

Satu Mäkinen

Teoista sanoiksi

Maailmankuvan ja teatterityöstrategioiden yhteys

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Teatteri-ilmaisun ohjaaja  
Esittävän taiteen koulutusohjelma  
Opinnäytetyö  
26.4.2011

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Satu Mäkinen Teoista sanoiksi – Maailmankuvan ja teatterityöstrategioiden yhteys 54 sivua + liite 26.4.2010
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	
Ohjaaja	yliopettaja Marja Louhija
<p>Opinnäytetyö käsittelee kirjoittajan maailmankuvan ja valitsemien teatterityöstrategioiden välistä yhteyttä. Samalla tulee avatuksi kirjoittajan teatterikäsitystä ohjaajan näkökulmasta.</p> <p>Työn alussa esitellään Monoteatteri-työryhmää, jonka kanssa kirjoittaja on tehnyt neljä esitystä vuodesta 2007 lähtien. Kirjoittaja on dramatisoinut, ohjannut ja tuottanut nämä kaikki esitykset. Lisäksi esitellään lyhyesti tärkeimpiä kirjoittajan omiin esityksiin ja teatterikäsitykseen vaikuttaneita muita esityksiä ja tekijöitä.</p> <p>Tutkimuksen keskiössä ovat Monoteatterin esitykset Franz ja Milena - sairauskertomuksia (2007), Perhostenkerääjä - runoelma väkivallasta (2008), Villit lapset - esitys erilaisuudesta ja vuorovaikutuksesta (2009) ja Utopia - esitys ydinvoimasta, sankaruudesta ja utopioista (2010) sekä niiden valmistamisen prosessi.</p> <p>Monoteatterin neljän esityksen pohjalta kirjoittaja pyrkii erittelemään erilaisia käyttämiään devising-työtapoja sekä "uuteen" dramaturgiaan (postdraamallinen teatteri) liittyviä dramaturgisia ja esteettisiä valintojaan. Keskeisimmiksi nimittäjiksi nousevat erilaisten materiaalien törmäyttäminen (kuten teksti- ja tyyllilajit), harjoitus- ja esityskauden prosessimaisuus ja tutkivuus sekä ohjaajalähtöisyys (sekä itse prosessin aikana että myös suhteessa lopulliseen esitykseen).</p> <p>Opinnäytetyön tavoitteena on sanoittaa kirjoittajan omaa tekemistä (toisin sanoen luoda ja selkeyttää myös teoreettista pohjaa ja jäsentää samalla tekijän omaa teatterin tekemisen valikkoa) ja rakentaa näin tekijän taiteilijaidentiteettiä. Lopussa kirjoittaja myös arvioi valintojaan ja pohtii, mihin suuntaan jatkaa.</p>	
Avainsanat	devising, uusi dramaturgia (postdraamallinen teatteri)

Author Title	Satu Mäkinen From Deeds to Words – the Connection Between World View and Theatre Strategies
Number of Pages Date	54 pages + appendice 26 April 2011
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor	Principal Lecturer Marja Louhija
<p>This Final Project deals with the connection between the chosen theatre strategies and the world view. Firstly, the Monoteatteri group is introduced. With this group, the writer has directed and produced four performances since the year 2007. After that, the writer will introduce the influences she has gained from other theatre makers and performances.</p> <p>In the focus of this Final Project, there are the performances of Monoteatteri group: Franz &amp; Milena (2007), Perhostenkerääjä (2008), Villit lapset (2009) and Utopia (2010). Via these four performances, the writer aims to analyze the devising methods she has used and the dramaturgic and aesthetic choices she has made. These dramaturgic and aesthetic choices derive from the postdramatic theatre. The most central elements seem to be the "crashing" of different materials and genres, the process itself and the research conducted during the process. It is also noticeable that the director has had the most meaningful role both during the work-in-processes and in the final performance.</p> <p>The aim of this Final Project is to find the words to describe the author's own work and performances, and through this to build the author's own artist's identity.</p>	
Keywords	devising, new dramaturgy (post dramatic theatre)

## Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Monoteatteri	3
1.2	Teatterivaikuttajani	6
2	Mitkä teatteristrategiat sopivat maailmankuvaani?	7
2.1	Uusi dramaturgia	9
2.2	Devising	12
3	Tarkasteltavien esitysten esittely	13
3.1	Franz ja Milena – sairauskertomuksia	13
3.2	Perhostenkerääjä – runoelma väkivallasta	16
3.3	Villit lapset - esitys erilaisuudesta ja vuorovaikutuksesta	17
3.4	Utopia – esitys ydinvoimasta, sankaruudesta ja utopioista	19
4	Devising-työtapojen purku	21
4.1	Miksi ja mitkä devising-menetelmät?	21
4.2	Intertekstuaalisuus ja moniäänisyys	24
4.2.1	Valmiit tekstit ja niiden työstäminen	26
4.2.2	Lainatut tilanteet ja muodot	28
4.2.3	Dokufiktio	29
4.3	Fragmentaarisuus ja montaasi rakenteessa	31
4.4	Moniroolisuus lavalla ja esiintyjä toiminnan suorittajana	33
4.5	Metaforat	40
4.6	Metatekstit	45
5	Performanssi	46
6	Johtopäätökset	48
	Lähteet	52
	Liite	
	Liite 1. Muodonmuutosta suunnittelemassa.	

## 1 Johdanto

Olen tehnyt Monoteatteri-nimisen työryhmän kanssa vuosina 2007 – 2010 neljä kokoillan esitystä, joita leimaa esimerkiksi dramaturginen/esteettinen ja työskentelyllinen samankaltaisuus. Esityksiä on työstetty erilaisin devising-menetelmin ja dramaturgia on nykyteatterille (uudelle dramaturgialle) ominainen: esimerkiksi fragmentaarinen ja montaasimainen. Esityksistä löytyy monia muitakin samanlaisuuksia esimerkiksi aiheiden valinnassa, koska ne ovat ohjaamiani ja osittain saman työryhmän tekemiä. Tekijän (ja tekijöiden) ääni on selkeästi luettavissa; esitykset ovat moniäänisiä.

Tavallaan ratkaiseva kokemus omalle tekijänäänelleni oli vuonna 2006 käymäni Teatterikorkeakoulun kesäyliopiston tarjoama kurssi nimeltään Tee-se-itse-esitys. Kurssin veti Pauliina Hulkko, joka puhui materiaalilähtöisestä teatterin tekemisestä<sup>1</sup>. Innostuin tästä tavasta tehdä esitystä: siitä että joidenkin elementtien työstämisestä tai kohtaamisesta voisi syntyä jotain ennalta arvaamatonta, osuvaa ja mahdollisesti syvällistä. Lisäksi tässä esiteltyssä tekemisessä oli etäisesti jotain tuttuutta.

Ennen opintojani Metropolian esittävän taiteen linjalla olin jo tehnyt muutaman vuoden teatteriharrastajien kanssa esityksiä, joissa toteutin intuitiivisesti näkemyksiäni ja keksin omia ratkaisujani paikoin hyvinkin epämääräisesti – ainakin omasta mielestäni. (Yksi tärkeä tehtävä tässä opinnäytetyössäni onkin myös sanoittaa omaa tekemistäni, ja saada näin näkemyksellistä ja teoreettista tukea taiteelliselle tekijyydelleni.) Myös keväällä 2006 Marjaana Castrenin lastenteatterikokonaisuudessa (opintojeni alussa) valmistimme esityksiä erilaisia devising-menetelmiä käyttäen mutta itse termi devising jäi minulle vielä vieraaksi. Itse asiassa en edes muista, että sitä olisi käytetty.

Myöhemmin tutustuin pikku hiljaa enemmän kyseiseen käsitteeseen lähinnä erilaisten opetuskeskustelujen myötä. Eri ihmiset olivat määritelleet tekemistäni tällä termillä. Aluksi devising vaikutti minusta jonkinlaiselta ryhmäpuuhastelun synonyymiltä ja siksi

---

<sup>1</sup> Hulkko haluaa erottaa oman tekemisensä aihelähtöisestä ja ei-tekstilähtöisestä tekemisestä; hän haluaa nimetä oman tekemisensä lähtökohdat ja tekotavat. Tätä tekemistä hän nimittää materiaaliseksi teatteriksi. (Ruuskanen 2011, 121.)

hiukan kavahdin sitä. Lisäksi itsestäni tuntui vaikealta yhdistää käsitettä taiteelliseen teatteriin.

Hulkko itse kuvailee opettamaansa ja käyttämänsä teatterin tekemisen tapaa ”tavaksi hahmottaa maailmaa”. Hulkko kertoo, että hänen aloittaessaan opintonsa Teatterikorkeakoulussa teatterin maailma oli muodollisesti melko homogeeninen. Useimmiten esitysten vallitsevana elementtinä oli valmis teksti. Hulkon omat esitykset lähtevätkin liikkeelle jostain materiaalista, jota hän työstää mahdollisimman pitkälle ja kattavasti. ”Lopullisessa esityksessä tätä materiaalia ei välttämättä aina kuitenkaan edes nähdä”, Hulkko sanoo. Materiaalit tuottavat esitykseen sisällön ja muodon. Dramaturgia on tavallaan materiaalien yhdistämistä. (Hulkko 2008.)

Kiasma-teatterissa vuonna 2003 esitetty *Amoralia* oli Hulkon ensimmäinen ”täysin oma juttu” ja häntä pelottikin esimerkiksi se, ettei esitys kommunikoi yleisön kanssa. Hän kuitenkin halusi tehdä sellaisen esityksen, joka toisintaa jollain tapaa sen, miten hän itse näkee maailman. (Hulkko 2008.)

Hulkon esittelemä tapa tehdä teatteria puhutteli siis minua. Jotain samaahan oli ollut jo aiemmin tekemisessäni. Joskus esityksen lähtökohtana tuntui olevan jokin kuva, tapahtuma tai esine – siis materiaali. Esimerkiksi muutamia vuosia aiemmin olin tehnyt harrastajaryhmä Teatteri Agapen kanssa esityksen *Paistaa aurinko aina*, jonka eräs sivutarina sai alkunsa kuvasta, jossa raskaana olevat naiset heittävät isoa rantapalloa.

Valitsin kokeiltaviksi ja minua kiinnostaviksi materiaaleikseni Pauliina Hulkon kesäkurssilla teippauksen (huoneiden ääriviivojen vetäminen lattiaan maalarinteipillä), pakko-oireet (lähinnä toistuvat pakkotoiminnot ja konkreettisenä esimerkkitilanteena takin pukeminen rituaalina) ja lavalla tapahtuvan pitkittäisliikkeen syvyysuunnassa sekä hengitysäänet.

Kurssin jälkeen aloin myös innokkaasti suunnitella ensimmäistä opintoihini liittyvää projektityötä ja halusin jatkaa Hulkon kurssilla työstämiäni elementtien parissa. Samalla tietämykseni myös devisingista kasvoi pikku hiljaa ja aloin hahmottaa omaa tekemistäni myös kyseisen käsitteen kautta.



Kuvio 1. Vellamo Ahola ja Jukka Heiskanen esityksessä *Franz ja Milena* (2007) teippaamassa huoneensa rajoja. Kuvaaja Satu Mäkinen.

Yhdeksi suuntaviivakseni olin samalla valinnut myös tarinattomuuden, juonettomuuden, koska tästä oli ollut puhetta Hulkon kurssilla ja halusin ikään kuin puhtaasti yrittää noudattaa samaani oppia ja metodia. Mutta varsinkin ensimmäisessä Monoteatteri-ohjauksessani tarina tuli väkisin mukaan. Tarinan ja kertomuksen problematiikka voisi olla aihe, johon seuraavaksi voisin keskittyä. Tässä opinnäytetyössäni en siihen puutu.

### 1.1 Monoteatteri

Monoteatteri-nimellä kulkenut työryhmä muotoutui varsinaisesti opintoihin liittyvän projektityöni *Franz ja Milena* jälkeen, kun aloin melkein saman työryhmän kanssa syksyllä 2007 työstää seuraavaa esitystä. (Tässä opinnäytetyössäni kuitenkin niputan kaikki neljä käsittelemääni esitystä Monoteatterin tekemiksi.) Monoteatteri koostuu sekä teatterialan ammattilaista että alan opiskelijoista. Jokaisessa produktiossa on ollut mukana myös harrastajia. Työryhmän kokoonpano vaihtelee hieman produktioittain. Olen toiminut jokaisessa produktiossa sekä ohjaajana että tuottajana.

Monoteatteria voi pitää melko vakiintuneena ryhmänä, joka on toiminut keväästä 2007 lähtien. Tuolloin kuusi esiintyjää (Ossi Hirvikoski, Anna Tamminen, Jukka Heiskanen, Pia Tapio, Vellamo Ahola ja Lari Ylönen), ohjaaja (minä) ja muusikko (Sami Laitinen)

tuottivat esityksen *Franz ja Milena – sairauskohtauksia*. Esitykset olivat Tavi-talossa Helsingissä. Projekti oli opintoihini liittyvä ja ohjaavana opettajana toimi teatteritaiteen lehtori Riku Saastamoinen.

Vuotta myöhemmin ryhmämme teki esityksen *Perhostenkerääjä – runoelma väkivallasta*. Esityksessä oli mukana live-bändi (käytännössä kyse oli laulaja Tanja Roihasta ja muusikko Sami Laitisesta). Esiintyjinä olivat Ossi Hirvikoski, Jukka Heiskanen, Vellamo Ahola, Lari Ylönen ja Irene Kajo. Esitykset olivat keväällä 2008 Valtimonteatterissa sekä syksyllä 2008 kansalaisjärjestö Changemakersin väkivalta-illassa. Väkivalta-illassa esitimme vain osan esityksestämme.

Monoteatterin kolmas produktio oli *Villit lapset*, jonka esitykset olivat keväällä 2009 Annantalolla ja Valtimonteatterissa. Työryhmään tuli nyt mukaan valosuunnittelija Kare Markkola. Esiintyjinä toimivat Jukka Heiskanen, Ossi Hirvikoski, Heli Väätäinen, Irene Kajo ja Suvi Leppänen. Aiemmissä produktioissa muusikkona toiminut Sami Laitinen oli vielä mukana.

*Villit lapset* –esityksen yhteydessä teimme pienimuotoista yhteistyötä Autismisäätiön kanssa. Teatteri-ilmaisun ohjaaja Katri Kuikka vieraili draamaryhmänsä kanssa katsomassa harjoituksiamme sekä he tulivat katsomaan esitystämme. Vastavuoroisesti me kävimme katsomassa heidän harjoituksiaan ja esitystään. (Autismisäätiön draamaryhmällä oli oma ensi-iltansa hieman meidän jälkeemme.) Ensi-iltamme yhteydessä oli myös keskustelutilaisuus, jossa katsoimme näytteitä Mikko Toiviaisen dokumentista *Ukkometso on the Road*, jonka pääosassa on hänen autistinen veljensä.

Keväällä 2010 teimme esityksen *Utopia – esitys ydinvoimasta, sankaruudesta ja utopioista*. Työryhmä oli laajempi kuin koskaan ja esitys melko poikkitaiteellinen. Mukana oli muun muassa videoprojisoiteja, klovneriaa ja livemusiikkia. Äänisuunnittelun teki Salla Hämäläinen ja musiikkia sovitti ja esitti kolmikko Irene Manninen, Kirsikka Manninen ja Saara Rantanen. Esiintyjinä olivat Emilia Linnakoski, Ossi Hirvikoski, Irene Kajo, Pia Tapio, Tuukka Jukola ja Thomas Hamberg. Valosuunnittelun teki Kare Markkola



Prosessimme aikana vierailimme myös Säteilyturvakeskuksessa ja järjestimme keskustelutilaisuuden, jonka aiheena oli *Ydinvoima – henkilökohtaisesti*. Esityksiä oli keväällä ja syksyllä Puoli-Q:ssa sekä tammikuussa 2011 Kanneltalossa. Kanneltaloa varten lyhensimme esitystämme.

Tekijöillä on yhteinen visio teatterin tekemisestä. Kaikki produktiot esimerkiksi tehdään devising-tyyppisesti: Monoteatterille ominaista on etenkin työryhmälähtöisyys materiaalin tuottamisessa ja prosessimaisuus. Työryhmä myös jakaa työrooleja esimerkiksi siten, että jokainen työryhmän jäsen osallistuu materiaalin tuottamiseen tai vaikkapa tuotantoon aivan kuten Koskenniemikin kuvailee yhteistoiminnallisen teatterin tehtävänjakoa: yhteistoiminnallisessa teatterissa esiintyvä ryhmän jäsen saa tehdä / joutuu tekemään alustavaa tutkimustyötä, käsikirjoitusta tai tuotannollisia tehtäviä (Koskenniemi 2007, 76). Ohjaaja ja materiaalin kokoaja olen kuitenkin minä: tässä mielessä produktiot ovat ohjaajalähtöisiä.

Omien markkinointisanojemme mukaan ”Monoteatteri tekee tutkivaa, ihmettelevää ja kokeilevaa teatteria”. Pieta Koskenniemi kuvaileekin devising-menetelmin toteutettavan taiteellisen prosessin luonteeseen kuuluvan tutkiva, ihmettelevä ja kokeileva työskentelytapa ja mahdollisuus jokaiselle prosessiin osallistujalle havainnoida ympäröivää maailmaa ja itseään (Koskenniemi 2007, 17).

Monoteatterin viimeisimpien produktioiden kohdalla voinee varmaan puhua myös ajankohtaisteatterista. Esimerkiksi *Utopia*-esityksen aihe oli erittäin ajankohtainen, koska eduskunta valmisteli keväällä 2010 päätöstä uusista ydinvoimaloista<sup>2</sup>. Työryhmässä jouduimme puhumaan montakin kertaa siitä, mikä on kantamme ydinvoimalakysymyksen. Lähtökohtana oli muutaman työryhmäläisen oma henkilökohtainen pelon kokemus keväällä 1986, kun Tsernobylin ydinvoimalaonnettomuus tapahtui. Kati Mehto ja Jani Tiitinen tuovat esiin Stadian devising-hankkeen raporttiin liittyvässä artikkelissaan joitakin ajankohtaisen teatterin tekemiseen liittyviä kysymyksiä kuten ”miten yksityinen yhdistetään yleiseen ja yleinen yksityiseen” (Mehto ja Tiitinen 2002 – 2003, 177). Työryhmäämme ja etenkin minua

---

<sup>2</sup> Keväällä 2011 ydinvoimakeskustelu on edelleen ajankohtainen Fukushima ydinvoimalakatastrofin vuoksi.

myös haastateltiin muutamaan otteeseen ja näissä haastatteluissa ja arvioissa esille nostettiin aina vahvasti nimenomaan tämä yhteiskunnallinen aspekti.

