

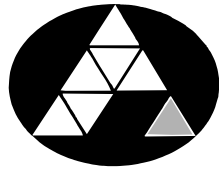
POHJOIS-KARJALAN AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Katja Kuikka

TUNTEET TEATTERISSA

Käsikirjoittajan mahdollisuuksia vaikuttaa yleisön tunteisiin

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2012



POHJOIS-KARJALAN
AMMATTIKORKEAKOULU

OPINNÄYTETYÖ

Huhtikuu 2012

Viestinnän koulutusohjelma

Länsikatu 15
80110 Joensuu
p. 013 260 6906

Tekijä

Katja Kuikka

Nimeke

Tunteet teatterissa. Käsikirjoittajan mahdollisuuksia vaikuttaa yleisön tunteisiin

Tiivistelmä

Opinnäytetyö käsittelee käsikirjoittajan mahdollisuuksia vaikuttaa teatteriteoksen katsojan tunnekokemukseen. Työn lähtökohtana on tarkastella eri teatteriteorioita ja löytää niistä vastauksia tunnekokemuksen kirjoittamiseen.

Työssä käydään läpi Aristoteleen Runousopin ja intialaisen Natyasastran katsojan mielihyvän ja tunne-elämyksen periaatteet ja etsitään näkökulmia ja vastakkainasettelua Bertolt Brechtin vieraannuttamisteoriasta ja avantgardistisesta tunteen voimasta. Opinnäytetyössä sovelletaan eri teorioita kolmeen kotimaiseen näytelmätekstiin, joiden kautta tuodaan esille, millainen tunteen kirjoittamisen perinne suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa vaikuttaa. Teatteriteorioiden ja näytelmätekstien lisäksi vastauksia yleisön tunnekokemuksen luomiseksi etsitään sosiologiasta ja estetiikasta.

Käsikirjoittaja voi määritellä katsojan tunnekokemusta rajoitetusti. Käsikirjoittaja on yksi teatteriesityksen tekijöistä, ja katsojan tunne rakentuu myös ohjaajan ja näyttelijätyön vaikutuksesta. Käsikirjoittajalla on kuitenkin käytössään joitakin työkaluja, joilla voi vaikuttaa katsojan tunteisiin.

Kieli

suomi

Sivuja 41

Liitteet

Liitesivumäärä

Asiasanat

käsikirjoitus, tunne, näytelmäkirjallisuus, Mika Waltari, Jussi Kylätasku, Heini Junkkaala, teatteriteoria



NORTH KARELIA
UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

THESIS

April 2012

Degree Programme in Communication

Länsikatu 15
80110 Joensuu
tel 013 260 6906

FIN 80110 JOENSUU

Author

Katja Kuikka

Title

Emotions in Theatre. A Playwright's Possibilities to Move the Audience

Abstract

The aim of the present study is to find keys for a writer to write emotions to a work. This thesis focuses on dramatic theories and how to bring about a certain emotion in an audience.

This thesis studies Aristotle's Poetics and Indian Natyasastra to find out the principles of the audience's experience in theatricals. These theories were put against Bertolt Brecht's alienation effect and the overwhelming feeling of avant-garde movement. These dramatic theories were applied to three Finnish plays and the way how Finnish playwrights give emotions to their audience was examined. Further explanations and solutions were found from sociology and esthetics.

This thesis shows that a writer can define the audience's emotions in limited ways. A writer's work is only a part of the whole play. Also the director and actors have their own possibilities to move the audience. This thesis aggregates tools for playwrights to give audience a certain emotion.

Language
Finnish

Pages 41
Appendices

Pages of Appendices

Keywords

Playwright, emotion, Mika Waltari, Jussi Kylätasku, Heini Junkkaala, dramatic theories

Sisältö

1	Johdanto.....	5
2	Näytelmäanalyysit	7
2.1	Mika Waltari ja ”Jättiläiset ovat kuolleet”	7
2.3	Jussi Kylätasku ja ”Runar ja Kyllikki”	8
2.3	Heini Junkkaala ja ”Kristuksen morsian”	9
3	Juoni ja tunne	11
3.1	Rakkauden tunteen tunnistaminen	11
3.2	Tunnistaminen, äkkikäänne ja kärsimys	12
3.3	Tunteen kaavamaisuus	14
3.4	Tunteen syventäminen	16
4	Tunne katsojassa	18
4.1	Teatteri ja katsojan tunne	18
4.2	Aristoteleen sääli ja pelko	19
4.3	Bhava rasa -teoria	21
5	Tunteesta etäänntyminen	23
5.1	Katsojan irrottautuminen	23
5.2	Draamallinen ironia	24
5.3	Siirappileikkuri	26
5.4	Katsojan vieraannuttaminen	27
6	Tunne todellisesta maailmasta	30
6.1	Yksilön tunteet.....	30
6.2	Sosiaalipsykologinen näkökulma häpeään ja syyllisyyteen	31
6.3	Yhteiskunnan vaikutus	32
7	Tiedostamaton tunne.....	33
7.1	Esteettinen kokemus	34
7.2	Avantgardistinen teatteri.....	36
8	Pohdinta – mitä käsikirjoittaja voi oikeasti tehdä?	37
	Tutkimusaineisto	40
	Lähteet.....	40

1 Johdanto

Taiteella on mahdollisuus tunkeutua kokijansa tajuntaan niin, ettei kokija itsekkään tiedä, mitä tapahtuu. Itse koin tällaisen tunteen Maria Jotunin novellien parissa. Luin niitä ahmimalla, enkä osaa sanoa miksi. Vaistosin niiden rakkaustarinoiden koskettaneen minua ja ruokkineen tunneastejani.

Opinnäytetyössäni tutkin käsikirjoittajan mahdollisuuksia rakentaa Jotunin novellien kaltaisia tunne-elämyksiä. Tunteiden ymmärtäminen on yksi tärkeimmistä taidoista, mikä ammattikäsikirjoittajan tulee hallita (Vacklin 2007, 220). Rakennan tutkimukseni teatteriteorioiden pohjalle. Etsin neljästä eri teatteriteoriasta vastauksia kysymyksiini rakenteesta, samaistumisesta, vieraannuttamisesta sekä katsojan kokemisen tiedostamisesta.

Lähtökohtani on, että tunteiden herättäminen kuuluu dramaturgian tehtäviin. Aristoteleen olennaisin oppi on, että hyvä tarina tuottaa mielihyvää: mitä suurempi mielihyvä, sitä parempi tarina. Tarina ja sen juonirakenne tähtäävät yleisön mielihyvän kokemukseen, jolloin mielihyvä nousee jo itseisarvoksi. (Hiltunen 1999, 14.)

Aristoteleen dramaturgian samastumisen opit ovat yksi vanhimmista ja edelleen käytössä olevista dramaturgian opeista (Sihvola 2000, 234). Aristoteleen Runousopin kaltainen dramaturgian ohjekirja on intialainen Natyasastra, jonka bhava rasa -teoria on äärimmäisen pitkälle kehitetty tunteiden tiede. Teoria määrää näyttelijälle tietyt tunnetilat, jotka katsoja kokee vastaavina nautintoina. (Miettinen 1987, 17–19.)

1900-luvulla uusi sukupolvi haastoi vanhat opit. Saksalainen Bertolt Brecht oli yksi uuden sukupolven edustajista. Hän halusi tuoda teatteria lähemmäs 1900-luvun yleisöä vieraannuttamisen kautta ja tehdä teatterista poliittisen vaikuttamisen välineen. Brechtin halusi eepin teatterin, jossa ”kaikki hypnotisointiyrietykset, arvottomat huumaukset ja sumutukset on hylättävä”. (Brecht 1957, 17.)

Vastakohtana Brechtille olivat avantgardistit, kuten ranskalainen Antonin Artaud, joka lanseerasi julmuuden teatterin. Hän vei teatteriteorian takaisin absurdin teatterin lähteille, jossa korostetaan nimenomaan katsojan tunnetilaa. Teatterin piti Artaudin mukaan olla enemmän kuin teatteria. Sen piti viedä yleisönsä hurmioon. (Artaud 1964, 14–16, 108.)

Näiden eri teatteriteorioiden havainnollistamiseksi olen valinnut kolme kotimaista näytelmätekstiä eri aikakausilta. Niiden kautta tuon monimutkaisia tunneteorioita lähemmäs kotimaista teatterituotantoa. Valitsin draaman eri muodoista teatterin, koska pystyn analysoimaan sitä tekstilähtöisesti. Analysoin Mika Waltarin ”Jättiläiset ovat kuolleet” -näytelmää (1930), Jussi Kylätaskun ”Runar ja Kyllikki” -näytelmää (1974) ja Heini Junkkaalan ”Kristuksen morsianta” (2010). Kaikki näytelmät kertovat epäonnistuneesta rakkaudesta ja käsittelevät näin ollen samankaltaisia tunteita, kuten rakkautta ja häpeää. Jokainen näytelmä sijoittuu vielä omaan aikaansa, jolloin pystyn havainnollistamaan kolmen eri aikakauden yhteiskunnallista traumaa, konfliktia, joka on Anders Vacklinin mukaan paras emotionaalinen taustatarina (Vacklin 2007, 245).

Pyrin siis tekstianalyysiin, vaikka vasta teatteriesityksenä tekstit tuottavat tarkoitettua tunne-elämyksen. Esitykseen vaikuttavat esimerkiksi näyttelijätyö ja esityksen työstämisessä käytetyt menetelmät, joita eri teatteriteoreetikot myös esittelevät. Oletukseni on, että teksti on kuitenkin teatteriesityksen pääraaka-aine ja yleisön tulisi reagoida tekstiin, juoneen, henkilöihin ja näiden suhteisiin, jolloin esimerkiksi näyttelijän puvustus on toissijaista.

Opinnäytetyöni tuloksena on siis monipuolinen selvitys erilaisista käsikirjoittajan keinosta saada teatteriesitykselle mahdollisimman voimakas tunne-elämys. Tarkoitukseni on kehittää työni tuloksia eteenpäin ja käyttää niitä tulevissa käsikirjoitustöissäni. Liikun tutkimuksessani vapaasti sosiologian, taiteen estetiikan, kirjallisuuden tutkimuksen, käsikirjoitusoppien ja teatteritaiteen kentällä. Tunne-elämys on jokaisella vastaanottajalla erilainen, eikä käsikirjoittaja pysty sitä tietenkään täydellisesti ennustamaan. Yleistän analyysseissäni vastaanottajan tun-

teita, mutta näkökulmani pysyy käsikirjoittajan mahdollisuuksissa ohjata teos antamaan tunne-elämystä.

2 Näytelmäanalyysit

Aloitan tutkimukseni analysoimalla kolmea kotimaista näytelmätekstiä kondensaen analyysini näytelmän käännekohtaan. Kysyn, miten rakkaus, häpeä ja syyllisyys niissä ilmenee. Viittaan myöhemmissä luvuissa näihin analyysihin.

2.1 Mika Waltari ja ”Jättiläiset ovat kuolleet”

Näytelmän päähenkilö Birger on syvästi rakastunut Elinaan. Birger pitää Elinaa kylmänä ja kovana naisena. Hän kuitenkin jumaloi naista ja uskoo näkevänsä tämän kätketyn intohimon kovuuden alta. Waltari vie Birgerin hullun rakkauden aivan äärimmilleen. Birger ei koskaan esiinny vihaisena Elinalle, vaikka Elina hylkää hänet monta kertaa. Birger säilyttää jopa neilikan, jonka terälehdet Elina julmasti repi Birgerin edessä. Vielä kuolemansa hetkellä Birger haluaa haistella jo kauan aikaa sitten kuolleen kukan terälehtiä.

