩ = 100 **B** **C**

Mezzosopr. *vapaasti hengittäen*

4 **D** **E** **F** **G**

Copyright © 2024 by [Copyright Holder]

2
8

H **I**

System H and I: Measures 2-8. The first staff (treble clef) contains the main melody with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment. The third staff (treble clef) continues the accompaniment. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with eighth notes and rests.

11

J **K**

System J and K: Measures 11-17. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (treble clef) continues the accompaniment. The third staff (treble clef) continues the accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the bass line.

15

L **M**

System L and M: Measures 15-21. The first staff (treble clef) concludes the melody. The second staff (treble clef) concludes the accompaniment. The third staff (treble clef) concludes the accompaniment. The fourth staff (bass clef) concludes the bass line.

Tutkimustiedote ja suostumuslomake opinnäytetyöhön osallistuneille



Tiedote tutkimuksesta

01.11.2023

TIEDOTE TUTKIMUKSESTA

Minimalistinen musiikki dramaturgian lähtökohtana – musiikkiteatterin dramaturgiaa työkaluja Gilles Deleuzen filosofian valossa

1. Pyyntö osallistua tutkimukseen

Teitä pyydetään mukaan tutkimukseen, jossa tutkitaan minimalismin mahdollisuuksia musiikkiteatteridramaturgioissa. Tämä tiedote kuvaa tutkimusta ja teidän osuuttanne siinä.

2. Vapaaehtoisuus

Tutkimukseen osallistuminen on täysin vapaaehtoista. Kieltäytyminen ei vaikuta oikeuksiinne tai kohteluunne taiteellisen tutkimuksen sisältämän teoksen workshop-ryhmän jäsenenä.

Osallistuminen tutkimukseen katsotaan suostumukseksi tutkimuksessa kysyttyjen tietojen tutkimuskäyttöön. Voitte myös keskeyttää tutkimuksen koska tahansa syytä ilmoittamatta.

3. Tutkimuksen tarkoitus

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on löytää uusia tapoja tehdä musiikkiteatteria ja musiikkiteatteridramaturgiaa.

4. Tutkimuksen toteuttajat

Salla-Maria Salo, yamk-opinnäytetyön tekijä ja taiteellisen tutkimuksen toteuttaja.
Turun Amk yamk-koulutuksen antajana.

5. Tutkimusmenetelmät ja toimenpiteet

Tutkimus toteutetaan siten, että tutkimuksen toiminnallinen osuus sisältää 2 + 3 workshop-päivää sekä workshop-demon ja sitä edeltävät lämmitysharjoitukset (2 päivää). Workshop-demo toteutetaan osana MD Companyn Musiikkiteatterifestivaalia 2.8.2024 Tekstin talon Parvisalissa. Tutkimusmenetelmänä on postkvalitatiivisesta tutkimussuuntauksesta vaikutteita ottava taiteellinen tutkimus, joka sisältää autoetnografiaa sekä workshoppeissa ja demossa tallennettujen videotien ja äänitysten analysointia. Lisäksi tutkimukseen sisältyy tapaamisia sävellyksen mentorin kanssa ja näiden tapaamisten aikana käytyjen keskustelujen muistiin kirjaamista.

Tutkimukseen osallistuminen kestää marraskuusta 2023 elokuun loppuun 2024.

6. Kustannukset ja niiden korvaaminen osallistujalle

Tutkimukseen osallistuminen ei maksa teille mitään. Osallistumisesta ei myöskään makseta erillistä korvausta.

7. Tutkittavien vakuutusturva

-

8. Tutkimustuloksista tiedottaminen

Tutkimuksen tulos julkaistaan opinnäytetyönä Theseus-tietokannassa. Opinnäytetyö saattaa sisältää kuvia, josta tutkimukseen osallistuvat voi tunnistaa.

9. Tutkimuksen päätyminen

Myös tutkimuksen suorittaja voi keskeyttää tutkimuksen vakavan force majeure-tilanteen sattuessa. Tässä tapauksessa tutkimuksen tulokset jäävät workshopiin osallistuneiden kokemukselliseksi tiedoksi, mutta niitä ei kirjallisesti eritellä ja liitetä tutkimuksen laajempaan teoreettiseen kontekstiin. Mikäli tutkimus keskeytyy väliaikaisesti, sen tulokset ovat myöhemmin luettavissa opinnäytetyöstä.

10. Lisätiedot

Pyydämme teitä tarvittaessa esittämään tutkimukseen liittyviä kysymyksiä opinnäytetyötä tekeväälle tutkijalle ja/tai opinnäytetyön ohjaajalle, joiden yhteystiedot ovat alla.