Esityksellisesti kekseliäs yksityiskohta on myös kohtaus, jossa luetellaan erilaisia maailmalla sattuneita ydinonnettomuuksia samaan aikaan kun esiintyjät kaatuvat ruumiiksi lavalle.

Luettelon jälkeen ruumiiden yli kävellään kuin näitä näkemättä – aivan kuten nykyään tehdään uusia ydinvoimaloita rakennettaessa, vaikka vanhojen riskit ja onnettomuudet tiedetään hyvin.

Auvinen, Suvi 2010.

Emme luonnollisestikaan voineet pysytellä neutraaleina tutkijoina ja olla ottamatta kantaa, vaikkakin alkuperäinen pyrkimyksemme oli nostaa esiin ilmiöön (ydinteollisuus) liittyvä tunnepohjainen kokemus eli pelko, ja tätä kautta välttää minkään yhden totuuden julistaminen.

## 1.2 Teatterivaikuttajani

Esityksiini, tekemiseeni ja teatterikäsitteeseen on luonnollisesti vaikuttanut kaikki se, mitä olen vuosien varrella teattereissa nähnyt. Tätä lopputyötäni varten aloinkin pohtia merkittävimpiä katsomiskokemuksiani. Ensimmäisenä mieleeni tulivat jo mainitun Pauliina Hulkon esitykset sekä Kristian Smedsin ohjaus *Tapio Rautavaara – Oulunkylän tähti* (Teatteri Takomo), jonka näin vuonna 1997 Oulunkylän vanhalla seurantalolla. Olin tuolloin juuri muuttanut Helsinkiin ja aloittanut työni Oulunkylän yhteiskoulussa. Myöhemmin näin Takomon ja Smedsin esityksen *Jumala on kauneus* (2000). Siinä vaikutuksen teki korkean ja matalan kohtaaminen sekä suuret fyysiset tapahtumat kuten paksun köyden hakkaaminen suurilla kierroksilla vasten lattiaa. Mutta selaillessani vanhoja käsiohjelmia tein muitakin mielenkiintoisia löytöjä; muistin esityksiä, jotka olin osittain jo unohtanut.

Juha Hurmeen esitykset Tikkurilan teatterissa (kuten *Toyota Hiace* 2005) vaikuttivat. Niissä esiintyjät olivat rennosti lavalla kuin omina itseinään, tilanteet vaihtuivat lennosta ja yleisön kanssa leikittiin. Myös Juha Hurmeen ja Kristian Smedsin ympäri Suomea kiertänyt monologiesitys *Puupää* (2003 - ) vaikutti. Hurme esitti itse kaikkia

esityksensä henkilöitä – ja jos ei hän, niin sitten vaikkapa koivunoksa. Ja katsoja hyväksyi tämän. Hurmeenkin esityksissä kohtaavat korkea ja matala. Aihealue esimerkiksi *Puupäässä* oli jotenkin todella jalat maassa (kosketuksissa tavalliseen ihmiseen) ja myös historiallinen.

Tuomas Timosen käsikirjoittama ja Saana Lavasteen ohjaama esitys *Elämänmäki* Mediakeskus Lumeessa vuonna 2003 on myös jäänyt mieleen. Erityisesti mieleen on jäänyt se, että esiintyjät kahlasivat siementen täyttämässä matalassa altaassa. Esitys myös pohjautui tositarinaa, kertoi historiallisesta henkilöstä. Kotitekoisen profeetan keino parantaa oli raavas peltotyö.

Pauliina Hulkon esityksissä *Mirriseni* (2003) ja *Amoralia* (2003) on myös yhdistetty korkeaa ja matalaa: *Mirriseni*-esityksessä puliakat vievät tarinaa eteenpäin mutta välillä esiintyjät laulavat niin kauniisti, että ihokarvat nousevat kananlihalle ja tuntuu, että nyt ollaan pyhän äärellä. *Amoralia*-esityksessä mennään ilmaisussa välillä äärimmäisyyteen: mieleen jää vääntyneet ja vääristyneet esiintyjät. Paikoin myös ollaan absurdin huumorin parissa. Huikaiseva oli myös Hulkon *Riitta – nainen talossa* (2009) – erityisesti esityksen suorastaan akrobaattinen groteskius.

Lisäksi olen seurannut kiinnostuneena esimerkiksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen ja Viipurin taiteellisen teatterin esityksiä (lähinnä Katariina Nummisen ohjauksia).

## **2 Mitkä teatteristrategiat sopivat maailmankuvaani?**

Käsitykseni maailmasta näkyy esityksissäni. (Esityksissäni näkyy vahvasti myös teatterivaikuttajieni jälki.) Väitteessä ei tavallaan ole mitään uutta: teatterintekijä luo aina esitykseensä merkityksiä, jotka toisintavat hänen maailmankuvaansa, ja teatterintekijän on oltava tietoinen tästä. Teatterintekijällä on oma historiansa, joka vaikuttaa hänen päätöksiinsä. Mielenkiintoista on kuitenkin tutkia, mitkä ovat ne minulle ominaiset teatteristrategiat ja teatterin tekemisen työtavat, joilla tämä maailmankuva toteutuu. On kiinnostavaa tutkia omaa työtapaansa analyyttisesti ja osata nimeä niitä asioita, joita tuntuu tekevän intuitiivisesti. Tämä sanoittaminen on

henkilökohtaisesti tärkeää, koska epäilen edelleen omaa taiteilijanidentiteettiäni aika ajoin; tuntuu, että tarvitsen teoreettista viitekehystä tuekseni. Opinnäytetyöni keskeinen tavoite onkin tukea teatterintekijän identiteettiäni (pukea se sanoiksi).

Ehkä voidaan ajatella, että on esityksiä, joissa tekijän maailmankuva tulee näkyviin enemmän kuin toisissa. Ehkä myös kyseessä on muutos taiteen ja tutkimuksen tekemisessä: objektiivista totuutta ei ole vaan ideologia on erotettavissa esimerkiksi valintojen kautta. 1950-luvulla julistettiin tekijän kuolemaa mutta nykyisin tekstejä tarkastellaan esimerkiksi sellaisten käsitteiden kuin intertekstuaalisuus, konteksti ja moniäänisyys läpi.

Ehkäpä Hulkkokin tarkoitti sanoessaan haluavansa tehdä esityksiä, joista hänen tapansa katsoa maailmaa välittyy, sitä, että perinteisessä teatterissa on käytetty yhtenäisempiä keinoja, jotka ovat tuottaneet heterogeenisiä esityksiä. Mutta kuten Hulkko niin minäkin (ja varmasti moni muukin nykytekijä) haluan tehdä esityksiä, joissa näkyy se tapa, jolla katson maailmaa ja jollaisena sen näen.

Tutkimusongelmani onkin, mitkä ovat tärkeimmät teatteristrategiani ja miten nämä valintani toteuttavat maailmankuvaani. Olen alkanut joitakin vuosia sitten tehdä esityksiä tietyillä tavoilla ja tietyillä periaatteilla. Aluksi tekemiseni oli hyvinkin mutua-pohjalla: en osannut perustella valintojani ja tunsin myös tietynlaista epäpätevyyttä, koska en osannut kuvailla metodejani saatika edes tiennynt, mitä metodilla tarkoitetaan. Teoreettinen mutta samalla hyvinkin konkreettinen kielen puute hämmensi taiteilijaidentiteettiäni.

Onkin ollut tyydyttävää alkaa löytää nimiä omalle tekemiselle. Aluksi tärkein määritelmä oli Hulkolta imemäni käsite eli materiaalilähtöisyys. Tästä alkoi tieni kohti nykytietämystä; hiukan nihkeästi tutkin seuraavaksi, mitä devising tarkoittaa. Sitä kautta taas aukeni uusi tie. Yhteydet uuteen dramaturgiaan ja postdraamalliseen teatteriin löytyivät myös.

Tässä opinnäytetyössäni erittelen siis tekemisessäni toteutuneita työtapoja sekä yritän löytää tärkeimmät dramaturgiset tekijät esityksissäni. Lopuksi mietin, miten ne

toteuttavat maailmankuvaani. Näkykö maailmankuvani todella esityksissäni valintojeni kautta? Tai oikeastaan, millaisten valintojen kautta maailmankuvani representoituu?

Samalla artikuloitukseksi tulee luonnollisesti ja toivottavasti se, mitä ominaisuuksia ihailen nykyteatterissa ja mihin suuntaan haluaisin seuraavaksi mennä.

## 2.1 Uusi dramaturgia

Esitykseni edustavat nykyteatteria. Tekstiä, tarinaa ja roolihenkilöitä painottava teatteriperinne ei viime vuosina ole kiinnostanut minua katsojana. Vielä vähemmän se on kiinnostanut minua tekijänä. Kyse ei ole (kuten kaikki tuntuvat diplomaattisesti toistavan) sinänsä arvottavasti vastakkainasettelusta<sup>3</sup> vaan siitä, että nykyinen maailma tai ainakin käsitykseni maailmasta tuntuu olevan jotain muuta. Lisäksi tunnen olevani enemmän analyttinen kuin tunteellinen ihminen ja nykyteatteri vetoaa ainakin minuun erityisesti juuri älyllisellä tasolla.

Tapa hahmottaa maailmaa onkin riippuvainen monesta tekijästä ja yksi suurimmista on ajallinen konteksti – kuten se, mitä kutsumme taiteen historiassa tyyliuunnaksi. Tietynä aikana vallitsevat tietynlaiset arvot. Tyyliuuntaan vaikuttavat muun muassa yhteiskunnalliset murrokset, muutokset tieteessä ja uskonnossa sekä joskus myös yksittäiset ihmiset tai ryhmät. Myös edelliset tyyliuunnat vaikuttavat: uusi tyyli voi olla reaktio edelliseen (kuten realismi romantiikkaan) tai siinä voidaan palata johonkin aikaisempaan (kuten renessanssissa antiikkiin). Tyyliuunnat toteutuvat myös päällekkäin ja rinnakkain. Nykyteatterissakin on kyse siitä, että teatteri on kehittynyt samoin kuin muutkin taiteet ja tällä hetkellä ollaan jossakin pisteessä, jolle ominaista on tietty tapa tehdä teatteria. Tätä vaikutusta pidän tärkeimpänä tekijänä esityksissäni.

Juha-Pekka Hotinen täsmentää, ettei ”vanhasta” ja ”uudesta” puhuttaessa ole kyse ajallisesta jaosta tai arvottavasta jaosta. Hän myös väittää, että hänen uuteen dramaturgiaan liittämänsä sanasto on ollut käytössä ennenkin. ”Uusi” hänen

---

<sup>3</sup> Mainittakoon, että yksi tunnetasolla vaikuttavimmista elämyksistä on tullut Jyväskylän kaupunginteatterin varsin perinteisestä kesäteatterinäytelmästä *Täällä Pohjantähden alla*. Nähtyäni esityksen ymmärsin katharsiksen.

esittelyssään tarkoittaakin sitä, että 1980-luvulla nämä käsitteet ja ajattelutavat nousivat esiin teatterin ja esitystaiteen piirissä (USA:ssa ja Keski-Euroopassa). (Hotinen 2002, 221 -222.) Hans-Thies Lehmann puolestaan käyttää käsitettä draaman jälkeinen – tai postdraamallinen - teatteri ja määrittelee oleellisimmaksi piirteeksi juuri teatterin merkkien uudenlaisen käyttötavan: ”se [draaman jälkeinen teatteri] on enemmän läsnäoloa kuin esittämistä, enemmän jaettua kuin tarjottua kokemusta, enemmän prosessia kuin tulosta, enemmän ilmaisemista kuin merkitsemistä, enemmän energetiikkaa kuin informaatiota (Lehmann 2009, 153).

### **”Uuden” dramaturgian perusteet**

#### **”uusi”**

tarina  
juoni  
ristiriita  
henkilöhahmo  
toiminta  
tilanne  
kohtaus  
aihe  
teema  
(etenevä) rakenne  
dialogi  
katharsis  
tekijä  
väite, sanoma  
teos on viesti  
kommunikaatio  
eheys  
valmis  
peräkkäisyys  
säännöt

#### **”vanha”**

fragmentti  
kompositio  
ero, kontrasti, variaatio  
rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”  
teko, tapahtuma, sattuma  
ärsyke, impulssi  
virtaus  
suunnat, viittaukset, assosiaatiot  
poikkeamat, ”virheet”  
vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit  
polylogi  
fronesis  
vastaanottaja  
tulkinta, kokemus  
teos on paikka  
häiriö, hiljaisuus  
aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-keskeneräinen  
rinnakkaisuus  
ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä

Kuvio 2. Hotisen luettelo ”uuden” ja ”vanhan” dramaturgian eroista (Hotinen 2002, 222).

Pieta Koskenniemi esittelee postmodernia maailmankuvaa teatterin tekemisen yhteydessä: Tyypillistä on, että taiteen lajijakoa uhmataan, lajityypit hämärtyvät ja keinot otetaan mistä vain, mikä palvelee tarkoitusta. Ilmaisulla leikitään vapaasti eikä kaikelle tarvitse aina olla selitystä. Tyypillistä on myös lainaaminen, plagioiminen ja toistettavuus. Postmoderni myös epäilee olemassa olevaa järjestystä ja lukee aktiivisesti väärin tai ainakin toisin. (Koskenniemi 2007, 13 – 14.) Marvin Carlson kuitenkin väittää, että varsinaisesti ”postmodernismi ei ole koskaan todella vakiintunut määrittelemään tiettyä lähestymistapaa tai edes taiteilijaryhmää teatterissa” (Carlson 2006, 209). Postmoderni ajattelutapa kuitenkin luonnollisesti toteutuu läpäisevästi kaikessa aikamme taiteessa. Carlsonkin perustaa tutkimuksensa myös postmodernismiin.

Lehmann liittää draaman jälkeisen teatterin kahteen eri viitekehykseen: toisaalta postmoderniin kulttuurisena asenteena ja toisaalta esityksen (performance<sup>4</sup>) käsitteeseen. Kolmanneksi esitys on tietoinen kontekstistaan. (Lehmann 2009, 14.)

Myös esitystaide on lähikäsite: se on mennyt nykyteatteria pidemmälle esityksen eri elementtien purkamisessa ja tutkimisessa. Tyypillistä on, että esitystaiteen tekijät sukuloivat eri taiteiden ilmaisussa. (Koskenniemi 2007, 12.)

Koskenniemi painottaa sekä devising-ajattelussaan että ajatuksissaan nykyteatterista prosessikeskeisyyttä ja yhteistoiminnallista tekemistä. Lisäksi postmodernin teatterin tunnusmerkkeinä voidaan hänen mukaansa pitää muun muassa rakenteen pirstaleisuutta, jopa itsensä kyseenalaistavaa rakennetta, liukumista muiden taiteiden ilmaisuun, esiintyvän ”minän” läsnäoloa roolin sijaan sekä improvisaatiota esityksen perustana. (Koskenniemi 2007, 97 – 98.)

Lehmanin mukaan draaman jälkeinen teatteri (postdraamallinen) on hybridien muotojen teatteria teatterin rajalla, jolla se kohtaa muut taiteet. Draaman jälkeinen teatteri on jatkuvaa korjausliikettä: ilmeneminen korvaa representaation ja kerronnan; tapahtuminen, voimat ja intensiteetit syrjäyttävät juoneksi järjestyvän tarinan; liha / ruumis, kuva ja äänet tulevat kirjoitetun sanan tilalle. Postdraamalliseen näyttämöön

---

<sup>4</sup> Performancella Lehmann tarkoittaa suorituksen ulottuvuutta.

kuuluu rinnasteisuus, hierarkittomuus ja samanaikaisuus ja näistä piirteistä seuraava havaitsemisen katkelmallisuus. Leimallista draaman jälkeiselle teatterille on myös leikkittely merkkien tiheydellä, ylettömyyden ja poiston dialektiikka toisaalta runsautena ja toisaalta tyhjyytenä. Leimallista on myös toisto, hitaus ja kesto sekä esitysten musiikillistuminen. Dramaturgia on laadultaan visuaalisesti järjestäytyvää ja se tuo lavalle myös epämuotoisuutta ja poikkeavuuksia. (Lehmann 2009, 14 – 22.)

Katariina Nummisen mukaan viime vuosituhannen lopun uudessa kokonaistaideteoksen ideaalissa olennaista on juuri hierarkiattomuus: ”- - jokainen esityksen osa-alue on itsenäinen ja yhtä arvokas kuin muut, ja esityksen kokonaisuus muodostuu moniääniseksi kokonaisuudeksi”. (Ruuskanen 2011, 26.)

Numminen myös esittelee dramaturgi Bruce Bartonin ehdotuksen käyttää intertekstuaalisuuden käsitteen sijalla käsitettä interaktuaalisuus (dramaturgisena työvälineenä). Interaktuaalisuuden näkökulma tarkoittaa Bartonin mukaan sitä, että ”tärkeää on mitä esityksen eri elementit saavat aikaan, miten ne ovat vuorovaikutuksessa keskenään, ja toiseksi interaktuaalisuus keskittyy siihen mitä esitys tekee eikä siihen mitä esitys on”. (Ruuskanen 2011, 26.)

## 2.2 Devising

Osallistavan draaman tekeminen toki oli tuttua ennen kuin kuulin ensimmäisen kerran käsitteen devising. Koskenniemen ajattelun mukaan ryhmäkeskeinen toiminnallinen työskentely on hyvin samankaltaista osallistavan draaman ja esittävän teatterin kesken. Hänen mukaansa ero on tavoitteessa. (Koskenniemi 2007, 71-72.)