Elina edustaa noitaa, joka tutkija Panu Rajalan mukaan kiehtoi Waltaria. Hän on petollinen nainen, joka kietoo nuoren miehen pauloihinsa ja nauttii nöyryyttämisestä. Tämä oli Rajalan mukaan Waltarin näytelmien tärkein toiminnan käynnistävä voima. (Rajala 1998, 22, 49.)

Elina tulee raskaaksi ja Birgerin rakkauteen vetoamalla saa häneltä rahaa aborttiin. Elina ei kuitenkaan halua loukata Birgeriä. Elina katuu aiheuttamaansa mielipahaa ja toivoo Birgerille parempaa rakkaudenkohdetta. Elina syyttää jopa itseään raskaudestaan ja toteaa: ”Miksi heikkouden täytyy olla niin ihanaa?” (Waltari 1999, 31).

Näytelmän loppupuolella Birgerin tutkimuskohteena olevat jättiläiset muuttuvat kauniin elämän symboliksi. Kaunis elämä on Birgerin mukaan kuollut ja se ajaa hänet itsemurhaan. (Rajala 1998, 48).

Birger

Olen lukenut sadun, – sadun jättiläisten kuolemasta. Jättiläiset kuolivat sen tähden, että heillä oli heikko sydän. Ihmiset lisääntyivät, rakensivat kaupunkeja, tekivät itselleen omat pienet lakinsa ja pienen moraalinsa. Maailma muuttui liian pieneksi, ja jättiläiset kuolivat. (Waltari 1999, 43–44.)

Elina hylkää Birgerin, mutta se ei suoranaisesti vie Birgerin elämänhalua. Birger todistaa monta kertaa rakastavansa Elinaa, vaikka ei saisikaan vastarakkautta. Vasta ymmärrettyään, että hänen rakkautensa ja hyvyytensä Elinaa kohtaan tappoi hänen lapsensa, Birger menettää elämänhalunsa. Birger kokee koko maailman hylänneen hänet ja haluaa jättiläisten maailmaan.

2.3 Jussi Kylätasku ja ”Runar ja Kyllikki”

Runar piti rakkautta ja avioliittoa suuressa arvossa, kun hän pääsi ripiltä. Itseen nuoremman Kyllikin uteluihin Runarin naimisiinmenosta Runar vastaa ”Sie et pikkulikka viel ymmärrä koko naimise vakavuutta” (Kylätasku 1984, 8).

Suhtautuminen naisiin muuttuu, kun Runar palaa armeijasta ja hänen äitinsä kertoo menevänsä uudestaan naimisiin kirvesmiehen Heikin kanssa. Heikki näkee tarpeelliseksi isäpuolen roolissa opettaa Runarille biologiaa, jossa ihmisen osa on ”kutea ja kuolla” (Kylätasku 1984, 29). Kuten Kylätaskun muissakin teoksissa, seksuaaliset paineet kasvavat nuoren miehen harteilla (Tarkka 1980, 110).

Runar lähtee kosimaan kylän hempukkaa Eijaa, joka aina nöyryyttää Runaria. Hyväsydämistä Kyllikkiä Runar vastustaa, vaikka tyttö on kuitenkin Runarin suurin rakkaus. Kyllikki on harras nuori uskovainen, jota vanhat auktoriteettiassessa olevat miehet käyttävät hyväkseen.

Kyllikki ei ajattele pahaa kylän miehistä eikä Runarista, vaikka Runar puukottaa tytön. Runar on Kyllikille vain ”yksi haavoittunut enkeli”, jonka Herra voi parantaa (Kylätasku 1984, 38).

Kyllikki

Runar, minä tiedän sun pelon, sun tuskas, sun... rakkauteskin. Mutta Herra lupaa meille valtakunnan jossa vallitsee rakkaus ja rauha. – Minä en sua heitä oman onnes ja maailman armoille! – Jumalan kasvojen edessä minä lupaan, että rakastan sinua aina! Nimeen Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen. Amen. (Kylätasku 1984, 39.)

Kyllikin surman takia kylän miehiä kuulustellaan, kunnes Runar vangitaan. Paddottu himo purkaantuu ja vankilassa Runar myöntää hänen ja Kyllikin välisen salaisen rakkauden äidilleen. Tappamalla Kyllikin ja lopulta itsensä hän voittaa taistelun ja saa Kyllikin omakseen. Näytelmällä on eräänlainen romanttinen loppu, kun nuoret löytävät rakkauden kuolemasta.

2.3. Heini Junkkaala ja ”Kristuksen morsian”

Marion aikoo mennä naimisiin Julian kanssa. Jumala, kuolema ja kadotus kuitenkin pelottavat Marionia, koska Julia on nainen. ”Niin ku joku henki sanos, että mun pitää lopettaa tää suhde” (Junkkaala 2010, 26). Lopulta Marion kohtaa baarissa Jeesuksen, joka lupaa parantaa Marionin. Se on merkki siitä, että Marionin pitää eheytyä homoseksuaalisuudestaan.

Marion löytää äärikonservatiivisesta Simeon-seurakunnasta Matin, jonka kanssa hän haluaa mennä naimisiin ja parantua.

Marion

--- Jos mä näin bussissa tavallisen ydinperheen, mä ajattelin, että luojan kiitos, mä en ole niin kuin noi, keskivertoheterot keskivertolapsineen. Mä ajattelin olevani erityistapaus, lahjakkaampi, intohimoisempi, traagisempi. Kunnes Jumala mursi mun ylpeyden ja osoitti, että myös mun ensimmäinen ja tärkein kutsumus on olla nainen, vaimo ja äiti. (Junkkaala 2010, 58.)

Marionin äiti Henriikka hyväksyy Marionin suhteen naiseen. Mutta Henriikan on vaikea hyväksyä Mattia ja ymmärtää tyttärensä kääntymistä, koska ”ex-gay- asenne” on vastoin hänen ihmiskuvaansa. Henriikan asenteeseen vaikuttaa myös Simeon-seurakunta, johon Marion on liittynyt. Seurakunta vastustaa naispappetta ja Henriikasta on tulossa maan ensimmäinen naispiispa. Marion kääntyy siten äitinsä ammattivalintaa vastaan.

Henriikka ja Marion riitaantuvat kastetilaisuuden yhteydessä. Marionin mielestä hänen ystävänsä lapsi ei saanut hengellistä kastetta, koska tilaisuuden suoritti nainen, joka ei tulkinnut Raamattua kirjaimellisesti. Riita koskee pitkälti äidin ja tyttären eri käsitystä Raamatun tulkinnasta. Samassa riidassa käsitellään Marionin pappaa, joka miespappina vastusti Henriikan pappetta. Henriikka ottaa esille myös Marionin pakkomielteen kuulua aina vähemmistöön.

Henriikka

Ja sä pakenet marginaaliin! – marginaalin marginaaliin, joka on varmasti tarpeeksi ahdas ja halveksittu, että voit taas kokea olevasi jotain erityistä ja uhri ja tragedian päähenkilö! – Te haluatte olla vainon kohteena, koska se saa teidät tuntemaan, että te olette erityisiä, valittuja, Jumalan kutsumia. (Junkkaala 2010, 80.)

Lopulta Marion ymmärtää, ettei hän pysty rakastamaan Mattia. Hän hyväksyy sen, ettei kirkko, johon hän uskoo, hyväksy häntä homoseksuaalina. Henriikka puolestaan alkaa epäröidä omaa oikeuttaan toimia piispana ja kääntyy Simeon-seurakunnan puoleen, joka ei kuitenkaan hyväksy naispappina toiminutta Henriikkaa. Näytelmän lopussa Henriikka kuolee mielenosoittajien iskiessä Simeon-seurakunnan jumalanpalvelukseen.

3 Juoni ja tunne

3.1 Rakkauden tunteen tunnistaminen

Aristoteleen oppien mukaan narratiivinen rakenne on yhteydessä mielihyvän rakenteeseen. Tällöin näytelmän juonirakennetta analysoimalla voidaan selvittää yleisön saama mielihyvä. (Hiltunen 1999, 15.)

Jussi Kylätasku aloittaa näytelmänsä balladilla, joka kertoo Runarin ja Kyllikin tarinan. Periaatteessa koko näytelmä on tiivistetty tähän lyhyeen epilogimaiseen balladiin. Se kertoo selkeämmin kuin varsinainen näytelmä Runarin rakastaneen puukollaan Kyllikkiä, koska ei muuta osannut. ”Suopursun lemuko villinnyt niin oli Runarin tolaltaan, ettei yhtään himojaan hillinnyt, saatanan kuiskun hän kuuli vaan?” (Kylätasku 1984, 4–5.)

Varsinaisen näytelmän alkaessa katsoja viedään ripiltä päässeeseen Runarin haaveisiin aikuisuuden kynnyksellä. ”Murheen lintu, tuskan siiville nyt nouset, pois lähtee lapsuuteni tyyni lämmin kesä, – tähtitaivaan alla hytiset niin yksin, yksinäisempi ko pöllö nälkäinen!” (Kylätasku 1984, 9.) Runar on kuin kuka tahansa epävarma nuori, joka yrittää kovasti olla aikuinen. Aristoteleen mukainen samastuminen tarkoittaa näytelmässä yleisön samastumista nuoren Runarin epätoivoiseen oman paikkansa etsimiseen. Yleisö toivoo Runarin selviävän, löytävän paikkansa yhteiskunnassa ja huomaavan, että Kyllikki olisi hänelle hyvä vaimo.

Rakkaus Runarin ja Kyllikin välillä tulee esille näytelmän erilaisissa lauluissa, kuten aloitusballadissa. Kylätasku kirjoittaa rakkauden tunteen alatekstiin. Tunteen voi poimia vertaamalla Runarin suhdetta Kyllikkiin ja suhdetta Eijaan. Eija on Runaria vahvempi, eikä Runar saa Eijalta yhtään vilpitöntä rakkaudenosoitusta, vaikka hän on päättänyt naida juuri Eijan. Kyllikin rinnalla Runar on tasa-vertaisempi. Runar pystyy puolustamaan Kyllikkiä, kun humalainen kauppias ahdistelee tyttöä. Runar yrittää näyttää vahvemmalta Kyllikin silmissä ja kiroaa

Kyllikille Jumalaa sairastuoteellaan. Runar uhittelee Kyllikille, mutta tyttö näkee Runarin tuskan taakse ja lupaa rakastaa Runaria aina.

Samalla tavalla Runar uhittelee ja kiroilee rannalla, kun Heikki on hakannut hänet seuraintalolla. Runar himoitsee nyt Kyllikkiä, mutta asettaa rajan. Runar piirtää kaksi kertaa viivan maahan ja anelee, jotta Kyllikki ei ylittäisi niitä. Runar itkee ja pelkää rakkauttaan, joka on muuttunut katkeruudesta himoksi. Runar ei ole aiemmin ajatellut Kyllikin seksuaalisesti. Ajatukset pelottavat häntä. Kyllikki tulee kuitenkin koko ajan lähemmäs Runaria, kunnes Runar ei osaa muuta kuin puukottaa tytön kuoliaaksi.

Näytelmän viimeisessä kohtauksessa Runar tunnustaa vankilassa äidilleen hänen ja Kyllikin välisen rakkauden. Tunnustus rauhoittaa äidin ja katsojan. Näytelmän aloittanut balladi lunasti lupauksensa.

3.2 Tunnistaminen, äkkikäänne ja kärsimys

Ari Hiltunen (1999, 45) tulkitsee Aristotelesta niin, että hyvässä juonessa tulee olla voimakas katastrofin uhka. Katsojan tulee tietää ja jännittää tulevaa katastrofia, jolloin katsoja kokee tunne-elämyksen. Katastrofin pelko kasvaa näytelmän aikana, ja ennen käännettä jännitys on suurimmillaan.

