



Dramaturgiakirja

Kaikki järjestyä aina

KATARIINA NUMMINEN
MARIA KILPI
MARI HYRKKÄNEN (TOIM.)

68
TEATTERIKORKEAKOULUN
JULKAISUSARJA



**Dramaturgiakirja -
Kaikki järjestyä aina**



Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina

KATARIINA NUMMINEN
MARIA KILPI
MARI HYRKKÄNEN (TOIM.)

KATARIINA NUMMINEN, MARIA KILPI JA MARI HYRKKÄNEN (TOIM.):
DRAMATURGIAKIRJA – KAIKKI JÄRJESTYY AINA

JULKAISIJA

Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2018

Koneen Säätiö on tukenut tämän kirjan tekemistä.

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät

TEATTERIKORKEAKOULUN JULKAISUSARJA 68

ISBN (painettu): 978-952-353-005-8

ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-353-006-5

ISSN (painettu) 0788-3385

ISSN (verkkojulkaisu) 2242-6507

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

BOND Creative Agency

www.bond.fi

KANSIKUVA

Elina Minn

TAITTO

Atte Tuulenkyllä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2018

PAPERI

Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Scandia 2000 Natural 100 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten



Sisällys

| | |
|----------------|---|
| Esipuhe | 9 |
|----------------|---|

Maria Kilpi ja Katariina Numminen

| | |
|--|----|
| Johdanto – Mitä dramaturgia on? | 17 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| I Historiallisia näkökulmia dramaturgiaan | 18 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| II Draaman jälkeinen ja tulevaisuuden dramaturgia | 23 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| III Suomalaisen dramaturgintyön historiaa | 28 |
|--|----|

I

Tuomas Timonen

| | |
|---|----|
| Näytelmästä – eli Make Play Great Again! | 43 |
|---|----|

Seppo Parkkinen

| | |
|--|----|
| Tekstin potentiaalisuudesta sovittamisen käytäntöön | 55 |
|--|----|

Jusa Peltoniemi

| | |
|--|----|
| Esitettäväksi kirjoittaminen – Kommunikointia itseilmaisun sijaan | 69 |
|--|----|

Juha Siltanen

| | |
|------------------------------|----|
| Ensimmäinen oppitunti | 81 |
|------------------------------|----|

II

| | |
|--|-----|
| <i>Esa Kirkkopelto</i> Kaikki leijuu – Komposition filosofiaa | 97 |
| <i>Pauliina Hulkko</i> Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia | 113 |
| Apina, Pallo tai Vene – Keskustelu henkilöstä | 135 |

III

| | |
|--|-----|
| <i>Tuomas Laitinen</i> Katsojalähtöiset dramaturgiat | 149 |
| <i>Anni Klein ja Jarkko Partanen</i> Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa | 163 |
| <i>Katariina Numminen</i> Dramaturginen prosessi leikkinä | 171 |
| <i>Otso Huopaniemi</i> Täysin automatisoitu dramaturgi | 187 |
| Dramaturgisia käsitteitä | 201 |
| Toimittajat ja kirjoittajat | 237 |

Esipuhe

Viime vuosien aikana on alettu puhua teatterin dramaturgisoitumisesta, dramaturgisen näkökulman ja dramaturgisen työn laajenemisesta esittävän taiteen eri alueille. Dramaturginen, kokoava, leikkaava ja organisoiva työ ei kuulukaan enää vain alan erityisosajille – eikä dramaturginen ajattelu yksinomaan teatterin piiriin.

Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina -kirjoituskokoelman pyrkimyksenä on hahmotella laajempaa ymmärtämystä dramaturgiasta sekä dramaturgian ja dramaturgin muuttuneesta roolista esittävän taiteen kentällä. Yksiselitteisten vastausten sijaan lähestymme kohdettamme eri näkökulmista: dramaturgia käsittää sekä dramaturgintyön että dramaturgian sommitteluna monenlaisissa teoksissa, tapahtumissa ja materiaaleissa, ja dramaturgia kattokäsitteenä pitää sisällään niin näytelmäkirjallisuuden kuin esitysdramaturgiankin.

1990-luvulta lähtien dramaturgia – osien välinen taide – on noussut esittävässä taiteessa yhä keskeisemmäksi, eri alueet ja ammatit läpileikkaavaksi ja yhdistäväksi käytännöksi. Kansainvälisesti dramaturgia ja dramaturgintyö ovat olleet vilkkaan käytännöllisen ja teoreettisen mielenkiinnon kohteita. Tässä kokoelmassa avaaamme kansainvälisen keskustelun keskeisiä aihepiirejä, mutta ennen kaikkea pyrimme hahmottelemaan dramaturgiaa kotimaisessa kontekstissa; sitä, miten dramaturginen ajattelu ja dramaturginen työ näkyvät suomalaisen teatterin muuttuneessa maisemassa.

Yksi edelleen huomionarvoisimpia dramaturgisia kysymyksiä liittyy *esitykselliseen käänteeseen* (performative turn), jolla tarkoitetaan 1950-luvulla alkanutta ja 1990-luvulla kiihtynyttä kulttuurista murrosta yhteiskunta- ja humanististen tieteiden sekä eri taiteiden alueilla. Keskeistä on esityksen ja esityksellisuuden käsitteen nousu kulttuurin ja sen tutkimuksen keskiöön, esimerkiksi Erwin Goffmanin teorian sosiologiassa (1959) sekä Judith Butlerin teoria sukupuolen performatiivisuudesta (1990). Esittävässä taiteessa ja dramaturgiassa esityksellinen käänne näkyy näkökulmanvaihdoksena; muun muassa siten, että (näytelmä)tekstin rinnalla tai sen sijasta keskitytään esitystilanteeseen.

Suhde esitykseen on ollut yksi puhuttavimmista teemoista myös suomalaisessa dramaturgiaa koskevassa keskustelussa tämän vuosituhannen puolella. Termejä *esitysdramaturgia* ja *esitysdramaturgi* ryhdyttiin käyttämään 2000-luvun alkupuolella prosessidramaturgian ja prosessidramaturgisen työskenteilyn yhteydessä, mutta nykyisin käyttö on laajentunut. Esityksen keskeisyys ei enää koske esitysdramaturgiaa jonakin omana, erityisenä lajityyppinä tai erityisalueenaan, vaan kysymys esityksestä leikkaa läpi eri dramaturgian osa-alueiden. Tässä murroksessa myös teksti, näyttämölle kirjoittaminen ja näytelmä muuttuvat.

Esitysnäkökulman lisäksi kokoelman tekstejä yhdistää sommittelun kysymys. Kaikissa teksteissä on läsnä *komposition*, sommittelun, näkökulma, ja sen myötä konkreettisten dramaturgisten ratkaisujen ja dramaturgisen työn taso: Mitä rajataan ulos, mitä kuuluu mukaan teokseen? Mihin järjestykseen elementit tulevat? Millä perusteilla näitä valintoja tehdään?

Kolmanneksi avaimeksi ja lukuohjeeksi kirjan artikkeleihin voisi ehdottaa tekijyyden näkökulmaa. Millaisesta tekijyydestä on kysymys dramaturgisessa työssä, ketkä – tai mitkä – kaikki tuota työtä tekevät? Millaisin käsittein dramaturgista tekijyyttä voisi jäsentää? Missä erilaisissa järjestelyissä dramaturgista työtä tehdään, millaista tekijää eri järjestelyt tuottavat?

Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina keskittyy ennen kaikkea esittävän taiteen, teatterin ja esityksen dramaturgiaan. Dramaturgia muissa mediuemissa jää enimmäkseen kokoelmamme ulkopuolelle. Sen sijaan kirjan teksteissä nähdään dramaturgia yhteiskunnan kontekstissa, toisten elämänalueiden ja taidemuotojen rinnalla ja niistä vaikutteita saavana. Useassa tekstissä esiin nousee se, miten muutokset maailmassa, medioissa ja toisissa taiteissa vuotavat ja väistämättä vaikuttavat esittävän taiteen dramaturgiaan. Ja kääntäen: dramaturgiset ratkaisut vaikuttavat todellisuuteen. Muutokset dramaturgioissa ja dramaturgiäkäsityksissä heijastelevat ja osaltaan myös synnyttävät muutoksia yhteiskunnassa laajemmin. Mitä kerrotaan, miten esitetään, mitä valitaan taiteellisen kokonaisuuden osaksi vaikuttaa siihen, mitä ja miten todellisuutta havaitaan. Esimerkiksi debatti kulttuurisesta omimisesta ja stereotyyppien esittämisestä, tai keskustelu pelillistymisen, pelien tai sosiaalisten medioiden roolista arjessa ovat – eri tavoin – hyvin dramaturgisia keskusteluja, joihin dramaturginen asiantuntijuus voisi tuoda näkökulmia.

Dramaturgiakirjan kirjoittajat ovat dramaturgeja, näytelmäkirjailijoita, esityksentekijöitä: tekstit nojaavat tässä mielessä tekijäntietoon ja työskentelyssä syntyneisiin ja koeteltuihin näkökulmiin. Kirjoittajat lähestyvät dramaturgiaa kukin omasta näkökulmastaan. Tekstit ovat keskenään erityyppisiä, osa on pidempiä ja lähtökohdiltaan teoreettisia, osa taas on henkilökohtaisia, katsauksenomaisia, esseetyylisiä. Kirja on syntynyt kollektiivisessa hengessä. Kokonaisuudesta sekä yksittäisistä artikkeleista on keskusteltu ja niitä on työstyetty yhdessä koko kirjoittajajoukon kesken.

Johdannossa me – Maria Kilpi ja Katariina Numminen – pureudumme ensin dramaturgia-käsitteen ja dramaturgintyön eurooppalaiseen historiaan ja avaamme osin näkymättömäksikin jääneitä suomalaisen dramaturgintyön vaiheita. Tämän jälkeen pohdimme dramaturgian nykyhetkeä ja tulevaisuutta. Vaihtoehdoksi draamanjälkeisyyden paradigmalle nostamme tuoreesta kansainvälisestä ja kotimaisesta keskustelusta kolme erilaista näkökulmaa dramaturgian määrittelyyn: dramaturgian toimintana, dramaturgian materialismin lähtökohdista määrittävänä työskentelynä ja dramaturgian jaettuna tilana. Johdannon historiaosuuden on kirjoittanut Kilpi ja tekstin alkupuolen Numminen. Johdanto toimii taustoituksena nykytilanteelle ja kokoelman teksteille.

Johdannon jälkeen varsinaisen kirjoituskokoelman avaa kolmen tekstin sarja. Nämä tekstit käsittelevät kirjoittamisen ja lukemisen kysymyksiä, tekstuaalista dramaturgiaa. ”Jokin on tehnyt näytelmän kirjoittamisen vaikeaksi”, alkaa kirjoituksista ensimmäinen, Tuomas Timosen artikkeli ”Näytelmästä – Make Play Great Again!” Siinä Timonen käsittelee näytelmän kirjoittamista ja esittää, että näytelmiä ei voi enää kirjoittaa kuin ennen. Vaikeus johtuu hänen mukaansa sekä tekstin muuttuneesta asemasta nykykulttuurissa, jossa tekstiä on kaikkialla, että toisaalta muutoksista teatterin sisällä. Timonen suomii poleemisesti vaatimuksia ”oikean näytelmän” paluusta.

Seppo Parkkisen artikkelissa ”Tekstin potentiaalisuudesta sovittamisen käytäntöön” dramaturgia toteutuu käytännössä. Parkkisen teksti on dramaturginen ele, *appropriatio*. *Appropriatio*-sanaa on käytetty tarkoittamaan sovitusta, jonka pyrkimys on ottaa pohjateksti omakseen. *Appropriation* ensisijainen tehtävä ei ole olla uskollinen alkuteokselle vaan luoda uusi teos. Sanalla tarkoitetaan myös teosta, joka ei sisällä lainkaan uutta tai sovitettua materiaalia vaan siteeraa tai käyttää alkuteostaan sanasanaisesti, uudessa käyttöyhteydessä. Parkkisen kirjoitus on luenta, jossa punoutuvat yhteen muun muassa Aiskhyloksen tragedia *Persialaiset* ja Simone Weilin esse *”Ilias – väkivallan runoelma”*. Parkkisen

luenta Aiskhyloksen näytelmästä palauttaa mieleen, että monet nykydramaturgian ilmiöt ovat itse asiassa sangen vanhoja: *Persialaiset*, eräs vanhimmista tragedioista, on itse asiassa dokumentaarinen ja autobiografinen teos. Tämä hätkähdyttävä modernius tulee esiin Parkkisen eri aikojen läpi leikkaavassa ja eri aikoja rinnastavassa appropriaatiossa.

Artikkelissaan ”Esitettäväksi kirjoittaminen – Kommunikointia itseilmaisun sijaan” Jusa Peltoniemi käsittelee näytelmän kirjoittamisen opettamista. Artikkelin kysymykset nousevat Peltoniemen työskentelystä näytelmän kirjoittamisen opettajana Teatterikorkeakoulussa. Kirjoitus avaa näkökulman draaman kirjoittamisen opettamiseen tilanteessa, jossa uudet esitysmuodot ovat haastaneet draamakeskeisyyden. Aristoteleen *Runousoppi* ei ole kyseenalaistamaton perusta, mutta se näyttäytyy yhä edelleen yhtenä mahdollisena ja validina sommittelun traditiona.