Koskenniemi lainaa Alison Oddeyn määrittelytapaa: devising-teatterille tyypillistä on vähintään prosessin painottaminen, yhteistoiminnallisuus ja moniäänisyys (Koskenniemi 2007, 26). Ryhmäkeskeisyyden painottaminen on Koskenniemen painotus.

Taiteellisen prosessin luonteeseen kuuluu tutkiva, ihmettelevä ja kokeileva työskentelytapa. Jokaisella prosessiin osallistuvalla on mahdollisuus havainnoida ympäröivää maailmaa ja itseään. (Koskenniemi 2007, 48 – 49.) Työskentelyyn osallistuvat ovat mukana elämyksellisesti ja tunnevaltaisesti (Koskenniemi 2007, 49 –



52). Esityksen lopullinen ”tarina”, analyysi ja rakenne syntyvät harjoituskauden aikana. Prosessin aikana jokin muodostuu merkitykselliseksi, jokin koetaan yhdessä tärkeäksi.

Voidaan puhua work-in-progress –asenteesta (jatkuvan-työn-alla-oleva). Työ avautuu ajattelu- ja kokemusprosessina. Toiminnallinen työstö (eli prosessi) on ajattelua, joka vie lähtökohta-ajatuksia eteenpäin, pidemmälle. (Koskenniemi 2007, 48 – 49.)

Myös mitä enemmän perehdyn nykyteatteriin ja devisingiin, sitä selvemmin huomaan näiden kahden kentän yhtäläisyydet. Oikeastaan ei varmaan edes voida puhua kahdesta eri kentästä, vaikkakin mieli tekisi väittää, että osa tekijöistä pitää devisingia edelleen enemmän soveltavan teatterin kenttään kuuluvana käsitteenä.

### 3 Tarkasteltavien esitysten esittely

#### 3.1 Franz ja Milena – sairauskertomuksia

*Franz ja Milena* -esitykselle tunnusomaista oli tietty henkilökohtaisuus. Olen itse sairastanut pakko-oireista häiriötä lapsesta saakka. Sairaus on ollut välillä oireeton vuosikausia eikä se ole haitannut fataalisti elämääni kuin ajoittain. Pakko-oireinen häiriö on ahdistussairauden muoto ja sairas henkilö itse tajuaa ajatustensa ja toimintojensa absurdiuden, vaikkakin häpeää niitä<sup>5</sup>. Sairaus ja sen tutkiminen ovat avanneetkin minulle absurdin näkökulman todellisuuteen, maailmaan. (Muissa Monoteatterin esityksissä ei ole ollut vastaavanlaista suoraa henkilökohtaisuutta, mikä on tavallaan tuntunut hyvältä ja mielekkäältä.)

Halusin tehdä alun perin esityksen pelkästään tiettyjä elementtejä työstämällä mutta samaan aikaan minua kiinnosti kovasti myös Franz Kafka ja hänen pakko-oireisuutensa (ahdistuksensa). Tutkiessani Kafkaa löysin Milena Jesenskan, joka oli kulttuurihenkilö ja toimittaja maailmansotien aikaisessa Tšekkoslovakiassa. Kirjallisuus ja kirjoittaminen alkoivat myös tunkea mukaan esitykseen. Lavalla näkyikin läpi esityksen kirjoituskone

---

<sup>5</sup> Pakko-oireisiin liittyy useimmiten eristäytymistä, hämmennystä ja tunne siitä, ettei kukaan ymmärrä omia vaikeuksia ja kokemuksia (Foa & Wilson 2002, 41).

ja kirjoituskoneen metalliset napautukset säestivät esimerkiksi kohtausta, jossa ryömitään piikkilankojen ali konekiväärien laulaessa.

Franz Kafka edustaa ekspressionistista<sup>6</sup> maailmankuvaa: hänen kokemuksensa maailmasta on ahdistava ja absurdi.

Elementtejä, joita eniten työstin sekä itsekseni että työryhmän kanssa, olivat teippaus (rajojen vetäminen), hengitysäänet ja ryömiminen pitkittäissuunnassa. Pakko-oireisuutta työstimme muun muassa kartoittamalla vaarallisia paikkoja asuinhuoneistoissa ja tekemällä takin pukemisesta rituaalin, jonka on onnistuttava täydellisesti tai muuten pukeminen pitäisi aloittaa aivan alusta. Pakko-oireinen ihminen saattaa toistaa jotain rituaalia tuntikausia.

Yksi käsiteltävä pohjateksti oli Kafkan kenties tunnetuin novelli *Muodonmuutos* (Kafka 1999), joka kaikeksi onneksi oli suurimmalle osalle työryhmää jokseenkin tuntematon teksti. Tämä tuli itselleni yllätyksenä mutta vaikutti lopulta hyvin luovasti lopputulokseen. Jos kaikki olisivat tunteneet novellin, olisi varmastikin improvisoidusta luomiskohtauksesta tullut paljon suppeampi. Annoin työryhmälle tehtäväksi improvisoida kohtausta, jossa Kafka pohtii, miten aloittaisi novellinsa. Kukaan ei muistanut, miten oikea novelli alkaa ("Herätessään eräänä aamuna Gregor Samsa huomasi muuttuneensa suunnattoman suureksi syöpäläiseksi"). Työryhmä työsti ikään kuin monologia mutta ryhmässä. Heitin heille väliin sanoja, joilla halusin ohjata heitä tiettyyn suuntaan.

"muodolla ei ole nimeä"

ensimmäisen lauseen tulee herättää mielenkiinto.

ei , se on väljä.

tässä - "alussa oli muutos".

et sä voi heti ottaa muutos-sanaa siihen

---

<sup>6</sup> Ekspressionismi syntyi 1900-luvun alussa. Tyypillistä ekspressionismille oli sisäisen kokemuksen ja rajujen yksilöllisten tunteiden esittäminen. Aiheita otettiin ääri-ilmioistä, rikoksista, hulluudesta ja sairauksista. (Mikkola & Koskela ym. 2007, 293.)

"perhosissa on muodonmuutos".

"muodonmuutos kasvoissasi kielii tunteista".

onko tämä rakkaustarina?

lääkäridiagnoosi?

"muutoksen täytyy tapahtua".

"muutos oli väistämätön".

"muutos tuli puun takaa".

"muuttoauto tuli pihaan".

ei alussa saa olla kirjan nimeä.

- - -

ensimmäisen lauseen tulee herättää mielenkiinto. ei sen tarvitse vielä kertoa kaikkea.

eikö ole parempi herätä aamulla -

tai aamuyöllä.

mutta ei henkistä heräämistä, siis fyysistä.

"mies heräsi yöllä".

dramaattisempaa.

"mies heräsi hikikarpalo otsalla".

"mies heräsi huuto huulillaan".

- "eiku huuto tajunnassaan".

se on dramaattisempaa jos se tulee ulos, tai kuuluville, naapurit voi kuulla.

miksei voi nukahtaa.

"nukahdettuaan mies heräsi heti".

"heräsin unessa".

se voi herätä vaikka seuraavalla sivulla.

"heräsin ja huomasin eläväni akvaariossa".

"hän heräsi kolkko tunne jäsenissään".

"hän heräsi ja kaivoi kolikon taskustaan".

kuka ensimmäiseksi herätessään kaivaa kolikoita?

"hän heräsi tieltä ja huomasi auton lähestyvän".

rauhallisempi, että voi havainnoida.

"hän heräsi sängyssään ja tiesi, että muutos oli tapahtunut".

eräs heräs, heräsköhän -

eräs heräs, heräsköhän eräs.

Katkelma kohtauksesta, jossa esitetään Kafkan sisäistä monologia luomisvaiheessa (teksti kokonaisuudessaan liitteenä lähdeluettelon perässä, liite 1).

Kohtauksen toteutimme niin, että muutama esiintyjä seisoivat valoissa mikrofonin edessä ja taustalla kuului kirjoituskoneen ääntä ja loput esiintyjät yrittivät pukea rituaalisesti takkeja päälleen. Kohtaus oli venytetyn pitkä, mikä oli tarkoituksenkin. Oman kokemukseni pakko-oireisen toiminnan ahdistavuudesta oli tarkoitus välittyä tästä kohtauksesta: pakko-oireinen toiminta kun on loputonta järjetöntä toistoa.

### 3.2 Perhostenkerääjä – runoelma väkivallasta

Kesällä 2007 kävin Teatterikorkeakoulun kesäyliopiston kurssin draamapajan. Sitä veti Paula Nieminen. Kurssin aikana tutustuin treenikirjoitukseen (lisää teoksessa Natalie Goldberg: *Avoin mieli – kuinka elää kirjoittajan elämää*, 2004): sovitaan aika – esimerkiksi kymmenen (10) minuuttia – ja sovittu aika on kirjoitettava niin, ettei kynä saa pysähtyä hetkeksikään. Tavoitteena on päästä itsesensuurin yli ja alkaa löytää sellaista ainesta, jota muutoin ei tuottaisi. Treenikirjoitus toimii myös hauskana lämmittelynä, jolla ei ole sen isompia tavoitteita ja jossa on myös lupa kirjoittaa maailman huonointa tekstiä. Eräs teksteistä kuitenkin jäi sellaisenaan jonkinlaiseksi avaintekstiksi esitykseemme.

Mulla on tässä lasipurkissa 48 perhosta. Ne on kaikki vajaita. Ne on epämuodostuneita, raajarikkoja. Ne ei pysty lentämään, eikä ne kaikki ole edes elossa enää. Mä olen kerännyt ne tähän purkkiin yksi kerrallaan. Ei mulla ole ollut mitään ansaa tai haavia, johon mä olisin ne saanut kahmaistua vaan mä olen viikon ajan kaikki iltapäivät istunut kentän reunalla, siinä mistä alkaa se

kukkaniitty. Siellä on aina tyyntä ja kuumaa. Perhoset viipyilee auringonkukkien terälehdillä ja ne saa napattua helposti äidin kynsipinseteillä. Mä otan siivestä kiinni pinseteillä ja sitten mä nostan sen perhosen mun silmien eteen. Ne ei ole kaikki samanlaisia. Sitruunaperhoset on läpikuultavia ja ritariperhosten siivet on karvaiset. Mä otan toisen käden peukalolla ja etusormella kiinni toisesta siivestä ja vedän. Joiltakin perhosilta irtoaa se siipi, jota mä pidän pinseteillä kiinni, ja joiltakin perhosilta se siipi, josta mä pidän sormilla kiinni. Se riippuu ihan siitä, miten hyvän otteen mä olen saanut niillä pinseteillä. Jos mä olen saanut napattua ihan siiven keskeltä, niin siipi saattaa repeytyä. Jos mä olen saanut otettua melko lailla siiven alareunasta, niin ote on vahvempi eikä siipi repeydy vaan lähtee irti kokonaan.

Kun saa otteen ikään kuin siiven juurista, saa sen siististi vetäistyä pois kokonaan.

Ei perhoset tunne mitään, ei ne valita eikä masennu. Ne vaan yrittää päästä karkuun.

*Perhostenkerääjä*-monologi (alun perin treenikirjoitusharjoituksen tulos)

Sekä näissä treenikirjoitusharjoituksissa että muutenkin tekstini alkoivat pyöriä enemmän tai vähemmän lihan ympärillä. Lihasta tulikin nopeasti väkivallan ja vallankäytön symboli. Lähdinkin hahmottelemaan seuraavaa esitystä hyvin perinteisen oppositioparin kautta: liha ja henki. Esityksessä käsitelimme lopulta väkivaltaa eri tasoilla: yksilötasolta yhteiskunnalliselle tasolle.

Esitysmuotoon ja esiintyjien ja katsojien suhteeseen tuli liha-teeman kautta idea punkkeikasta. Esitykset olivat hikisessä ja matalassa teatteritilassa (Valtimonteatteri), joten oli luonnollista kokeilla suurempaa suhdetta yleisöön. Esityksessä punnerrettiin ja pogoiltiin niin, että eturivi tunsu sen varmasti nenässään. *Perhostenkerääjä*-esityksen alaotsakkeena oli *Monoteatteri featuring The Butterflies*. Mainostimme siis esitystä samalla fiktiivisen The Butterflies -yhtyeen debyyttikeikkana, joka siis tapahtui jokaisessa esityksessä.

### 3.3 Villit lapset - esitys erilaisuudesta ja vuorovaikutuksesta

*Villit lapset* -esitys oli selkeästi aihepähtöinen: kesällä 2008 etsimällä etsin aihetta tai elementtiä, joka kiinnostaisi sekä minua että muuta työryhmää. Taustalla oli myös ajatus siitä, että löytäisimme aiheen, jota olisi helppo markkinoida.

Aiheeksi lopulta löytyi susilapset ja autismi, joihin löysin yhtymäkohdan esimerkiksi kiinnostavasti ja oudosta Kaspar Hauserin tarinasta, josta Leena Krohninkin on kirjoittanut<sup>7</sup>. Näitä aiheita olin myöskin itse tutkinut enemmän tai vähemmän jo vuosikausia. Yleisemmäksi teemaksi muotoilimme erilaisuuden ja vuorovaikutuksen.

Itse autismi oli työryhmälle täysin vieras aihepiiri, joten näkökulman valinta ja käsittelytapa tuottivat paljon kysymyksiä. Minkälaisen esityksen voimme tehdä jonkinlaisesta vammaisuudesta? Tämän esityksen kohdalla eettiset kysymykset ja tekijän vastuu nousivat esiin enemmän kuin muissa esityksissä.

Aluksi pohdimme, ettemme näyttäisi autistista henkilöä lavalla. Aveyronin Victorin kohdalla teimmekin näin. Mutta muutoin katsoimme melko paljon kuvamateriaalia, jossa näytettiin autistisia henkilöitä. Katsoimme muun muassa dokumentin henkilöistä, joilla oli uskomaton muisti, ja elokuvan *Sademies*. Esiintyjät tarkkailivat sekä aitoja autistisia henkilöitä että Dustin Hoffmanin rakentamaa roolihahmoa.



Kuvio 3. 1970-luvulla Yhdysvalloissa ihmetystä herättäneet kalenterilaskijat<sup>8</sup> (Suvi Leppänen ja Ossi Hirvikoski) edessään lääkäri (Irene Kajo), jonka mielestä autismi aiheutuu jääkaappiäideistä. Kuvaaja Janne Mäkinen.

<sup>7</sup> <http://www.kaapeli.fi/krohn/kaspar.htm>. luettu 18.3.2011

<sup>8</sup> Autistit ovat joskus poikkeuksellisen lahjakkaita jollakin kapealla alalla. Tämä ns. savant-ominaisuus ilmenee esimerkiksi "supermuistina", matemaattisina taitoina ja musikaalisuutena. (<http://www.asperger.fi/autismi.htm>. luettu 18.3.2011)

Monoteatterin esityksille tyypilliseen tapaan ilmiötä käsiteltiin kärjistettyyn tapaan ja mustan huumorin kautta. Osa yleisöstä loukkaantui mutta esimerkiksi Autismisäätiön draamaryhmän pojat näkivät, että esitys ei naura autistisille henkilöille vaan kyse on jostain muusta.

Sain myös sähköpostia eräältä vaikeasti autistiselta katsojalta, joka kertoi tunteneensa, että jotkin kohtaukset olivat ”kuin hänen päänsä sisältä”. Jälkeen päin olen löytänyt Internetistä parikin autistisen henkilön kirjoittamaa arvostelua esityksestämme.

Kolme kertomusta limittyivät toisiinsa kehyskertomusten avulla, joissa alleviivattiin nasevasti ja humoristisesti inhimillisen vuorovaikutuksen ja käyttäytymissääntöjen monimutkaisuutta ja ajoittaista järjettömyyttäkin. Näkyviin nostettiin niitä moninaisia ennakkoluuloja, joita autistiseen käyttäytymiseen on vuosisatojen ajan liitetty. Näytelmässä esitettiin oivallisen osuvasti ne kaksi roolia, joiden kautta autismia ja autisteja on perinteisesti ulkoa päin määritelty: intensiivistä kuntoutusta vaativa puoli-inhimillinen ”tyhjä taulu” tai hämmästyttäviä kykyjä omaava sirkusfriikki.

Puoltaja 2009.

#### 3.4 Utopia – esitys ydinvoimasta, sankaruudesta ja utopioista

Vuonna 2009 lähdimme tekemään esitystä, jonka lähtökohtana oli Tsernobyli. Erilaisten keskustelujen kautta löysimme yleiseksi teemoiksi sankaruuden ja ihmisten edistysuskon, utopiat. Esityksen nimeksi tuli *Utopia* kauneimman koskaan kuulemani pop-kappaleen mukaan (tekijä Goldfrapp).

Halusin eroon henkilöistä – sellaisista joilla on historiallinen tausta. Tämä ei kuitenkaan onnistunut. Historia ja todellisten tarinoiden absurdius voittivat. Lopulta totuttauduinkin ajatukseen, että vielä tämä esitys kuuluisi samaan jatkumoon kolmen aiemman Monoteatterin esityksen kanssa: kaikkia yhdistää dokufiktiivisyys (termin olen löytänyt Hotiselta ks. Hotinen 2002, 253).

Työryhmä teki melko laajaa tutkimustyötä: käytössämme oli runsaasti sekä kirjallista että kuvallista materiaalia, esimerkiksi Svetlana Aleksijevitsin dokumenttikirja

*Tsernobylistä nousee rukous* (1997), Anna Politkovskajan teos *Putinin Venäjä* (2008), Arto Halosen dokumentti *Pavlovin koirat* (2006) sekä aidot Ylen arkiston uutistekstit. Kyseessä olisi tositateatteria mutta tavoitteena oli, että kollaasimainen rakenne veisi materiaalia uudelle tasolle.