11. Tutkijoiden yhteystiedot

Tutkija, opinnäytetyön tekijä
Salla-Maria Salo

Opinnäytetyön ohjaaja
Yliopettaja
Ilona Tanskanen
Taideakatemia, Turun Amk

Suostumus osallistua opinnäytetyötutkimukseen

Olen saanut tiedot opinnäytetyönä tehtävän tutkimuksen tavoitteista ja käytännön toteutuksesta. Minulle on annettu mahdollisuus esittää lisäkysymyksiä tutkimuksesta.

Olen saanut tiedot henkilötietojen käsittelystä tutkimuksessa. Minulle on luvattu, että henkilötietojani käsitellään huolellisesti ja tietoturvallisesti eikä niitä luovuteta ulkopuolisille.

Tiedän, että osallistumiseni on vapaaehtoista. Voin keskeyttää tai peruuttaa osallistumiseni tutkimukseen milloin vain. Olen tietoinen siitä, että mikäli keskeytän tutkimuksen tai peruutan suostumuksen, minusta keskeyttämiseen ja suostumuksen peruuttamiseen mennessä kerättyjä tietoja voidaan käyttää osana tutkimusaineistoa.

kaupunki ja päiväys

Osallistun tutkimukseen

osallistujan nimi

Suostumuksen vastaanottaja

Salla-Maria Salo

Alkuperäinen allekirjoitettu tutkittavan suostumus sekä kopio tutkimustiedotteesta jäävät tutkijan arkistoon. Tutkimustiedote ja kopio allekirjoitetusta suostumuksesta annetaan tutkittavalle.

Turun ammattikorkeakoulu on 10 000
osaajan yhteisö – tulevaisuuden teknillinen
korkeakoulu ja hyvinvoinnin kehittäjä.
Koulutamme käytännön huippuosaajia.
#ExcellenceInAction


TURKU AMK
TURKU UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

Tietosuojailmoitus opinnäytetyöhön osallistuneille



TIETOSUOJASELOSTE/-ILMOITUS EU:n yleinen tietosuoja-asetus 13 ja 14 artiklat

Tietoa henkilötietojen käsittelystä Turun ammattikorkeakoulun opinnäytetyössä. Opinnäytetyö nimi on Minimalistinen musiikki dramaturgian lähtökohtana – musiikkiteatterin dramaturgisia työkaluja Gilles Deleuzen filosofian valossa

OPINNÄYTETYÖNÄ TEHTÄVÄÄN TUTKIMUKSEEN OSALLISTUVALLE

Olet osallistumassa Turun ammattikorkeakoulussa opinnäytetyönä tehtävään tutkimukseen. Tässä selosteessa kuvataan, miten henkilötietojasi käsitellään tutkimuksessa.

Tutkimukseen osallistuminen on vapaaehtoista. Sinuun ei kohdistu mitään negatiivista seuraamusta, jos et osallistu tutkimukseen tai jos keskeytät osallistumisesi tutkimukseen. Tämän ilmoituksen lopussa kerrotaan tarkemmin, mitä oikeuksia sinulla on.

1. Opinnäytetyötutkimuksen rekisterinpitäjä

Nimi: Salla-Maria Salo
Osoite:
Puhelinnumero:
Sähköpostiosoite:

Yhteyshenkilö tutkimusta koskevissa asioissa:

Nimi: Salla-Maria Salo
Osoite:
Puhelinnumero:
Sähköpostiosoite:



2. Kuvaus opinnäytetyötutkimuksesta ja henkilötietojen käsittelyn tarkoitus

Henkilötietoja käsitellään osana opinnäytetyön toiminnallista osiota ja sen analysointia. Osio keskittyy *Immanensi (Maailmansisäinen)* -teoksen valmistus- ja workshop-prosessiin sekä Musiikkiteatterifestivaaleilla toteutettavaan workshop-demositykseen.

3. Opinnäytetyön ohjaaja

Nimi: Ilona Tanskanen

4. Opinnäytetyötutkimuksen henkilötietojen käsittelyyn osallistuvat

Tutkimuksen kuluessa henkilötietoja käsittelevät seuraavat henkilöt tai tahot: -

5. Opinnäytetyön nimi, luonne ja tutkimuksen kestoaika

Opinnäytetyön nimi: *Minimalistinen musiikki dramaturgian lähtökohtana – musiikkiteatterin dramaturgisia työkaluja Gilles Deleuzen filosofian valossa*

Kertatutkimus

Seurantatutkimus

Henkilötietojen käsittelyn kesto: vuoden 2024 loppuun asti.