Juha Siltasen tekstissä ”Ensimmäinen oppitunti” kummittelee. Siltanen kirjoittaa ensikohtaamisestaan opettajansa, suomalaisen dramaturgian voimahahmon Outi Nyytäjän (1935–2017) kanssa. Hän pohtii Nyytäjän paljonpuhuvaa lausahdusta ”kaikki järjestyy aina” ja päätty perustavien dramaturgisten kysymysten äärelle. Siltanen käsittelee tekstissään muun muassa dramaturgisten valintojen – ja ylipäätään taiteen tekemisen ja kokemisen – subjektiivisuutta; sitä, miten ensimmäisenä tulee aina subjektiivinen havainto, joka on epäanalyttinen, hölmö, ja vasta sen jälkeen voi alkaa analyttinen ajatustyö. Nyytjäjä on vaikuttanut suomalaiseen teatteriin paitsi tekijänä myös opettamalla ja kirjoittamalla laajasti dramaturgiasta ja näytelmän lukemisesta. On siis osuvaa, että hän on läsnä tässä kirjassa.

Siltasen kohotahdin jälkeen kaksi seuraavaa tekstiä valottavat dramaturgian ja teatterin kysymyksiä toisten taiteiden piirissä käydystä keskustelusta käsin. Esa Kirkkopellon artikkeli ”Kaikki leijuu – Komposition filosofiaa” on salapolii-sintyötä ja ”alaviitteiden dramaturgiaa”. Kirkkopelto ryhtyy selvittämään, mitä säveltäjä Anton Webern tarkoittaa kirjoittaessaan kirjeensä alaviitteeseen ”Alles schwebt”, ’kaikki leijuu’. Kirkkopelto esittää, että ne komposition, sommittelun, kysymykset jotka nousevat esiin musiikin alalla 1900-luvulla tonaalisuudesta luopumisen yhteydessä – siis sen, ettei musiikki enää perustu sävelluokkahierarkiaan – koskettavat kaikkia taidelajeja. Mihin perustuu kompositio, jolla ei enää ole sääntöjä, joihin nojaten säveltää – tai kirjoittaa näytelmiä tai tehdä esityksiä? Mihin perustaa teos ja sen sommittelu tilanteessa jossa ei enää ole olemassa yleispätevää runousoppia, tilanteessa jossa ”kaikki leijuu”? Tämä modernin taiteen tilanne, runousoppien ja säännösten kaatumisen jälkeinen tila, on tullut teatteriin

hieman myöhemmin, toisenhahmoisena kuin toisiin taiteisiin, mutta Kirkkopellon mukaan kyse on samasta ilmiöstä. Kirkkopelto palaa artikkelissaan Hölderlinin kesuura-käsitteeseen. Hölderlinille *kesuura*, eli runouden tahtilepo, tarkoittaa tragediassa katkosta. Kesuura katkoksenä ja viiveenä, lopun lykkäyksenä, takaisinkytkee Kirkkopellon analyysissä dramaturgisen pohdinnan todellisuuteemme mitä perustavimmalla tasolla. Artikkelit esittää, että tässä lopun lykkäyksessä ei ole kyse vain taiteellisesta erityiskysymyksestä vaan viiveestä, jossa nyt elämme sukupuuttovelan ja ekologisten katastrofien aikakaudella.

Laajassa artikkelissaan ”Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia” Pauliina Hulkko käsittelee dramaturgian, materialismin ja minimalismin suhteita. Hän kysyy: mitä muuta minimalismi dramaturgian suhteen on, tai voisi olla, kuin Beckettin pienoisnäytelmät? Artikkelit esittelee amerikkalaisen minimalismin historiaa ja sen yhteydessä käytyä keskustelua, pohtii kuvataiteen ja musiikin minimalismia ja luo tästä taustasta ponnistaen tuoreen näkökulman dramaturgian kysymyksiin, erityisesti tarkastelleessaan minimalismia yhdessä materialismin kanssa. Hulkko sekä laajentaa että täsmentää sitä, mitä minimalismi dramaturgian tasolla voisi tarkoittaa. Hän kysyy, mitä kaikkea dramaturgiassa itse asiassa voi vähentää – vähennetäänkö aineksia joista esitys muodostetaan, siis esiintyviä ruumiita, rooleja, puhetta, tavaraa? Millaisia ovat käytetyt rakenteet? Mimimoidaanko muutosta, venytetäänkö kestoja?

”Apina, Pallo tai Vene – Keskustelu henkilöstä” on kollektiivisesti, ”jaetussa tilassa” syntynyt teksti. Henkilö on ollut länsimaisen draaman dramaturgian keskeisimpiä elementtejä yli sata viime vuotta, ja henkilön problematisoitumiseen toisaalta myös kiteytyvät monet viimeisen sadan vuoden dramaturgisista murroksista. Näin esittää Elinor Fuchs kirjassaan *The Death of A Character* (1999). Peter Szondi puolestaan hahmotteli jo 1950-luvun lopulla draaman ”uljaaksi yritykseksi kertoa vain ihmistenvälisillä suhteilla”. Sama ”uljas yritys kertoa vain ihmistenvälisillä suhteilla” on yksi syy siihen, miksi henkilö koetaan nykyään problemaattiseksi: kun posthumanistinen ajattelu kampeaa ihmistä jalustalta, myös esittävän taiteen suhde henkilökeskeisyyteen – ja ihmisesiintyjäkeskeisyyteen – tulee horjutetuksi; tai ainakin asia tuntuu vaativan pohdintaa. Tätä pohdintaa käydään artikkelissa ”Apina, Pallo tai Vene – Keskustelu henkilöstä”, jossa dramaturgit Pauliina Hulkko, Maria Kilpi, Katariina Numminen, Jusa Peltoniemi ja Tuomas Timonen erittelevät suhdettaan henkilöön käsitteenä ja työkaluna. Artikkelissa keskustellaan myös henkilöstä vastaanoton kysymyksestä ja pohditaan, missä määrin henkilön voi ajatella syntyvän vasta katsojan tai lukijan kokemuksessa.

Kokoelman seuraavissa neljässä tekstissä liikutaan nykyesityksen kentällä. Tällä hetkellä esittävän taiteen teos on entistä useammin näyttämölle rajautuvan, katsottavaksi tarkoitetun teoksen sijaan tapahtuma, johon osallistutaan ja joka koetaan sisältäpäin. Nykyään voi jo puhua osallistavien esitysten traditiosta ja monista erilaisista osallistavan esityksen genreistä. Tuomas Laitinen kartoittaa tätä niin kutsuttua immersiiivisen esityksen kenttää runsaiden esitysesimerkkien avulla artikkelissaan ”Katsojalähtöiset dramaturgiat”. *Katsojalähtöinen*-termin avulla Laitinen pureutuu esimerkkiteoksissaan tapahtuviin dramaturgisiin siirtymiin. Hän käy läpi keskeisimmät näkökulmat, joista ilmiötä on tarkasteltu ja avaa keskusteluun liittyvää terminologiaa: Mitä tarkoittaa immersiiivinen, upottava teatteri? Entä osallistavuus? Laitinen tuo esiin myös kriittisiä näkökulmia ja pohtii muun muassa sitä, mikä on esittävän taiteen osallistavuuden ”trendin” suhde ympäröivään todellisuuteen ja mitä yhtymäkohtia sillä on käyttäjä- ja kuluttajaposition luomiseen ja osallistamiseen yhteiskunnan eri alueilla.

Artikkelissa ”Moniaistisuus ja jaettu dramaturgia” Anni Klein ja Jarkko Partanen luovat katsauksen dramaturgiaan tanssin kentällä. Kirjoittajat lähestyvät aihetta omasta tekijänäkökulmastaan, ohjaajana ja koreografina. He esittelevät WAUHAUS-ryhmänsä taiteellista praktiikkaa, jossa koko suunnitteleva työryhmä työstää dramaturgiaa tiiviisti yhdessä. Artikkelin avulla avaa dramaturgisen prosessin etenemistä kuvaamalla *Dirty Dancing* -esityksen työprosessia. Keskeiseksi nousee näkemys dramaturgiasta jaettuna tilana, neuvotteluna, jossa merkitystä on kaaoksella, sattumalla ja monenkeskeisesti rakentuvalla yhteistyöllä.

Katariina Numminen hahmottelee artikkelissaan ”Dramaturginen prosessi leikkinä” dramaturgiaa, joka ei palaudu draama–draamanjälkeinen-dikotomiaan. Hän pohtii muun muassa Roger Cailloisin leikin typologian sekä Donald Winnicottin teorioiden avulla, millaisia näkökulmia dramaturgian ymmärtäminen leikkinä avaa suhteessa dramaturgiseen työhön. Nummisen mukaan leikki korostaa dramaturgisen työn kaikkiruokaisuutta ja dramaturgian prosessuaalisuutta. Leikin ja pelin käsitteiden kautta artikkeli viittaa myös esittävän taiteen kentän ulkopuolelle, leikillistymiseen ja pelillistymiseen laajoina kulttuurisina ilmiöinä.

Otso Huopaniemen artikkeli ”Täysin automatisoitu dramaturgi” on suhteessa paitsi esittävään taiteeseen myös paraikaa tapahtuvaan suureen kulttuuriin ja yhteiskunnalliseen murrokseen. Koneellista kääntämistä ja algoritmien ja taiteen suhdetta taiteellisessa väitöskirjassaan tutkinut Huopaniemi kysyy artikkelissaan, voisiko dramaturgin automatisoida ja mitä tuollainen automa-

tisointi tarkoittaisi ja vaatisi. Huopaniemi nostaa esiin sen, että dramaturgiset kysymykset eivät ole vain esittävän taiteen sisäisiä kysymyksiä, vaan elämme todellisuuden murroksessa, joka on hyvin pitkälle dramaturginen. Huopaniemi kohdistaa dramaturgisen katseen maailmaan ja toisaalta tarkastelee dramaturgiaa osana maailmaa, yhtenä ilmiönä, jota meneillään olevat teknologiset murrokset koskevat. Huopaniemi siteeraa kirjallisuudentutkija Katherine N. Haylesia: taiteilijoiden on syytä kiinnostua algoritmeista.

Kirjan lopusta löytyy sanasto, johon olemme koonneet erityisesti käytännön työssä tärkeiksi osoittautuneita dramaturgisia käsitteitä. Osalla käsitteistä on dramaturgian teorian ja yleisemmin taiteen tutkimuksen piirissä pitkä historia, osa on uudempia työkäsitteitä. Dramaturgiset käsitteet eivät ole ikuisia, vaan sekä käytetyt käsitteet että niiden merkityssisällöt vaihtelevat eri aikoina ja eri käyttöyhteyksissä. Tätä dynaamisuutta olemme halunneet korostaa käsitteiden luonnehdinnoissa ja valinnassa. Toivomme, että sanasto saa lukijan väittämään vastaan, muistamaan ja keksimään itselleen olennaisia käsitteitä ja tarvittaessa etsiytymään lopun kirjallisuusluettelon alkuperäislähteille.

Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa ja Danae Theodoridou esittelevät kirjassaan *The Practice of Dramaturgy – Working on Actions in Performance* kolme strategiaa dramaturgiseen työhön: *kysymysten mobilisointi*, *vieraannuttaminen* sekä *yhteisomistus* (commoning). Näitä kolmea strategiaa kirjoittajat tarjoavat lähtökohdiksi, ”työkaluiksi”, dramaturgiseen taiteelliseen työhön. Heidän mukaansa kysymysten mobilisointi tarkoittaa uusien kysymysten keksimistä ja edelleen jatko-, lisää- ja vastakysymysten esittämistä. Vieraannuttaminen taas toteutuu esimerkiksi antamalla tehtäviä, jotka saavat asiat näyttäytymään uudessa valossa tai pakottavat toiminnan tai ajattelun uusille urille. Jakamalla eteenpäin kaikkia hyväksi havaittuja metodeita, aihioita tai käsitteitä dramaturgi voi harjoittaa yhteisomistusta, viedä taiteellista työtä ja toimintaa eteenpäin. Näitä kolmea periaatetta voi myös ajatella laajemmin dramaturgisen keskustelun ja teatterialaa koskevan keskustelun pitkospuina; kysymysten mobilisointi, vieraannutus jo tutuksi käyneistä ja kuluneista näkökulmista sekä yhteiseksi tekeminen ovat periaatteita, joita ehdotamme lukuohjeiksi myös tähän kirjaan. Toivomme, että teoksemme toimisi kimmokkeena, jonka avulla lukija voi herättää ja laittaa liikkeelle omia kysymyksiään, vieraannuttaa, tehdä yhteiseksi – kasvattaa dramaturgista liikkumavaraa.

Monessa mielessä liikkumavara esittävän taiteen dramaturgiassa, dramaturginen vapaus, ei ole koskaan ollut suurempi. Voimme työskennellä erilaisien materiaalien kanssa, voimme kehittää rakenteita haluamillamme tavoilla, voimme jäsentää tekijyyttämme eri kohtiin yksilöllisyyden ja kollektiivisuuden akselilla. Vapauden myötä kasvaa dramaturginen vastuu: mitä esitetään, miten esitetään, missä esitetään, kenelle ja kuka esittää. Marianne van Kerkhoven toteaa dramaturgiassa olevan kyse siitä, että opetellaan monimutkaisuuden käsittelyä, monimutkaisuuden kestämistä. Dramaturginen työ asemoituukin aina yhä uudestaan määrittyvälle jatkumolle. Tällä jatkumolla – kirjan artikkeleita lainaten – kaikki leijuu, kaikki järjestyy aina.

Haluamme kiittää lämpimästi johdantoluvun lukemisesta ja kommentoinnista Hanna Helavuorta ja Lauri Siparia sekä Dramaturgisia käsitteitä -osion kommentoinnista Hanna Korsbergia. Koneen Säätöä kiitämme apurahasta.

Helsingissä 31.8.2018

Maria Kilpi

Katariina Numminen

MARIA KILPI JA
KATARIINA NUMMINEN

Johdanto – Mitä dramaturgia on?