Toki käsittelimme faktoja myös vapaamielisesti ja leikinomaisesti kuten vaikkapa pitkässä kohtauksessa nimeltä Elämymatkat. Siinä joukko turisteja saapuu ydinsaastuneelle alueelle kokemaan elämyksiä. Kohtauksen taustana oli sekä Halosen dokumentti uusriikkaista venäläisistä, jotka viedään elämymatkoille vaikkapa kerjäämään tai ajelemaan metrolla, että internetistä lukemamme matkakuvaukset, joissa oli käyty vierailmassa Tsernobylin alueella. Nimesimme elämymatkojemme kohteen Onkaloksi, joka on suora viittaus Outokummun alueella rakenteilla olevaan suurtuotantoon Onkaloon<sup>9</sup>.



Kuvio 4. Joukko rullaluistimilla liukuvia turisteja tapaa elämymatkojen oppaan. Kuvaaja Janne Mäkinen.

Lisäksi minua kiinnosti entistä tiukempi ohjaus koreografisesti. Halusin rajoittaa. Halusin jokaisen kohtauksen jokaisen eleen sovituksi ja ohjatuksi. Esittämisen tapa on

---

<sup>9</sup> Onkalo on Posivan rakenteilla oleva ydinjätteen loppusijoituspaikka, josta on tarkoitus louhia ydinjätteen loppusijoitusluolasto Eurajoen Olkiluotoon. Valmistuessaan Onkalon syvyys on 520 metriä. Loppusijoituslaiton on tarkoitus saada valmiiksi siten, että loppusijoitus voitaisiin aloittaa 2020 ja sitä tehtäisiin noin sadan vuoden ajan. (Wikipedia. Onkalo [tutkimustila].)



jokaisessa kohtauksessa johonkin suuntaan äärimmilleen tyylitelty. Esittäminen ei ole rentoa vaan kontrolloitua esittämistä.

Paradoksaalisesti juuri rajoitukset, tarkkuus ja täsmällisyys tarjoavat vapauden mahdollisuuden. Muodosta tulee säiliö, jonka sisällä näyttelijä voi löytää loputtomasti variaatiota ja tulkinnan vapautta. - - Rajoitukset yllyttävät näyttelijää kohtamaan ne, siirtämään niitä, ylittämään ne. Yleisö kokee näyttelijän koettelevan omia rajojaan, ilmaisevan tavanomaista enemmän rajoituksista huolimatta. (Bogart 2004, 56.)



Kuvio 5. American propaganda –kohtaus päättyy musiikki- ja tanssiesitykseen. Kuvaaja Janne Mäkinen.

## 4 Devising-työtapojen purku

### 4.1 Miksi ja mitkä devising-menetelmät?

Devising tarkoittaa joukkoa erilaisia harjoituskäytäntöjä, joille yhteistä on esityksen työstäminen niin, ettei ennalta laadittua käsikirjoitusta ole vaan käsikirjoitus syntyy ryhmän synnyttämänä<sup>10</sup>. Lähtökohtana on usein joukko materiaaleja, ajatuksia, väitteitä ja kysymyksiä. Materiaalia analysoidaan ja tutkitaan toiminnallisesti

<sup>10</sup> Huom.! Pieta Koskenniemi painottaa ryhmälähtöisyyttä tärkeimpänä devising-piirteenä.

esimerkiksi improvisaatioin keinoin. Esityksen lopullinen rakenne ja ilmiösuotoutuvat harjoitusprosessin aikana. Usein tällaisella esityksellä on fragmentaarinen tai kollaasimainen rakenne. (Koskenniemi 2007, 17.) Devising-prosessille tyypillistä on myös intuitiivisuus ja harhailevaisuus (Koskenniemi 2007, 52). Perhostenkerääjäesityksen työryhmäni piti työtappaa hyvänä (seuraavassa esitetyt lainaukset ovat työryhmän haastattelun tuloksia ajalta 1. – 31.6.2008).

--työryhmäpainotteinen tapa on ihan toimiva juttu. Menetelmän mukavuus ja osin toimivuuskin vaatii sen, että luottaa ohjaajaan ja ryhmään ja siihen, että kaikesta kokeilusta sukeutuu sitten loppujen lopuksi esitys. (naisesiintyjä, 35 v.)

Improt ovat tärkeässä osassa, kokeileminen ja sen kautta kehittyminen. - - proggiksessa en pystynyt näkemään kovin selkeästi kokonaisuutta kuin vasta aivan loppuvaiheessa, koska esitys tehtiin prosessimaisesti pienistä osista - - . (miesesiintyjä, 20 v.)

Devising-työskentelyssä materiaalia tuotetaan paljon ja sitä myös karsitaan kaiken aikaa. Mitä avonaisempi lähtökohta on, sitä enemmän se muotoutuu ryhmän näköiseksi. (Koskenniemi 2007, 52.) Mitä enemmän vastuuta ryhmälle antaa, sitä sitoutuneemmaksi ryhmä tulee ja sitä enemmän ryhmä kokee prosessin ja lopputuloksen omakseen. Devising-työtappa mahdollistaa yhteisomistajuuden.

Itsestäni on mahtavaa, että saa olla mukana tuottamassa materiaalia niin, ettei ole mitään valmista, että saa itse olla tekemässä tekstiä. Silloin saan itsestäni enemmän irti ja olen myös paremmassa vedossa. – joutuu ottamaan enemmän riskejä, hyvällä tavalla, kun ei kuitenkaan itse tarvitse aina tietää, mikä toimii jne. (naisesiintyjä, 28 v.)

- - tärkeänä osana on kokeilu, kokeillaan erilaisia asioita, joista osa sitten jää useammaksi harjoituskerraksi ja esitykseenkin asti mutta osa jää jo yhden harjoituskerran jälkeen pois. On ihan kivaa, että ei tarvitse heti olla valmista ja voidaan hyllyttää isokin osa materiaalista. (naisesiintyjä, 35 v)

Devising-työskentelyssä mielestäni korostuvat omat vahvuuteni kokonaisuuden näkijänä ja suunnittelijana. Uskon saavani muilta lisämateriaalia ja pidän materiaalin kanssa työskentelystä: se on ikään kuin palapelin kokoamisesta. Myös se, että annan ryhmälle jonkin tehtävän eivätkä he vaikkapa tiedä taustoja tai tunne aluetta, jota tehtävä käsittelee, antaa ryhmälle vapauden olla luova ja näin he saattavat tuottaa materiaalia, jolla on aivan tuore ote itse aiheeseen. Tällaiset törmäyspinnat ovat

mielestäni kiinnostavia (kuten vaikkapa aiemmin esittelemäni *Muodonmuutos*-novellin suunnittelu ilman etukäteistietoa).

Ryhmänä tuotimme materiaalia mutta kuitenkin sovituisissa harjoitteissa. (naisesiintyjä, 28 v.)

--elementit ja teemat, joita työstetään, tulevat yhdeltä ihmiseltä--. Tekstin tuottajina meillä (työryhmä) oli suuri tehtävä. (naisesiintyjä, 38 v.)

Suunnittelu on koko ikäni ollut osa persoonaani. Esitystä työstettäessä kerään aktiivisesti materiaalia ja etsin merkityssuhteita, joiden pohjalta suunnittelen erilaisia vaihtoehtoja. Kaikki materiaali ei ole aina välttämättä kovin selvää itsellenikään mutta jokin elementti vain on tuntunut tärkeältä. Kolu mainitsee impulssimateriaalin: ”- - se voi käytännössä olla mitä tahansa, kunhan se nimensä mukaisesti synnyttää impulsseja ja näin käynnistää ryhmäprosessin.” Ryhmäprosessi on sitä rikkaampaa, mitä heterogeenisempää ja moniäänisempää impulssimateriaali on. (Kolu 2002 – 2003a, 114.)

--- tämänkaltaisessa prosessissa on tärkeää kokeilla kaikkea mitä kuka tahansa ehdottaa kokeiltavaksi ja myös yrittää keinoja, jotka eivät todennäköisesti toimi. (miesesiintyjä, 20 v.)

Olen huono työstämään asioita täysin itsekseni, tykkään työryhmälähtöisestä tavasta, jossa tilanteet elävät ja jokainen tarjoaa asioita ja jossa jokaisen panos vaikuttaa lopputulokseen. (naisesiintyjä, 28 v.)

--- on kivaa ja jännää, kun ohjaaja on tehnyt taustatyötä ja tulee harjoituksiin uusine ideoineen siitä, mitä tänään kokeillaan. (naisesiintyjä, 35 v.)

Prosessi on useimmiten lähtenyt joistakin mielikuvista tai pienistä ideoista, joita on lähdetty kokeilemaan. Sitten tulee vaihe, jolloin ei tiedä, miten jatkaa tai onko enää mitään järkeä jatkaa.

--saat erilaiset irrallisilta tuntuvat palikat palikat toimimaan hyvin kokonaisuudeksi. Uskot hommaan ja tiedät, että se valmistuu – näyttelijän ollessa välillä huuli pyöreänä ihmettelemässä --. (miesesiintyjä, 35 v.)

Vaikka edellisessä lainauksessa luotetaan ohjaajaan, niin seuraavat Bogartin sanat voisivat puolestaan kertoa, miten itse usein luotan nimenomaan esiintyjiin ja silmiäni edessä tapahtuvaan ”ihmeeseen”:

Tämän epävarmuuden tanssin jatkuttua jonkin aikaa alan onnekseni huomata, että näyttelijät alkavat tosiasiaassa muuntaa tolkutonta näyttämöllepanoa joksikin, josta voin olla haltioissani ja johon voin vastata (Bogart 2004, 95).

Katariina Numminen käsittelee nykyteatterin suhdetta tekstiin ja kirjoittamiseen. Hän sanoo, että ” näyttämölle kirjoittamisen työtapaa saattaa muistuttaa brittiläistä devisingia mutta että devisingissa ryhmän panos on usein keskeinen, kun taas suomalainen näyttämölle kirjoittaminen saattaa olla autoritaarista, ohjaajakeskeistä puuhaa, *näyttelijällä kirjoittamista*”. Numminen käyttää käsitettä ”esityskirjoittaminen” (performance writing) ja viittaa tällä sekä esitysten käsikirjoittamiseen (vastakohtana näytelmien kirjoittamiselle), kirjoittamiseen toimintana esityksessä että kirjoittamisen omaan esityksellisyyteen. Tässä yhteydessä hän mainitsee käsitteen devising, joka on hänen mukaansa filosofia, jonka mukaan ”esitys voi alkaa mistä vain” kuten Alison Oddey on määritellyt. Numminen muistuttaa, että devisingista on käytetty Suomessa termejä ei-tekstilähtöinen esitys tai ei-tekstilähtöinen teatteri. Myös termiä aihelähtöinen on käytetty. (Ruuskanen 2011, 34.) Huomattavaa on, että näissä rinnakkaiskäsitteissä korostuu suhde tekstiin.

Anette Arlander pohtii esiintyjän roolia nykyteatterissa. Hänen mukaansa nykyteatterissa on yhä yleisempää se, että esiintyjä on siirtynyt kohti tekijyyttä esimerkiksi juuri aktiivisesti materiaalia tuottavana esiintyjänä, työryhmän jäsenenä, joka ideoi sekä myös tuo mukanaan omia materiaalejaan. (Ruuskanen 2011, 96.) Myös Hanna Helavuori on huomannut, että uudessa esittämisessä perinteisiä työrooleja on purettu ja tekijyys on entistä tasa-arvoisempaa (Ruuskanen 2011, 107).

#### 4.2 Intertekstuaalisuus ja moniäänisyys

Mikään teksti ei synny tyhjiössä; kaikilla teksteillä on monta kontekstia. Postmoderni toi tullessaan myös ajatuksen siitä, että kaikki on jo sanottu – mitään uutta ei voi enää sanoa. Ehkäpä merkitykset ja merkityksellisyys ovatkin rinnastusten ja uudelleenkäyttämisen tulosta: vanhat ja tutut tekstit mutta uudet ja alati muuttuvat kombinaatiot.

Intertekstuaalisuus (tekstien välisyys) voi olla alluusioita, jotka ovat selviä näkyviä viitteitä toiseen tekstiin. Esimerkiksi jos laitan tekstini päähenkilölle nimen Robinson Crusoe, on kyseessä alluusio. Tekstien väliset viitteet voivat olla kirjallisia mutta myös viitteitä tiettyyn yhteiskunnalliseen ajatteluun tai ideologiaan.

Suhteet toisiin teksteihin ja etenkin näiden suhteiden tunnistaminen tuottavat uusia merkityksiä. Tämä tekstien välinen leikki on kiinnostavaa.

Intertekstuaalisuus on myös moniäänisyyttä. Jos tekstistä tunnistaa useamman tekstin, nämä tekstit alkavat keskustella keskenään. Ne voivat esimerkiksi olla ristiriidassa keskenään.

Myös aikamme ihmiskäsitys on toisenlainen kuin koskaan aiemmin. (Mainittakoon esimerkiksi, että käsitys itsenäisestä subjektista syntyi vasta keskiajan jälkeen.) Hotinen määrittelee: "Ihmistä ei enää ymmärretä kiinteäksi, monoliittiseksi minäksi vaan moniminäksi. Tästä seuraa siirtymä joko yhdestä mononäkökulmasta moninäkökulmaan tai – niin kuin luulen – koko näkökulman käsitteen tyhjentyminen." Näistä monista äänistä tekijä sitten valitsee painopisteitä, joihin keskittyy. Myös katsoja valitsee monista tarjotuista näkökulmista ne, joita seuraa. (Hotinen 2002, 55.)

Moninäkökulmaisuus synnyttää myös uusia muotoja käsikirjoituksiin: "Polylogi tarkoittaa monologin ulkoiseen muotoon eli yhdeksi repliikiksi tai yksinpuheluksi kirjoitettua tekstiä, jonka sisällä *erottuu monta puhuvaa subjektia*." Hotinen selittää muuttuneen draamallisen tekniikan poststruktuurilisen filosofian ajatuksella hajoavasta subjektista. (Hotinen 2002, 224.)

Pyrkimyksenä moninäkökulmaisuuudessa ja näkökulmatekniikoissa on rikastuttaa tekstiä, teosta tarkastelemalla asioita useampien tai kaikkien läsnäolijoiden näkökulmista, joko peräjälkeen tai yhtä aikaa (Hotinen 2002, 224).

Moniäänisyys on minulle erityisesti myös sitä, että esityksen pohjana ei ole valmista tekstiä tai kukaan yksittäinen henkilö ei tee käsikirjoitusta. Työryhmä tuo esitykseen omat äänensä sekä myös materiaali tuo äänensä esityksiin. Näin lopulliseen esitykseen saadaan monia eri sävyjä, monta eri ääntä, mikä tuo esitykseen syvyyttä ja laajuutta.

Koskenniemi puhuu froneksisesta: katarsiksen rinnalle (niin draamakasvatuksessa kuin esittävässä taiteessa) on tullut käsite fronesis, joka tarkoittaa kykyä nähdä kaikkien niiden perspektiivistä, jotka sattuvat olemaan läsnä, kykyä katsoa asioita monipuolisesti. Moninäkökulmaisuuudella ei kuitenkaan tavoitella absoluuttista totuutta vaan moniäänisyyttä: tekniikka vastaa inhimillistä tapaa kokea todellisuus, mikä sekkin on yhtä lailla epämääräistä ja moniselitteistä. (Koskenniemi 2007, 84 – 93.)

Teksti-käsite laajentui postmodernin myötä käsittämään paljon muutakin kuin pelkkää puhuttua tai kirjoitettua tekstiä. Muistan opiskelujaltani kurssin, jolla luettiin muun muassa tamperelaista ostoskeskusta tai jääkiekko-ottelua.

Myös Katariina Numminen käsittelee muutosta suhteessa tekstiin ja siihen, mitä teksti on. Käsitellessään tekstin ja esityksen uudenlaista suhdetta hän myös huomioi, että ”kirjoittaminen toimintana esityksen sisällä ja kirjoitus visuaalisena elementtinä olivat 1990-luvun ja 2000-luvun alun trendejä”. (Ruuskanen 2011, 33.)

*Franz ja Milena* –esityksessä kirjoitettiin (kirjoituskone keskeisenä lavasteena; kirjoituskoneen ääni, joka yhdistyi tai sulautui paikoin konekiväärin ääneen; tekstin luominen kohtauksessa; lopputekstit videoprojisointina). Myös elokuvista tulee mieleeni muutamia, joissa on yhdistetty ruumiillisuus ja teksti (esimerkiksi Peter Greenwayn *Pillow Book*, 1996, ja Theo van Goghin *Submission*, 2004).

#### 4.2.1 Valmiit tekstit ja niiden työstäminen

Kaikissa esityksissämme on käytetty myös valmiita tekstejä. *Utopia*-esityksessä oli alun perin kolme kohtausta, jotka oli lainattu suoraan Don deLillon kaunokirjallisesta teoksesta *Valkoinen kohina* (1986). Samaten ehkä absurdein kohtauksemme sisälsi puhtaasti vain ja ainoastaan Ylen arkiston uutistekstin vuodelta 1986. Näiden kahden erilaisen tekstilajin lisäksi käytimme muun muassa puhelinluettelon alusta löytyviä *Säteilyturvaohjeita*.

Useita *Franz ja Milena* –esityksen kohtauksia oli vapaasti dramatisoitu esimerkiksi Steve Sem-Sandbergin teoksen *Ravensbruck* (2004) pohjalta. *Villit lapset* –esityksessä

käytimme oppikirjamaista tietoa autismin historiasta sekä esimerkiksi tietokirjaa, joka esitteli 1950-luvun keittiöelektroniikkaa.

Olen editoinut valmista materiaalia paikoin hyvinkin väki- ja mielivaltaisesti. Valintojani on ohjannut jonkinlainen vääntymä, asioiden tarkastelu vinosti. Jotkin teksteistä on esitetty sellaisinaan, sanatarkasti alkuperäistä lähdettä käyttäen mutta oudossa ympäristössä. Esimerkiksi Ylen uutisen lukee änkyyttävä uutistenlukija, jonka uutisparina on teetä (perinteistä Liptonia) juova Erkki Toivanen. Kohtauksessa käydään myös konkreettisesti kolkuttelemassa rautaesirippua. Internetistä löydetty luettelo ydinvoimalaonnettomuuksista puolestaan luetaan kravateista (surunauhat) asennossa seisoen tyttötrion laulaessa kaihoisaa pop-biisiä (Goldfrappin *Utopia*). Lopuksi alkavat soida kirkonkellot.