6. Henkilötietojen käsittelyn oikeusperuste

Henkilötietoja käsitellään seuraavalla yleisen tietosuojasetuksen 6 artiklan 1 kohdan mukaisella perusteella:



suostumus

7. Mitä henkilötietoja tutkimusaineisto sisältää

Tutkimuksessa kerätään taiteelliseen työskentelyyn ja taiteelliseen ryhmäprosessiin liittyvää tietoa: osallistujien kommentteja prosessin aikana ja sen jälkeen sekä prosessin kulkua kuvaavia ilmiöitä ja tapahtumia. Lisäksi olennaista tietoa on kaikkien esiintyjien ammatillinen osaaminen musiikin, teatterin ja tanssin osalta. Henkilöt saatetaan yksilöidä äänenväriin, sukupuolen, näyttämöiän ja mahdollisesti jokaiselle osallistujalle tyypillisen näyttämöilmaisun osalta, mutta vain, jos jonkin tutkimuksellisesti olennaisen ilmiön artikulointi sitä vaatii. Lisäksi tutkimuksessa kerätään tietoa demonstraatioesityksen yleisökokemuksista. Tässä yhteydessä osallistujat pidetään muutoin anonyymeinä, paitsi heidän ammattialansa voidaan mainita, jos se liittyy kiinteästi opinnäytetyön aiheisiin kuten musiikkiin tai teatteriin.

8. Erityiset henkilötietoryhmät

Tutkimuksessa ei käsitellä erityisiä henkilötietoryhmiä.

9. Mistä lähteistä henkilötietoja kerätään

Tallennettavat tiedot saadaan tutkittavilta itseltään harjoituksissa ja prosessiin liittyvissä keskusteluissa, demonstraatioesityksessä ja sen yhteydessä olevassa keskustelutilaisuudessa sekä demonstraatioesitykseen liittyvästä Musiikkiteatterifestivaalin järjestämästä anonyymistä palautelomakkeesta.

10. Tietojen siirto tai luovuttaminen EU:n tai Euroopan talousalueen ulkopuolelle

Henkilötietoja ei siirretä EU:n tai ETA:n ulkopuolelle.



11. Henkilötietojen suojauksen periaatteet

Fyysisten, kuten paperiaineistojen suojaaminen:

Tietojärjestelmissä käsiteltävät tiedot:

- käyttäjätunnus salasana käytön rekisteröinti kulunvalvonta
 muu, mikä:

Suorien tunnistetietojen käsittely:

- Suoria tunnistetietoja ei käsitellä

x Suorat tunnistetiedot poistetaan analysointivaiheessa

x Aineisto analysoidaan suoraan tunnistetiedoin mentorin osalta hänen suostumuksellaan, koska hänen nimeämisenä opinnäytetyössä lisää opinnäytetyön laadun uskottavuutta. Muilta osin kaikki tunnistetiedot on anonymisoitu. Aineistoon kuuluu myös videoitu palautekeskustelu, joka on litteroitu ja litteroinnissa anonymisoitu. Video hävitetään.

12. Henkilötietojen käsittely tutkimuksen päättymisen jälkeen

x Henkilötietoja sisältävä tutkimusaineisto hävitetään

- Henkilötietoja sisältävä tutkimusaineisto arkistoidaan:

ilman suoria tunnistetietoja suoraan tunnistetiedoin työryhmän ja mentorin osalta, muilta osin anonymisoidusti.

Mihin aineisto arkistoidaan ja miten pitkäksi aikaa:

13. Mitä oikeuksia sinulla on ja oikeuksista poikkeaminen

Yhteyshenkilö tutkittavan oikeuksiin liittyvissä asioissa on tämän ilmoituksen kohdassa 1 mainittu henkilö.



Suostumuksen peruuttaminen (tietosuoja-asetuksen 7 artikla)

Sinulla on oikeus peruuttaa antamasi suostumus, mikäli henkilötietojen käsittely perustuu suostumukseen. Suostumuksen peruuttaminen ei vaikuta suostumuksen perusteella ennen sen peruuttamista suoritetun käsittelyn lainmukaisuuteen.

Oikeus saada pääsy tietoihin (tietosuoja-asetuksen 15 artikla)

Sinulla on oikeus saada tieto siitä, käsitelläänkö henkilötietojasi hankkeessa ja mitä henkilötietojasi hankkeessa käsitellään. Voit myös halutessasi pyytää jäljennöksen käsiteltävistä henkilötiedoista.