Dramaturgiaa voi pitää adaptaation eli sovittamisen taiteena. Dramaturgi tekee sovituksia, dramatisointeja, muokkaa kulloisellekin näyttämölle ja kulloisiinkin tarpeisiin sopivia esitysehdotuksia tai käsikirjoituksia. Myös laajemmassa mielessä dramaturgia adaptoi – mukauttaa ja muokkaa sekä itseään että teatteria – kulloisiinkin oloihin, esimerkiksi nappaamalla dramaturgisia rakenteita muista elämämpiireistä ja muista taiteista tai pesiytymällä olemassa oleviin kerronnallisiin rakenteisiin tai tapahtumamuotoihin. Miten tuo adaptoimisen taide, dramaturgia, sitten toimii ja adaptoituu? Tähän kysymykseen kirjan artikkelit pyrkivät vastaamaan.

Dramaturgia-sanan nykykäytön voi jäsentää karkeasti kolmella tavalla: Ensinnäkin voidaan puhua dramaturgiasta jonkin yksittäisen teoksen tai esitystapahtuman ominaisuutena (kuten teatteriesityksen dramaturgia tai *Niskavuoren nuori emäntä* -näytelmän dramaturgia). Silloin tarkoitetaan tapaa, jolla kyseinen taiteellinen kokonaisuus rakentuu ja jäsentyy, tuolle teokselle tai tapahtumalle ominaista sommittelua, järjestystä, rakennetta, säännöstöä. Esimerkiksi: Mitä elementtejä teoksessa on? Missä järjestyksessä kokonaisuuden elementit ovat ja minkälaisella logiikalla ne seuraavat toinen toisiaan? Teoksen ohella myös teosjoukolla tai laajemmalla kokonaisuudella voi olla oma dramaturgiansa (kuten festivaalin dramaturgia, Kansallisteatterin ohjelmiston dramaturgia tai Star Wars -elokuvasarjan dramaturgia). Voidaan myös puhua jonkin tietyn lajityypin tai teosjoukon dramaturgiasta (kuten farssin dramaturgiasta tai aristoteelisesta dramaturgiasta).

Toiseksi dramaturgialla viitataan dramaturgintyön praktiikkaan, siihen mitä dramaturgi työkseen tekee. Tällainen ammatti tai tehtävä on olemassa ennen kaikkea esittävässä ja/tai kertovissa taiteissa, kuten teatterissa, elokuvassa ja tanssissa. Dramaturgintyö on suhteessa dramaturgia-sanan ensimmäiseen mer-

kityskenttään, teoksen dramaturgiaan: dramaturgin tehtävä tai toimi liittyy jollakin lailla tuohon sommitteluun, rakentumiseen ja järjestykseen. Mutta tässä viimeistään alkaa monimutkaisuus ja haarautuminen, koska dramaturgian alaa, dramaturgintyötä, voivat olla muutkin asiat kuin teoksen sommittelu, ja toisaalta taiteellista kokonaisuutta ja sen logiikkaa sommittelevat muutkin kuin dramaturgit. Dramaturgintyön sijaan voidaankin puhua *dramaturgisesta työstä*, jota ei välttämättä ole sidottu tiettyyn yhteen henkilöön tai ammattiin, vaan se koskee kaikkia – myös katsojaa. Mary Luckhurst esittää, että länsimaisen teatterin historiassa iso osa dramaturgisesta työstä on ollut näkymätöntä ja sotkeutunutta teatterin muihin osa-alueisiin, kuten ohjaamiseen ja kirjoittamiseen. Vasta viime vuosikymmeninä dramaturginen työ on selkeämmin alettu mieltää omaksi erilliseksi osa-alueekseen.

Kolmas dramaturgia-sanana merkitystaso on dramaturgia käynnissä olevana diskurssina ja tämän diskurssin analyysina; taiteena, tiedonalana, oppiaineena. Dramaturgiasta järjestetään konferensseja, sitä opetetaan Suomessa Teatterikorkeakoulussa ja muissa oppilaitoksissa. Voidaan puhua dramaturgisesta analyysista ja dramaturgisesta keskustelusta: dramaturgiasta näkökulmana ja tarkastelun tapana, josta käsin voi analysoida mitä tahansa ilmiötä (sieniretken dramaturgiaa, juhlien dramaturgiaa). Tuolloin tarkastellaan yleensä tapahtuman ajallista rakennetta, sen osatekijöitä, sen säännöstöä. Tällainen tarkastelu voi käyttää dramaturgiasta lainattuja näkökulmia tai käsitteitä.

I HISTORIALLISTIA NÄKÖKULMIA DRAMATURGIAAN

Sanan ”dramaturgia” alkuosa tulee sanasta ”draama”, joka on alun perin johdettu kreikan kielen toimintaa tarkoittavasta verbistä *dran*. Loppuosa tulee kreikan kielen sanasta *ergon*, joka tarkoittaa ’työtä’ ja ’teosta’. Kuuluisin ja vaikutusvaltaisinkin dramaturgiaa käsittelevä teos on epäilemättä edelleen Aristoteleen *Runousoppi*. Aristoteles ei kuitenkaan käytä termiä ”dramaturgia”, vaan sana on myöhempää perua. Cathy Turnerin ja Synne K. Behrntin mukaan ”dramaturgia” syntyy tai pulpahtaa pintaan ensi kertaa 1500-luvulla, kun italialaisessa tekstissä esiintyy muoto ”Dramaturgia”, ’näytelmäluettelo’, luettelo kaikista tuolloin tunnetuista näytelmistä.

Aristoteles käsittelee yhtä tarkasti rajattua aihetta: oman aikansa Kreikan tragediaa. Hän pyrkii määrittelemään millainen on hyvä tragedia ja miten se kirjoitetaan. Muut teatterin ja teatteritekstin lajityypit, samoin kuin esittämiseen ja näyttämöllepanoon liittyvät kysymykset, jäävät käsittelyn reunoille tai ulkopuolelle. Vaikka *Runousopin* aihe, tragedia, on vain yksi näytelmän lajityyppi, on teoksesta uutettu ja tulkittu oppeja hyvin laajasti. Sitä on pidetty yleispäteväenä dramaturgian alan teoksena, ja aristoteelinen dramaturgia on levinnyt laajalle erilaisina *Runousopin* sovelluksina, kuten Gustav Freytagin 1800-luvulla kehittämiensä nk. Freytagin mallin ja amerikkalaisten 1900-luvun loppupuolella leistyneiden käsikirjoitusoppaiden kautta.

Toiminta, *praksis*, on *Runousopissa* keskeinen käsite. Aristoteleen mukaan tragedia on ”rajallisen ja kokonaisen toiminnan kuvaus, jolla on laajuutta (...) Tragedia kuvastaa toimintaa, ja – ennen kaikkea sen kautta – toimijoita.” Keskeistä aristoteelisessa dramaturgiassa on muun muassa välttämättömyyden korostaminen ja toiminnan sommittelu tiiviiksi juoneksi niin, että se väistämättä johtaa lopputarkoituksiin, ”jossa toteutuu muutos onnettomuudesta onneen tai toisinpäin”.

Moderni dramaturgia

Hahmotamme tässä modernin dramaturgian historian kolmena ”tuokiokuvana”, kolmen erilaisen, eri aikakausien dramaturgiahahmon kautta: Gotthold Ephraim Lessing ja valistusajan teatteri Saksassa, Bertolt Brecht 1900-luvun alkupuolen teatterin ja dramaturgian uudistajana ja Marianne van Kerkhoven ja nk. ”uuden dramaturgian” synty 1980-luvulta alkaen Keski-Euroopassa.

Dramaturgia nykyisen kaltaisessa merkityksessä periytyy valistusajan Saksasta, jossa Lessing kirjoitti 1760-luvulla parin vuoden ajan paikalliseen sanomalehteen Hamburgische Dramaturgie -nimistä viikoittaista palstaa. Tämä ”Hampurin dramaturgia” koostui Hampurin kansallisteatterin esitysten arvioista ja yleisemmistä draamaa koskevista pohdintoista. Hampurin kansallisteatteri ei ollut samanlainen vakiintunut instituutio kuin nykyiset teatterit, vaan sitä on kuvattu kokeelliseksi projektiksi, jonka tavoitteena oli uuden saksalaisen näytelmäkirjallisuuden ja teatterin luominen. Luckhurstin mukaan Lessing haluttiin palkata teatteriin kirjailijaksi, ja hän kirjoittikin teatterille kaksi klassikkoksi muodostunutta näytelmää. Lessing kuitenkin neuvotteli itselleen myös laajemman toimenkuvan – dramaturgin roolin.

Pauliina Hulkon mukaan Lessingin dramaturgiakäsitys huomioi jo seuraavat nykydramaturgiankin piirteet:

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

(Hulkko 2013, 69.)

Hampurin dramaturgiasta voi lukea ajatuksen teatterin kontekstisidonnaisuudesta: Lessingin mielestä näytelmät oli syytä paitsi kääntää myös muutenkin sovittaa paikallista yleisöä silmälläpitäen. Näytelmätekstien muokkaaminen oli jo tuolloin vallitseva käytäntö, mutta Lessing perusteli sen laaja-alaisemmin: hän loi pohjan dramaturgin työnkuvalle, jossa sovittaminen ja muokkaaminen ovat tärkeitä, ja lisäksi hän painotti teatterin sitoutuneisuutta aikaansa ja paikkaansa. Hulkon erottelemat neljä kohtaa kuuluvat dramaturgian alaan mutta eivät ole ikuisia vaan vaativat tulkintaa ja sovittamista kulloisiinkin oloihin.

Lessingin pohdinnoissa myös esittämisen kysymykset olivat tärkeitä; esseissään hän pui sitä, *miten* joku henkilö tai jokin kohtaus esitetään. Lessingin näyttelijöihin kohdistamansa kritiikki sai Hampurin teatterin näyttelijät vaatimaan, että hän ei enää kirjoita esityksistä vaan keskittyy teoreettisempiin pohdintoihin.

Lessingin perintöä on sekä dramaturgian nimeäminen kuvatun kaltaiseksi praktiikaksi että ammattinimike. Hänen jälkeensä dramaturgi syntyi saksalaiseen teatteriin. Kontekstisidonnaisuuden – teatterin ja yleisön rajapinnalla toimimisen – lisäksi dramaturgiassa oli alun perin kysymys kriittisen ajattelun tuomisesta teatterin sisälle, osaksi prosessia, sekä julkiseen, teatteria koskevaan keskusteluun osallistumisesta. Dramaturgin ammattikuva sai alkunsa valistusajana ja kytkeytyi ajatukseen teatterin sivistyksellisestä tehtävästä. Myös dramaturgin stereotyyppiin liittyvä kriittisyys, älyllisyys sekä jopa tuohon stereotyyppiin toisinaan yhdistetty vastakkainasettelu näyttelijöiden ja teatterin raa’an käytännön kanssa sai alkunsa jo täällä.

Brecht – Dramaturgia on maailmankuvaa

Lessingin jälkeen seuraavaksi keskeiseksi dramaturgian uudistajaksi voi muun muassa Cathy Turnerin ja Synne K. Behrntin mukaan nimetä Bertolt Brechtin (1898–1956) ja hänen ”dramaturgitehtaansa”. Brechtin, saksalainen teatteriteoreetikon, näytelmäkirjailijan, ohjaajan ja dramaturgin keskeinen merkitys dramaturgialle johtuu sekä hänen teoreettisista kirjoituksistaan että taiteel-

lisesta tuotannostaan ja uudenaikaisista työtavoista. Brechtiläistä dramaturgiaa toki ennakoivat moni asia 1800-luvun ja 1900-luvun alun saksalaisessa teatterissa, mutta Brechtin dramaturgisessa ajattelussa keskeiseksi tuli dramaturgian ja maailmankuvan suhde. Dramaturgia ei ole pelkkää tekniikkaa, se on aina ideologista. Esimerkiksi näytelmän dramaturgia ei pelkästään kuvaa todellisuutta vaan aina myös synnyttää ja uusintaa sitä, on osa maailmaa.

Dramaturgian ja maailmankuvan yhteys tulee esiin esimerkiksi brechtiläisen dramaturgian ajatuksessa toiminnan katkoksisista. Siinä missä aristoteelinen dramaturgia pyrkii kutomaan juonesta aukottoman ketjun, Brecht korostaa dramaturgiassaan juonen hyppäyksiä ja katkoksia, toiminnan pysäyttämistä. Tavoitteena on katkaista katsojan kietoutuminen tapahtumien imuun (joka Brechtin mukaan oli aristoteelisen dramaturgian tavoite) ja tehdä hänestä tarkastelija sekä esittää maailma muuttuvana ja muutettavissa olevana, ei välttämättömyyttä ja kohtalon lakeja seuraavana. Venäläisiltä formalisteilta lainatun *vieraannutuksen* (*verfremdung*), Brechtin kuuluisan *v-efektin*, tarkoitus oli herättää ihmettelyä, katkaista katsojan tunteellinen sugeroituminen teokseen ja sen ideologiaan sekä herättää hänen aktiiviteettinsa.