Uuden suhteen vaikkapa Ylen uutiseen loi hyvin tarkka lähiluku, jossa kiinnitettiin huomiota sananvalintoihin ja painotuksiin. Tekstin kuvaama tilanne alkoi saada rooleja (Suomi pelkää Neuvostoliiton mielipidettä ja viranomaiset haluavat rauhoitella suurta yleisöä) – jotka tosin eivät olleet kovinkaan vapaita 1980-luvun Suomen poliittisesta kontekstista; konteksti vaikutti lukutapaamme - ja teksti alkoi tuntua humoristiselta. Myös katsojilta on jälkeinpäin tullut palautetta, että oli vaikea uskoa uutistekstiä aidoksi.

Myös eri tekstilajeilla leikittely on kuulunut esityksiin. Tekstilajeilla on omat erityispiirteensä, jotka lukija tuntee ja jotka ohjaavat lukijan odotuksia ja tulkintaa. *Utopia* esimerkiksi alkaa lorulla. Loru on tekstilaji, jonka jo pieni lapsi tunnistaa. Lukijalla ja kuulijalla on selkeät odotuksensa lorun suhteen: Kyseessä on kevyt sanaleikittely, jossa on usein mukana huumoria. Joskus loru voi olla myös opettavainen.

Yks kaks /  
 uraani halkes naks /  
 siitä päähän sai /  
 äiti kasvaimen /  
 tukka irtoaa /  
 äiti sairaalaan /  
 ---  
 mittari sanoo /

rää rää rää /  
 silloin räjähtää /  
 nyt kumisaappaat jalkaan /  
 hauska leikki alkaa /  
 jodipiirakkaa /  
 leipoo äiti taas /

Katkkelma *Utopia*-esityksen uraanilorusta.

Lorua voi pitää myös lukuohjeena esityksellemme: Lava on pimeä ja loru luetaan verhoista. Lempeä ääni rallattaa mutta sanat paljastavat, ettei kyseessä ole lasten loru. Lorun sisältö on absurdi; tekstilaji ja sisältö ovat ristiriidassa.

#### 4.2.2 Lainatut tilanteet ja muodot

Olen käyttänyt esityksissämme myös runsaasti eri tilanteista lainattuja muotoja. Esimerkiksi *Villit lapset* –esityksessä aerobicataan.

Aerobic-ohjaaja:

Tervetuloa toiselle oppitunnillemme. Nyt lisäämme aiemmin oppittuihin ilmeisiin sujuvaan vuorovaikutukseen tähtääviä ilmaisuja. (Fraaseja toistetaan aerobic-liikkeiden mukana rytmikkäästi.)

- Anteeksi, mitä mieltä olette?
- Miltä se teistä tuntuu?
- Sehän on mielenkiintoista.

Vuorovaikutustaitojen oppitunti toteutetaan aerobic-tuokiona esityksessä *Villit lapset*.

Autististen henkilöiden täytyy opiskella sosiaaliseen vuorovaikutukseen liittyviä perusasioita kuten ilmeitä ja ilmauksia hyvinkin mekaanisesti, mikä tuntui meistä ei-autistisista henkilöistä oudolta. Mekaanisuudesta ja toistosta mieleen tuli aerobic. Ilmeiden opettelu tuntuu myös epäaidolta, mikä vahvisti omaa subjektiivista mielikuvaani aerobic-tunnista.

*Utopia*-esityksessä ollaan hautajaisissa (edellä esitelty kohta), esitetään tv:n sketsiohjelma (puhutellaan suoraan yleisöä ja väliin syötetään valmista studionaaurua) sekä näytetään mykkäelokuva livesäestyksellä. Marie Curien tie tiedemiesten keskellä tunnustetuksi henkilöksi esitetään puolestaan juoksukilpailuna: Marie Curien taakse ilmestyvät teepaitaiset hahmot, jotka starttipyssyn laukauksesta ja yleisön hurratessa etenevät hidastetusti kohti yleisöä. Urheiluselostaja selostaa kiihtyneenä Curien uran



etenemistä.



Kuvio 6. Marie Curie (Thomas Hamberg) ja juoksukilpailu (*Utopia*). Kuvaaja Janne Mäkinen.

Nämä erilaiset konkreettiset tilanteet, ”tekstilajit”, kantavat mukanaan omat merkityksensä, jotka liitettynä muuhun lavalla nähtävään tai kuultavaan synnyttävät moniäänisyyttä: esimerkiksi Marie Curien ura oli ankaraa kilpailua sekä tiedemaailman käsitysten, miesten että yhteisön hyväksynnän edessä.

(Miesjuontaja flirttailee musiikin tahdissa yleisölle)

Juontaja (venäläisittäin): Ja nyt hyvä yleisö, nyt seuraavaksi teitä viihdyttää Kansallinen huumorimittari.

(Naisapulainen kyllästyy ja rykäisee)

Juontaja: Sketsi numero yksi.

(Sketsi alkaa)

Eukko: Nytkös te tulitte sitten mittaamaan?

Mittaaja: Tulin.

Eukko: Entäs jo en anna?

Mittaaja: Minulla on valtion lupa.

---

Katkelma *Utopia*-esityksen sketsiohjelmakohtauksesta

#### 4.2.3 Dokufiktio

Kaikissa esityksissä olemme käyttäneet runsaasti tietotekstejä – sekä painettuja että Internetistä löydettyjä. Materiaalia olemme käyttäneet paikoin hyvinkin epäoikeudenmukaisesti. Olemme etsineet kiinnostavia yksityiskohtia ja outouksia,

yksityiskohtia, jotka ovat saaneet tulla edustamaan jotain laajempaa kokonaisuutta (metonymia).

Esimerkiksi *Utopia*-esityksen keskellä esitetty lyhytelokuva nimeltään *Aleksein keittiössä* rinnastaa kolme erilaista tekstilajia: Anna Politkovskajan dokumenttiteoksessa *Putinin Venäjä* (2008) kerrotun tositarinan ydinsukellusvenekomentaja Aleksei Dikin elämäntilanteesta, tv:n keittiöohjelmat ja Peter Jacksonin elokuvan *Braindead* (1990) loppukohtauksen. Todellisuudessa Aleksei ja hänen vaimonsa Larissa eivät ole tehneet kokkiohjelmaa eikä Aleksei Diki ole leikannut vaimonsa korvaa, joka sitten tippuu keittokattilaan. Yhdistämällä nämä eri tekstit aitoon tositarinaan esitys tarjoaa katsojalle näkökulman: Aleksei Dikin tilanne on absurdi.



Kuvio 7. Sinistä taustaa vasten kuvattu mykkäelokuva *Aleksein keittiössä*. Tausta tehtiin sukellusveneen sisätiloja esittäväksi 3d-animaation avulla. 3d:n toteutti mieheni Janne Mäkinen. Lyhytelokuvassa esiintyivät Vellamo Ahola ja Lari Ylönen. Vas.puoleisen kuvan kuvaaja Kare Markkola, oik.puol. Janne Mäkinen.

Hotinen käyttää käsitettä dokufiktio, joka tarkoittaa faktatiedon käsittelyä vapaalla, fiktiivisellä tavalla. Se tarkoittaa myös totuuden vääristämistä ja suoranaista valehtelua. Tyypillisiä ominaisuuksia dokufiktioille ovat virheet, asioiden vapaa rinnastaminen, kärjistäminen ja tietenkin näkökulman valinta. Hotinen myös väittää, että dokumentti lähtee todellisuudesta ja pyrkii kohti katsojan mielikuvitusta, kun taas näytelmä tai

esitys voi lähteä mielikuvituksesta ja pyrkiä kohti todentuntuisuutta. (Hotinen 2002, 253.) Aivan kuten käyttämämme aito uutisteksti alkoi tuntua fiktiolta.

#### 4.3 Fragmentaarisuus ja montaasi rakenteessa

Hotisen aiemmin esitetyn kaavion mukaan ”uuteen” dramaturgiaan liittyy tarinan ja juonen sijaan käsitteet fragmentti ja kompositio (Hotinen 2002, 222). Koskenniemi puolestaan pohtii devising-esitysten yhteydessä, valitseeko tekijä itse fragmenttirakenteen vai esittäytykö aihe tai tutkittava asia epäjohdonmukaisena. Hän kysyy myös, onko epäjohdonmukainen fragmentaarisen synonyymi. (Koskenniemi 2007, 78 – 84.) Perinteisen draaman näkökulmasta näin voinee ajatella. Fragmentaarisuus vastustaa ainakin ehyttä tarinaa.

Fragmentaarinen dramaturgia voi kuitenkin heijastaa maailman pirstaleisuutta, kuvata tekijöidensä sisäistä todellisuutta tai olla tietoisesti todellisuuden kokemuksesta poikkeava (Koskenniemi 2007, 78 – 84). Postmoderni on tunnustanut fragmentaarisuuden ominaispiirteeksensä juuri näistä syistä.

Voidaan myös ajatella fragmentaarisen ilmaisun tavoittavan paremmin assosiatiivisia merkityksiä ja tiedostamattoman. Fragmentaarinen ilmaisu myös esittää enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Lisäksi fragmentaarisuudella voidaan tavoittaa poeettisuutta ja metaforisuutta esitykseen. Esimerkiksi ohjaava opettajani Riku Saastamoinen piti *Franz ja Milena* –esityksen dramaturgiaa poeettisena.

Fragmentaarista rakennetta voidaan perustella myös esimerkiksi hallinnan ja kontrollin vastustamisena (tarjoaa epäjärjestyksen tuntua), illuusion ja illuusioon uppoutumisen vastustamisena (jonkinlainen vieraannuttaminen), henkisestä profaaniin pyrkimyksenä (kokonaisuudet yleviä vs. fragmentit arkipäiväisiä ja konkreettisia) sekä ajatuksella, että taideteoksen merkitys syntyy osien välisestä suhteesta (Hotinen 2008).

Jonkinlainen logiikka tai periaate täytyy olla kuitenkin siinä, miten materiaalin järjestää. Juha-Pekka Hotinen ehdottaa, että organisoiva periaate voi olla vaikkapa

suhteellisuusteoria, psykoosin määritelmä tai VR:n aikataulu (Hotinen 2008). Tämä on seikka, johon haluaisin vielä paremmin keskittyä ja jossa haluaisin olla kekseliäämpi. Toistaiseksi periaatteeni ovat olleet kohtuulliset hämäriä. *Franz ja Milena* –esityksessä nimesin kohtaukset diagnoosien mukaan (esityksen alaotsikkokin oli *sairauskertomuksia*) mutta varsinainen periaate oli kertoa kaksi elämäntarinaa peräkkäin, niin että ensin esitellään kohtauksia Milena Jesenskan elämästä ja sitten Franz Kafkan elämästä, ja lopuksi esitellään kohtauksia, joissa Kafka ja Jesenska kohtaavat. Aivan viimeisenä tuli lopputeksti, jossa kerrottiin, mitä lopuksi tapahtui kummankin henkilön elämässä. Tässähän ei varsinaisesti vastusteta tarinaa, vaikkakin kohtaukset ovat jokseenkin irrallisia.

Seuraavissa esityksissä *Perhostenkerääjä* ja *Villit lapset* olen liikkunut fragmentaariseen suuntaan ja tällainen rakenne on kiinnostanut minua koko ajan enemmän. Vaikka näissäkin kahdessa esityksissä jonkinlaisena periaatteena toimi kronologisuus, kuitenkin varsinaisten henkilökuvausten välillä on ollut absurdeja kohtauksia, joiden merkitys on syntynyt rinnastuksesta ja yhteydestä ympärillä oleviin kohtauksiin.

Kaikista fragmentaarisin on ollut *Utopia*. Nimesin kohtausluettelon Esityslistaksi, mikä viittaa tietenkin jonkinlaiseen istuntoon tai kokoukseen: esittelemme ikään kuin erilaisia todistuskappaleita ilmiöstä nimeltä ydinteollisuus. Jokaisessa kohtauksessa on tavallaan aivan oma maailmansa. Myös tyyli (ja tekstilaji) vaihtelee kohtauksesta toiseen. Kohtauksessa 14 (lopputanssi) yhdistyvät menneet kohtaukset ja ideat siten, että taustakankaalle projisoidussa videomateriaalissa liukuu peräkkäin historiallisia nimiä ja ilmiöitä, jotka ovat esiintyneet esityksessä.

Esityslista:

1. Loru
2. Syyttäjät
3. Valkoiset kohinat (katkelmia Don deLillon romaanista Valkoinen kohina)
4. Elämysmatkat
5. Hautajaiset (mukana sovitut Goldfrappin kappaleesta Utopia)
6. Kansallinen huumorimittari (tv:n sketsiohjelma)

7. Marie Curien elämä ja teot (urheilukilapilut)
8. Nimeni on Aleksandr Litvinenko (klovnit)
9. Elokuvanäytös: Alekseini keittiössä (tiedot Aleksei Dikistä ovat Anna Politkovskajan teoksesta Putinin Venäjä) livesäestys
10. Kansallinen olympiajoukkue esiintyy
11. American propaganda: Vince ja Kent valistavat yleisöä (mukana sovitus TATUn kappaleesta Not gonna get us)
12. Uutiset (teksti Ylen arkisto 28.04.1986)
13. Sankarisotilaat-monologi (mukana sovitus Sielun veljien kappaleesta Säkenöivä voima)
14. Lopputanssi: Cleaning Women, Quartarius
15. Global dream (tulevaisuusvisio)

Esitystemme kohdalla voidaan myös puhua montaasidramaturgiasta, koska kaikissa esityksissä on jokin kokoava ajatus tai teema. Montaasi-käsite on venäläisen elokuvaohjaaja Lev Kulesovin luoma mutta Sergei Eisensteinin ja Vsevolod Meyerholdin pidemmälle kehittänyt tekniikka ja perustuu siihen periaatteeseen, että katsoja rakentaa näkemästään kokonaisuuden – yhdistää näkemänsä ja luo eri elementtien välille yhteyksiä: ”Näyttämöllä montaasi tarkoittaa sitä, että kaksi erilaista tapahtumaa yhdistetään näyttämällä ne peräkkäin. Näiden kahden tapahtuman summasta syntyy kolmas, täysin uusi tilanne” (Pätsi 2010, 87).

#### 4.4 Moniroolisuus lavalla ja esiintyjä toiminnan suorittajana

Hotisen mukaan uusi dramaturgia käsittelee henkilöahmoa kahdella perinteisestä painotuksesta poikkeavalla tavalla. ”Henkilöahmoon asennoidutaan selvästi roolina ja sen esittämisenä eli erilaisten vieraannuttamis- ja etäännyttämiskeinojen ja metatasojen kautta.” (Hotinen 2002, 224.) Tämä tarkoittaa sitä, että henkilöahmo ja hänen pyrkimyksensä jäävät osittain tuntemattomaksi eikä hänen psykologiaansa tai taustaansa tutkita.

Käsitteen henkilöahmo sijaan uudessa dramaturgiassa voidaan puhua roolista, ”omasta itsestä” ja ”ohikulkijasta”. ”Toisaalta fiktiivisen henkilöahmon rinnalle ovat nousseet monet oman itsen ihanteet, joissa esiintyjän nähdään toimivan omana itsenään - - .” (Hotinen 2002, 224.) Uudessa dramaturgiassa henkilöitä voidaan siis

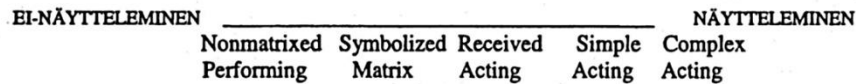
luonnehtia ohikulkijoiksi, kuljeskelijoiksi, todistajiksi ja silminnäkijöiksi. Aiemmin tällaiset henkilöt olivat sivuhenkilöitä. Uuden dramaturgian henkilöt ovat suhteessa tapahtumien keskiöön ulkopuolisia ja vierailevat siellä vain etäisesti ja kevyesti. (Hotinen 2002, 366-367.)

Kun annetaan ääretön määrä fiktiivisiä rooleja, päädytään jonkinlaiseen subroolin tilaan, presentaation hetkeen. Puhdistamalla ja minimoimalla ei siis välttämättä pääse tähän tilaan, presentaation aktiin, vaan luomalla lisää rajoituksia ja pommittamalla olemisen tilaa äärettömiin (Hotinen 2002, 376).

Hanna Helavuori kuvaakin nykyteatterin esiintyjän työtä muun muassa sanalla "esinemäisyys", jolla hän tarkoittaa sitä, että esiintyjä suorittaa tehtäviä ilman, että hän yrittää ilmaista mitään ennalta sovittua. (Ruuskanen 2011, 103.) Hän myös pohtii, mitä tapahtuu, kun esiintyjä ei enää teekään roolia. "Kun esiintyjä ja rooli irtaantuvat toisistaan, korostuu ajatus esittäjän ruumiista kulttuurisena tekstinä." (Ruuskanen 2011, 104.) Helavuoren mukaan esittäminen on aktiivista tilallista ja aistimellista suhdetta toisiin: tilallista virittäytymistä ja reagointia ympäristöön (Ruuskanen 2011, 105).

Kaikissa Monoteatterin esityksissä kaikki esiintyjät ovat esimerkiksi esittäneet useita rooleja. Tämä on ollut jo etukäteen päättämäni ratkaisu, johon ovat vaikuttaneet useat näkemäni esitykset (esittelin niitä esimerkiksi luvussa 1.2). Muutoinkin roolihahmojen miettiminen ja erilaisten kokeilujen tekeminen ovat olleet varsinainen ohjauksellinen haaste minulle.