Kun Runar lähtee nöyryytettynä ja piestynä kansantalolta rannalle ja kohtaa siellä Kyllikin, yleisössä jännitys on korkeimmillaan, jotain on tapahtumassa. Näytelmän käänne tapahtuu, kun Runar puukottaa Kyllikin kuoliaaksi rannalla. Katsoja ei näe siinä vaiheessa itse, mitä rannalla tapahtuu, kun näytelmä leikkaantuukin seuraaviin päiviin, jolloin Kyllikkiä etsitään. Kun Kyllikki löydetään kuolleena, voi katsoja päätellä Runarin olevan syyllinen.

Katastrofin pelkoon tulee Aristoteleen mukaan sisältyä toivo sen välttämisestä. Juonen tehtävä on paljastaa lopulta henkilöiden ja tapahtumien oikea lopputulos, jolloin pelkoon sisältyvä toivo paremmasta toteutuu. Katsojan jännitys ja

pelko henkilön kohtalosta purkautuvat. Aristoteles kutsuu tapahtumaa katharsiksi. Näytelmän emotionaalinen juoni kulkee katsojan samastumisesta jännityksen kautta pelosta vapautumiseen. (Hiltunen 1999, 46.)

Kun Jussi Kylätasku samastaa katsojan nuoren Runarin kohtalokkaaseen rakkauden ja himon sekoittamiseen, alkaa katsoja jännittää, mitä siitä seuraa. Tapoiko Runar oikeasti Kyllikin, rakastiko hän tyttöä vai oliko rakkaus vain padotua himoa? Lopullista varmistusta kuitenkin pitkitetään, kun poliisi käy kylän miehet läpi etsiessään syyllistä. Katsojalle annetaan vielä hetki aikaa toivoa, että joku muu kuin Runar osoittautuisi syylliseksi murhaan. Samaa toivovat myös Runarin äiti ja isäpuoli, vaikka pelkäävätkin yleisön kanssa Runarin syyllisyyttä. Katharsis toteutuu, kun näytelmä vastaa katsojan asettamiin kysymyksiin.

Katharsikseen kuuluu olennaisesti myös sympatia ja moraalinen mielihyvä. Aristoteles mainitsee hamartian eli epäonnistumisen hyvänä tehokeinona, jonka avulla myös epäoikeudenmukainen kärsimys näyttäytyy uskottavana. Hamartia on toimintaa, jossa henkilö hyvässä uskossa tekee jotain, jolla onkin kohtalokkaat seuraukset. Tällä saadaan herätettyä yleisön sympatia henkilön puolelle. (Hiltunen 1999,48.)

Runar menettää yleisön viimeisetkin sympatiat, kun Kylätasku kirjoittaa hamartian Kyllikin toiminnalle. Kyllikki menee piestyn Runarin lähelle hyvässä uskossa. Kyllikki ei ole tietoinen Runarin pitkästä monologista, jossa tämä leikkii puukolla, nauraa ja uhkailee, että sota hävittiin viimeisen kerran. Katsojan tekee mieli varoittaa Kyllikkiä Runarin vaarallisuudesta, mutta Kyllikki ei piittaa varoituksista vaan uskoo Runarin hyvävyyteen. Kun Runar sitten puukottaa Kyllikkiä ja Kyllikki epäonnistuu pelastamisyrityksessään, katsojan sympatiat ovat kuolleen Kyllikin puolella.

Asioiden oikean laidan paljastuminen ja lopullinen kohtalokas äkkikäännös tapahtuu samaan aikaan, kun poliisit pidättävät Runarin ja yleisölle näytetään taikamassa Kyllikin murha. Yleisön pelko osoittautuukin todeksi. Juoni ei muuta

tarinaa onnelliseksi, mutta katsoja vapautuu silti pelon tunteesta, kun syyllinen löytyi ja lopulta vielä hirttäytyy itse. Katsoja voi pitää tätä moraalisesti oikeana lopputuloksena.

3.3 Tunteen kaavamaisuus

Aristoteles ei ole ainoa, jonka mielestä juonen kaarella on merkitystä katsojan tunne-elämykseen. Venäläinen kansansatujen tutkija Vladimir Propp teki merkittävän havainnon 1920-luvulla löydettyään yllättäen kansansatujen yhteisen tarinakaavan. (Hiltunen 1999,66.) Joseph Campbell johti myös maailman eri myyteistä monomyytin eli sankarimyytin, jonka kaavan läpi hänen mukaansa jokaisen tarinan päähenkilö kulkee. Myöhemmin Disneyn dramaturgi Christopher Vogler kehitti sankarimyytistä oman versionsa, sankarin matkan. Vogler yksinkertaisti mallia ja hahmotteli sen rinnalle vastaavan psykologisen kaaren. (Vacklin 2007, 383–384.)

Kun sankarimyytin alku on tavallisen maailman esittelyä, on sen psykologinen vastine Voglerin mukaan henkilön rajoittunut tietoisuus ongelmasta. Psykologisen näkökulman mukaan sankarin matka kulkee tietoisuudesta kohti ongelman tunnistamista ja sen ratkaisemista. Ongelman ratkaisu tuo mukanaan kokeiluja, erheitä ja niiden seurauksia, kunnes matka päättyy voittoon. Karkeasti ottaen tämä on jokaisen tutkijan lopputulos. (Vacklin 2007, 384.)

Mika Waltarin ”Jättiläiset ovat kuolleet” -näytelmä alkaa Birgerin saapuessa takaisin Helsinkiin monen vuoden tutkimusmatkojen jälkeen. Hän odottaa Elinan tapaamista. Birger rakastaa palavasti Elinaa, joka on viileä miestä kohtaan, mutta ei voi vastustaa miehen ihailua ja jää yöksi. Tilanne on sama kuin ennen Birgerin lähtöä.

Toisen näytöksen alussa Birger tunnustaa rakkautensa Elinaa kohtaan tarjoilijalle. Birger on rakkautensa vallassa, kun Elina tulee Birgerin luo. Elina kertoo olevansa raskaana. Näytelmä etenee ongelmaan, jonka tiedostaa aluksi vain

Elina. Elina ja Birger eivät voi salailla suhdettaan, kun Elina odottaa lasta. Birger ehdottaa ratkaisuksi avioliittoa, johon Elina ei suostu ja vetoaa uraansa, asemaansa ja ikäeroon. Elinan ratkaisu on abortti, johon hän pyytää Birgeriltä rahaa. Birgerin mielestä ratkaisu on täysin mahdoton, kaiken lisäksi vielä rikos. Ongelma selviää Birgerillekin.

Molemmat haaveilevat perheestä ja lapsesta, mutta yhteiskunnan moraalisäännöt eivät anna tässä tilanteessa siihen mahdollisuutta. Elina ei suostu uhmaan heille liian ahtaita moraalikäsitteitä. ”Me emme voi tehdä mitään muuta kuin alistua. Elämä perustuu kerta kaikkiaan kompromisseihin.” (Waltari 1999, 34.) Lopulta Birger kokeilee ja lähettää Elinalle rahaa. Hän toivoo, että Elina käyttää sen johonkin muuhun kuin aborttiin.

Kun Elina palaa kolmannessa näytöksessä, on hän tehnyt abortin. Ratkaisu saa Birgerin suunniltaan. Birger syyttää itseään ja ymmärtää rahan antamisen virheeksi. Virhe tappoi Birgerin ja Elinan lapsen. Birger hyväksyy seuraukset ja päättää siirtyä ”jättäilaisten maailmaan”, jossa eivät vallitse tämän maailman ahtaan moraalisäännöt. Birger ampuu itsensä.

Birgerin ratkaisua ongelmaan ei välttämättä voi kuvata voitoksi, johon Voglerin sankarin matkan päättyy. Birger kuitenkin tekee ratkaisunsa ja toteuttaa sen onnistuneesti. Elina ratkaisee myös ongelmansa onnistuneesti, jopa voitokkaasti. Kun Elina tarvitsee tukea ja apua, hän pyytää sitä Birgeriltä ja saa, mitä tarvitsee. Hänen ongelmansa ratkeaa.

Kumpikaan henkilöahmo ei muutu suuresti. Birger on edelleen paremmasta maailmasta haaveileva nuorukainen ja Elina urakeskeinen nainen, joka ei anna Birgerin rakkauden rajoittaa itseään. Vacklinin mukaan (2007, 224) henkilöahmon ei ole pakko varsinaisesti muuttua, mutta hänen on ymmärrettävä jotain itsestään ja nähtävä ”todellisuus”.

Proppin kansansadun kaava on sankarin matkaa yksityiskohtaisempi. Siinä on yhteensä 31 funktiota, jotka vievät tarinaa kerronnallisesti eteenpäin, alkaen

esittelystä ja henkilön poissaolosta taistelun ja paluun kautta häihin. (Vacklin 2007, 380–382.) Kaikkia funktioita ei tarvitse käyttää samassa sadussa, mutta järjestys on aina sama, koska tekojen merkitys tarinalle pitää sitoa aina juonikaavaan (Hiltunen 1999, 67).

Voglerin sankarin matka on kuin päivitetty versio kansansadun kaavasta. Molemmat kaavat pohjaavat samaan perustaan. Tarinat syntyvät monien ihmisten yhteisestä käsityksestä siitä, mitkä ovat yleisinhimillisiä ongelmia ja mitkä ratkaisut ovat hyväksyttäviä. Tarinoiden eri vaiheet ovat loppujen lopuksi peräisin meidän elämänkokemuksistamme. Campbell todisti, että muinaisten kulttuurien myytit vastaavat toisiaan ja ne rakentuvat samalla kaavalla. Vaikka ne kehittyvät ja muuttuvat yhteiskunnan mukana, myyttien henkilöt käyvät läpi saman sisäisen matkansa. (Hiltunen 1999, 65, 90.)

3.4 Tunteen syventäminen

Tunteen kaari etenee kohtaus kerrallaan tarinan kaaren mukana. Tunteiden näkökulmasta yhteen kohtaukseen on kuitenkin mahdollista kirjoittaa vain tunne-elämys eli katsojan kokema hetkellinen tunnepiikki. Kokonainen tunne saavutetaan eri kohtausten yhteisvaikutuksella, jolloin tunteen kaaren rakentaminen vaatii useita tunnepiikkejä ja useita kohtauksia ja tapahtumia (Vacklin 2007, 226.)

”Kristuksen morsian” -näytelmä alkaa Marionin ja Julian häähäpukusovitukseella. Marionin papan ilmestyttyä sovituskopista esitellään Marionin epäilykset homoavioliitosta. Seuraavassa kohtauksessa käydään läpi Marionin jumalasuhtetta. Marion toivoo Jumalalta selkeää merkkiä siitä, onko avioliitto Julian kanssa sitä, mitä Marion haluaa. Marionin epäröinti avioliitosta vahvistuu ja se saa rinnalleen uskonkriisin. Neljäs kohtaus Marionin ja Julian luona tuo Marionille konkreettisia ongelmia, jotka johtuvat siitä, että hän asuu naisen eikä miehen kanssa eikä osaa lukea Jumalan merkkejä.

Julia

Muissa suhteissa pastakoneen hajoaminen johtuu pastakoneen paskuudesta, mutta jostain ihmeen syystä mejjän suhteessa pastakoneen hajoaminen johtuu suhteen paskuudesta.

Marion

Niin ku joku henki sanois, että mun pitää lopettaa tää suhde. (Junkkaala 2010, 26.)

Seuraavassa kohtauksessa Marion ilmoittaa äidilleen liittyneensä Simeon-seurakuntaan ja aloittaneensa homoudesta eheytyksen.