Brechtin perinnöllä on paljon merkitystä paitsi dramaturgian kehitykselle myös dramaturgintyön käytännölle. Brechtin työtavassa keskeistä oli yhteistyö. Näytelmillä oli monta kirjoittajaa, teatteriteoriat syntyivät ja kehittyivät keskusteluissa. Näytelmiä ja esityksiä varten tehtiin perusteellista pohjatyötä, mutta dramaturginen suunnittelu ja ajattelu tapahtuivat näyttämöllä ja näyttämön välittömässä läheisyydessä, harjoitushuoneessa. Brecht kiinnittää huomiota esittämisen merkitykseen, esityksen ja esittämisen dramaturgiaan ja dramaturgisiin ratkaisuihin. Brecht toi dramaturgisen keskustelun harjoituksiin ja vakiinnutti kriittisen keskustelun – ongelmien äärellä tapahtuvat pysähtymiset ja katkokset – osaksi teatterintekemisen prosessia pelkän etukäteisen päättämisen tai jälkiviisauden sijasta.

Jo Lessingillä näkynyt ajatus kontekstista ja sovittamisesta korostuu Brechtillä entisestään. Hänen teoksistaan hyvin moni käytti materiaalinaan tai lähtökohtanaan olemassa olevia teoksia tai aiheita, kuten toisia näytelmiä, satuja tai historiallisia tapahtumia. Näiden materiaalien työstäminen, käsittely, vaati nimenomaan dramaturgista työskentelyä. Työ oli luonteeltaan prosessuaalista, tehtiin kokeiluja, muutoksia, versioita.

Brechtillä oli vahva näkemys myös katsojasta. Hänen mukaansa teatterista puuttui katsojan taide. Brechtin dramaturgiassa yleisön rooli onkin yksi keskei-

sistä pohdinnan kohteista. Teatteri, ja niin muodoin myös dramaturgia, ajatellaan yleisöstä päin: millaisen tilan se katsojalle antaa? Mihin se katsojaa ohjaa?

Tanssidramaturgia ja Kerkhoven

Nykytanssin esiinnousu itsenäisenä taiteenalana sekä tanssin ja dramaturgian yhteistyö ja yhteenkietoutuminen ovat nousseet dramaturgisina kysymyksinä yhä enemmän keskiöön 1990-luvulta lähtien. Dramaturgin työtä on pyritty tekemään näkyväksi ja määrittelemään uudelleen. Ensimmäisenä nykyisenkaltaisena dramaturgi- ja koreografityöparina tavataan pitää koreografi Pina Bauschia ja dramaturgi Raymond Hoghea, joiden yhteistyö ajoittuu vuosiin 1979–1989.

Erittäin keskeinen dramaturgihahmo on niin kutsuttua uutta dramaturgiaa ja dramaturgintyötä kirjoituksissaan käsitellyt belgialainen Marianne van Kerkhoven (1946–2013), joka teki 1980-luvulta 2000-luvulle yhteistyötä monien merkittävien keskieurooppalaisten koreografien ja ohjaajien kanssa, kuten Anne Teresa De Keersmaekerin, Jan Lauwersin ja Jan Ritseman. Kerkhoven työskenteli dramaturgina brysseliläisessä Kaateatterissa ja kirjoitti esseitä ja muita tekstejä esittävän taiteen lehtiin.

Kerkhovenilaisessa dramaturgiassa korostuu entisestään prosessin ja prosessuaalisuuden merkitys. Siinä missä Brechtin työskentely perustui laajaan pohjatyöhön ja etukäteen muotoiltuihin pohjaideoihin tai konsepteihin, joita muokattiin ja täsmennettiin harjoitusten edetessä, Kerkhovenilla lähtökohdat ovat avoimempia: korostetaan sitä, millaista dramaturgiaa, ajattelua ja merkityksenmuodostusta näyttämöllä tapahtuu. Dramaturgisen työn keskeisenä kohteena ovat tekstin lisäksi, tai niiden sijaan, esimerkiksi ruumis, tila ja näyttämötaapahtumat. Dramaturgia ei ole erillään ruumiillisesta vaan tapahtuu siinä, eikä kaikkea dramaturgista keskustelua palauteta välttämättä sanalliseen diskurssiin. Kerkhovenin teksteissä korostuu herkkyyys, moninaisuuden ja monimutkaisuuden sietäminen, ruumiillisuus ja ei-tietäminen.

Keskieurooppalaisen (tanssi)dramaturgian traditiossa näkyy useimpien tekijöiden akateeminen tausta – dramaturgista keskustelua käydään taiteen ja teoreettisen keskustelun rajapinnassa. Tyypillistä 1990-luvun ja 2000-luvun alun diskurssille on ollut monikollisuus. On esitetty, että nykyään ei enää voi mielekkäästi puhua dramaturgiasta, vaan on puhuttava dramaturgioista, monikossa – niin vaihtelevat ja moninaiset ovat tuolle sanalle annetut merkitykset eri yhteyksissä, niin tapauskohtaista kaikki.

Sekä dramaturgia modernina terminä että dramaturgintyö toimenkuvana ovat kotoisin Keski-Euroopasta, ja sekä dramaturgin työrooli että teoreettinen

hahmotus dramaturgiasta ankkuroituvat edelleen voimakkaasti keskieurooppalaiseen teatteriin. Viimeisen kymmenen vuoden aikana keskieurooppalaisperäinen keskustelu on levinnyt ja termi ”dramaturgi” on yleistynyt myös anglosaksisessa maailmassa ja muualla. Anglosaksisessa perinteessä dramaturgia tutumpi hahmo on perinteisesti ollut ”literary manager”, jonka fokus on enemmän tekstien kehittämisessä ja tekstidramaturgiassa kuin esityksen harjoitteluun ja teatteritoiminnan muihin aspekteihin liittyvässä dramaturgisessa työssä.

II DRAAMAN JÄLKEINEN JA TULEVAISUUDEN DRAMATURGIA

Esittävän taiteen alueella dramaturgian voi katsoa muuttuneen draaman poetiikasta, ”draaman lakien” ja sääntöjen pohdinnasta, kohti yhä suurempaa tilannesidonaisuutta. Kiinteän kokonaisdramaturgisen idean tai hahmon luomisesta on liikkuttu kohti *dramaturgisia valintoja* (Patrice Pavis). Näytelmän runousopista on siirrytty tilaan, jossa dramaturgian voi – ja toisaalta se täytyykin – määritellä lajikohtaisesti, teos- ja tilannekohtaisesti aina uudestaan. Termi ”dramaturgia” on laajentunut draaman sommittelusta ja näytelmän kirjoittamisen poetiikasta tarkoittamaan esimerkiksi ”esteettistä logiikkaa, jonka mukaisesti esityksen osatekijät on järjestetty tilaan, aikaan ja suhteeseen yleisönsä kanssa” (Timo Heinonen) tai ”teoksen tai tapahtuman eri osien kutoutumista yhteen” (Eugenio Barba) tai ”minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi” (Juha-Pekka Hotinen).

Draamanjälkeisyys

Vuodesta 2000 asti keskustelua teatterista ja myös dramaturgiasta, niin Suomessa kuin kansainvälisestikin, on ankkuroinut Hans-Thies Lehmannin vaikutusvaltainen draaman jälkeisen teatterin käsite. Teos *Postdramatisches theater* ilmestyi saksaksi vuonna 1999, englanniksi vuonna 2004 (*Postdramatic theatre*) ja suomeksi vuonna 2008 (*Draaman jälkeinen teatteri*). Lehmannin teoksessaan hahmottelema näkökulma nojaa ennen kaikkea draaman ja teatterin käsitteelliseen erottelemiseen. Lehmann esittää, että 1960-luvulta lähtien teatterin kehityskulkuja voi tulkita ennen kaikkea siltä pohjalta, miten teatteri hylkää draaman periaatteet ja nousee esiin itsenäisenä taidemuotona, ei vain draaman toteutuspaikkana tai -välineenä.

Lehmann tarkoitti draamanjälkeisyyden käsitteen alun perin kuvailevaksi. Hän korostaa, että kyse on perheyhtäläisyyksistä hyvin heterogeenisen joukon kesken, ei yhtenäisestä esteettisestä liikkeestä tai teoriasta. Sittenmin draamanjälkeisyys on kuitenkin vakiintunut tärkeäksi maamerkiksi. Käsite on ollut usein keskeisin viitepiste nykyteatterista ja nykydramaturgiasta käydyissä keskusteluissa.

Kiistämättä ”draaman jälkeisen” selitysvoimaa ja arvoa viime vuosikymmenien teatterin ymmärtämisessä tuntuu, että käsite jollakin lailla pysäyttää tämänhetkisen teatteria koskevan keskustelun polkemaan paikallaan. Ikään kuin draamanjälkeisyys olisi jo toisaalta niin itsestään selvä ja toisaalta niin lavea selitysmalli, ettei se anna enää terävää näkökulmaa esittävän taiteen nykyisten dramaturgisten virtausten käsittelyyn.

Ongelmia tuottaa myös se, että termiä käytetään laajasti dramaturgiassa, vaikka se ei ole erityisen dramaturginen; sillä ei ole mitään täsmällistä dramaturgista merkityssisältöä. Ja edelleen, draaman jälkeisen teatterin käsite sitoo draamaan ilmiötä, jotka eivät perustu draamaan (tai sen kieltoon) millään tavalla. Monet nykyiset teokset seikkailevat melko vapautuneesti draaman ja muunkuin-draaman välillä, käyttävät eri traditioista periytyviä keinoja. Negatiivisen määrittelyn kautta draama kuitenkin kaventaa keskustelua. Jollekin muulle kuin draaman logiikalle perustuvat teokset nähdään edelleen poikkeamina normista, vaikka tämä normi on ikään kuin jo haipunut taustalta. Latteimmillaan käytetynä draamanjälkeisyyden käsite on kaventanut draaman moninaisen tradition ymmärrystä, tehnyt draamasta vanhentuneen muodon, olkinuken, jota vasten on peilattu nykyisiä uudempia, ”parempia” lajeja.

”Kaikki on dramaturgiaa”

– monikollisuus ja relativisoituminen

”Uudesta dramaturgiasta” on käyty kansainvälistä keskustelua 1990-luvulta lähtien, viimeiset kolmisenkymmentä vuotta. Samaan aikaan kun on todettu dramaturgian olevan tilannesidonnaista (dramaturgiaa ei sido mikään oppi), monikollista (dramaturgiaa ei voi määritellä) ja laajenevan esittävien taiteiden alueelta kaikkialle maailmaan (kaikki on dramaturgiaa), on kuitenkin pontevasti yritetty paikantaa jonkinlaista muutosta, eroa ”vanhan” ja ”uuden” dramaturgian välillä ja löytää tapoja käsitteellistää nykyesityksen, esimerkiksi osallistavien esitysten rakenteita. Tuota uutta on hahmotettu eri näkökulmista. On puhuttu *laajennetusta dramaturgiasta* (expanded dramaturgy; Peter Eckersall), *huokoisesta dramaturgiasta* (porous dramaturgy; Cathy Turner), *postmimeettisestä*

dramaturgiasta (postmimetic dramaturgy; Katalin Trencsényi ja Bernadette Cochrane) tai *suhteisiin perustuvasta dramaturgiasta* (relational dramaturgy; Peter M. Boenisch).

Voisi ajatella, että keskustelussa on tapahtunut siirtymä viime vuosina. Sen sijaan että yrittää paaluttaa ja määritellä uuden dramaturgian tai nykydramaturgioiden vastakohtaisuutta ja erityisyyttä suhteessa draaman traditioon, tuntuukin tärkeältä nähdä yhteyksiä eri traditioiden kesken. Vastakohdat, kuten draamallinen ja jälkidraamallinen, alkavat hahmottua saman asian eri dimensioina, samalla tavalla kuin brechtiläisen dramaturgian voi hahmottaa yhtenä aristoteelisen dramaturgian variaationa – vaikka Brecht aikanaan ajatteli sen nimenomaan vastakohdaksi aristoteeliselle dramaturgialle.

Voisiko nykytilanteessa esittää jonkinlaisia kattavia määritelmiä dramaturgiasta? Nostamme esiin kolme näkökulmaa dramaturgiaan, jotka yrittävät muodostaa kokonaisvaltaisemman näkemyksen ja jotka eivät rakennu kahtiajaoille, uuden ja vanhan dikotomialle tai ”kaikki on dramaturgiaa”-monikollisuudelle.

Dramaturgia ja materialismi

”Dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi”, määrittelee Juha-Pekka Hotinen vuonna 2001 julkaistussa tekstissään. Taiteellisen tutkimuksen väitöksessään vuodelta 2013 Pauliina Hulkko ottaa materialismin lähtökohdaksi laajentaen sen taiteellisen työnsä ja dramaturgiansa kattavaksi periaatteeksi. Siinä missä Hotisen materialismikäsitteen mukaan kaikki on mahdollista materiaalia ja merkitykset syntyvät yhdistämisen, teoksen tekemisen ja sen vastaanoton yhteydessä, Hulkko korostaa materiaalien omaa olemassaoloa. Materiaali ei ole ”pelkkää materiaalia”, vaan sillä on oma tuntu, kenties myös oma dramaturgiansa. Materiaalit velvoittavat.

Materialismi on mielekäs näkökulma dramaturgiaan, koska se vapauttaa tekstuaalisesta sidoksesta; mikä tahansa voi olla dramaturgialla järjestettävää materiaalia. Materialismi vapauttaa sanallistamista vaativista merkityksistä ja suhteista ja yhdistää dramaturgian komposition kysymyksiin muissa taiteissa. Lisäksi dramaturgisen työn näkökulmasta materialismi tuntuu tavoittavan jotakin työn materiaalisesta ja käytännöllisestä luonteesta, käsityöstä.

Materialistiset näkökulmat ovat dramaturgian hahmottamisen kannalta keskeisiä. Ne kytkevät dramaturgiset kysymyksenasettelut laajempiin maailman tapahtumiin ja aatehistoriallisiin siirtymiin. Viime vuosina tieteissä ja taiteissa ovat saaneet paljon tilaa niin kutsutut uusmaterialistiset ajattelutavat, kuten vitalismi, jossa korostetaan materian elävyyttä. Materialistiset dramaturgiakä-

sitykset sekä ennakoivat että resonoivat tätä laajemmin yhteiskunnallisessa ja filosofisessa ajattelussa tapahtunutta *materialistista käännettä*.