Oikeus tietojen oikaisemiseen (tietosuoja-asetuksen 16 artikla)

Jos käsiteltävissä henkilötiedoissasi on epätarkkuuksia tai virheitä, sinulla on oikeus pyytää niiden oikaisua tai täydennystä.

Oikeus tietojen poistamiseen (tietosuoja-asetuksen 17 artikla)

Sinulla on oikeus vaatia henkilötietojesi poistamista seuraavissa tapauksissa:

- a) henkilötietoja ei enää tarvita niihin tarkoituksiin, joita varten ne kerättiin tai joita varten niitä muutoin käsiteltiin
- b) peruutat suostumuksen, johon käsittely on perustunut, eikä käsittelyyn ole muuta laillista perustetta
- c) vastustat käsittelyä (kuvaus vastustamisoikeudesta on alempana) eikä käsittelyyn ole olemassa perusteltua syytä
- d) henkilötietoja on käsitelty lainvastaisesti; tai
- e) henkilötiedot on poistettava unionin oikeuteen tai jäsenvaltion lainsäädäntöön perustuvan rekisterinpitäjään sovellettavan lakisääteisen veloitteen noudattamiseksi.

Oikeutta tietojen poistamiseen ei kuitenkaan ole, jos tietojen poistaminen estää tai vaikeuttaa suuresti käsittelyn tarkoituksen toteutumista tieteellisessä tutkimuksessa.

Oikeus käsittelyn rajoittamiseen (tietosuoja-asetuksen 18 artikla)

Sinulla on oikeus henkilötietojesi käsittelyn rajoittamiseen, jos kyseessä on jokin seuraavista olosuhteista:



- a) kiistät henkilötietojen paikkansapitävyyden, jolloin käsittelyä rajoitetaan ajaksi, jonka kuluessa ammattikorkeakoulu voi varmistaa niiden paikkansapitävyyden
- b) käsittely on lainvastaista ja vastustat henkilötietojen poistamista ja vaadit sen sijaan niiden käytön rajoittamista
- c) ammattikorkeakoulu ei enää tarvitse kyseisiä henkilötietoja käsittelyn tarkoituksiin, mutta sinä tarvitset niitä oikeudellisen vaateen laatimiseksi, esittämiseksi tai puolustamiseksi
- d) olet vastustanut henkilötietojen käsittelyä (ks. tarkemmin alla) odottaessa sen todentamista, syrjäyttävätkö rekisterinpitäjän oikeudetut perusteet rekisteröidyn perusteet.

Oikeus siirtää tiedot järjestelmästä toiseen (tietosuoja-asetuksen 20 artikla)

Sinulla on oikeus saada ammattikorkeakoululle toimittamasi henkilötiedot jäsennellyssä, yleisesti käytetyssä ja koneellisesti luettavassa muodossa, ja oikeus siirtää kyseiset tiedot toiselle rekisterinpitäjälle ammattikorkeakoulun estämättä, jos käsittelyn oikeusperuste on suostumus tai sopimus, ja käsittely suoritetaan automaattisesti.

Kun käytät oikeuttasi siirtää tiedot järjestelmästä toiseen, sinulla on oikeus saada henkilötiedot siirrettyä suoraan rekisterinpitäjältä toiselle, jos se on teknisesti mahdollista.

Vastustamisoikeus (tietosuoja-asetuksen 21 artikla)

Sinulla on oikeus vastustaa henkilötietojesi käsittelyä, jos käsittely perustuu yleiseen etuun tai oikeutettuun etuun. Tällöin ammattikorkeakoulu ei voi käsitellä henkilötietojasi, paitsi jos se voi osoittaa, että käsittelyyn on olemassa huomattavan tärkeä ja perusteltu syy, joka syrjäyttää rekisteröidyn edut, oikeudet ja vapaudet tai jos se on tarpeen oikeusvaateen laatimiseksi, esittämiseksi tai puolustamiseksi. Ammattikorkeakoulu voi jatkaa henkilötietojesi käsittelyä myös silloin, kun sen on tarpeellista yleistä etua koskevan tehtävän suorittamiseksi.

Valitusoikeus

Sinulla on oikeus tehdä valitus tietosuojavaltuutetun toimistoon, mikäli katsot, että henkilötietojesi käsittelyssä on rikottu voimassa olevaa tietosuojalainsäädäntöä.

Yhteystiedot:

Tietosuojavaltuutetun toimisto

Käyntiosoite: Lintulahdenkuja 4, 00530 Helsinki



Postiosoite: PL 800, 00531 Helsinki

Vaihde: 029 56 66700

Faksi: 029 56 66735

Sähköposti: tietosuoja(at)om.fi