Ruotsalaisen dramaturgi Ola Olssonin mielestä katsojan tunnekokemusta rakennetaan aina joko laskemalla tai nostamalla tunnetta. Hän puhuu syventämisen keinoista, jotka pohjaavat näytelmän henkilöfunktioihin riivaajasta, sankarista päähenkilöstä ja varjosta. Katsojan tunne laskee, kun sankari, päähenkilö tai varjo kohtaa epäonnea. Esimerkiksi, kun Marionin äiti pettyy tyttärensä valintaan liittyä Simeon-seurakuntaan, näytelmän varjo kohtaa epäonnea ja katsojan tunne laskee. Katsojan tunne puolestaan nousee, kun näytelmän päähenkilö Marion iloitsee uudesta miehestään. (Vacklin 2007, 226, 388, 407.)

Tunteen liikuttaminen jännityksestä helpotukseen ja helpotuksesta jännitykseen ei kuitenkaan aina ole niin yksioikoista. Joissain tilanteissa kerronnalliset strategiat voivat tuottaa katsojassa jopa konfliktin aktiivisen ja passiivisen tunnereaktion välillä. Tällöin tunne on yhtä aikaa positiivinen ja negatiivinen. (Vacklin 2007, 225.)

Kun katsoja on samaistunut Marioniin, katsojan jännityksen pitäisi helpottaa Marionin tunnekaaren mukana. Marionin liittyminen Simeon-seurakuntaan tyydyttää Marionin hädän ja katsojan tulisi kokea sen kuljettavan tarinaa onnelliseen ja passivoivaan tunnekokemukseen. Toisaalta katsojan oma moraalinen voima voi olla Simeon-seurakunnan konservatiivisia oppeja vastaan, jolloin katsojana tunnekokemus on negatiivinen. Katsojan ristiriita johtuu päähenkilön onnistumisesta ja pahan seurakunnan yhtäkkisestä muuttumisesta hyväksi seurakunnaksi. (Vacklin 2007, 226, 388, 407.)

4 Tunne katsojassa

4.1 Teatteri ja katsojan tunne

Opinnäytetyöni painopiste on käsikirjoittamisessa ja suuri osa teatteriteorioista ja niiden tulkinnoista soveltuisi myös televisioon tai valkokankaalle kirjoittaessa. Olen rajannut aiheitani tarkasti koskemaan vain näytelmätekstejä, jolloin teatteriesityksen tutkiminen lähenee kirjallisuudentutkimusta. Selvitän tässä kappaleessa draamatekstin ja teatterin erikoisuuksia verrattuna proosatekstiin tai valkokankaalla tai televisioruudulla esitettyyn draamaan.

Teatteri on esittävää taidetta, jossa oikeat ihmiset lavalla esittävät tekstiä oikeille ihmisille reaaliajassa ja johon yleisö reagoi suoraan ja välittömästi. Willmar Sautner kuvaa teatteria tapahtumana vastakohtana tuotetulle teokselle, joka tuotetaan, levitetään ja kulutetaan. Teatteri on hänelle tapahtuma, joka sisältää tapahtumien esittämisen ja tapahtumaa seuraavan katsojan reaktiota. Yhdessä nämä kaksi muodostavat teatteritapahtuman. (Sautner 2010, 30.)

Sautnerin mukaan teatterissa kommunikoidaan esittäjän ja havainnoijan välillä. Kommunikointi on kaiken teatterillisen toiminnan ja siihen vastaavien reaktioiden päämäärä. Esiintyjä tulee lavalle ja esittää teosta hyvin harkitusti. Katsoja puolestaan reagoi näyttelijän toimintaan intuitiivisesti ja kognitiivisesti. Kommunikoinnin tuloksena on näytelmän henkilöahmo. Esimerkiksi Waltarin kirjoittama Birger on olemassa ainoastaan katsojan mielessä, jota näyttelijä ruokkii esittämällä hahmoa. (Sauter 2010, 26–28.)

Marvin Carlson huomauttaa, että teatterin vakiintunut lajijärjestelmä tragedian ja komedian välillä tarjoaa katsojalle jo ennakoitavissa olevia psykologisia malleja reagoida esityksiin. Teatterissa myös tietyt näyttelijät tuottavat tiettyjä tunteita fakkiintumalla tiettyihin rooleihin. Näyttelijöiden kategorisoituminen toteutuu länsimaisen teatterin lisäksi myös intialaisen dramaturgian käsikirjan Natyasastran opeissa ja japanilaisessa kabuki-teatterissa. (Carlson 2010, 71–72, 74.)

Carlson laajentaa kirjallisuuden vastaanottoteorioita draaman tutkimukseen. Verrattuna esimerkiksi romaanin lukijaan teatteriyleisö osallistuu ja vaikuttaa teatteriesitykseen ilmeisemmin kuin romaanin lukija romaanin sisältöön. Carlson väittää, että teatteriesityksessä korostuu ennen kaikkea fiktion ja todellisuuden rinnastaminen merkittävämmiin kuin esimerkiksi proosan kohdalla. Fiktiivisessä teatterissa todellisuus on läsnä kirjallisuuteen verrattuna eri tavalla ikonisuuden ja jäljittelyn muodossa. (Carlson 2010, 65–66.)

Semiootikko ja kirjailija Umberto Eco esittää, että kirjailija kirjoittaa aina mallilukijalle. Kirjailija olettaa silloin, että mallilukija, tai teatterin tapauksessa mallikatsoja, tulkitsee tapahtumia kirjailijan tarkoittamalla tavalla. Mediatutkija Stanley Fish huomauttaa kuitenkin, että teatteritapahtuma on sosiaalinen tapahtuma, toisin kuin romaanin lukeminen. Jo teatteritapahtuman luonne aiheuttaa tiettyjä reaktioita katsojissa. Katsojan on vaikea liikuttua esityksestä, jos muu yleisön nauraa. Romaanin lukemisessa vaihtoehtoinen reagointitapa on helpompaa. (Carlson 2010, 68–70.)

4.2. Aristoteleen sääli ja pelko

Aristoteleen (2000b, 171) mielestä hyvän ja moniulotteisen juonen tehtävä on herättää katsojassa säälin ja pelon tunteita. Retoriikka-teoksessaan Aristoteles kuvaa pelkoa rauhattomuutena, joka johtuu uhkaavasta tuhosta tai mielipahasta. Pelkoa tuntevalla ihmisellä pitää kuitenkin olla toivoa, jotta hän voi pelätä tuhoa. Sääli on tuskaa siitä, että joku kokee ansaitsemattomasti pahaa. Aristoteleen mukaan sitä, mitä pelätään itselle tapahtuvan, säälitään muiden kohdalla. (Aristoteles 2000a, 70–73, 78, 80.)

Mika Waltari rakentaa pelon ja säälin tunnetta Birgerille dialogin ja symbolien kautta. Näytelmän alussa Birger saa yleisön säälin osakseen. Hän on pohjattoman rakastunut Elinaan, vaikka tietää, ettei koskaan tulisi saamaan vastarakkautta. Birger uskoo joka tapauksessa elämään ja rakkauteen, toisin kuin Elina.

Birger

Minä himoitsen elämää, jokaista auringon pilkahdusta, – kaikkea katoavaisuuden julmaa ihanuutta – Elina... sinussa minä syleilen elämää. (Waltari 1999, 20.)

Elina

Tiedätkö, olen alkanut uskoa, että meidät on molemmat luotu vaeltamaan yksinäisiä teitä. Ja maailma on joskus niin kovin kylmä. (Waltari 1999, 23.)

Kun Elina jää Birgerin luo, alkaa katsoja pelätä, mitä heidän välillään oikein tapahtuu. Särkeekö Elina nuoren miehen sydämen vielä kertaalleen ja miten Birger sen kestää? Toisaalta Elina ei pysty vastustamaan Birgeriä ja antaa Birgerin tulla lähemmäs. Katsoja pystyy myös toivomaan, että Elina kuitenkin rakastaisi Birgeriä ja he saisivat onnellisen lopun.

Näytelmän jatkuessa Birgerin rakkauden tunne kasvaa. Keskustelu tarjoilijan kanssa toisen näytöksen alussa ei horjuta Birgerin rakkauden tunnetta, vaikka tarjoilija huomauttaa, ettei pitäisi tyytyä yksipuoliseen rakkauteen. Kun Elina saapuu, alkaa hän muistella laiminlyötyä lapsuuttaan. Elina selvittää syitä kovan luonteeseensa ja etsii säälin tunteita, ennen kuin paljastaa odottavansa lasta.

Tästä alkaa katsojan säälistä taistelemisen. Hiltunen pääättelee, että hyvässä draamassa tulee olla ainakin yksi moraalisesti hyvä henkilö, jota katsoja voi sääliä. Säälin tunnetta voi kuvata myös katsojan samastumisella tai eläytymisellä henkilöön. Tällöin katsoja tuntee mielestään samat tunteet kuin näytelmän henkilö. Aristoteleen mielestä henkilöahmojen tulee olla meidän kaltaisiamme, jotta samaistuminen olisi mahdollista. (Hiltunen 1999, 38, 41, 43.)

Pelon ja säälin tunne kulkevat yhtä matkaa, koska pelko vaatii sääliä. Meidän tulee sääliä henkilöä ja samastua häneen, jotta voimme pelätä hänen kohtaloaan. Näytelmän henkilön ei välttämättä tarvitse itse tietää tulevasta uhasta, eikä henkilön tarvitse pelätä. Katsoja voi tietää enemmän ja tunnistaa näytelmän henkilöä kohtaavan uhan. Silloin katsoja pelkää. Pelon ja säälin tunteminen on Aristoteleen mielestä yksi draaman tehtävistä. (Hiltunen 1999, 37.) Sekä Birgerillä että Elinalla on mielestään paras ratkaisu tilanteeseen. Katsojan on ratkais-

tava, kumman puolelle asettuu. Molemmat esittävät perusteluja, ja katsojan sääli siirtyy sen puolelle, johon katsoja samaistuu syvemmin.

Toinen näytös loppuu tilanteeseen, jossa Birger on antanut Elinalle rahaa pyytäen, että nainen ei käyttäisi niitä aborttiin. Katsoja jää jännittämään Elinan ratkaisua. Jos katsoja tuntee sääliä Birgerin kohtaan tilanteessa, jossa tämän rakastama nainen ei halua naimisiin ja pyytää rahaa aborttiin, pelkää katsoja Birgerin sydämen särkyvän. Jos katsoja taas tuntee sääliä Elinaa kohtaan, on hän huolissaan esimerkiksi Elinan maineesta ja riskialttiista toimenpiteestä. Waltari on varmasti tarkoittanut kohdistaa säälin ja pelon tunteet Birgeriin, koska 1930-luvulla urakeskeinen Elina olisi ehdottomasti ollut näytelmän konna.

Hiltunen lisää Aristoteleen samastumisen määritelmään samastumisen henkilön emotioihin, jolloin pelkääminenkin on emotionaalista samastumista. Vaaran täytyy olla niin vakava, että katsoja tuntee pelon myös fyysisesti. Aristoteleen mielestä pelon pitää aiheuttaa väristyksiä katsojassa. Emotionaalinen samastuminen ja pelko saavat katsojan eläytymään tarinaan ja fysiologisista tuntemuksista vapautuminen aiheuttaa voimakasta mielihyvää. (Hiltunen 1999, 38, 41, 43.)

4.3 Bhava rasa -teoria

Intialaisessa dramaturgian ohjekirjassa Natyasastrassa esitellään tunneteoriat bhavasta ja rasasta. Sen perustana on ajatus bhavasta, joka on ihmisen sielullinen olotila eli tunne, jonka näyttelijä julistaa teatterilavalla. Silloin tämä bhava-tunne synnyttää yleisössä vastaavan tunnelman eli rasan. Rasan tunnetta voi kuvata nautinnolla, jonka yleisö saa esityksen tunnelmasta. (Miettinen 1987, 17.)