Materialistinen ymmärrys dramaturgiasta mahdollistaa myös siirtymän pois ihmiskeskeisestä traditiosta. Paitsi dramaturgian kohteena myös dramaturgisena toimijana, jäsentävänä ja järjestävänä voimana, voi toimia jokin muukin kuin ihminen. Ihmisdramaturgien lisäksi dramaturgiaa harjoittavat ja synnyttävät myös tila tai ilma. Myös veri, myös mikrobit, myös ilmaston lämpeneminen, myös tämä myös-sanan toistuminen tässä lauseessa. Esitystaiteilija ja tutkija Tuija Kokkonen edustaa posthumanistista dramaturgista ajattelua. Hän tarkastelee taiteellisessa väitöstutkimuksessaan *Esityksen mahdollinen luonto* (2017) sitä, miten esitys voi antaa tilaa ei-inhimillisille toimijoille. Kokkonen käsite ”heikko toiminta” – joka mahdollistaa hänen mukaansa tilan antamisen toisenlaisille toimijuuksille – herättää kiinnostavia kysymyksiä dramaturgian näkökulmasta. Suomessa ennen kaikkea Hulkon ja Kokkonen sekä Esa Kirkkopellon ajattelun myötä materialistiset, posthumanistiset näkökulmat ovat voimakkaasti läsnä dramaturgisessa keskustelussa.

Dramaturgia = toiminta + työ.

Vuonna 2017 ilmestyneen *Practice of Dramaturgy – Working on Actions in Performance* -kirjan toimittaneet Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa ja Danae Theodoridou nimeävät dramaturgian *toiminnoilla* tai *toiminnalla työskentelemiseksi* (working on actions in a performance).

Kirjoittajien mukaan dramaturgiasta käytävän nykykeskustelun monikollisuus ja relativismi ovat ongelmia. Dramaturgian relativisoituminen, se että kaikessa on dramaturgiaa ja se että dramaturgiasta voi puhua vain monikossa, uhkaa hapertaa koko käsitteen käyttövoiman. ”Käyttämällä termiä [dramaturgia] yksikössä ja ilman että mukana on jokin adjektiivi haluamme kaivautua syvemmälle dramaturgian ymmärtämiseen erityisenä työprosessina, joka on yhteinen kaikelle taiteelliselle tuotannolle, olipa se ’kokeellista’ tai ’perinteistä’, uutta tai vanhaa.”

Kreikkalaislähtöiset kirjoittajat palaavat dramaturgia-sanan etymologiaan: kreikan dran-verbin (toimia) lisäksi he kuitenkin korostavat myös dramaturgia-sanan loppuosaa, ergon (työ). Siis: dramaturgia = toiminta + työ. He lukevat dramaturgia-sanaa kirjaimellisesti ja esittävät, että dramaturgia on ensinnäkin oppia siitä, miten toiminta työskentelee, ja toiseksi se on toiminnalla työskentelemistä esityksen kontekstissa: ”[D]ramaturgy is (...) working on actions in performance.”

Kirjoittajien mukaan länsimainen dramaturgia on korostanut sitä, miten ”toiminta toimii”. Lähtökohtana on ollut Aristoteleen *Runousoppi*, jossa tragedia määritellään ”rajallisen ja kokonaisen toiminnan kuvaukseksi”. Tällainen dramaturginen ajattelu keskittyy kirjoittajien mukaan siihen, miten *toiminta työskentelee*. Kirjoittajat taas haluavat korostaa sen rinnalla sitä, miten *toiminnoilla työskennellään*. He väittävät, että dramaturgiassa on kyse yhtä lailla siitä, miten toiminnalla työskennellään, ei ainoastaan siitä, miten ”toiminta toimii” draaman tai muun fiktiivisen toiminnan esittämisen kontekstissa.

On siis toiminnan työskentely – tapa jolla toiminta toimii – ja toisaalta toimintojen kanssa työskentely. Ottaessaan etäisyyttä nykydramaturgian monikollisuuteen ja epämääräisyyteen Georgelou, Protopapa ja Theodoridou löytävät dramaturgiasta jotakin, joka pätee lajista tai materiaalista riippumatta, ja tuo jokin on juuri toiminta ja sen käsittely.

Kirjoittajien ote on virkistävä sillä he väittävät, että dramaturgian voi määritellä. Heidän dramaturgiamääritelmänsä palauttaa dramaturgian etymologisille juurilleen, toiminnan käsitteeseen, mutta laajentaa toiminnan fiktiiviseltä teoksen sisäiseltä tasolta koskemaan myös toimintaa laajemmin. Georgelou, Protopapa ja Theodoridou käsittävät toiminnalla näyttämötoiminnan lisäksi myös toiminnan esityksessä, toiminnan harjoituksissa ja dramaturgisen toiminnan esittävän taiteen kentällä. Näin tämä tapa ymmärtää dramaturgiaa myöskin ylittää, tai ohittaa, draaman ja draamanjälkeisyyden juoksuhaudat, ja myös vanhan ja uuden vastakkainasettelun. Dramaturginen työ ja fiktiivisiä henkilöitä esittävä näyttämötoiminta eivät asetukaan yhteismitattomiksi, vastakohtaisiksi tavoiksi käsittää dramaturgiaa, vaan ne asettuvat molemmat toiminnan työn dimensioiksi. Draamallinen toiminta ja toiminta todellisuudessa eivät ole kaksi eri asiaa, vaan kyse on saman ilmiön eri puolista.

Georgelou, Protopapa ja Theodoridou ehdottama paluu dramaturgia-sanan etymologisille juurille tarjoaa selventäviä ja keskustelua avaavia polkuja. Heidän näkökulmaansa voisi luonnehtia käytännölliseksi. Dramaturgian uudelleenmäärittelyllä ja toiminnan korostamisella on kirjoittajille myös poliittista merkitystä: he määrittelevät toiminnan Hannah Arendtia seuraten sellaiseksi tekemiseksi, jonka päämäärä ei ole edeltä tiedossa. Tällainen työlle ja tuotavuudelle vastakkainen toiminta voi kyetä vastustamaan uusliberalistisen kehitysuskon ja tehokkuuden eetosta: ”Ehdotamme, että dramaturgia ymmärretään tietynlaisena poliittisena käytäntönä, joka taiteen konteksteissa laittaa liikkeelle toimintaa, mutta enemmän spekulatiivisessa kuin ennalta määrättyssä mielessä.”

Dramaturgia yhteisenä tilana

Viime vuosikymmenien aikana esittävän taiteen ammatit ovat dramaturgisoituneet. Dramaturgian jäsentävästä ja järjestävästä työstä on tullut yhä useimmin osa eri ammattiryhmien työnkuvaa. Duška Radosavljević on huomauttanut, että dramaturgisen ammattitaidon tarve esitysten työstämisessä on kasvanut sen jälkeen, kun on siirrytty työmuotoihin, joissa lähtökohtana ei ole etukäteen kirjoitettu näytelmäteksti. Silloin ei ole olemassa etukäteisrakennetta johon nojata, vaan koko esityksen rakenne on synnyttävä harjoitusprosessin aikana. Tämä edellyttää usein koko työryhmältä dramaturgista työskentelyä.

Toinen syy dramaturgintyön merkityksen kasvuun liittyy siihen, että eri osa-alueiden – kuten valon, äänen, skenografian, eri medioiden – rooli teatterissa kasvaa edelleen muun muassa uusien teknologioiden myötä. Esitykset ovat tässä mielessä yhä monimutkaisempia ja monikerroksisempia. Näiden eri elementtien keskinäisten suhteiden esteettiseksi jäsentämiseksi ja neuvottelemiseksi tarvitaan dramaturgista työtä. Työryhmissä voikin olla esitysdramaturgi koordinoimassa kokonaisuutta, tai työ voidaan suoraan jakaa työryhmän kesken. Oli työryhmässä dramaturgi tai ei, dramaturgian ja dramaturgisen keskustelun voi ymmärtää eräänlaisena jaettuna tilana, yhteisenä tilana, jossa tuota neuvottelua osa-alueiden suhteista käydään.

Keskustelu dramaturgiasta on laajentumassa, liikahtamassa draamanjälkeisyydestä ja monikollisuudesta kohti uusia kokoavia näkökulmia. Sellaisia voivat olla ovat esimerkiksi edellä kuvatut tavat ajatella dramaturgiaa kolmesta uudesta tulokulmasta: materiaalin järjestämisenä; ”oppina” siitä miten toiminta työskentelee ja miten toiminnalla työskennellään; ja jaettuna, yhteisenä tilana.

III SUOMALAISEN DRAMATURGINTYÖN HISTORIAA

Onko dramaturgi taiteilija? Onko dramaturgilla mitään omaa? Mihin dramaturgeja tarvitaan? Mitä dramaturgi tekee? Onko sillä oikeastaan mitään työkaluja? Miten dramaturgi erottuu muista ammattirooleista? Onko dramaturgeja edes olemassa? Nämä dramaturgiaa Teatterikorkeakoulussa opettaessa esiin nousevat kysymykset, ääneenlausuttuina ja lausumattomina, niin opettajien kuin opiskelijoidenkin esittäminä, kertovat jonkinlaiseen murroskohtaan liittyvästä hämmennyksestä. Dramaturgi mielletään yhdeksi teatteriammatiksi muiden

joukossa, mutta siinä missä muut ammatit on helppo määritellä toiminnan ja sen konkreettisen lopputuloksen kautta (ohjaaja ohjaa esityksen, näytelmäkirjailija kirjoittaa näytelmän, valosuunnittelija suunnittelee valot jne), dramaturgintyötä, toimintaa ja sen kohdetta on vaikea paikallistaa mihinkään. Dramaturgintyö – Marianne Van Kerkhovenin sanoin – sulautuu lopputulokseen ja muuttuu näkymättömäksi. Lisää hämmennystä aiheuttaa se, ettei dramaturgintyö välttämättä kohdistu ainoastaan esityksen tai näytelmän valmistamisen prosessiin vaan siroaa laajasti esittävien taiteiden eri osa-alueille.

Suomalaisen dramaturgian ja dramaturgintyön historiaa ei kirjallisessa muodossa ole olemassa. Tässä johdannon jaksossa kirjallisina lähteinä on käytetty muun muassa Timo Kallisen Teatterikorkeakoulun historiaa kartoittavia teoksia, mutta erityisesti lähihistorian osalta teksti nojaa kirjoittajien omiin kokemuksiin, näkemyksiin ja keskusteluihin eri dramaturgisukupolvia edustavien kollegoiden kanssa. Katsauksessa suomalaiseen historiaan painottuu Teatterikorkeakoulun dramaturgian opetuksen näkökulma ja pedagogiikan vaikutus suomalaisen dramaturgikäsitteen muodostumiseen.

Suomalaista teatteria koskevassa julkisessa keskustelussa dramaturgi on viime vuosikymmeninä ollut läsnä lähinnä poissaolonsa kautta. 1990-luvulla dramaturgin hahmo nousi vilkkaan kiinnostuksen kohteeksi monessa muussa maassa, mutta Suomessa kävi toisin. Dramaturgi sellaisena vakiintuneena professiona, jollaiseksi se oli 1970-luvulla muotoutunut, laitosteatterissa ohjelmistosuunnittelun parissa työskentelevänä näytelmätekstien ammattilaisena, muuttui merkitykseltään kyseenalaiseksi 1990-luvun laman aikana, kun vakituisia kiinnityksiä teattereista vähennettiin rahoitusleikkausten takia. Kiinnitettyjen ohjaajien ja näyttelijöiden työpanosta korvaamaan palkattiin freelancereita, mutta suurin osa kiinnitettyjen dramaturgien työstä siirrettiin muiden, pääasiassa teatterinjohtajien ja ohjaajien tehtäväksi. Vuosituhannen vaihteessa tästä dramaturgien kuolemaksikin kutsutusta ilmiöstä käytiin kiivasta keskustelua. Samaan aikaan dramaturgeja kuitenkin työskenteli koko ajan kentällä ja koulutettiin lisää Teatterikorkeakoulussa, ja suomalaisen dramaturgintyön praktiikka adaptoitui työskentelytapojen muuttumisen myötä.

Teatterin brittikontekstissa tutkinut Mary Luckhurst on kirjoittanut dramaturgintyön näkymättömyydestä, ja sama ilmiö näkyy suomalaisen dramaturgintyön historiassa – yksilöllisen tekijyyden korostaminen on suomalaisen teatterin itseymmärryksessä ollut kutakuinkin 1980-luvulta lähtien keskeisempää kuin teatterityöskentelyyn aina implisiittisesti liittyvä kollektiivisuus. Kun puhumme Kalle Holmbergin *Seitsemästä veljeksestä* puhumme Kalle Holmbergin *Seitsemästä*

veljeksestä siitä huolimatta, että esitystä valmistamassa on ollut kymmeniä ihmisiä, kuten Holmbergin dramaturgi-työparina toiminut Ritva Holmberg.

Annette Arlander on purkanut suomen kielen tekijä-sanan kolmeen erilaiseen tekijyyteen, jotka kaikki vaikuttavat esityksen, teoksen tai tapahtuman syntymiseen. *Signeeraava tekijä* on Arlanderin kolmijaossa se, jonka nimiin teos laitetaan, *valmistava tekijä* on se, joka osallistuu teoksen valmistamiseen yksin tai yhdessä muiden kanssa, ja *vaikuttava tekijä* – joka voi olla myös olosuhde, tuottorakenne tai käytettävissä olevat resurssit – yksinkertaisesti vaikuttaa teoksen syntyyn. Arlanderin jaottelun mukaisesti dramaturgien tekijyys on suurelta osin ollut nimenomaan valmistavaa tekijyyttä, joka helposti jää näkymättömäksi, kun teatterin historiaa kirjoitetaan signeeraavan tekijyyden kautta.