Näyttelijän (näyttelijäntyön) ohjaaminen on oma henkinen akilleen kantapäätäni – vaikka Riku Saastamoinen antoikin minulle asiasta jonkinlaisen synninpäästön, huolehdin edelleen siitä, miten ohjaan yksittäistä näyttelijää. Ongelma lienee siinä, että minulta puuttuu selkeä näkemys ja siksi perinteinen ja uusi näyttelemisen tapa painivat mielessäni tavallaan vielä samassa sarjassa. Kolu esittelee Michael Kirbyn teoreettisen jaon, joka sijoittuu ei-näyttelemisen ja näyttelemisen janalle. Tässä tuntuisi olevan jotain, mitä voisin yrittää tarkastella tarkemmin.



Kuvio 8. Kirbyn ei-näyttelemisen ja näyttelemisen jana (Kolu 2002 – 2003b, 138).

*Villit lapset* –esityksessä kaikki viisi esiintyjää esittivät yhtäaikaaisesti Temple Grandinia, texasilaista autistista tiedenaista. Esiintyjillä oli samanlaiset cowboy-liivit ja –hattu. *Perhostenkerääjä*–esityksessä kaikki viisi esiintyjää esittivät Friedrich Nietzschen sisarta Elisabethia. Kaikilla esiintyjillä oli pitsiliinasta päähän aseteltu päähine.

Kirbyn jaottelussa on kategoria Symbolized Matrix eli symbolisoitu kehys. Tämä tarkoittaa sitä, että esiintyjä ”esittää jo viitteitä tai ominaisuuksia roolihenkilöön liittyen mutta ei kuitenkaan näyttele roolihenkilöä” (Kolu 2002 – 2003b, 139).

Se, että moni esiintyjä näyttelee samanaikaisesti samaa roolihenkilöä, alkoi kiinnostaa minua vuonna 1999, kun näin Dublinissa paikallisen teatterikorkeakoulun esityksen *And Then in St Stephen’s Green an Albino Dwarf Hit Me across the Back with a Crowbar*. Mieleeni jäi esityksen pelkistetty lava: vain massiivinen kalteva puutaso keskellä tilaa. Samoin vaikutuksen teki se, että yhtäkkiä kaikki esittivät Antonin Artaudia. Kaikilla esiintyjillä oli myös samanlainen puvustus. Mutta jälkikäteen lukiessani käsiohjelmaa ja rooliluetteloa en löydä merkkiäkään tästä. Rooliluettelosta kuitenkin näkee, että lähes jokaisella esiintyjällä on ollut monta eri roolia. (Esitys on myös tehty ryhmäprosessina: *Devised and Written by the Company*.) Myös esimerkiksi Smedsin esityksessä *Jumala on kauneus* kaikki esittivät kuvataiteilija Vilho Lampea.

He näyttelivät taiteilijan elämän eri puolia sekä taiteentekijää erilaisissa ympäristöissä - - (Ruuskanen – Smeds 2005, 143).

Elokvien puolella sellaiset teokset kuin Todd Solondzin *Palindromes* (2004) ja Todd Haynesin *I’m not there* (2007) ovat olleet innoittavia. Ensin mainitussa episodielokuvassa eri näyttelijä näyttelee samaa teini-ikäistä tyttöä mutta kukaan ei jäljittele mitään tiettyä hahmoa; jokainen on erilainen. Yksi esiintyjistä on runsaasti

ylipainoinen ja toinen iäkäs nainen: jokainen näyttelijä tuo oman itsensä roolihahmoon. Aivan kuten nykyteatterissa esiintyjän oma minä jättää jälkiä siihen, mitä hän tekee ja näitä jälkiä käytetään myös tietoisesti hyväksi (Ruuskanen 2011, 110). Bob Dylanista kertovassa elokuvassa idea on sama – ehkä kuitenkin enemmän on pyritty hakemaan dylanmaisuuksi mutta täten mahdollisesti Dylanin eri puolia.



Kuvio 9. Viisi Temple Grandinia esityksessä Villit lapset (vas. Jukka Heiskanen, Heli Väätäinen, Ossi Hirvikoski, Irene Kajo ja Suvi Leppänen). Kuvaaja Janne Mäkinen.

Ehkä kaikista tarkinta taustatyötä roolihahmojen suhteen tehtiin jo aiemmin esittelemässäni *Villien lapsien* kohtauksessa, jossa kaksi esiintyjää esittivät autistisia kaksosia. Haasteena oli sekä uskottavan fyysisen ilmaisun että myös sisäisten suuntien löytäminen. Tämä edustaa edellä esitellyn Kirbyn jaottelun mukaan kategoriaa Complex Acting eli monitasoinen näyttelemine.

Itse olen pyrkinyt kaiken aikaa pois perinteisestä roolihenkilöstä mutta parhaiten tämä on mielestäni onnistunut vasta *Utopia*-esityksessä.

Koskenniemi sanoo, että devising-esityksissä toiminnan lähtökohta on usein esiintyjien ”minässä”, ei rooleissa. Hänen mukaansa roolit ovat pikemminkin hahmoja, jotka rakentuvat usein viittauksenomaisesti ja hetkellisesti. Hahmo voi myös siirtyä



näyttelijältä toiselle (tietynlaisten "keveiden" roolien käyttö). (Koskenniemi 2007, 74 – 75.)

Samaa uuden dramaturgian kanssa on se, että psykologinen ihmiskuva ei ole enää keskiössä. Toisaalta ajatus esiintyjien "minästä" tuntuu hankalalta – tai ainakaan minua ei välttämättä kiinnosta esiintyjän "oma oleminen" tai "omana itsenä oleminen". Toisaalta taas voi olla, että näiden sanojen semantiikka ei avaudu minulle samalla tavalla kuin vaikkapa Koskenniemelle tai Hotiselle. Sen sijaan viittauksenomaisuus ja hetkellisyys sekä roolin vaihtuminen näyttelijältä toiselle tai jopa roolin yhtäaikaisuus ovat näkökulmastani luontevia määreitä käyttämilleni hahmoille. Ehkä liitän "omaan itseän" tai "minään" sen, että näyttelijäntyö on ei-esittämistä tai ei-näyttelemistä, mikä toimii mielestäni kyllä tietynlaisissa esityksissä mutta itselläni oli suunta kohti kontrollia, johon tällainen esittämisen tapa ei ole sopinut.

Monoteatterin esityksissä erilaisten roolien painopiste onkin ollut fyysisessä ja osin tarkoin kontrolloidussa esittämisessä. Erilaisella fyysisellä ilmaisulla on pyritty vaikuttamaan katsojan kokemukseen. Esimerkiksi *Utopian* kohtauksessa Sankarisotilaat seisoo joukko "sankarisotilaita" käsi lipalla. Kun kohtausta harjoiteltiin, ehdotin esiintyjille, että he vetäisivät koko ajan ilmaa sisään, haukkoisivat henkeään. Tämä fyysinen toiminto oli erittäin vaikea ja sitä harjoiteltiin paljon, vaikkakin vähän kerrallaan, koska se oli fyysisesti hyvin raskasta. Tällä hengen haukkomisella saavutimme kuitenkin jonkinlaisen kauhun tilan, joka ainakin itsessäni katsojana aiheutti sen, että aloin pidättää omaa hengitystäni.

*Perhostenkerääjä*-esityksessä esiintyjien kehollisuus korostui luonnollisesti valitun metaforan (liha) ja teeman (väkivalta) vuoksi. Esitys alkoi pogoamisella, joka jo alkumetreillä uuvutti esiintyjät ja toi hien voimakkaan hajun huonosti ilmastoituun pieneen tilaan. Lisäksi esiintyjät olivat lavalla kaiken aikaa, kohtaukset seurasivat toisiaan ripeässä tahdissa ja hahmoja karrikoitiin rajullakin fysiikalla. Esitys oli esittäjilleen reilun tunnin mittainen voimakas urheiluakti. Kuvaavaa esitykselle on, että roolivaatteet jopa lopuksi homehtuivat.



Kuvio 10. Lihaskimppu (Ossi Hirvikoski) pusertaa hikeä esityksessä *Perhostenkerääjä*. Kuvaaja Janne Mäkinen.

Kehoa on käytetty yleisöön vaikuttamisen välineenä ja esimerkiksi Antonin Artaudin tavoitteena oli siirtää esiintyjien olo- ja tunnetiloja suoraan katsojalle (Vesanen 2002 - 2003, 143). Mielestäni juuri esiintyjien keho on ollut haastava elementti ja tavoitteenani on ollut käyttää sitä mahdollisimman monipuolisesti, vaikka välillä onkin tuntunut, että keinot loppuvat kesken. Perinteiset dialogit ja toiminnat ovat alkaneet tuntua epäsopivilta ja siksi esimerkiksi jokainen *Utopia*-esityksen kohtaus on rakennettu nimenomaan fyysisen olemisen ja myös visuaalisuuden pohjalta. Ne ovat olleet paikoin selvästi tärkeämpiä elementtejä kuin teksti.

*Utopia*-esityksen kohtaus, jonka teksti on suoraan Don deLillon romaanista *Valkoinen kohina*, on ohjattu näillä periaatteilla: rakennettu kuva, jossa oleminen on fyysistä. Kohtaus jakautuu kolmeen osioon. Ensimmäisessä osiossa esiintyjien fyysisen olemisen suuntana on pystyakseli yleisön ja takaseinän välillä: ääripisteet vetävät heitä magneetin lailla puoleensa. Toisessa osiossa kaksi henkilöä tuulettaa keskimmäistä, joka on läikähty kuumuuteen. Lopulta leyhyttelijät kaatuvat maahan. Viimeisessä osiossa pumpataan hengityskoneen äänen tahdissa.

*Franz ja Milena* –esityksessä uskon aviomies kiekkuu kuin kukko ja hänen rakastajattarensa kiipeää roikkumaan kohtauksen lopun ajaksi miehen selkään. *Villit lapset* –esityksen Uteliaille ja muodikkaille saatiin oma olemuksensa fyysisellä rajoituksella: korkokengillä. Tällöin luonnollisesti teimme nilkoista hallitsevan elementin näiden hahmojen olemiseen.

*Villit lapset* –esitys loppuu kuvaan, jossa Temple Grandineiksi pukeutuneet esiintyjät pyörittävät sirkuskeppiä. Harjoittelimme kepin pyöritystä kauan ja se oli haastavaa. Pyörivä liike ja etenkin katsojalle näyttävä kuva tekivät kohtauksesta hypnoottisen. Miksi tällainen pyörivä liike? Tutkimuksemme olivat paljastaneet, että kaikenlainen heilurimainen liike yleensä naulitsee autistisen henkilön huomion. Tämän olimme kokeneet myös käytännössä tavatessamme Autismisäätiön poikia. Pyörittelin avainketjuani kuten minulla on tapana ja huomasin, että yksi pojista alkoi seurata sitä peittelemättömästi.



Kuvio 11. Temple Grandinit sirkustempunsa kanssa. Kuvaja Janne Mäkinen.

Muita vastaavia fyysisiä elementtejä on ollut *Franz ja Milena* –esityksen pitkäkö kohtaus, jossa esiintyjät yrittävät pukea takkia oikein päälleen. Harjoittelimme kauan takin pukemista. Anoin tehtäväksi, että piti löytää tismalleen oikea rituaalinen tapa pukea takki ja sitten se piti pystyä toistamaan kymmeniä kertoja. Tällä haimme

luonnollisesti pakkotoimintojen luonnetta: jatkuva toisto synnytti myös esiintyjissä tuntee pakko-oireisuuden ahdistavuudesta.

Eri esityksissä on saattanut myös olla jokin keskeinen toistuva fyysinen elementti. *Franz ja Milena* –esityksessä se oli liike syvyysuunnassa (lähestyminen ja etääntyminen), *Perhostenkerääjässä* se oli valuminen (painavuus) ja *Utopiassa* juuttuminen ja yritys päästä irti.

*Perhostenkerääjä*-, *Villit lapset* - ja *Utopia* –esityksissä on myös rikottu sukupuolirooleja siten, että miehet ovat esittäneet naisia ja naiset miehiä. *Perhostenkerääjässä* ja *Villeissa lapsissa* ei varsinaisesti esitetty sukupuolta mutta *Utopia*-esityksessä Marie Curieta esitti mies, joka toteutti roolihahmonsa hyvin feminiinisesti. (Esiintyjä toimii myös drag queeninä.)

#### 4.5 Metaforat

Metafora ja metaforinen työskentely ovat keskeisiä ajatuksellisia ja dramaturgisia työkaluja devising-tekemisessä. Kolu määrittelee metaforadramaturgiaa näin:

”Metaforadramaturgialla voidaan käsittää tekstistä nousevaa keskeistä symbolia tai metaforaa, joka alkaa jäsentää esimerkiksi dramatisoinnin prosessia. Dramaturgia on osa esityksen tematiikkaa mutta toimii metaforan muotoisena tai näköisenä dramaturgiana.” (Kolu 2002 – 2003a, 111 - 112).

*Perhostenkerääjä*-esityksessä liha toimi metaforana väkivallalle ja vallankäytölle. Esityksen alussa piirrettiin lihakartta, jonka avulla myöhemmin suunnistettiin. Esityksessä pidettiin lihansyöntikilpailu, jonka keskeyttää kasvissyöjäksi ryhtynyt väkivaltainen isä. Esityksessä ahdistellaan seksuaalisesti esimerkiksi kuntosalilla: toista ihmistä kohdellaan lihana. Punk-bändin erään biisin sanoitus koostuu pelkästään venäjänkielisistä liharuoista. Tutkimuksissa kävi myös ilmi, että esimerkiksi Hitler oli vannoutunut kasvissyöjä kuten hänen ideologinen veljensä Förster (joka oli Friedrich Nietzsche'n siskon mies). Koko improvisoimalla tuotettu Försterin monologi pursuaa myös uskonnollisia metaforia kuten puhtaus ja arkki.

Oikeita saksalaisia on liian vähän lihan peittämässä valtakunnassamme. Ihmiskunnan ja Saksan rappio johtuu ihmisten väärästä, luonnon vastaisesta

ruokavaliosta. Liha kuumentaa veren ja tämä maa, tämä maa on pilalla. Totisesti, totisesti tämä maa on tallattu. Juutalaiset ovat sitä tallanneet ja sen mädättäneet.

Me tarvitsemme puhtaan alueen. Puhdas kansa ei asu täällä. Se asuu Atlantin toisella puolella. Vain me voimme tehdä täydellisiä saksalaisia.

Olemme luomakunnan kruunu. Olen tehnyt tutkimuksia. Maa meren toisella puolen on vihreää ja rehevää. Siellä maata ei tarvitse edes kastella, kasvit kasvavat aivan itsestään. Siellä vuoden aikana saadaan monta satoa.

Tuolla toisessa maailmassa saamme puhdasta jälkikasvua. Siellä meillä on uusi tilaisuus kasvattaa terveitä ja viattomia saksalaisia tyttöjä ja poikia. Siellä oikea saksalainen kansa nousee maasta kuin uljas taimi. Oikea saksalainen on taistelija, siittäjä ja runoilija - ja rehellinen peltotyöläinen. Arvostan teitä, koska te teette työtä pelloilla. Olette peltotyöläisiä. Mutta entä juutalaiset? He eivät työskentele pelloilla. He ovat perseestä, ja te, te olette pellosta.

Siellä viidakossa on teille kaikille uutta peltoa. Työteliäälle talonpojalle riittää siellä työtä. Siellä ei ole juutalaisia tallomassa maata.

Minä rakennan arkin, niin kuin Nooa, ja pelastan kansakuntamme tuholta. Minulla on näky: Saksan kansalle on syntyvä lapsi, joka on jo kapaloituna seimessä kuin Jeesus, vaikkakin Jeesus oli juutalainen, mikä kertoo, että Jumala on harhaoppinen, jos hän väittää juutalaisen olevan poikansa. Mutta tässä uudessa vapahtajassa on oleva paukkua niin kuin maississa.

Natsi Försterin monologi esityksestä *Perhostenkerääjä*

Muissa esityksissämme ei ole ollut samanlaista selkeää koko esityksen lävistävää metaforaa kuin *Perhostenkerääjän* liha. Muissa esityksissä on ollut enemmänkin esimerkiksi metaforisia hahmoja.

*Franz ja Milena* –esityksessä eräs esiintyjä esitti suunnattoman suurta syöpäläistä. Syöpäläinen esiintyi kohtauksessa, jossa Milena Jesenska riutuu vieroitusoiretuskissaan. Kohtauksessa syöpäläinen edustaa riippuvaisuutta. Syöpäläinen on myös kaunokirjallinen viite Kafkan novelliin ja sitä kautta se kantaa tiettyä metaforaa mukanaan. Syöpäläisen voi nähdä myös ylipäätään metaforana ahdistuksesta ja pelosta.



Kuvio 12. Syöpäläinen (Ossi Hirvikoski) kiusaa vieroitusoireista kärsivää Milena Jesenskaa (Vellamo Ahola). Kuvaaja Satu Mäkinen.

Klovnihahmo toimii eksyksissä olevan ihmisen metaforana sekä esityksessä *Franz ja Milena* että esityksessä *Utopia*. *Franz ja Milena* –kohtauksessa tanssitaan ja jutellaan keveitä, vaikka taustalla on sosiaalisen menestymisen kamppailu; *Utopia*-esityksessä klovnit löytävät Aleksandr Litvinenkon ruumiin ja tekevät siitä marionettinsa. *Utopia*-esityksessä halusin klovnihahmojen edustavan tavallista massan mukana menevää kansalaista. Kevään 2010 esityksissä klovnit olivat pelkän nenänsä varassa, mutta syksyllä olin lisännyt heidän kaulaansa kyltin, jossa luki esimerkiksi "TOVERI 1". Muutoksen tein monien keskustelujen jälkeen.

*Villit lapset* –esityksessä toistui kohtaukset, joissa seikkailivat henkilöt nimeltään Uteliaat ja muodikkaat. He olivat valistuksen ajan nuoria miehiä, jotka olivat valppaina uuden edessä. Esityskontekstissa he kuitenkin edustivat kaikenlaista naiivia ennakkoluuloisuutta ja törkeää asioiden haltuunottamista.



Kuvio 13. Uteliaat ja muodikkaat (Jukka Heiskanen, Suvi Leppänen ja Heli Väätäinen) ovat asettautuneet edustavaan asetelmaan. Kuvaaja Janne Mäkinen.