Bhavoista tärkeimpiä ovat hallitsevat tunteet. Ne pysyvät ja hallitsevat ihmisessä, vaikka hän kokisi välillä muitakin tunteita. Hallitsevia tunteita Natyasastran mukaan ovat rakkaus, ilo, suru, viha, rohkeus, pelko, inho, hämmennys ja välin-

pitämättömyys olemassaolosta. Näitä bhava-tunteita vastaavat rasat ovat eroottinen, koominen, pateettinen, hirveä, herooinen, pelottava, inhottava, satumainen ja tyyntynyt. (Miettinen 1987, 17, 19.)

Hallitseva tunne ilmenee sen aiheuttajien, seurausten ja myötäilevien tunnetilojen avulla. Näiden ilmeneminen on riippuvainen esityksestä ja näyttelijän suorituksesta. Natyasastra ohjeistaa näyttelijöitä tarkasti. Se ohjeistaa ruumiinliikkeet ja symboliset eleet kasvojen mikroliikkeitä myöten. Se neuvoo äänenkäytön rytmin ja värin. Tunteiden esittämisen keinot on säädelty pitkällä listalla, johon kuuluu esimerkiksi kyynelehtiminen, vapiseminen, punastuminen ja pyörtyminen. Samoin hahmon ulkoiset piirteet on määritelty puvustuksen ja maskien kautta. Lopulta kaikki esityksen pienet yksityiskohdat on alistettu rasan saavuttamiselle. (Miettinen 1987, 19–21.)

Näytelmätekstien analyysit eivät anna parasta mahdollista kuvaa intialaisesta bhava rasa -teoriasta, koska niistä puuttuu suurin osa näyttämöllisistä elementeistä. Mutta yhden bhava rasa -tunneparin voi löytää esimerkiksi Junkkaalan ”Kristuksen morsiamen” alkukohtauksesta, jossa Marionin epäilykset avioliittoa kohtaan alkavat nousta. Marion ja Julia ovat morsiusliikkeessä kokeilemassa hääpukuja. Marionilla on valkoinen morsiuspuku ja sovituskopista paljastuu Julia frakissa. Jos Junkkaala on kirjoittanut Marionin hallitsevaksi tunteeksi hämmennyksen, on yleisön vastaavan tunnelman oltava satumainen. Vaikka kohtauksen alku vaikuttaisi normaalilta hääpukujen ostotilanteelta sovituksineen ja kohtauksen vitsikäs dialogi aluksi pariskunnan tavaksi huvittaa toista, kohtauksen lataus muuttuu nopeasti.

Julia

Sehän tarkoittaa, että... hui, mikä ajatus minulle tulikaan mieleeni. Ette kai te vain ole lesboseksuaali?

Marion

Hui en kai vaan? (tauko) Kyllä minä olen. (Junkkaala 2010 11–12.)

Marionin ja Julian leikki kääntyy Marionin ja hänen isoisänsä kohtaamiseksi, jonka Julia selostaa. Marion myöntää papalleen olevansa homoseksuaali, vaikka tietää, ettei pappa hyväksy sitä. ”Pappa kääntyy haudassaan. Meitä on tässä kaksi prinsessaa, ihan väärä tarina alkamassa.” (Junkkaala 2010, 12.)

Kohtauksen dialogi on vitsailua ja toiminta pukuleikkiä. Kohtaus on ennen kaikkea Marionin leikkiä, jota Julia seuraa kaikkietävänä tarinankertojana vierestä. Kohtauksesta on tehty pikkutyttöjen prinsessaleikki, joka ei pääty kuitenkaan ruusuisesti. Kun yleisö tunnistaa kohtauksessa leikkisän rasa-tunnelman, on Marionin hallitseva bhava-tunne hämmennys.

5 Tunteesta etääntyminen

5.1 Katsojan irrottautuminen

Käsikirjoittaja Pekko Pesonen väittää katsojan tasapainoilevan samastuminen ja irrottautumisen välimaastossa. Katsoja säättää jopa itse oman tunnekokemuksensa suuruutta. Jos fiktio herättää liian voimakkaita tunteita, katsoja alkaa vakuuttaa itselleen sen olevan vain fiktiota ja irtaantuu. (Pesonen 2002.)

Anders Vacklinin mukaan katsoja itse ottaa etäisyyttä päähenkilöön, jolloin hän irrottautuu henkilön ja tarinan aiheuttamasta tunteesta. Katsoja siirtyy henkilön tunteen samastumisesta näytelmän henkilön tunteen ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Tämä ei täysin vastaa esimerkiksi brechtiläistä vieraannuttamista, jossa irrottautumisen tarkoituksena on korostaa esityksen yhteiskunnallista vaikutusta. Vacklinin mukaan katsojan täytyy irrottautua samastumisen tuottamasta tunteesta, jotta teos voi sitoa katsojansa mukaansa. (Vacklin 2007, 239–240.)

Kerronnallisia keinoja katsojan irrottautumiseen on useita. Keinot toimivat eri genreissä eri tavalla. Usein katsoja huomaa päähenkilössä jotain epäilyttäviä

piirteitä tai toimintatapoja, joihin hän ei voi enää samastua. Katsoja irrottautuu esimerkiksi silloin, kun näytelmän alussa hyvältä ja samastuttavalta vaikuttava päähenkilö tekee jotain pahaa. (Vacklin 2007, 240.)

Suomalaiset käsikirjoittajat pitävät mielestäni vieraannuttamista tärkeänä. Teokset eivät saa olla liian siirappisia. Sekä Vacklin että Pesonen korostavat irrottautumisen merkitystä ja Junkkaala ja Kylätasku haastavat yleisöään koko ajan kyseenalaistamaan henkilöidensä toiminnan. Poikkeuksena on Waltarin hyvää tarkoittava Birger, joka ei loukkaa ketään, vaan pyrkii pitämään yleisönsä koko ajan omalla puolellaan. Waltari toteuttaa Aristoteleen oppeja vahvasta samastumisesta, johon ei kuulu vieraannuttaminen.

Esimerkiksi Junkkaalan kirjoittama Marion tasapainoilee samastumisen ja irrottautumisen rajalla. Jos katsoja näkee, ettei Marion ole heterosuhteessa onnellinen, jokainen Marionin askel kohti avioliittoa Matin kanssa irrottaa katsojaa Marionista. Marion ei silloin edusta katsojan mielestä täydellistä ihmiskuvan ihanetta. Kun Marion löytää oman paikkansa yhteiskunnassa ja toimii katsojan moraalin mukaisesti, katsoja samastuu Marioniin uudelleen. Kysymyksessä on siis katsojan näkemys oikeasta ja väärästä toiminnasta. Kun henkilö toimii oikein, voi katsoja samastua ja kokea tunne-elämyksiä.

5.2 Draamallinen ironia

Draamallinen ironia tarkoittaa asetelmaa, jossa katsoja tietää enemmän kuin näytelmän henkilö. Katsoja jännittää henkilönsä valintaa, kun hän tietää, mikä valinta toisi parhaan lopputuloksen. Tätä Aristoteleskin hahmotteli vaatiessaan pelon rinnalle toivoa paremmasta. Draamallista ironiaa käytetään usein tuottamaan jännityksen ja huumorin tunnekokemusta. (Vacklin 2007, 232.)

Draamallinen ironia on enemmän sympatiaa kuin empatiaa. Katsoja ei koe samoja tunteita kuin henkilöhahmot eikä myötäelä tapahtumissa näytelmän edessä. Katsoja tuntee sympatiaa henkilöhahmoa kohtaan, kun hän pelkää tai

suree henkilön päätöksiä, vaikka henkilö itse iloitsee niistä. Kun Marion liittyy Simeon-seurakuntaan ja on valinnastaan iloinen, voi katsoja kokea sen täysin päinvastaisena. (Pesonen 2002.)

Marion

Mä kävin aina sisäsitä dialogia homoudesta, mun pää tuotti koko ajan selityksiä ja oikeutuksia sille, et mä saan elää homosuhteessa. Se oli Jumala koko ajan, se puhu mulle omatunnon kautta! Nyt mulla on rauha äiti, ensimmäistä kertaa viitentoista vuoteen ne sisäiset äänet on vaiennu, ei tarte enää puolustella. (Junkkaala 2010, 31.)

Katsoja tietää mielestään paremmin, mikä henkilölle olisi oikeasti eduksi. Sympatia ja draamallinen ironia ei vaadi henkilöihahmon ratkaisujen hyväksymistä. Mutta se vaatii henkilöstä välittämistä, jolloin se ei välttämättä vaadi samastumista. Jos katsoja uskoo Marionin tapaan, että elämä rauhoittuu uskon kautta, hän tuntee empatiaa ja myötäelää Marionin kokemukset. (Pesonen 2002.)

Vacklin huomauttaa, että vaikka katsoja kokee eri tavalla kuin henkilö, se ei tarkoita, että katsojan tunnelataus olisi pienempi. Draamallista ironiaa voi käyttää sekä katsojan samastamiseen sekä irrottamiseen henkilön tunne-elämyksestä, jolloin vastakkainen tunne voi olla ihan yhtä voimakas ja se voi suuntautua myös eri henkilöön. Kun Marion kääntyy Simeon-seurakunnan puoleen, katsoja tuntee surua Marionin päätöksestä, mutta katsoja voi surra myös Marionin äidin pettymyksen tunteita. Tunne voi saada toisen kohteen ja yhdestä henkilöstä irrottautuminen samastuttaa toiseen. (Vacklin 2007, 240.)

Samaisessa ”Kristuksen morsian” -näytelmän kohtauksessa Marionin äiti Henriikka voi saada katsojan empatian puolelleen kyseenalaistamalla Marionin uskon tulon. ”Eikö sua yhtään ihmetytä, että se Jeesus tulee tapaamaan sua just silloin, kun sun pitäisi tehdä elämäsi suurin päätös ja sitoutua” (Junkkaala 2010, 34). Henriikka sanoo ääneen katsojan ajatukset ja mielipiteet. Katsoja tuntee empatiaa ja kiivastuu Henriikan tavoin Marionin päätöksestä.

5.3 Siirappileikkuri

Amerikkalaisen sitcom-perinteen muodostumisen yhteydessä tuottaja Danny Thomas kehitti siirappileikkuri-käsitteen, treacle cutter. Siirappileikkuria kehitettiin tv-komiikan piirissä jo 1950-luvulla. Kun kohtaaminen on menossa liian vakavaksi tai tunteelliseksi, käytetään siirappileikkuria ja katkaistaan tunne. (Browne 2001, 743.)

Hollywoodista ja tv-komiikasta siirappileikkurin käyttö on kulkeutunut myös kotimaiseen näytelmäkirjallisuuteen. Varsinkin Heini Junkkaala rikkoo vakavaksi meneviä kohtauksia esimerkiksi häiritsevilla humalaisilla miehillä. Kun Marion pohtii ystävänsä Lauran kanssa Jumalan merkkejä ja niiden tulkintaa, keskustelun keskeyttää kaksi humalaista miestä.

Marion

No rukoile sitte, että se antais sellasen merkin, että mulle ei jäis epäilyksen häivää.

Ande

Ja jos siittiöt tartteette, ni täältä pesee.

Laura

Mä en usko, et Jumala antaa sellasia merkkejä,

Pete

Ande on lähinnä tutustunu ilmiöön pornon kautta, sori tytöt.

Laura

koska kyse on kuitenkin uskosta. (Junkkaala 2010, 18–19.)

Junkkaala ei anna katsojan keskittyä vain Marionin ja Lauran keskusteluun Marionin jumalasuhteesta. Humalaiset miehet ovat ärsyttäviä häiriötekijöitä, joita Junkkaala käyttää sekä rikkomaan vakavaksi käyvää keskustelua että muistutamaan Marionin homoudesta. Toisin kuin komediassa, Junkkaala ei suoranaisesti kevennä tunnelmaa Peten ja Anden avulla. Katsojalle ei anneta mahdollisuutta samastua rauhassa Lauran ja Marionin keskusteluun, jossa Marion ensimmäistä kertaa pohtii jumalasuhdettaan.