Suomalaisen dramaturgintyön traditio on verrattain nuori ja muodostunut monessakin suhteessa eri tavalla kuin anglosaksisessa tai keskieuropalaisessa kontekstissa. Vaikka dramaturgintyötä ovat tehneet myös eri yliopistoissa ja korkeakouluissa opiskelleet ihmiset, eräs alan keskeisin toimija ja määrittelijä Suomessa on ollut Teatterikorkeakoulun dramaturgian koulutusohjelma, jonka historia alkaa 1960-luvulta. Siksi suomalaisen dramaturgintyön historiaan liittyykin tiettyjä suomalaisen teatterikoulutuksen erityispiirteitä. Näistä ensimmäinen on teorian ja käytännön yhdistäminen ja dramaturgian opiskelu nimenomaan käytännön työskentelynä. Toinen on koko korkeakoulun opetuksessa 1970-luvulta lähtien noudatettu periaate, jonka mukaan opetuksen rungon muodostaa yhdessä muiden koulutusohjelmien opiskelijoiden kanssa tehtävä taiteellinen työ. Kolmantena erityispiirteenä voisi pitää dramaturgian opiskelun limittymistä kahden muun alueen, näytelmän kirjoittamisen ja ohjaajantyön kanssa. Näiden painopisteet ovat eri aikoina vaihdelleet, mutta jollakin tavalla kaikki kolme osa-aluetta ovat olleet mukana suurimman osan koko koulutusohjelman historiaa.

Profession vakiintuminen

Mikko-Olavi Seppälän mukaan Svenska Teaternissa on työskennellyt dramaturgi jo 1940-luvulla, ja Valtioneuvoston vuonna 1945 asettama teatterilaitoksen uudistamiskomitea ehdotti mietinnössään valtiodramaturgia, joka palvelisi koko Suomen kirjailijakuntaa ja teatterikenttää. Ehdotus ei kuitenkaan toteutunut, ja suomenkielisellä kentällä ensimmäiset maininnat dramaturgeista löytyvät 1950-luvun Radioteatterista (mm. Marja Rankkala ja Eugen Terttula). Ensimmäisiä suomenkielisten teattereiden dramaturgivakansseihin kiinnitettyjä olivat Pekka Lounela Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteri (nyk. Helsingin Kaupunginteatteri) vuonna 1964 ja Terttu Savola ensin Tampereen Työväen Teatte-

riin vuonna 1970 ja sitten Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1973. (Nämä kolme teatteria kuuluvat niihin harvoihin, joissa tätä kirjoittaessa edelleen työskentelee dramaturgi.) Dramaturgin ammattikuva oli suomalaisissa teattereissa 1960-luvun lopulla vielä varsin tuntematon, mutta muuttui 1970-luvun aikana hyvin nopeasti vakiintuneeksi professioksi: Teatterin tiedostuskeskuksen vuodesta 1976 asti julkaisemissa teatteritilastoissa dramaturgi on alusta lähtien mukana, ja tuona vuonna Suomen teattereissa työskenteli yhteensä 16 dramaturgia. Yksi keskeinen syy tälle muutokselle lienee dramaturgikoulutuksen käynnistäminen 1960-luvulla.

Korkeakoulutasoista teatteriopetusta oli suunniteltu Suomessa jo 1930-luvulla, mutta suunnitelmat etenivät vasta 1950-luvulla ja johtivat Tampereella Draamastudion (1960) ja Helsingissä Teatterikoulun korkeakouluosaston (1962) perustamiseen. Jälkimmäisen syntyä ja alkuvaiheita on käsitellyt Timo Kallinen väitöskirjassaan *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi* (2001). Kallisen mukaan korkeakouluopetuksen perustaminen oli osa laajempaa suomalaisen teatterin modernisointi- ja kansainvälistymisprojektia. Realistiset näytelmät ja komediat muodostivat edelleen ohjelmiston valtavirran, mutta pienillä näyttämöillä ja helsinkiläisissä pienteattereissa oli 1950-luvun mittaan ryhdytty esittämään sekä eurooppalaisia että suomalaisia modernistisia näytelmiä ja etsimään uusia ilmaisun tapoja. Korkeakoulutasoisen, teoriaa ja käytäntöä yhdistävän opetuksen haluttiin tukevan tätä uuden, taiteellisemman ilmaisun etsimistä ja ajan hermolla pysymistä. Yksi keskeinen kokeellisen teatterin näyttämö oli Helsingin Ylioppilasteatteri, jonka piirissä käytännön teatterityöskentelyä harjoittelivat muun muassa Teatterikoulun, Helsingin yliopiston, Taideteollisen oppilaitoksen ja Taideakatemian opiskelijat. Teatterikoululla ei vielä ollut omaa opetusnäyttämöä. Useimmat aloitteet korkeakouluopetuksen perustamisesta yliopistoon ja YT:n kokeilunäyttämön ympärille eivät toteutuneet, vaan koulutus käynnistyi lopulta osana Suomen Teatterikoulua, sen itsenäisesti toimivana korkeakouluosastona, jonka opiskelijat suorittivat tutkintoon kuuluvat teoreettiset opinnot yliopistossa. Myös YT säilytti itsenäisen harrastajateatterin aseman, tosin korkeakouluosaston opiskelijat jatkoivat taiteellista työskentelyä siellä, osittain paikatakseen opetuksen puutteita.

Kallinen kuvaa korkeakouluosaston pedagogisia alkuvaiheita heikosti valmistelluiksi ja sekaviksi. Akateemista teoriaa ja käytännön teatterityöskentelyä opiskeltiin irrallaan toisistaan, ja opiskelijoiden vuonna 1963 esittämän kritiikin mukaan opintoihin kaivattiin lisää käytännöllistä opetusta, perehtymistä dramatisoimiseen ja näytelmän kirjoitustekniikkaan sekä vanhempaan draamaan ja eri tyyliin. 1960-luvun aikana koulutusta pyrittiin kehittämään pedagogisesti

ja hallinnollisesti organisoiduksi kokonaisuudeksi. Alkuvaiheessa opetuksessa ei ollut linjajakoja. Laaja-alaisen koulutuksen tarkoituksena oli mahdollistaa erikoistuminen erilaisiin ammatteihin, paitsi ohjaajan tai dramaturgin myös teatterinjohtajan, pedagogin, kriitikon tai tutkijan. 1960-luvun alussa kentällä vallinnut ohjaajapula alkoi koulutuksen myötä kääntyä ylitarjonnaksi, ja korkeakouluopintojen painopistettä haluttiin siirtää dramaturgikoulutuksen suuntaan. Vuonna 1968 opiskelijat otettiin ensimmäistä kertaa sisään erikseen ohjaaja- ja dramaturgijoinjoille, ja ensimmäisellä dramaturgivuosikurssilla aloittivat opintonsa Solja Kievari, Marianne Korhonen ja Lauri Sipari.

Ensimmäiseksi dramaturgian lehtoriksi valittiin vuonna 1973 Outi Nyytäjä, joka yhdessä lehtorikollegoidensa Kaisa Korhosen ja Iris-Lilja Lassilan kanssa kehitti *lukutavaksi* nimetyn näytelmän analyttisen lukemisen metodin. Kallisen kuvauksessa 1960–70-luvun opetuksesta korostuu kollektiivisuus ja yhteisteki-
jyys. Dramaturgiopiskelijoiden opintoihin kuului tekstien kirjoittamista ja sovit-
tamista yhdessä tehtäviä esityksiä varten.

Myös Tampereelle Yhteiskunnalliseen Korkeakouluun vuonna 1960 perustetun, Draamastudioksi nimetyn teatterilaboratorion keskeiseksi toiminta-alaksi nimettiin dramaturgia ja muu teatterityö, joita kuvattiin korkeakoulun vuosiker-
tomuksessa seuraavasti: ”Dramaturgia tarkoittaa tässä sellaista tutkimustyötä, jonka kohteena ovat itse näytelmä ja sen esittäminen, sekä esittämisen vaatimat näyttämölliset keinot, ynnä näihin kohteisiin suuntautuvaa kokeilu- ja koulu-
tusmielessä suoritettua taiteellista toimintaa.” Draamastudiossa järjestettiin ohjaajakursseja, nuorten ohjaajien seminaareja ja vuodesta 1967 lähtien ammatti-
näyttelijäkurssia, joista sittemmin kehittyivät teatterin ja draaman tutkimuksen sekä teatterityön oppiaineet.

Kallisen tutkimuksen perusteella korkeakouluosaston dramaturgien ope-
tuksen sisältö vaikuttaa erillisen dramaturgijonnan perustamisen yhteydessä laajentuneen esityksen valmistamiseen tähtäävästä taiteellisesta työskente-
lystä laajemmin teatterityön eri osa-alueille. Opinto-ohjelmaan oli jo aiemmin lisätty ohjelmistosuunnittelua, käsiohjelmien laadintaa, sopimusten solmimista ja liittotason toimintaa, kuten teatteriryhmän toiminnan ideoimista. Kallisen mukaan kentällä oli huutava tarve koulutetuille, kansainvälisesti orientoituneille dramaturgeille, joiden tehtäviin kuului paitsi teatterinjohtajien avustaminen ohjelmistosuunnittelussa myös produktioiden tuottaminen, niiden markkinointi sekä kansainvälisten ja kotimaisten ohjelmistojen seuranta.

1970-luvulla dramaturgi vakiintui suomalaisessa teatterikeskustelussa tar-
koittamaan repertuaariteatterissa vakituksella kiinnityksellä työskentelevää

henkilöä, jonka työtehtäviin tosin saattoi aiemmin mainittujen lisäksi kuulua myös sovittamista, dramatisointia, ohjaamista tai uusien tekstien työstämistä kirjailijoiden kanssa. Pienimpinä yhteisinä nimittäjinä dramaturgeille pidettiin kuitenkin vakanssia, vakituista työpaikkaa jossakin teatterissa, sekä ennen kaikkea näytelmätekstien asiantuntijuutta. Vaikka dramaturgit työskentelivät myös esitysten ja ohjaajien kanssa, suomalainen dramaturgiprofessio miellettiin enemmän brittiläisen, tekstiin ja kirjoittajiin keskittyvän *literary managerin* kaltaiseksi kuin saksalaisen *produktiodramaturgin*, jonka työnkuvassa painopiste on taustatyössä ja esitysten parissa työskentelyssä. Voisi siis sanoa, että dramaturgi Suomessa määriteltiin jo syntyessään yhteismitattomaksi muiden teatteriammattien kanssa, varsinaisesta taiteellisesta työskentelystä ulkopuoliseksi tai siihen ensisijaisesti avustavassa tai konsultoivassa suhteessa olevaksi. Siinä missä muita ammatteja määriteltiin toiminnan tai tekijyyden kautta, dramaturgeja määritteli kiinnityksen mukana tuleva status, joka oli lähtökohtaisesti muiden annettavissa tai pois otettavissa.

Käytännössä suomalaisen dramaturgintyön todellisuus, sen käytäntö ja praktiikka, oli jo 1970-luvulla ja siitä eteenpäin paljon laajempaa ja monimuotoisempaa. Dramaturgintyötä on tehty kiinnitysten lisäksi myös freelancereina, ja varsinaisen ohjelmistosuunnittelun lisäksi dramaturgiaa opiskelleet tai dramaturgin ammattinimikettä käyttäneet ovat erikoistuneet muun muassa dramatisoimiseen ja sovittamiseen (esim. Maaria Koskiluoma, Seppo Parkkinen, Sami Keski-Vähälä), näytelmien kääntämiseen (Lauri Sipari, Juha Siltanen), produktiodramaturgiaan (Ritva Holmbergin yhteistyö Kalle Holmbergin kanssa) ja elokuvadramaturgiaan (Tove Idström, Jukka Asikainen). Keskeisiä osa-alueita suomalaisen dramaturgintyön historiassa ovat olleet myös opettaminen (Outi Nyytäjä ja Juha-Pekka Hotinen Teatterikorkeakoulussa, Marja Louhija Stadiassa ja Marjatta Ecaré Taideteollisessa korkeakoulussa) sekä suomalaista teatteria koskevaan julkiseen keskusteluun osallistuminen, jota ovat lukuisissa artikkeleissa ja keskustelutilaisuuksissa harjoittaneet muun muassa Nyytäjä, Hotinen ja Vesa-Tapio Valo. Keskeisiä suomalaisten dramaturgien työkenttiä ovat olleet myös Radio- ja televisiateatteri, joista erityisesti Radioteatteri on usein menty heti opintojen jälkeen harjaantumaan käytännön työskentelyssä. On huomattava, että kukaan edellä mainituista ei kuitenkaan ole erikoistunut vain yhteen asiaan. Käytännössä dramaturgi on Suomessa aina ollut hybridiammatti, eräänlainen alusta, jonka pohjalta on ollut mahdollista erikoistua erilaisiin työtehtäviin.