B: Victor?

A: Missä hän on?

B: Tämä on niin jännittävää. Historiallinen hetki.

- Hoo, hohhohhoo!

- Oh-ho-ho-ho!

- Uskomatonta!

- Ho-ho-hoo!

A: Haloo!

B: Huhuu?

A: Hei, Victor!

C: Täällä sitä nyt ollaan.

A: Victor!

B: Tule ottamaan!

B: Hän ei edes katso tänne.

C: Tryffeli!

B: Tryffeli, Victor.

A: Hävytöntä.

B: Hän ei ota edes mitään kontaktia.

A: Victor!

B: Tässä on joku vika tässä lapsessa.

A: Meille luvattiin aivan jotain muuta.

B: Miksei se puhu?

A: Mene sinä. Olet helposti lähestyttävä.

lähestyvät

B: Haisee pahalta.

A: Victor!

B: Onpa apaattinen.

A: Ei mitään reaktiota.

(heittää kengällä)

B: Vähän räpäytti.

A: Silmät auki! Victor!

(heittävät kengillä)

B: Siinä saat, senkin rumilus.

A: Pitääkö tulla lähemmäksi heittämään.

B: Miten voi joku olla noin välinpitämätön?

A: Hän vaikuttaa aivan tyhmältä.

C: Victor, pidä nyt puhe.

B: Hän ei edes kerran luonut katsettaan meihin.

B: Vaikka onkin asunut koko elämänsä luonnossa, voisi silti vähän käyttäytyä.

A: Kuinka epäkunnioittavaa.

B: Suorastaan epäinhimillistä.

Uteliaat ja muodikkaat keskustelevat esityksessä *Villit lapset*.



Myös hengitys on toiminut metaforana pelolle ja ahdistukselle esityksissä *Franz ja Milena* sekä *Utopia*. Helppo metafora oli myös lavan ainoa rekvisiitta jääkaappi esityksessä *Villit lapset*. 1950-luvulla psykologiassa vielä selitettiin autistisuuden johtuvan äidin tunnekylmyydestä; autististen lasten äitejä kutsuttiin jääkaappiäideiksi.

#### 4.6 Metatekstit

Hotinen väittää, että katsoja ahdistuu tuntemattoman edessä. Siksi tekijällä on kaksi vaihtoehtoa. Hän joko selittää katsojalle teoksensa periaatteet tai sitten ei. Selitys annetaan joko esityksen sisä- tai ulkopuolella, joko etu- tai jälkikäteen tai esityksen aikana. Sen voi antaa käsiohjelmassa, ennakkopuffeissa tai esityksen sisällä, osana sitä. (Hotinen 2002, 231.)

Itse esimerkiksi pidän opastetuista kierroksista taidemuseossa. En ymmärrä juuri mitään ei-kertovasta nykykuvataiteesta, joka saattaa olla muutama erivärinen viiva valkoisella pohjalla. Mutta kun opas kertoo tekijän ideamaailmasta, olen useimmiten vaikuttunut ja alan nähdä merkityksiä teoksissa. Opastus tuntuu elimelliseltä osalta katsojakokemustani.

Ehkä tästä syystä käsiohjelmat ovat tuntuneet tärkeiltä. Ensinnäkin olen nimennyt kohtaukset jokaiseen käsiohjelmaan. Toiseksi olen antanut katsojalle runsaasti informaatiota niistä yhteyksistä, joihin esityksemme liittyy, sekä niistä materiaaleista, joita työryhmämme on eniten tutkinut. Olen myös antanut useimmiten tarkat lähdetiedot kirjallisista materiaaleistamme. Käsiohjelma toimii esityksen meta-aineistona.

##### Lähdekirjallisuutta:

Freud, Sigmund: Tapauskertomukset, Teos, 2006

Ingvar, David H.: Kymmenet aivot, Like, 2001

Knopp, Guido: Hitlerin naiset, Ajatus Kirjat, 2005

Kortelainen, Anna: Levoton nainen - hysterian kulutushistoriaa, Tammi, 2003

Lambert, Angela: Eva Braunin elämä, WSOY, 2006

MacIntyre, Ben: Herrakansa viidakossa, Nemo, 2002

*Perhostenkerääjä*-esityksen käsiohjelman lähdeluettelo.

Hotisen mukaan käsiohjelmassa ohjataan tulkintaa, annetaan avaimia sisältöön, asetetaan teos johonkin kontekstiin. "Sillä voidaan myös yrittää ylevöittää, selittää,

oikeuttaa.” (Hotinen 2002, 429.) Osa katsojista on pitänyt käsiohjelmaa jopa ratkaisevana esityksen ymmärtämisen kannalta.

*Perhostenkerääjä*-esitykseen liittyi myös etukäteen nauhoitettu fiktiivinen haastattelu, jota soitettiin lämpiössä ennen esityksen alkua. Kyseessä oli harjoitusvaiheessa improvisoitu kohtaaminen, joka kuitenkin ei mahtunut tai sopinut varsinaiseen esitykseen.

Kaikilla esityksillä on ollut myös alaotsikkonsa, jotka ovat niin ikään toimineet lukuohjeina. Esimerkiksi *Perhostenkerääjä – runoelma väkivallasta* –kokonaisuuden paljastaa, että esitys rakentuu vastapareille (runoelma – väkivalta). Nimi *Franz ja Milena – sairauskertomuksia* antaa myös viitteen esityksen sisällöstä: kertomuksia-sana viittaa siihen, että kokonaisuus koostuu pienemmistä osista, ja sairaus-sana viittaa siihen, mitä sisällössä nostetaan esiin näiden kahden henkilön elämästä.

## 5 Performanssi

Yhteisiä tutkimuksen alla olevia elementtejä performanssissa on aika, tila, katsoja/kokijasuhde ja esiintyjän olemistapa. Performanssi pyrkii löytämään ilmaisumuotoja ja välineitä, jotka vastaisivat tekijöidensä maailmankuvaa. Teatteriin verrattuna performanssi on avoimempi. Muoto jättää sijaa katsojan tulkinnalle ja esitys ei sisällä itsessään yhtä totuutta vaan jättää tekijöiden ristiriidat näkyville. (Pennanen 2002 - 2003, 186)

*Utopia*-esitykseen liittyvä kävelyperformanssi Taiteiden yönä 2011 oli onnistunut kokemus erityisesti tekijöiden näkökulmasta. Kävelyperformanssiin osallistui neljä *Utopian* esiintyjää. Varsinaisessa esityksessämme on kohtaaminen, jossa pukuun pukeutuneet henkilöahmot kävelevät erittäin hidastetusti. Tässä kohtauksessa kyse on Tsernobylin ydinvoimalan sankarisotilaista, miehistä, jotka käskyn saatuaan menivät töihin vaaralliselle työmaalle ja saivat palkkioksi kenties vain diplomin ja tuhat ruplaa. Siirtäessämme hitaasti kävelevät hahmot kadulle lisäsimme heidän maskiaan (enemmän arpia ja haavoja sekä sideharsoa). Järjestimme performanssin Esplanadilla ja sovimme aloituskohdan ja päättymiskohdan. Esiintyjät kävelivät hidastetusti yhteensä 50 minuuttia.

Myöhemmin kävelimme lyhyempiä pätkiä myös muualla ydinkeskustan alueella.

Esiintyjät pitivät performanssia vaikuttavana, jopa hypnoottisena tai meditatiivisena kokemuksena. Myös itse katsojana koin performanssin intensiiviseksi ja vangitsevaksi – sekä myös tulkinnalle avoimeksi. Performanssin kesto ja tempo rikkoivat ympäröivän kaupunkihulinan ajallisuutta.

Ulkopuoliset katsojatkin olivat uteliaita ja jotkut kyselivät, mistä tässä kaikessa on kyse. Eräs mies sanoi näkevänsä hautajaissaattueen ja toinen kertoi halunneensa mennä mukaan kävelemään.

Performanssimme oli samalla myös markkinointikeino, vaikkakin jälkepäin keskusteluissamme tuli esiin sen merkitys myös henkilökohtaisena kokemuksena. Jälkikäteen eräs työryhmämme jäsenistä löysi blogin, jonka kirjoittaja oli nähnyt performanssimme ja tulkitsi sitä vapaasti, koska ”tämänkään esittäjistä [minulla] ei ole tietoa ja mielelläni vastaanottaisin jotain infoa jos joku sattuu asiasta jotain tietämään”.

Tässä performanssissa joukko liikemiespukuisia, sairaita ihmisiä kulki hitain elein ja askelin, lipuen ja kurkotellen eteenpäin. Rauhallista lipumista kesti pitkän aikaa kunnes yhtäkkiä he rupesivat haukkomaan henkeään ja yksi itki. Esitys oli friikki ja pelottavakin, mutta siitä tuli todella vahva tunnelataus. En tiedä mitä tällä haluttiin oikeasti sanoa, mutta minä tulkitsin sen niin, että vaikka olisi sairas täytyy työssä ja erityisesti liike-elämässä kurkottaa ja mennä vain eteenpäin vaikka vähän hitaammin raahustaen, välillä tulee hetki kun pysähdytään ja tajutaan oma kurja tila eikä enää tahdota jatkaa, mutta silti taas kohta lähdetään kurkottelemaan ja raahustamaan oravanpyörässä.

Hartonen, Minna-Maarit 2010.



Kuvio 14. Taiteiden yönä 2010 Esplanadin puistossa (vas. Pia Tapio, Irene Kajo, Tuukka Jukola ja Thomas Hamberg). Kuvaaaja Satu Mäkinen.

## 6 Johtopäätökset

Tärkeintä teatterin tekemisessäni näyttäisi olevan ensinnäkin dramaturgisella / esteettisellä tasolla eri materiaalien törmäyttäminen. Kaikista selkeimmin tämä näkyy erilaisten tekstien ja muotojen (tyylilajien) törmäyttämisestä. Tästä törmäyttämisestä on syntynyt yllättäviä uusia merkityksiä sekä myös arvojen ja näkökulmien moniäänisyyttä, joka mielestäni korreloi (oman) todellisuuden kanssa. Tämä tarjoaa katsojille (ja etenkin tekijöille) myös älyllistä ulottuvuutta.

Toisaalta vaikka esityksissäni korostuu työryhmän rooli esimerkiksi materiaalin tuottajana, esitykseni ovat selkeästi ohjaajalähtöisiä: minä teen ratkaisevat valinnat sekä harjoitusvaiheessa että lopullisessa esitysdramaturgiassa. Olen myös pääsääntöisesti koonnut työryhmät ja päättänyt toiminnan suuntaviivoista sekä esityksen estetiikasta. Pääosin esitykset varmaankin toteuttavat ohjaajansa visioita, vaikkakin tätä visiota muokkaavat prosessin aikana sekä muut tekijät ideoineen ja tuotoksineen että erilaiset yhdessä kerätyt materiaalit.

Kolmanneksi esityksissäni on korostunut tutkiminen ja prosessoivuus: sisältö ja muoto ovat rakentuneet ja tarkentuneet pala palalta prosessin aikana. Kuitenkin lopputulos on ollut tavoite siinä missä prosessikin; prosessissa on tähdätty taiteelliseen

lopputulokseen. Tässä on korostunut myös edellä mainittu ohjaajalähtöisyys: ohjaajana olen tähdännyt kaiken aikaa nimenomaan esitykseen.

*Utopia*-esitykseemme liittynyt performanssi kuitenkin oli myös jotain muuta: siinä sain itsekin kokeilla uudenlaista roolia – tarkkailijan roolia. Oli kiinnostavaa olla mukana läpinäkymättömänä seuraamassa performanssia ja etenkin sen vastaanottoa. Olimme sopineet etukäteen performanssin aloituskohdan ja keston. Kun lähdimme ulos, emme enää puhuneet keskenämme. Minä kuljin erossa performanssiryhmästä. Luulen, että performanssi erityisesti oli koko työryhmälle tutkimusmatka. Performanssi jäi myös kutkuttamaan mieltä ja uskon keskittyväni jossain vaiheessa sen lähempään tarkasteluun ja kokeiluihin.

Toisaalta olen alkanut olla avoin useammille uusille suunnille, esimerkiksi ohjaajan vallasta luopumiseen – ainakin jollain tasolla – vaikka se tuntuukin vaikealta. Haluan kuitenkin mennä eteenpäin ja tähän astikin parhaiten eteenpäin on päässyt hyppäämällä tuntemattomaan, kohti sitä, mitä osin myös vastustaa. Paikoin olen pohtinut myös esiintyjän merkitystä: Onko hän vain toteuttamassa minun näkemyksiäni vai miten esiintyjä kokee itse oman merkityksensä ja asemansa. Onko esiintyjä vain materiaalia minulle tai tuntee ko hän olevansa/ onko hän aktiivinen osallinen? Minua on kiinnostanut esiintyjän paikka - kuten pohdinnoissani on tullut esiin - sekä tekijänä että lavalla.

Työryhmä materiaalin tuottajana on antanut esityksille omat ominaisvärinsä; esitykset eivät ole olleet yhden äänen kirjoittamia vaan erilaisista väärinkäsityksistä ja erilaisista positioista lähteviä usein jopa keskenään ristiriitaisia ääniä. Tämä moniäänisyys on ollut minulle tärkeä, koska nyky maailmassa tämä moniäänisyys korostuu. Paitsi että käsikirjoituksista on tullut elävämpiä, myös esityksiin on tullut erilaisia arvoja ja näkökulmia.

Lisäksi esimerkiksi psykologinen roolihenkilö on tuntunut raskaalta ja yllätyksettömältä - psykologia kun ei muutenkaan tarjoa aina selityksiä olemassaolomme vaan joskus asiat vain ovat ja tapahtuvat. Psykologia myös usein katsoo taaksepäin, menneeseen, ja etsii syitä. Sigmund Freudin psykoanalyysia kuitenkin uskalletaan onneksi nykyisin jo vastustaa. Olenkin halunnut kokeilla erilaisia hahmoja, rooleja lavalla, kuten esittelin

luvussa 4.4. Näitä erilaisia kokeiluja ovat olleet muun muassa kollektiivinen roolihahmo, karikatyyri ja hahmotelma. Kenties tällaiset roolihahmot puhuttelevat nykykatsojaa ja mahdollistavat samastumisen tai tarkkailun. Mutta mitä tällä roolihahmolla voisi vielä tehdä? Mitä jos roolihahmo ei vaikkapa ole kiinnostava – tai tarvitseeko roolihahmon olla kiinnostava? Tarvitaanko roolihahmoa?

Hedelmällistä on ollut esiintyjien keskinäinen erilaisuus. Ensimmäisessä projektissani ohjaava opettajani Riku Saastamoinen sanoi, että olen osannut hyödyntää esiintyjien erilaisuutta. Huomio imarteli minua ja olenkin yrittänyt päästä tällä linjalla eteenpäin. Hulkko puhuu esiintyjäerityisyydestä, jolla hän tarkoittaa sitä, että ”esiintyjän erityisen ruumiillisen olemistavan huomioon ottaminen, sen kuunteleminen ja sitä kautta työstäminen - - ovat keskeisiä työtäni [Hulkon] määrittäviä ja sen olemistapaa luonnehtivia piirteitä” (Ruuskanen 2011, 124 – 125). Pidän tästä ajatuksesta ja sen antamista mahdollisuuksista. Luulen, että tällainen esiintyjäerityinen työtapa myös voi korostaa esiintyjän tekijän roolia.

Opinnäytetyöni alkumetreillä väitin, että vain *Franz ja Milena* on ollut henkilökohtainen esitys. Muissa esityksissä on ollut kyse ei-niin-suorasta henkilökohtaisuudesta. Sanotaanhan kuitenkin, että kaikista yksityisin on universaaleinta. Samalla tavalla universaali on yksityistä. Kaikissa esityksissä on siis pohjimmiltaan kyse yksityisestä ja yhteisestä. Aiheet ovat osittain ajankohtaisia, osittain ajattomia. Henkilökohtaisuus näkyy enemmänkin valituissa työtavoissa, dramaturgiassa ja esittämisen tavassa. Kuitenkin esitysten aiheiksi on muotoutunut joko jo aihelähtöisesti tai sitten tarkentunut prosessin aikana erilaisia niin sanottuja virhetiloja: ahdistus, pelko, väkivalta ja kommunikaatiottomuus. Hotinenkin asettaa teeman paikalle ”uuteen” dramaturgiaan virheen (Hotinen 2002, 222).

Elämä ei ole koskaan täydellistä; jokaisen elämässä on monia eri puolia – myös virheitä. Tällainen elämän ja ihmisen haavoittuvuus puhuttelee minua erityisesti oman elämäkokemukseni vuoksi. Maailmankuvaani liittyykin ahdistus (syömishäiriö, pakko-oireinen häiriö, läheisen alkoholismi) mutta myös jonkinlainen keveys. Elämän absurdiuden huomaaminen tuo elämään iloa; musta huumori on ollut tapani selviytyä. Uskon, että tämä musta huumori tulee esiin esimerkiksi juuri materiaalien vapaassa törmäyttämisessä.

Olen myös koko ajan halunnut mennä eteenpäin ja laajentaa valintakenttääni; jokaisen esityksen jälkeen on jokin seikka jäänyt kaihertamaan ja on ollut tunne, että tätä tiettyä seikkaa haluan ensi kerralla viedä pidemmälle. *Franz ja Milena* oli näistä esityksistä perinteisin: siinä oli esimerkiksi eniten dialogikohtauksia, kaksi päähenkilöä (joilla oli selkeä historiansa ja suuntansa) ja ylipäätään selkeät tarinat. *Utopiaa* kohti olen käyttänyt enemmän erilaisia teksti- ja tyyllilajeja, vaikkakin niitä jossain muodossa kokeilin jo tässä ensimmäisessä esityksessämme. Esimerkiksi *Franz ja Milena* –esityksessä on tanssikohtaus, jossa henkilöt tanssivat klovnin nenät päässään ja välillä pysähtyvät keskustelemaan. *Utopiassa* on pitkä tanssikohtaus, jossa jokaiselle on koreografioitu omat liikkeet ja jossa taustakankaalle projisoidaan sanoja. *Franzissa ja Milenassa* puhuttiin jokaisessa kohtauksessa, *Utopiassa* on jaksoja, joissa ei puhuta. *Franzissa ja Milenassa* on kohtaus, joka tehtiin improvisoiden, *Utopia* on millintarkasti ohjattu. Suuntani oli kohti kontrollia: ikään kuin olisin ollut kapellimestari tai koreografi.