Samaa keinoa käyttää myös Waltari, tosin hieman epäselvemmin. Birgerin tunnustaessa rakkauttaan Elina vaihtaa puheenaihetta. Elina saattaa vaihtaa puheenaiheen Birgerin työhön, kahviin tai pitämäänsä mekkoon. Keskustelu ei kuitenkaan siirry kovin kauas, koska Birger kääntää puheen nopeasti takaisin Elinaan ja elämän kauneuteen, mikä saa Elinan vaivautumaan uudelleen, ja kierre jatkuu.

Komediassa siirappileikkuri vapauttaa katsojan voimakkaan tunteen nauruun, joka on osa teoksesta saatavaa nautintoa. Draaman puolella siirappileikkurilla saadaan katsoja irrottautumaan tunteesta ja tarinan maailmasta. Katsoja joutuu järkeilemään sotkuisesta dialogista kohtauksen tarkoituksen. Toisaalta huma- laisten häiriköinti tai vakavan keskustelun välttäminen tekee tarinasta realistisempaa, kun tilanteet eivät etene tunteen vallassa.

5.4 Katsojan vieraannuttaminen

Saksalainen Bertolt Brecht (1898–1956) vastusti aristoteelista samastumisteori- aa ja korosti taiteen moraalisyhteiskunnallista vaikutusmahdollisuutta. Brecht kehitti teatteria kohti yhteiskunnallista todellisuutta. Jos teatteri tarjoaa kriittisiä ja tunteista vapaita ratkaisuja maanpäällisiin ongelmiin, voi yleisö säälin ja pelon sijaan tuntea esimerkiksi uteliaisuutta ja avuliaisuutta. Näin ollen aristoteelinen katharsis ei ole mahdollista, eikä edes tarpeellista. (Niemi 1975, 147.)

Brechtiläistä uutta eepistä teatteria kuvaavat rakenteelliset ratkaisut (Niemi 1975, 149). Teatterin eri elementit erotellaan toisistaan, jolloin niiden keskinäi- set suhteet häviävät ja jokainen elementti on oma itsenäinen osa teosta. Kun vanha teatteri tähtää Brechtin oppien mukaan nautinnolliseen tunnepitoiseen lauluviihteeseen, voi eepissä teatterissa sisältö olla yksi elementti, johon musiikki, teksti ja kuvat ottavat kantaa. Tunne-elämyksen sijaa teatteri tähtää yhteiskunnalliseen muutokseen. (Brecht 1957, 19–20, 22.)

Draamallisen ja eepisten teatterin eron huomaa hyvin musiikin käytössä. Draamallisessa teatterissa musiikki kuvittaa tarinaa, eepisessä teatterissa musiikin tehtävänä on ottaa kantaa (Brecht 1965,18). Tulkitsen Kylätaskun ”Runar ja Kyllikki” -näytelmän edustavan tällä perusteella draamallista teatteria. Näytelmässä on useita lauluja, jotka kuvittavat ja täydentävät tarinaa. Esimerkiksi näytelmän aloittava Runarin ja Kyllikin balladi ei tuo uutta näkökulmaa tarinaan vaan kertoo, miten näytelmässä tulee käymään.

Heini Junkkaalan ”Kristuksen morsian” -näytelmässä ei ole suoranaisia lauluja, mutta kuorokohtauksia kyllä. Näytelmän käännekohtaus, kun Marion ja Henriikka ottavat yhteen kastetilaisuudessa Simeon-seurakunnasta ja naispappeudesta, dialogi saa lisää voimaa, kun seurakuntalaiset tulevat Marionin puolelle vahvistamaan tämän argumenttia ja lausumaan yhteen ääneen Marionin repliikkejä. Henriikan oman seurakunnan seurakuntalaiset liittoutuvat Marionin taakse aiheuttaen painetta yhtäkkiä yksin jääneelle Henriikalle. Tällä perusteella ”Kristuksen morsian” on eepistä teatteria.

Rakenteelliset ratkaisut ovat kuitenkin kiinni sisällöllisissä ratkaisuissa. Yleisön vieraannuttaminen tarkoittaa sitä, että näytelmän tapahtumat ja henkilöt ovat yleisölle tarkoituksella vieraita. Koska yleisö ei suoraan samaistu tapahtumiin ja henkilöihin, yleisö suhtautuu niihin hämmästyneesti ja uteliaasti. Katsojan asenne muuttuu kriittiseksi kaikkea lavalla tapahtuvaa kohtaan, koska hän ei pysty kokonaan eläytymään tapahtumiin. (Niemi 1975, 157.)

Yleisön rooli teatterissa muuttuu, kun yleisön suhtautuminen teatteriin muuttuu. Yleisö ei voi olla passiivinen kuluttaja, vaan se joutuu ajattelemaan ja järjeilemään. Kun yleisölle esittää joukon erilaisia teatterin elementtejä irrallaan toisistaan, on yleisön tehtävä laittaa ne järjestykseen ja näin osallistua teatteriteokseen. Eepinen teatteri ja tunteesta vieraannuttaminen opettavat katsojalle asenteita, joiden kautta katsoja oppii tiedostamaan ympäröivää maailmaa ja jopa muuttamaan sitä. (Niemi 1975, 151–152.)

Yleisölle esitellään teatterin lavalla ajankohtaisen yhteiskunnallisen keskustelun eri kulmat. ”Kristuksen morsiamen” ensi-illan aikaan yhteiskunnassa keskusteltiin naispappeudesta. Näytelmä näyttää kolme erilaista suhtautumista luterilaiseen kirkkoon antamatta selkeää vastausta siitä, mikä on oikea näkökulma. Yleisön tehtäväksi jää valita oma kanta aiheeseen. Jokainen henkilö on heikkouksineen samastuttava, eikä näytelmä sinänsä tee eroa hyvän ja huonon henkilön välillä. Junkkaala sanoo ymmärtävänsä jokaista näytelmänsä henkilöä: ”tässä ei ole hyviä ja pahoja, vaan erilaisia ihmisiä, jotka etsivät totuutta” (Seurakuntalainen 2010).

Brechtin ajatus vieraannuttamisesta sisältää myös ristiriidan. Jotta katsoja voidaan saada asennoitumaan kriittisesti näytelmäteokseen, on katsoja saatava asettumaan teoksen puolelle. Katsoja ei voi tyytyä vain oppimisen iloon, vaan hänen tulee kokea esitys taiteena ja viihteenä. Brechtin opit yrittävät ratkaista ongelmaa tuottamalla samastuvia kuvia todellisesta elämästä. Irmeli Niemen mukaan yhteiskunnallinen teatteri vaatii kannanottoa Brechtin vieraannuttamisen teoriaan. (Niemi 1975, 162, 168, 170, 185.)

Waltari puolestaan käsittelee rohkeasti aborttia näytelmässään ”Jättiläiset ovat kuolleet”. Näytelmää voi pitää mielipiteenä, jolla ohjataan tunteen kautta yleisön asennetta. Yleisö tuntee Birgerin tuskan, joka aiheutuu Elinan abortista. Abortista tehdään huono, jopa Birgerin kuolemaan johtava ratkaisu. (Rajala 1998, 40–41.) Waltari ratkaisee ongelman yleisön puolesta eikä näin toteuta brechttiläistä järkipäistä elämystä.

6 Tunne todellisesta maailmasta

6.1 Yksilön tunteet

Käsikirjoittajan tulee huomioida, että tunteiden arvot ja uskomukset perustuvat kulttuuriin ja yhteiskuntaan, jossa määritellään, millaiset tunteet sallitaan ja millaiset tunteet pitää kieltää. Vaikka tunteet ovat yhteisiä ja jokainen kokee niitä, niiden ilmaiseminen tapahtuu sosiaalisten normien ja roolien säätelemän toiminnan kautta. (Näre 1999a, 10–11.)

Vacklin haluaa laajentaa käsikirjoittamisen teorian tunnekäsitystä koskemaan nyky-yhteiskuntaa, sen luokkia, historiaa, etiikkaa, psykologiaa, sukupuolta ja erilaisia kulttuureja. Fiktio voi toimia katsojansa terapeuttina. Näytelmä pystyy samastumisen ja tunne-elämyksen lisäksi luomaan katsojalle tunnepisteen todellisesta, teatterin ulkopuolisesta maailmasta. Anders Vacklinin mukaan tunnepiste on jokin katsojan oma henkilökohtainen kipeä tai iloinen aihe, yhteiskunnallinen tilanne, kansallinen ylpeyden tai trauman aihe. (Vacklin 2007, 220, 241.)

Esimerkiksi psykohistoriallinen näkökulman mukaan tunteet rakentuvat yksilön kokemushistorian varaan, jolloin tunteiden kokemukset tulevat osaksi sosiaalista vuorovaikutusta. Yksilön kokemukset muokkaavat tunteita, joiden psykologinen pohja on objektisuhteissa alkaen aina lapsuuden aikaisista läheisistä vuorovaikutussuhteista. Tunnevaraston kerryttäminen saa aikaan sen, että samassa sosiaalisessa asemassa olevat ihmiset voivat olla aivan erilaisissa mentaalisissa lähtökohdissa, riippuen yksilön tunnevaraston koosta ja laadusta. (Näre 1999a, 10–12.) Tämä osaltaan vaikuttaa käsikirjoittajan työhön, koska hänen tulee ymmärtää, että kaikki katsojat eivät koe samoja tunteita ja näytelmän henkilöiden tarinat pitää rakentaa uskottavasti myös tunnepuolella.

6.2 Sosiaalipsykologinen näkökulma häpeään ja syyllisyyteen

Näytelmäkirjallisuus muun kirjallisuuden tavoin pohjautuu laajempaan sosiaaliseen normistoon, josta se ammentaa totuus pohjaansa. Se on tapojemme ja moraalimme jatkuvaa kommentointia moraalistamme. Käsikirjoittaja tekee eräänlaista sosiaalipsykologista tutkimusta, kun hän kirjoittaa näytelmäänsä yksilön käyttäytymismalleja ja ympäristön reaktioita niihin. (Coser 1972, 15–17.) Käyn läpi Mika Waltarin ”Jättiläiset ovat kuolleet” -näytelmää sosiaalipsykologi Serge Moscovicin tunneanalyysin mukaan. Tarkastelen häpeän ja syyllisyyden tunteita Waltarin fiktiivisten henkilöiden toiminnassa.

Serge Moscovicin mukaan häpeä koskee aina yksilöä itseään. Häpeä oikeuttaa egoistiset ratkaisut, jotta ihminen pystyy vapautumaan vastuusta toista ihmistä kohtaan ja parantumaan omatuntoaan kalvavasta kokemuksesta. Moscovicin määritelmän mukaan Waltarin kirjoittama Elina kokee häpeän tunnetta Birgerin kanssa vietetyistä öistä. Häpeän tunne oikeuttaa Elinan tekemään abortin. Se parantaa hänen omatuntoaan ja abortin kautta hän vapautuu Birgeristä. (Moscovici 2005, 206, 208–209.)

Häpeään johtava rajanylitys tarkoittaa mitä tahansa toimintaa, jossa yksilö toteuttaa oman toiveensa ja loukkaa toista. Yhteisten normien piirtämä raja voi ylittyä tietoisesti, jolloin sen ylittäminen tuottaa häpeää. Vaihtoehtoisesti raja voi ylittyä tiedostamatta, jolloin häpeä kohdistuu yksilön olemiseen, siihen mitä hän on. Häpeä on myös sosiaalinen tunne, jota tunnetaan, kun yhteisö tuomitsee yksilön teot tai olemisen. Yöt Birgerin kanssa ovat osaltaan tietoista rajan ylittämistä. Elina häpeää ennen kaikkea omia tekojaan, toisaalta hän myös häpeää itseään, koska kokee yhteisön tuomitsevan yöt ja lapsen. Todisteet tästä moraalittomasta teosta tulee siis poistaa abortin avulla, vaikka se loukkaisikin Birgeriä. (Moscovici 2005, 206, 208–209.)