Dramaturgin kuolema – kirjailijan synty

Ohjelmistosuunnitteludramaturgien ”kulta-aika” kesti Suomessa vain parikymmentä vuotta, sillä 1990-luvun alussa vakanssien määrä kääntyi laskuun ja puolittui vuosikymmenen puoliväliin mennessä. Laman aikana kaupunginteattereiden rahoitusta leikattiin rajusti, ja kiinnitysten väheneminen koski muitakin teatteriammatteja. Ohjelmistosuunnitteludramaturgit olivat kuitenkin ainoita, joiden työpanosta ei korvattu ammattitaitoisella freelance-työvoimalla, vaan työt siirrettiin (tai näkökulmasta riippuen: palautettiin) teatterinjohtajille ja ohjaajille, mikä koettiin dramaturgien keskuudessa (syystäkin) perinteisen ammattitaidon ja hyveiden – sivistyneisyyden, lukeneisuuden ja tekstinlukutaidon – väheksymisenä ja kyseenalaistamisena. Vakanssien määrä on pysyvästi pudonnut päälle kahdestakymmenestä alle kymmeneen, ja profession institutionaalinen merkitys on vähentynyt huomattavasti, vaikka yksittäisissä dramaturgivakansseissa työskentelee edelleen myös 2000-luvulla opiskelleita dramaturgeja.

Dramaturgin kuolemaksi kutsutusta ilmiöstä ovat kirjoittaneet muun muassa Juha-Pekka Hotinen (1998) ja Satu Rasila (2002, 2003). Rasila ehdottaa opinnäytetyössään dramaturgivakanssien palauttamista ja pitää dramaturgin tehtävänä ennen kaikkea kielen ja näytelmäkirjallisuuden vaalimista suomalaisen teatterin kentällä. Hotinen – joka alun perin nimesi ilmiön dramaturgin kuolemaksi – on suhtautunut asiaan kriittisemmin. Hotisen mielestä monitaiteistuvan teatterin kentällä ohjelmistosuunnittelusta vastaavan ihmisen ammattitaidoksi ei enää riitä näytelmäkirjallisuuden tuntemus ja tekstinlukutaito. Mikäli kentällä työskentelevät dramaturgit eivät ole valmiita laajentamaan ammattitaitoaan esitysdramaturgian suuntaan, ammatti joutaakin kuolla. ”Nuoret ammattilaiset haluavat karttaa dramaturgin asemaa työyhteisössä, dramaturgin profilia, mainetta ja leimaa(...) Siitä puuttuu asian ydin, se tärkein: taide. Jos sitä on, sen osuus on jotenkin välillinen. Dramaturgi – sekä henkilönä että toimena – ei useinkaan ole suoraan omaa tuotantoaan luova taiteilija”, Hotinen kirjoittaa ja toteaa dramaturgin – perinteisesti ymmärrettynä vakanssina – ajautuneen suuren ikäluokan käsittelyssä taiteen tekemisen marginaaliin ja muuttuneen asiantuntijaroolista sihteeriammatiksi.

Niin Rasilan kuin Hotisenkin teksteissä tulee esiin, että 1990-luvulle tullessa koulutusohjelman (ja koko OD-laitoksen) pedagoginen painopiste on siirtynyt kollektiivisesta tai työpariyöskentelystä kohti yksilöllistä taiteellista tekijyyttä. Vuonna 1994 opintonsa aloittanut Rasila kokee oman ikäluokkansa opiskelijoiden saaneen ennen kaikkea näytelmäkirjailijan koulutuksen. Omien

tekstien kirjoittaminen oli tullut osaksi opintoja jo Outi Nyytäjän lehtorikaudella 70-luvun lopulla. Virallisesti jako kahteen linjaan tai pääaineeseen – dramaturgiaan ja näytelmän kirjoittamiseen, joiden rinnalla oli kolmantena ohjaajantyö – kirjattiin opinto-oppaaseen vasta vuonna 2000. Opiskelijoita oli kuitenkin jo 70-luvulta lähtien, enemmän tai vähemmän artikuloidusti, valittu sisään joko kirjailija- tai dramaturgiprofiililla. Useiden tuona aikana opiskelleiden puheissa toistuu statusero näiden kahden suuntautumisvaihtoehdon välillä: näytelmäkirjailijaopiskelijat, joita vielä 70-luvulla oli vähemmistö, miellettiin tekijöiksi, omia taiteellisia teoksia luoviksi taiteilijoiksi, ja dramaturgit taas ”sihteereiksi”, joille toistuvasti painotettiin, etteivät he ole taiteilijoita vaan korkeintaan taidetta ”avustavassa” roolissa. Vielä 70-luvulla jako oli hyvin sukupuolittunut niin, että kirjailijat useimmiten olivat miespuolisia ja dramaturgit puolestaan naisia.

Opetusteatterin ohjelmistoissa tämä kirjailijapainotus tulee selvemmin näkyväksi vasta 80-luvun puolivälissä. Korkeakouluosaston ensimmäiset dramaturgian näytetyöt ovat radio- ja televisiosovituksia. 1980-luvulle asti ohjelmistoissa mainitut dramaturgiopiskelijoiden työt ovat enimmäkseen klassikonäytelmien sovitusta ja joitakin dramatisointeja. Opiskelijoiden itsensä kirjoittamiksi merkityt tekstit on joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta tehty kahden tai useamman opiskelijan yhteistyönä, ja näistä osa on erilaisia koosteita, joita nykyään kutsuttaisiin esityskäsikirjoituksiksi. Vasta näytäntövuonna 1983–84 yhtäkkiä ohjelmistosta puolet koostuu d- (ja joidenkin o-opiskelijoiden) nimiin merkityistä teksteistä, ja vuonna 1985–86 Parviaisen tullessa dramaturgian lehtoriksi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta koko opetusteatterin ohjelmisto. Parviaisen lehtorikausi oli eräänlainen äärilaita, opetus keskittyi kirjoittamiseen ja produktioiden tekemiseen, ja kirjoittaa piti paljon ja nopeasti. Ajatus kirjailijakoulusta jäi voimaan Parviaisen jälkeenkkin, kun Sipari tuli lehtoriksi ja sittemmin professoriksi. Sipari rakensi uuden opetussuunnitelman, jonka lähtökohdana oli yleisen teatterisivistyksen rakentaminen, ymmärrys siitä millainen väline teatteri on, on ollut ja voisi olla. Sittemmin pitkäaikaisena lehtorina toiminut Hotinen kehitti muun muassa näytelmän analyttisen lukemisen ja esityksen teorian opetusta. Teatterisivistys oli pohja, jonka varassa opiskelijat saattoivat erikoistua joko näytelmän kirjoittamiseen, esityksentekemiseen tai muuhun dramaturgintyöhön.

Vuosituhanne vaihteen molemmin puolin opiskelleille dramaturgi-termin kytkös tähän perinteisesti ymmärrettyyn profession oli muuttunut vähintään kyseenalaiseksi. Kaupunginteattereiden ja ryhmien rinnalle oli kasvanut yhä

laajeneva vapaa kenttä, ja freelancertyö apurahalla oli useimmille teatteriopiskelijoille todennäköisempi tulevaisuusskenaario kuin vakituudessa virassa työskentely. Arkipuheessa dramaturgilla viitattiin harvemmin mihinkään itsenäiseen ammattiin, useimmiten sitä käytettiin dramaturgian koulutusohjelmasta valmistuvien lisänimikkeenä, jolla laajennettiin tai tarkennettiin omaa työnkuvaa ja praktiikkaa.

Pirkko Saision, Harri Virtasen ja Laura Ruohosen professorikausilla koulutusohjelma profiloitui yhä selkeämmin kirjailijakouluksi. Kirjailijapainotus näkyi myös kentällä kiinnostuksena uusia suomalaisia näytelmiä kohtaan. Tekstit vetivät yleisöä, ja kotimaisten kantaesitysten tuottamisesta tuli suurempien kaupunginteattereiden ylpeydenaihe. Uusien näytelmien ympärille, niiden kirjoittamisen ja esittämisen tueksi syntyi myös erilaisia projekteja, kuten vuonna 1994 esitysoikeuksien hallinnointia helpottamaan perustettu agentuuri Ink company sekä 2007 perustettu Teksti, jonka tarkoituksena oli luoda näytelmäkirjailijoille keskusteleva yhteisö ja ylläpitää keskustelua suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta. Teksti toimii edelleen ja järjestää joka toinen vuosi Kotimaisen näytelmän festivaalin Helsingissä. Samaan jatkumoon asettuu vuonna 2016 perustettu Uuden näytelmän ohjelma UNO, joka tukee näytelmäkirjailijoiden työtä ja kehittää uuteen näytelmään liittyviä käytäntöjä ja osaamista yhteistyössä teattereiden kanssa.

Vuonna 2000 KOM-teatterin yhteyteen perustettiin tekstihautomo KOM-teksti, joka tarjosi dramaturgipalveluita ammattilais- ja harrastajakirjoittajille ja työllisti samalla keikkapohjalta yhden sukupolven verran dramaturgian opiskelijoita ja vastavalmistuneita. Monet koulutusohjelmasta valmistuneet ottivat käyttöön ammattinimikkeen näytelmäkirjailija-dramaturgi, jonka jälkimmäinen osa tarkoitti kyseisen henkilön taiteellisen praktiikan olevan pelkää kirjailijantyötä laajempi ja sisältävän esimerkiksi lukevan dramaturgin työtä tai opettamista. 2000-luvulla ryhdyttiin erityisesti KOM-tekstin ja Tekstin piirissä puhumaan *lukevan dramaturgin* työstä, kun tarkoitettiin käytäntöä, jossa dramaturgi lukee kirjailijan tekstiä eri työvaiheissa ja antaa siitä palautetta/keskustelee siitä kirjailijan kanssa. Tätä työtä oltiin toki tehty aiemminkin, sekä osana dramaturgin työnkuvaa että epävirallisena ystävänpalveluksena, mutta KOM-tekstin ryhdyttyä maksamaan dramaturgeille palkkaa erityisesti tästä dramaturgian alaan kuuluvasta tehtävästä siitä tuli näkyvämpää, julkisesti työksi tunnustettua. Tekstin kirjailijat ovat 2010-luvulla vaatineet voimakkaasti lukevien dramaturgien palkkaamista projektikohtaisesti myös teattereihin, joissa ei ole omaa dramaturgiaa.

Esitysdramaturgia, dramaturginen ohjaajantyö ja kollektiivinen työskentely

Vuosituuhannen vaihteesta eteenpäin keskeinen teema suomalaisessa dramaturgiaa ja dramaturgia koskevassa keskustelussa on ollut suhde esitykseen. Trendi on kansainvälinen, ja Suomessa myös koulutus on reagoinut tähän. 1990-luvulta lähtien Teatterikorkeakoulun dramaturgian ja ohjauksen koulutusohjelmien opetukseen on kuulunut erilaisia ei-tekstilähtöisen työskentelyn tapoja, joita on opettanut erityisesti Juha-Pekka Hotinen. Samaan aikaan entisen Stadian, nykyisen Metropolian ammattikorkeakoulun, teatteri-ilmaisunohjaajan koulutuksessa ryhdyttiin Marja Louhijan johdolla kehittämään devisingin ja erilaisten kollektiivisten työtapojen opetusta.

1990-luvulta eteenpäin suomalaisen teatterin kentällä voi hahmottaa kaksi keskenään vastakkaista tai päällekkäistä työnjakoon liittyvää kehityssuuntaa, joita voisi kutsua monologisoitumiseksi ja kollektivisoitumiseksi. Instituutioissa yhä tavanomaisemmaksi käytännöksi on tullut se, että sama ihminen sekä kirjoittaa tai dramatisoi tekstin että ohjaa esityksen, oli kyse sitten ohjaavasta kirjoittajasta tai kirjoittavasta ohjaajasta. Samaan aikaan vapaalla kentällä on raivokkaasti kehitetty erilaisia kollektiivisia työskentelytapoja, ja yhä tavanomaisemmaksi käytännöksi on tullut työroolin erittelemättä jättäminen ja/tai koko työryhmän nimeäminen yhdeksi kollektiiviseksi tekijäksi.

Näiden kehityssuuntien eräänlainen risteymä on dramaturginen ohjaajantyö, työtapo, jossa sama tekijä vastaa sekä esityksen dramaturgiasta että ohjauksesta, usein myös tekstistä, mikäli sellaista käytetään, niin että nuo osa-alueet syntyvät yhteisessä prosessissa työryhmän kanssa. Dramaturgisessa ohjaajantyössä esityksen materiaali ja dramaturgia työstetään prosessin aikana suoraan näyttämöllä. Dramaturgisen koulutustaustan lisäksi myös ohjaajantyön koulutuksesta on kasvanut teatterintekijöitä, jotka työskentelevät näin.

Voi arvella, onko tähän kirjailijan ja ohjaajan yhdistymiseen tai dramaturgisen ohjaajantyön suhteelliseen yleisyyteen Suomessa vaikuttanut Jouko Turkka ja hänen traditionsa, niin taiteilijana kuin teatterikoulutuksenkin kautta. Turkka sovitti ja myöhemmin kirjoitti omien esitystensä tekstit. Hän työskenteli 1980-luvulta lähtien metodilla, jossa tekstiä työstettiin osittain harjoitusprosessin aikana suoraan näyttämölle. Turkan teoksissa ja työtavassa ruumiin dramaturgia, tekstin dramaturgia ja näyttämökomposition dramaturgia limittyivät.

Spekuloida voi myös sillä, onko kyseessä syvempikin kulttuurinen ilmiö. Arvostetaanko meillä yksinäistä neroa enemmän kuin yhteistyötä? Tukevatko kulttuuri ja koulujärjestelmä yhteistyön, keskustelun, hedelmällisen väittelyn ja

erimielisyyden kestämistä tai siinä kehittymistä? Vaikka Suomessa on kirjailija-ohjaaja-yhteistyötä ja jonkin verran dramaturgi-ohjaaja-yhteistyötäkin, tuntuu että useimmiten julkisuus, myös teatterialan sisäinen, korostaa yksintekemistä. Toisaalta 2010-luvulla näkyy myös liike dramaturgintyöstä kohti työryhmän dramaturgiaa, kollektiivista dramaturgista työskentelyä ja tekijyyden jakamista, joita harjoitaviin ryhmiin kuuluvat esimerkiksi WAUHAUS, Oblivia, Vibes ja Blaue Frau.