*Utopiassa* kaiken kaikkiaan oli massaa ja tasoja enemmän kuin aiemmissa esityksissä, vaikka kaikessa palautteessa tätä ei huomattu. Olisiko tässä (monitasoisuuden tavoittelu) yksi seikka, jota jatkossa voisi tarkentaa ja miettiä. Toisaalta esitykseltä palautteen merkitys ja sen vastaanottaminen ovat muuttuneet: on tullut selväksi, että katsojat ja kriitikot arvioivat esityksiä hyvin erilaisin kriteerein (osa esimerkiksi arvioi esityksiä edelleen perinteisen teatterin käsitteistöllä) ja arviointi on myös hyvin henkilökohtaista. Palaute on aiheuttanut luonnollisesti monenlaista itsearviointia mutta myös selkeyttänyt sitä, mitkä ovat omia kriteerejäni ja mistä periaatteista haluan pitää kiinni.

Opinnäytetyötäni varten tekemäni teoreettinen pohdinta ja työtapojeni avaaminen ovatkin tuottaneet uusia oivalluksia ja varmasti selkeyttäneet ohjauksellista näkemyksellisyyttäni. Myös esimerkiksi esittelemäni ongelmat tai haasteet näyttelijäntyön ohjaamisessa ovat alkaneet avautua näyttelemisen tapojen hahmottamisen kautta. Kyseessä onkin dramaturgis-esteettinen valinta, mikä ajatuksena helpottaa minua ohjaajana. Teatterityöstrategioiden sanoittaminen, käsitteellistäminen jäsentää tekemistäni.

## Lähteet

Autismi. [Verkkodokumentti]. Saatavuus <http://www.asperger.fi/autismi.htm> (luettu 18.3.2011).

Auvinen, Suvi 2010. Utopioita ydinvoimasta. [Verkkodokumentti]. Helsinki:Voima Kustannus Oy. Saatavuus <http://fifi.voima.fi/artikkeli/2010/lokakuu/utopioita-ydinvoimasta> (luettu 28.2.2011).

Bogart, Anne 2004. Ohjaaja valmistautuu – seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista. Suomentanut Anette Arlander. Helsinki: Like.

Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.

Foa, Edna B. & Wilson, Reid 2002. Kerrasta poikki – vapaaksi pakko-oireista ja rituaaleista. Suomentanut Riita Bergroth. Helsinki: Lyhytterapiainstituutti Oy.

Goldberg, Natalie 2004. Avoin mieli – kuinka elää kirjoittajan elämää. Suomentanut Marja-Riitta Vainikkala. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Hartonen, Minna-Maarit 2010. Taiteiden yö, Helsinki 2010. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Minna-Maarit Hartonen. Saatavuus [http://minmaa.blogspot.com/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://minmaa.blogspot.com/2010_08_01_archive.html) (luettu 21.4.2011).

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää. Helsinki: Gummerus.

Hotinen, Juha-Pekka 2009. Nykypäivän dramaturgiaa – murroksia, suuntaviivoja Luento Zodiac – uuden tanssin keskuksessa, 9. – 11.10.2008. Luentomuistiinpanot opinnäytetyön tekijän hallussa.

Kafka, Franz 1999. Nälkätaitelija – novelleja. Suomentaneet Kristiina Kivivuori, Eeva-Liisa Manner ja Aarno Peromies. Helsinki: Gummerus.



Kolu, Siri 2002 – 2003a. Impulssimateriaali. Metropolian hankeraportti Devising – toiminnallisen dramaturgian sovellusvaihtoehtoja / osa B2, 114 – 115. Opinnäytetyön tekijän hallussa.

Kolu, Siri 2002 – 2003b. Esittää – edustaa – olla. Metropolian hankeraportti Devising – toiminnallisen dramaturgian sovellusvaihtoehtoja / osa B2, 137 – 140. Opinnäytetyön tekijän hallussa.

Koskenniemi, Pieta 2007. Devising ja muita merkillisyyksiä. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehmann, Hans-Thies 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.

Mehto, Katri & Tiitinen, Jani 2002 – 2003. Ajankohtaisaiheet ja devising. Metropolian hankeraportti Devising – toiminnallisen dramaturgian sovellusvaihtoehtoja / osa B2, 175 – 177. Opinnäytetyön tekijän hallussa.

Mikkola, Anne-Maria, Haapamäki-Niemi, Heljä, Julin, Anita, Kauppinen, Anneli, Koskela, Lasse & Valkonen, Kaija. 2007. Käsikirja – äidinkieli ja kirjallisuus. Helsinki: WSOY.

Pennanen, Merja 2002 – 2003. Polkuja performanssin historiassa. Metropolian hankeraportti Devising – toiminnallisen dramaturgian sovellusvaihtoehtoja / osa B2, 186 - 196. Opinnäytetyön tekijän hallussa.

Puoltaja 2009. Teatteriarvostelu: Villit lapset. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Autismi- ja Aspergerliitto ry / Empowerment-projekti. Saatavuus <http://www.puoltaja.fi/arvostelut/teatteriarvostelu-villit-lapset> (luettu 18.3.2011).

Pätsi, Mia 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.

Ruuskanen, Annukka & Smeds, Kristian 2005. Kätkeyty näkyväksi – mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Ruuskanen, Annukka (toim.) 2011. Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.

Vesanen, Raisa 2002 – 2003. Kehollisuus. Metropolian hankeraportti Devising – toiminnallisen dramaturgian sovellusvaihtoehtoja / B2, 143 – 145. Opinnäytetyön tekijän hallussa.

Wikipedia. Onkalo (tutkimustila). [Verkkodokumentti]. Saatavuus <http://fi.wikipedia.org/wiki/Onkalo> (luettu 18.3.2011).

### **Haastattelut**

Hulkko, Pauliina 2008. Projektitutkija, Teatterikorkeakoulu. Haastattelu: 16.1.2008.

Monoteatteri-työryhmä 2008. Haastattelut: 1. – 31.6.2008.

## **Liite 1. Muodonmuutosta suunnittelemassa.**

Muodonmuutos-novellin suunnittelua (improvisoitu kohtaus, joka päättyi lopulliseen näytelmään lyhennettynä) / Franz ja Milena

Tiedän jo.

onko tuo aloitus?

"muodolla ei ole nimeä"

ensimmäisen lauseen tulee herättää mielenkiinto.

ei , se on väljä.

tässä - "alussa oli muutos".

et sä voi heti ottaa muutos-sanaa siihen

"perhosissa on muodonmuutos".

"muodonmuutos kasvoissasi kielii tunteista".

onko tämä rakkaustarina?

lääkäridiagnoosi?

"muutoksen täytyy tapahtua".

"muutos oli väistämätön".

"muutos tuli puun takaa".

"muuttoauto tuli pihaan".

ei alussa saa olla kirjan nimeä.

hei -

istu alas.

hei -

antaa kuulua.

"hämähäkki kiipeili huoneen seinällä".

en pidä hämähäkeistä.

siinä se juuri on.

"olen paikallani".

siltä näyttää.

aika jämähtänyt.

jos tää on metateksti luomisen tuskasta.

olisi parempi että lähdet liikkeelle.

"kiila piti oven ummessa".

kiila?

ummessa?

maha voi olla ummessa.

jos ovella on maha. tehdään vertauskuvallinen.

"arki työnsi kätensä elämään".

hyi.

muodonmuutoksessa on juuri siitä kyse. se ei ole miellyttävää.

"tämä on parempi, olla paikoillaan".

siis mistä se alkoi.

"tämä on parempi, olla paikoillaan".

enkö mä just sanonut, että olisi parempi jos lähtisit liikkeelle.

jos ei liiku niin ei liiku.

pitää liikkua, tässä on muodonmuutos kyseessä.

jotain huumoria - "tietoisuus kutitti korvani taustaa".

"aikapaineistus tahri liikkeen".

oli puhe liikkeestä. niin kuin kauppa. tässä on kyse liikkeestä.

"sulava käytös repi hermojani".

siinä on särmää mutta jotain puuttuu.

"menin metsässä linnunpönttöön".

ei mitään keväistä.

"hän rapsutti persettään mietteliäänä".

ei persettä voi rapsuttaa mietteliäästi. ainakin jos keskittyy itse tapahtumaan.

"söin paistia".

tuossa vaiheessa lukijalle tulee nälkä ja se pistää kirjan syrjään.

"pöly leijaili ilmassa ja katosi".

siis näköharha. muuttuu silmässä.

mutta ei pöly katoa.

"pöly leijaili ilmassa ja laskeutui".

"mies eli kuin koira".

eikös tuo ole jo kerrottu?

intertekstuaalisuutta.

"hepokatti oli muutos itsessään".

"siemenestä kasvaa taimi".

"muodonmuutoksen muodonmuutos".

toistoa.

"seisoin huoneessa. se halasi minua".

ei noin voi kirjoittaa.

ei, se muuttaa muotoa.

tietenkin jos tuntuu siltä.

"huoneen seinät käpertyivät minua kohti".

liian ahdistavaa.

"huoneen seinät kaappasivat minut syleilyynsä - hellään syleilyynsä".

"pintaani oli tullut ryppy"

"huoneen pintaan oli tullut ryppy".

joo - huoneen oven pintaan oli tullut ryppy.

"aika oli leikannut rypyn huoneen pintaan".

liian monimutkaista.

aika voi mennä kasaan. tiedättekö fysiikasta?

"aika meni kasaan huoneen tapetissa".

"tapetti otti ajan syleilyynsä".

"uskoin istuvani yksin".

sanoiko joku jo sen?

"mies istui paskalla ja aika tarttui tapettiin".

jätä jo se tapetti.

helmistä on vaikea luopua.

"pyllyt tanssahtelivat aidan reunuksella."

kenen pyllyt?

voi olla abstrakti pylly, tai pyllyn ajatus.

hyvä tehokeino mutta jotain rajaa.

"suksen ajatus suhisi ilmaan".

suksi ei ajattele.

ei ehkä kannata herättää esineitä henkiin.

vähän pitempiä lauseita. kahden sanan aloitukset ovat heikkoja.

"tuhlasin kaikkeni".

kaksi sanaa.

no "tuhlasin kaikkeni lavuaariin".

yritetään saada se reema jotenkin sinne?

"alastomat miehet leijailijat ilmassa kevyinä"

jos tollasta julkaisee, leimautuu. täytyy ajatella omaa kuvaa.

entä jos on?

mikä?

leima?

"leimasin otsassa"

"mummo upposi suohon ja muutti muotoaan".

mätäni, haihtui.

pitää saada sysäys muutokselle.

lähteä jostain pysähtyneestä tilasta.

"sysäys oli tippumassa kanjoniin".

siinä on pysähdys. ei se tipu juuri tällä hetkellä.

ottakaa tosissaan. tästä ei muuten tule mitään.

"nainen oli suudellessaan kuin naarastiiker"i

reginalinjaa.

"turmeltumattomuus nuoren tytön - "

huh huh.

"turmeltunut teksti muuttui painossa kelvolliseksi".

kuvittelet vain.

"hän näki, että kaikki ei ollut kuten ennen".

"sisäinen slerssini taivutti kaikki naiset".

tästä mä tykkään, jos oisin jakomielitautinen.

jotenkin aika brutaalia ja aika loukkaavaa kanssa.

"mursin seinän pursuilevilla vatsalihaksillani".

miten tämä meni näin fallossymboliseksi?

"heräsin aamulla outoon tunteeseen".

se on siinä

se selkeytyy. ensimmäisen lauseen tulee herättää mielenkiinto. ei sen tarvitse vielä kertoa kaikkea.

eikö ole parempi herätä aamulla -  
tai aamuyöllä.

mutta ei henkistä heräämistä, siis fyysistä.

"mies heräsi yöllä".

dramaattisempaa.

"mies heräsi hikikarpalo otsalla".

"mies heräsi huuto huulillaan".

- "eiku huuto tajunnassaan".

se on dramaattisempaa jos se tulee ulos, tai kuuluville, naapurit voi kuulla.

miksei voi nukahtaa.

"nukahdettuaan mies heräsi heti".

"heräsin unessa".

se voi herätä vaikka seuraavalla sivulla.

"heräsin ja huomasin eläväni akvaariossa".

"hän heräsi kolkko tunne jäsenissään".

"hän heräsi ja kaivoi kolikon taskustaan".

kuka ensimmäiseksi herätessään kaivaa kolikoita?

"hän heräsi tieltä ja huomasi auton lähestyvän".

rauhallisempi, että voi havainnoida.

"hän heräsi sängyssään ja tiesi, että muutos oli tapahtunut".

eräs heräs, heräsköhän -

eräs heräs, heräsköhän eräs.

"heräsin huomatakseni olentoni muuttuneen".



mutta hänkertoja, se saa enemmän -

"herättyään hän heräsi".

"herättyään hän havaitsi heränneensä".

siinä oli havainto.

ei kun sen pitää huomata jotain muuta, kaikki tietää heränneensä.

entä jos se muutos kohdistuisi tähän itseensä.

ja se ulkoinen heijastaa sisäistä

miksei hän muttumisensa kautta vois kertoa jotain

"herätessään hänen jäsenensä - "

"hän heräsi, pukeutui. laittoi huulipunaa - "

liian konkreettista.

"herätessään hän huomasi muuttuneensa lepakoksi". vai onko se liian melankolista?

"heräisin mutten halua".

pitäydytään kaikkietävässä kertojassa, niin tiedetään, että tämä ei ole kertojan subjektiivinen kokemus muutoksesta vaan todellinen muutos.

"aamu herätti miehen aikaisemmin kuin tavallisesti"

ehkä auringonvalo herätti -

"hän heräsi myöhemmin kuin yleensä ja kärsi seuraamuksista"

"hän myöhästyi heräämisestään ja muuttui"

"hänen myöhäinen heräämisensä muutti häntä"

mistä tämä alkusointu nyt tuli?

"nainen heräsi ja kävi kakalla"

ei inhorealismia.

sitä paitsi ei naiset käy kakalla.

"herättyään hän ei enää tiennyt, mitä kieltä puhui"

"herättyään hän huomasi unohtaneensa kielensä"

jos kirjoitetaan novellia, sysäyksen on tapahduttava heti.

"herätessään rusina muuttui pähkinäksi"

ei. kaikki tietää, että rypäleet muuttuu rusinaksi.

sitä paitsi ei mitään hedelmää, niissä ei ole särmää.

jotain kovaa, jotain iljettävää, joka ei halua olla.

joku miksi et haluaisi muuttua.

esimerkiksi heräsin katkarapuna, jos ei tykkää katkaravusta, mutta katkarapu on huono.

mä en tykkää makrillista.

"heräsin iho somuilla"

onko somu tarpeeksi - siis oletko sä - tai ei sä-passiivia.

onhan se iljettävää, kun ei ole enää luomia.

eikös ois parempi jos - hyönteisiä. ne iljettää mua.

hyttynen.

"hän heräsi kärpäs -"

eikös kärpäsellä ole tuhat -

"hänen silmänsä olivat tuhatkertaistuneet"

"hän oli tuhatjalkainen"

"hän näki päänsä taakse"

ei.

miksi ei. se on iljettävää. miksei.

hyönteinenhän näkee kaikkiin suuntiin.

olisiko moninaiset raajat, jos pidetään silmät?

"tuntosarvia kutitti"

"hän heräsi tuntosarviensa ärsytykseen". eikö ole iljettävää? ajattele, yhtäkkiä on

tuossa yäk!

"tuntosarvi liikkuu ilmavireessä".

ei tiedä aluksi, että on tuntosarvi. Heräsi kun joku kutitti häntä.

"hän heräsi vienoon koputukseen, joka oli hänen toistuvasti iskevä tuntosarvensa, joka iskeytyi hänen kuoreensa".

Ehkä - vähän vielä monimutkainen.

havaintoja.

nin sängynpäädyn takana -

"sängynpäädyn takaa nousi yksi hänen raajoistaan"

niitä on kuusi.

ei tiedä heti vaan huomaa vain yhden.

"etana tunki tuntosarviaan häntä kohti"

jos leikitellään ajatuksella, niin kuka on tämä etana. onko vaimo. se on loukkaavaa, joku voi mieltää etanan pyyleväksi - vaikka jotkut naiset on.

miksi on etana. se vie tämän merkityksen, jos kaikki muuttuu.

musta olisi dramaattisempaa, jos se olisi vain yksi muuttuja.

miten muut suhtautuu?

äiti hyväksyy.

puppua, ei äidit aina hyväksy.

eiku ne ei päästä ketään sisään.

hääto yhteisöstä.

ja ne työntää oven alta syötävää.

mitä se syö?

sokeria.

ihan kuin japanilaisessa kulttuurissa.

se on kuin vankila.

ei välttämättä, jos se nauttii. jos sillä on siellä kaikkea.

jos vanhemmat salaa toisiltaan, että ne käy puhumassa sille sieltä oven läpi.

äiti voi joskus mennä sisään ja ottaa sen hyönteisen syliin.

mikä on se ensireaktio?

ei voi muuttua, saada häätöä ja hyväksyä.

onko yllättyminen? hän yllättyi vai onko parempi ettei ylläty vaan tarkkailee neutraalisti.

jos on muuttunut ja jos ei itse välitä.

no ei se, jos huomaat, että sulla on kuusi jalkaa ja tuntosarvet.

entä mitä se itse haluaa? haluaako se päästä huoneesta pois?

lähtekö se lopussa huoneesta pois. ryömii oven alta.

ei , kun hän on iso hyönteinen.

entä jos hän liiskaantuu?

jos se kuolis siinä yrityksessä murtautua pois huoneesta.

ehkä se ikkuna. jos se hyppää ikkunasta?