Syyllisyys eroaa häpeästä siinä, että ihminen kokee rikkovansa itseään ja omia sisäistämiään periaatteita vastaan, mikä vaatii hyvitystä. Birger kokee tämän määritelmän mukaan syyllisyyttä Elinan abortista. Birger kokee tehneensä vää-

rin itseään, Elinaa ja lasta kohtaan antamalla heikkoudessaan Elinalle rahaa aborttiin. Birger on rikkonut omaa periaatettaan ja ihannettaan, vaikka hänen avioliittoihanteensa ei ollut edes mahdollinen. Birgerin unelma ja varsinkin lapsen elämä olivat murentuneet Birgerin rakkauden takia. Tämä johtaa hyvitykseen, joka tässä näytelmässä oli Birgerin itsemurha. (Moscovici 2005, 210–211.)

Syällisyys tarvitsee uhrin, jolle pitää hyvittää jotain. Moscovicin mukaan häpeän voi häivyttää siirtymällä uhrin rooliin, kun korostaa muiden syällisyyttä. Elina toteuttaa tämän ja siirtää itsensä uhrin rooliin, jolloin syyllinen on konservatiivinen yhteiskunta, joka ei hyväksy aviotonta lasta eikä avioliittoa Birgerin kanssa. (Moscovici 2005, 213.)

Sekä Birger että Elina toteuttavat omaa moraalista velvollisuuttaan. Heidän moraalisten luonteidensa erot tulevat näytelmässä esille. Vaikka abortti on näytelmässä rikos, perustelee Elina valintaansa normaalina toimintana, joka vain pitää hoitaa ulkomailla. Pahempi rikos Elinalle on sopimaton suhde Birgeriin. Birgerille puolestaan Elinan abortti on rikos. Näiden sääntöjen rikkomisesta johtuvat häpeän ja syyllisyyden tunteet.

6.3 Yhteiskunnan vaikutus

Yhteiskunnan murroksessa tunteetkin muuttuvat. Näreen (1999a, 11) mukaan murros näkyy ennen kaikkea kunnian ja häpeän tunteissa, koska ne pohjautuvat yhteiskunnan ja kulttuurin määritelmille oikeasta ja väärästä. Tästä syystä esimerkiksi Waltarin pohdinta abortin etiikasta 1930-luvulla voi olla haasteellista käsittää 2010-luvulla. Lukijan tulee pystyä käsittämään ajankuva, jolloin seksi avioliiton ulkopuolella oli kielletty ja Birgerin ja Elinan suhde täysin sopimaton. Kirjallisuudentutkija Panu Rajala pitääkin näytelmää ja erityisesti sen traagista loppua erittäin uskaliaana, koska se uskotteli kertovansa 1930-luvun teatteriyhteisön lasten elämästä. Birgerin kuolema on ankara rangaistus kapinoinnista

yhteiskunnan normeja vastaan, ja Waltari esittää sen kuin todellisuuden. (Rajala 1998, 36.)

1900-luvun alussa naisen asemaa ja lapsenmurhaa käsitteivät Suomessa lähinnä Minna Canth ja Maria Jotuni. Waltarin Elinakin pohtii tätä näytelmässä.

Elina

Minä vain en jaksa käsittää. Jos kerran nainen vähitellen on päässyt itsenäistymään, jos nainen kykenee elättämään itsensä ja perheenkin ehkä paremmin kuin joku mies, – eikö silloin ole selviö, että naiselle täytyy olla oikeus saada synnyttää lapsi, vaikka hän ei haluaisikaan mennä avioliittoon. Mutta ei, sitä pidetään häpeällisenä, epämiellyttävänä, vastenmielisenä ilmiönä. (Waltari 1999, 33–34.)

1930-luvulla abortti oli kuitenkin kirjallisuudessa vielä tuore aihe. Pulakausi toi abortin julkiseen keskusteluun. Waltarin jälkeen naiskirjailijat Iiris Uurto ja Helvi Hämäläinen toivat omissa teoksissaan abortin esille köyhyyden keskelle. Waltari kuitenkin herätti enemmän närää, koska abortti kosketti nyt hyväosaisia ja rikkaita aikuisia. Aborttikysymys tuotiin nyt rikkaiden elinympäristöön, joka ei 1930-luvulla ollut hyväksyttävää. Abortti hyväksyttiin vain köyhissä maalaiskylissä. (Rajala 1998, 40–41, 45–47).

Waltarin tavoin vastareaktiota yleisössä aiheutti myös Jussi Kylätasku nostamalla 1960-luvun merkittäviä rikosuitisia Kyllikistä ja Runarista näyttämölle ja yhdistämällä ne maaseudullekin ylettyneeseen seksuaalivallankumoukseen (Tarkka 1980, 111). Heini Junkkaala käsittelee talvella 2010 käytyä kirkollista keskustelua ensi-iltansa keväällä 2010 saaneessa ”Kristuksen morsiamessa”, jonka Simeon-seurakunta on saanut vaikutteensa Luther-säätiöstä. (Seurakuntalainen 2010.) Kaikki kolme kirjailijaa käyttivät aikansa yhteiskunnallista ilmapii-riä hyväkseen näytelmien aiheissa.

7 Tiedostamaton tunne

7.1 Esteettinen kokemus

John Daweyn taidefilosofiaan oman filosofiansa pohjaava amerikkalainen kirjallisuudentutkija Richard Shusterman kuvailee esteettistä kokemusta välittömäksi ja kiehtovaksi tyydytykseksi, jonka katsoja saa taiteesta (Shusterman 1999, 37). Aarne Kinnusen (1969, 44) mielestä esteettisen elämys aiheuttaa ihmiselle jokin voimakkaan reaktion nimenomaan taiteesta. Näiden määritelmien mukaan Maria Jotunin novellit saivat aikaan esteettisen elämyksen. Shusterman ja Kinnunen ovat osaltaan merkittäviä taiteen estetiikan tutkijoita, joiden teorioiden kautta yritän selvittää taiteen selittämätöntä voimaa.

Richard Shusterman korostaa esteettisen kokemuksen olevan taiteen perimmäinen tarkoitus. Esteettisen kokemuksen avulla taiteen arvo palautuu taiteelle itselleen, eikä arvoa voi sitä kautta pitää vain välineenä jollekin muulle päämäärälle, kuten kulttuuriselle merkittävyydelle tai moraalille. Ilman kokemusta ja sen kokijaa taideteokset ovat merkityksettömiä ja kuolleita. Taiteen voi vieraannuttaa kokijasta esimerkiksi pitämällä taiteen kulttuurista merkitystä kokemusta tärkeämpänä päämääränä. (Shusterman 1999, 37.)

Aarne Kinnusen mukaan estetiikka ei kuitenkaan olisi taiteen havainnoinnin perimmäinen tarkoitus, koska taiteen havainnointi sinänsä on neutraalia eikä sen välttämättä tarvitse olla juuri esteettistä havainnointia. Taidetta tulisikin havainnoida neutraalisti, jotta taiteesta saatava nautinto olisi edes mahdollista. Estetiikka tulee vasta ensihavainnon ja nautinnon jälkeen. (Kinnunen 2000, 160–161.)

Platon ja monet muut filosofit korostavat havaitsemisen tuottamaa nautintoa. Ihminen tutkii maailmaa ja taidetta nauttiakseen siitä. Kun havainnosta siirrytään siitä saataviin ajatuksiin ja tulkintaan, mukaan tulee emootio. Emootiota seuraa esteettinen mielihyvä. Kinnusen mukaan kokemus ei ole primitiivinen

tunne, kuten ilo tai suru, vaan kokemus on yleisempi ja epämääräisempi, kulttuuriin ja kieleen nojaavaa elämys. (Kinnunen 2000, 178–181, 240–242, 244, 247.)

Shustermanin (1999, 38) mukaan kaikessa välittömydessään esteettinen kokemus ei ole täysin spontaani. Jokainen merkityksellinen kokemus vaatii taakseen taustakäytäntöjä. Esteettinen kokemus perustuu kokijan aiempien havaintojen ja niistä omaksuttujen merkitysten päälle. Esteettisen kokemuksen saavuttamiseksi pitää ymmärtää havainnon sisältö. Taiteen kokija pyrkii haalimaan mahdollisimman isoa elämystä ja hän rakentaa silloin pienistäkin kokemuksista yhtenäisiä kokemuksia. Tähän tarvitaan sisällön ymmärrystä ja osista rakennettu sirpaleinenkin elämyskokonaisuus erottaa esteettisen elämyksen muista emootioista. (Kinnunen 2000, 178–181, 240–242, 244, 247.)

Kinnunen huomauttaa, että havainto on harvoin samanlainen samalla kokijalla, edes samasta kohteesta. Olosuhteet, ajatus, toiminta ja emootio kietoutuvat yhteen havainnon kanssa, jolloin yhden muuttuessa muuttavat toisetkin. Teoksen havainnointiin ja siitä saatuun emootioon vaikuttaa esimerkiksi se, kokeeko teoksen teatterilavalla vai näytelmätekstinä. (Kinnunen 2000, 174, 178, 181.)

Kinnusen (2000, 251–252) mukaan elämys aina perustellaan sanoin, jotta se voidaan todeta todeksi. Vaarana on, että jos perustelee teosta, menettää esteettisen kokemuksen ja jos perustelee kokemusta, menettää teoksen. Jotta elämys olisi mahdollista, kokijan tulee pitää teosta ennen kaikkea taiteena. Shusterman on Kinnusen linjoilla. Hän levittää taiteen käsitystä populaarikulttuurin puolelle, koska kaikki, minkä kokija kokee taiteena, on taidetta. Shusterman haluaa myös nostaa esteettisen elämyksen mahdollisimman lähelle kokijansa elämään. Hänen mielestään taiteen kokemukset vaikuttavat kokijaansa vielä pitkään ja laajasti elämyksen jälkeenkin. (Shusterman 1999, 45.)

7.2 Avantgardistinen teatteri

1800–1900-luvun taiteeseen kuuluu avantgarden synty. Ranskasta ja Italiasta se levisi nopeasti ympäri Eurooppaa ja Amerikkaa. Avantgardella on monia suuntauksia, mutta yhdistävänä tekijänä on uudistuksenhalu ja perinteisen tyylin vastustaminen. Italialainen tutkija Renato Poggio ei pitänyt avantgardea edes taiteen lajina, vaan ennemminkin sosiaalisena ja psykologisena ilmiönä. Avantgardisteilla on yhteinen tunnetila, joka on normeja vastustavaa. (Hautamäki 2003, 9–10, 19.)

Yksi avantgardistinen teatteriteoreetikko on ranskalainen Antonin Artaud. Hänen perusajatuksena oli tunnetilan korostaminen teatterissa, koska rahvas kansa, jolle teatteria tehdään, ajattelee ennen kaikkea aisteillaan. Psykologisen teatterin ei yksinkertaisesti kannata vedota ensisijaisesti ymmärrykseen. Avantgardistisessa teatterissa aistit nousevat pääosaan ja teksti puolestaan vähentää otettaan. (Artaud 1964, 107–108.)

Artaud piti äärimmäisyyksistä ja realismin vastakohdista. Hän uskoi, että teatteri pystyy vaikuttamaan, jos sitä tehdään tarpeeksi rajusti ja groteskisti. Artaud muistetaan ”Julmuuden manifesteistaan”. Artaudin julmuuden teatteri vaati näyttelijää pyrkimään hurmioon. Hurmion tulee näyttäytyä kuin rutto kouristelevassa potilaassa. Artaud ei arastellut fantasian maailmaa ja vertasi teatteria uneen. Katsojalle teatterin piti olla myös ahdistavaa, mutta näyttelijöiden manausten avulla katsoja kokee teatterissa unen maagisen vapauden ja puhdistuu. (Pätsi 2010, 91.)

Teatterin tulee antaa yleisölleen takaisin kaikki tunteet, jotka sisältyvät rakkautteen, hulluuteen, sotaan ja rikokseen. Artaudin mukaan teatterin ei kuitenkaan tarvitsisi turvautua mystisiin tarustoihin, näytelmien pitää vain pystyä laukaisemaan samanlaiset ”voimat”, jotka tarustokin laukaisee. Aiheet liikkuvat yhteiskunnan kuuluisten henkilöiden, julmien rikosten ja yli-inhimillisten uhrauksien ympärillä. Artaud ei uskonut surrealistien tavoin ihanaan elämään, vaan teatterista pitää tehdä todellisuutta, johon voi uskoa ja joka pistelee sydäntä ja aisteja

samalla tavalla kuin kaikki oikea tunne, ja enemmän. Lavalla rikoksen pitää olla karmaisevampi kuin sama rikos todellisuudessa. (Artaud 1964, 106.)

Jussi Kylätaskun ”Runar ja Kyllikki” -näytelmä soveltuu mielestäni monelta osin avantgardistiseen teatterikäsitykseen. Aiheet myötäilevät Artaudin näkemystä ja lavalla tapahtuva rikos on yksi julmimmista, mitä minä olen teatterissa kokenut. Se, että Kyllikki ja Runar ovat olleet oikeita tunnettuja henkilöitä ja heidän kohtalonsa oli Kylätaskun muotoilema, vaikuttaa eri tavoin kuin esimerkiksi Waltarin muotoilemat Birger ja Elina tai Junkkaalan Marion, joilla on todellisuuspohja kirjoittajiensa omassa elämässä. En voi väittää, että Kylätaskun suora viittaus nimettyihin henkilöihin aiheuttaisi välttämättä voimakkaamman tunnereaktion kuin Marionin ja Birgerin kohtalot. Uskon sen kuitenkin vaikuttavan useampaan ihmiseen, koska todellisuuspohja on julkisempi ja sitä kautta tunnetumpi. Tunnetta ei pääse pakoon väittämällä, että aihe on liian vieras ja henkilöhahmot mahdollisesti täysin eri maailmasta.

8 Pohdinta – mitä käsikirjoittaja voi oikeasti tehdä?

Käsikirjoittajalla on rajalliset mahdollisuudet vaikuttaa teatteriyleisön tunnereaktioihin. Jos käsikirjoittaja on teoksen alkupiste ja katsoja loppupiste, jää väliin suuri ja värikäs joukko tekijöitä, joista ilmiselvin tunteen vaikutuksen rakentaja on ohjaaja.

1900-luvulla merkittävin näyttelemisen metodien kehittäjä on ollut Konstantin Stanislavski, joka kehitti realistista teatteria ja halusi näyttelijän unohtavan yleisönsä, jotta julkinen yksinäisyys teatterilavalla tuottaa todenmukaisen ja uskottavan näytelmän. Stanislavski kehitti näyttelijälle tunnemuistin, jonka avulla näyttelijä herättää tietoisesti näytelmään tarvittavia tunteita. Nämä tunteet kuvastavat näytelmän piilotekstiä, jota ei kirjoitetuissa repliikeissä tule ilmi. Tunnemuisti kulki Hollywood-elokuvaan metodinäyttelemisenä. (Pätsi 2010, 31–34.)

Antonin Artaudilla oli myös vahvoja mielipiteitä näyttelijöiden toimintaan. Artaudin voidaan ajatella suosivan hyvin fyysistä teatteri-ilmaisua, koska hän hullaantui balilaisesta tanssiesityksestä, jota hän ei ymmärtänyt mutta jonka ele- ja symbolikieleen hän ihastui. Tosin Artaudin teorioissa muhivat myös ranskalaisen surrealismin ja absurdin teatterin ihanteet. Surrealistit, avantgardistit ja Artaud ylistivät mielikuvitusta ja pitivät teatteria todellisuuden illuusiona. Artaud ei kuitenkaan koskaan päässyt kunnolla testaamaan omia teatterimetodejaan mielen terveysongelmiensa vuoksi. (Pätsi 2010, 91–93.)

Artaudin teatteria pidetään myös postmodernin teatterin alkuna. Kielen merkityksen vähyyttä ja teatterin kuvailevaa luonnetta voi soveltaa myös esimerkiksi Samuel Becketin näytelmiin, joista esimerkiksi ”Huomenna hän tulee” -näytelmä kyseenalaistaa koko teatterin merkitysten ilmaisijana. Yhdysvaltalainen teatterintutkija Fred McGlynn pitää nimenomaan Beckettin näytelmiä postmodernismiin siirtymisenä. (Hotinen 2002, 72.)

Jos Stanislavskin voisi rinnastaa noudattamaan aristoteelista draaman ihannetta, otti Artaud siitä askeleen toiseen suuntaan, jossa teatterin ei enää tarvinnut antaa todellisuuden vaikutelmaa. Samaan suuntaa lähti myös Bertolt Brecht väittämällä, ettei näyttelijä yksinkertaisesti voi eläytyä jokaisessa esityksessä roolihahmoihinsa. Brecht vei näyttelijää roolin ulkopuolelle, jossa näyttelijä esittää teknisesti toisia henkilöitä eikä muuntaudu toiseksi henkilöksi. (Pätsi 2010, 115.)

Yleisölle esitetään monen teatterintekijän tulkinta käsikirjoittajan näytelmätekstistä summattuna yhteen teokseen ja yhteen esitykseen. Sen lisäksi katsoja tulkitsee esitystä omista lähtökohdistaan. Kaiken takana on kuitenkin käsikirjoittajan tulkinta ympäröivästä maailmasta. Opinnäytetyöni käsittelemät näytelmäkirjailijat ovat käsitelleet rakkautta omista näkökulmistaan ja soveltaneet näytelmiinsä omia kokemuksiaan. Muut teatterintekijät ja yleisö ottavat kantaa käsikirjoittajan rakkauskäsitykseen.

Käsikirjoittaja kirjoittaa katsojan tunnetta jokaiseen näytelmän tapahtumaan. Hän tietää, mitä eri tapahtumat aiheuttavat katsojan tunteissa. Kirjoitustekniset keinot kertoa rakkaustarinaa ovat universaaleja. Esimerkiksi kansansadun kaavat pätevät monessa kulttuurissa. Käsikirjoittajan avuksi on kehitetty keinoja saada katsoja joko samastumaan henkilöihän emootioihin tai vierottumaan niistä. Katsojan vieraannuttaminen tunteesta on kasvanut verratessa Mika Waltarin tekstiä Heini Junkkaalan tekstiin. Ne ovat rikastaneet tekstiä, jopa vahvistaneet samastumista emootioihin ja katsojan tunnekokemusta. Tunteen nostaminen ja laskeminen tekstissä on käsikirjoittajan taidetta.

Tunne-elämys on harvoin käsikirjoittajan perimmäinen tarkoitus kirjoittaa rakkaustarina. Sekä Waltari, Kylätasku että Junkkaala ovat pystyneet vahvan tunteen kautta herättämään keskustelua julmasta ja epäoikeudenmukaisesta rakkaudesta. Edes Bertolt Brecht ei ole pystynyt tuomaan poliittista agendaansa esille ilman katsojan tunnesidettä teatteriteoksiin. Katsojan tunnekokemusta ei pidä vähätellä.

Tutkimusaineisto

- Junkkala, H. 2010. Kristuksen morsian. Helsinki: Lasipalatsi.
 Kylätasku J. 1984. Runar ja Kyllikki. Oulu: Pohjoinen.
 Waltari, M. 1999. Jättiläiset ovat kuolleet. Porvoo: WSOY.

Lähteet

- Antila, H. 2010. Siedettäviä ristiriitoja. Vantaan Lauri. Vantaan seurakunnat. <http://www.vantaanlauri.fi/arkisto/2010/2010-03-18/teemat/Siedettavia-ristiriitoja>. 7.1.2012.
- Aristoteles. 2000a. Retoriikka. Teoksessa Aristoteles IX Retoriikka ja Runousoppi. Suom. Hohti P. Tampere: Gaudeamus, 1–156.
- Aristoteles. 2000b. Runousoppi. Teoksessa Aristoteles IX Retoriikka ja Runousoppi. Suom. Hohti P. Tampere: Gaudeamus, 157–257.
- Artaur, A. 1964. Kohti kriittistä teatteria. Suom. Jokinen U.-K. Keuruu: Otava.
- Brecht, B. 1957. Aikamme teatterista. Suom. Rand M. Helsinki: Tammi.
- Browne, P. 2001. The guide to United States popular culture. Madison: Popular Press
- Carlson M. 2010. Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen. Teoksessa Koski, P. (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Suom. Savolainen J. Helsinki: Like, 64–86.
- Coser, L. A. 1972. Sociology through literature. New Jersey: State University of New York.
- Hautamäki, I. 2003. Avantgarden alkuperä. Helsinki: Gaudeamus
- Hiltunen, A. 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Helsinki: Gaudeamus.
- Hotinen, J.-P. 2002. Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystai-teesta. Helsinki: Like.
- Kinnunen, A. 1969. Esteettisestä elämyksestä. Porvoo: WSOY.
- Kinnunen, A. 2000. Estetiikka. Porvoo: WSOY.
- Miettinen, J. 1987. Johdanto aasialaiseen teatteriin. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Moscovici, S. 2005. Häpeän ja syyllisyyden etiikka. Teoksessa Pirttilä-Backman A-M. Ahokas M. Myyry L. Lähteenoja S. Arvot, moraali ja yhteiskunta. Helsinki: Gaudeamus, 197–215.
- Niemi, I. 1975. Nykyteatterin juuret. Helsinki: Tammi.
- Näre, S. 1999a. Tunteiden sosiologia yhteiskuntatutkimuksen kentässä. Teoksessa Näre, S. (toim.) Tunteiden sosiologiaa I: Elämyksiä ja läheisyyttä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–19.
- Näre, S. 1999b. Tunteet yhteiskunnan säätelyssä. Teoksessa Näre, S. (toim.) Tunteiden sosiologiaa II: Historiaa ja säätelyä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–15.
- Pesonen, P. 2002. Toisen housuissa, samaistuminen käsikirjoittajan näkökulmasta. Elokuvantajun artikkelisarja.

- http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/pesonen_toisen_housuissa_2.jsp. 7.1.2012
- Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.
- Rajala, P. 1998. Noita palaa näyttämölle. Porvoo: WSOY.
- Sauter, W. 2010. Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Koski, P. (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Suom. Savolainen J. Helsinki: Like, 18–33.
- Seurakuntalainen.fi. 2010. Teatterissa ratkotaan kirkon riitoja. Kristillinen uutis-media Seurakuntalainen.fi.
http://www.seurakuntalainen.fi/uutiset/kulttuuri/207/teatterissa_ratkotaan_kirkon_kiistoja. 7.1.2012.
- Shusterman, R. 1999. Taide, elämä ja estetiikka. Tampere: Gaudeamus.
- Sihvola, J. 2000. Aristoteles IX Retoriikka ja Runousoppi. Tampere: Gaudeamus.
- Tarkka, P. 1980. Suomalaisia nykykirjailijoita. Helsinki: Tammi.
- Tarkka, P. 1989. Suomalaisia nykykirjailijoita. Helsinki: Tammi.
- Vacklin, A. 2007. Tunteiden kirjoittaminen. Teoksessa Vacklin A. Rosenvall J. Nikkinen A. Elokuvan runousoppia. Helsinki: Like, 220–245.