Esitysdramaturgia-käsitteen yleistyminen Suomessa ajoittuu 2000-luvun alkuun ja 2010-luvulle. Esitysdramaturgi-nimike on ollut käytössä vapaalla kentällä ja tanssin piirissä. Osittain sillä on tarkoitettu samaa kuin produktio- eli tuotanto-dramaturgilla: henkilöä, joka toimii työryhmän jäsenenä joko kiinteästi tai silloin tällöin työhön osallistuen. Esitysdramaturgi-nimikkeen käytöllä on nähdäksemme haluttu korostaa – uutuudenviehätyksen ohella – toisaalta sitä, että dramaturgisen työn kohteena ei ole ainoastaan, tai ei välttämättä ollenkaan, teksti vaan kaikkien esitysten osa-alueiden yhteispeli. Toisaalta on ajateltu, että kyse on prosessista ennemminkin kuin valmiin idean toteuttamisesta. Esitysdramaturgina toimiminen on myöskin ollut projektikohtaista. Ajatus esitysdramaturgiasta on tullut ulkomaisten mallien ja ulkomaisen keskustelun kautta: dramaturgi on ikään kuin keksitty uudelleen kotimaisesta traditiosta irrotettuna.

Vuonna 2017 Teatterikorkeakoulussa aloitti opiskelunsa neljä esitysdramaturgian maisteriopiskelijää kansainvälisessä maisteriopintokokonaisuudessa. Opintojen painopiste on esityksessä, ja opinnot sisältävät teoriaa hieman enemmän kuin edelleen rinnalla normaalisti jatkuvassa dramaturgikoulutuksessa. Myös taiteellisen tutkimuksen kentällä on viime vuosina syntynyt dramaturgista ajattelua ja keskustelua, tästä esimerkkeinä Otso Huopaniemen ja Tuija Kokkosen väitöstutkimukset vuosilta 2018 ja 2017.

Dramaturgian tämänhetkisiä ja lähitulevaisuuden kehityskulkuja ei voi helposti palauttaa jonkin yhden ilmiön tai iskusanan alle, eikä ole tarviskaan. Miten dramaturgia adaptoituu rakenteellisiin murroksiin esittävän taiteen kentällä, kuten tekijyyden muutoksiin ja monimuotoistumiseen tai ylipäänsä teatterin aseman perinpohjaiseen muuttumiseen yhteiskunnassa? Näihin kysymyksiin sisältyy uhkia ja perusteltuja huolia, mutta myös paljon mahdollisuuksia ja riemua.

Lähteet

- Applebaum, Jessica (2015). "Finding our Hyphenates." Teoksessa Magda Romanska (toim.) *Routledge Companion to Dramaturgy*. Lontoo: Routledge.
- Aristoteles: *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Georgelou, Konstantina, Efosini Protopapa & Danae Theodoridou (toim.) (2017). *Practice of Dramaturgy – Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz.
- Brecht, Bertolt (1991). *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen & Outi Valle. Helsinki: Vapokustannus.
- Hotinen, Juha-Pekka (2001). "Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen." Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Hotinen, Juha-Pekka (2002) *Tekstuaalista häirintää*. Helsinki: Like.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoralista Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kallinen, Timo (2001). *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kallinen, Timo (2004). *Teatterikorkeakoulun synty. Ammatikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Like.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). "Looking without the pencil in hand." *Theaterschrift* 5–6/1994, "On Dramaturgy".
- Van Kerkhoven, Marianne (1997). "Le processus dramaturgique." *Nouvelles de danse, Dossier danse et dramaturgie*, nro 31.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). "On Dramaturgy." *Theaterschrift* 5–6/1994, 8–33.
- Kilpi, Maria (2014). "Dramaturgin taide." *Teatteri & tanssi + sirkus* 3/2014.
- Kokkonen, Tuija (2017): *Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmista*. Acta Scenica 48. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburg Dramaturgy*. Engl. käänt. Wendy Arons & Sara Figal. Media Commons Press, 2014. <http://mcpres.media-commons.org/hamburg/>. Luettu 30.8.2018. (Alkuteos *Hamburische Dramaturgie*, 1767–1769.)
- Luchurst, Mary (2006). *Dramaturgy, a revolution in theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Numminen, Katariina (2011). "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa." Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, (toim. Annukka Ruuskanen). Helsinki: Like.
- Numminen, Katariina (2015). "Dramaturgiasta – vihasta, rakkaudesta, ajasta." <http://www.uniarts.fi/blogit/keskustelua-dramaturgiasta/dramaturgiasta-%E2%80%93-vihasta-rakkaudesta-ajasta>. Luettu 1.8.2018.
- Nyyltäjä, Outi (1982). "Näytelmän lukemisesta." Teoksessa Mirjam Polkunen, Pekka Suhonen & Auli Viikari (toim) *Lukutikki kirjallisuuden lukijalle*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Lehmann, Hans-Thies (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999.)
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Radosavljević, Duška (2013). *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan.
- Rasila, Satu (2002). "Unelmana ammatti." Opinnäyte / Dramaturgian koulutusohjelma, Teatterikorkeakoulu.
- Rasila Satu (2003). "Dramaturgin kuolinsyyt." *Teatteri-lehti* 5/2003, 6–8.
- Reitala, Heta & Timo Heinonen (toim.) (2003). *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Seppälä, Mikko-Olavi & Katri Tanskanen (2010). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Trencsényi, Katalin & Bernadette Cochrane (2014). "New Dramaturgy: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm." Teoksessa Katalin Trencsényi & Bernadette Cochrane (toim.) *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Lontoo: Bloomsbury.
- Turner, Cathy & Synne Behrnt (2008). *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

I

TUOMAS TIMONEN

Näytelmästä – eli *Make Play Great Again!*

I

Jokin on tehnyt näytelmän kirjoittamisen vaikeaksi, mutta en tiedä enkä ymmärrä mikä. Samalla, kun pitkin 2000-luvun alkua on puhuttu kotimaisen näytelmäkirjallisuuden kultakaudesta, koen että näytelmä on ollut putoamassa eräänlaiseen historia- tai parhaimmillaankin retrokuoppaan: *Make Play Great Again!* Kohtaan opettajana opiskelijoita, jotka ovat hakeutumalla hakeutuneet opiskelemaan näytelmän kirjoittamista mutta käytännössä toteavat, että näytelmä ei itse asiassa kiinnosta heitä. Että heitä kiinnostaa vaikkapa esitys kokonaisuutena tai itse esityksen tekemisen prosessi, ja mitä kirjallisuuteen tulee, heitä kiinnostaa proosa tai runo, mutta ei näytelmä. Mistä tässä on kyse? Joskus pelkästään siitä, että näytelmän ajatellaan olevan hölmö ja vanhanaikainen, kaavoihin kangistunut taidemuoto. Tällöin koitan aina muistuttaa näitä olkinuken rakentajia, että aivan samoin kuin maalaustaidetta ei kannata sivuuttaa vain siksi, että ei pidä realistisista maisemamaalauksista, aivan samoin näytelmää ei kannata tuomita vain siksi, että ei pidä vaikkapa realistisesta draamasta. Mutta silloinkin, kun kuulen tällaisen olkinukkeargumentin, minua kiinnostaa miksi. Onko kyse opiskelijan henkilökohtaisesta kriisistä vai näytelmää sinänsä koskevasta kriisistä? Onko siis kyse haasteen edessä tehdystä väistöliikkeestä vai tuleeko noissa turhaumankokemuksissa esille jotain teatterin ja kulttuurin kannalta olennaista, esimerkiksi se, että näytelmä sekä kirjallisuuden lajina että osana teatteriesityksen kokonaisuutta on menettänyt merkityksensä ja että motivaation puute on seurausta siitä? Tarkoitin: jos jokin kulttuurimme ilmiö tai osa-alue on aidosti kiehtova ja inspiroiva, so. merkityksellinen, ei ketään tarvitse erikseen motivoida sen ääreen eikä sen tärkeydestä tarvitse järjestää seminaareja.

II

Ranskalainen filosofi Jean-Luc Nancy kirjoittaa siitä, kuinka olemme uupumukseen asti laittaneet säpäleiksi sekä taiteemme että ajattelumme. Nancyyn mukaan tämä todetaan nykyisin taantumukselliseen ja hyvitystä vaativaan sävyyn. Annetaan ymmärtää, että taiteemme, ajattelumme ja tekstimme ovat raunioina ja ne on nostettava uuteen kukoistukseen. Nancy pitää paluun mahdollisuutta kuitenkin pakoiluna ja vääränä oletuksena, sillä vaikka jaksot ja aikakaudet loppuvat, jopa sirpaloitumisen aikakausi, mikään ei toistu eikä voi palata ennalleen. Paluuta entiseen sellaisenaan ei ole. Sitä mikä on särkynyt kappaleiksi ei voi noin vain kursia kokoon.

III

Kysyn toistuvasti: mitä kaikkea näytelmä voi olla? Mikä näytelmä on ja mitä se ei ole? Missä menevät näytelmän ja teatteriesityksen, näytelmän ja kirjallisuuden, näytelmän ja scoren ja lopulta näytelmän ja käsitetaiteen (so. että voin väittää polkupyörää näytelmäksi) väliset rajat? Missä määrin näytelmiä täytyy kirjoittaa tuntemaamme teatteria ja sen käytäntöjä ajatellen? Missä määrin näytelmän tulee olla myös luettavaa kirjallisuutta? Millä tavalla näytelmän antamat ohjeet esityksen valmistamiseen eroavat musiikin, performanssin tai tanssin scoreista? Milloin näytelmäksi väitetty asia on näytelmä ainoastaan siksi, että alan tunnustettu tekijä väittää niin? Tai hiukan maanläheisemmin: mitä kaikkea perinteisestä puhenäytelmästä voidaan poistaa, ja silti kyse on edelleen näytelmästä? Mitä ilman jokin teatterille kirjoitettu teksti ei ole enää mielekkäästi näytelmä? Olen ollut sekä näytelmäkirjailijana että opettajana utelias rikkomaan näytelmän ja testaamaan sen rajoja. Olen ajatellut, että näytelmä ei tarvitse milloin tarinaa, milloin henkilöitä; milloin sen ei tarvitse täyttää oletettua kokoillan kestoa (siis 2 h 15 min sis. väliajan); milloin olen erottanut draaman ja näytelmän, siis hylännyt draamallisen kerronnantavan jossa toiminnan ja vuoropuhelun avulla kuvataan henkilöitä ikään kuin tässä hetkessä; ja että sillä, onko näytelmässä ymmärrettävää puhetta ei ole silläkään niin paljon väliä. Mutta jos näytelmä – rikottuna, leikeltynä, purettuna, perinne, tarina, henkilöt ja dialogi hylättynä – voi olla mitä tahansa, se tarkoittaa käytännössä hyvin lähelle samaa kuin sanoa, että se ei voi olla mitään. Miksi poistaa näytelmästä kaikki sitä määrittävät asiat ja silti kutsua sitä yhä näytelmäksi? Missä menee mielekkään uudistamisen ja uudistumisen ja toisaalta joksikin toiseksi muuttumisen raja?

IV

Mutta miksi näytelmiä ei voisi kirjoittaa niin kuin aina ennenkin? Emmekö voi vain unohtaa *postmodernin hömpötyksen*, joksi nykytaidetta ja sen pyrkimyksiä aina joskus kutsutaan, ja alkaa taas kirjoittaa kunnan näytelmiä? Arkinen esimerkki valaisee asiaa. Oletetaan, että parisuhteeni päättyy, puolisoni on valittanut viimeisen vuoden ajan, että seksiä on liian vähän ja että sekin mitä on, on erilaista kuin Sirpalla. Kysymys kuuluu, voinko aloittaa nyt uuden suhteen *puhtaalta pöydältä*? Se olisi toki toivottavaa, mutta käytännössä se, minkä vaikutuksen alaisena olemme olleet, vaikuttaa meissä, vaikka sitten sen kieltämisen kautta. Tarkoitan: on eri asia kirjoittaa näytelmiä *ennen vanhaan*, kuin kirjoittaa näytelmiä *niin kuin* ennen vanhaan. Täytyy myös kysyä, mitä tarkoitetaan, kun sanotaan ”aina ennenkin”. Nimittäin jo pelkkä pintasilmäys näytelmäkirjallisuuden valtavirtaan (ei siis marginaalisiin kokeiluihin) osoittaa, että näytelmät ovat olleet hyvin erilaisia eri aikoina. Euripideen *Medeia*, Shakespearen *Talvinen tarina*, Molièren *Ihmisvihaaja*, Büchnerin *Dantonin kuolema*, Brechtin *Äiti Peloton*, Beckettin *Loppupeli*. Entä – jos tullaan kotimaan maisemiin – Wuolijoen *Niska-vuoret*? Totta, *Niskavuori*-näytelmät ovat hieno osa näytelmäkirjallisuuden historiaa, mutta se ei tarkoita, että sellaisia olisi enää vakavasti ottaen mahdollista kirjoittaa. Miksi ei? Ensiksi, koska yhteiskunta muuttuu. Se muuttuu nykyisin kenties nopeammin kuin koskaan aiemmin, etenkin teknologinen muutos ja sen mukanaan tuoma (dis)informaatiotulva ja virikkeitten ja vaihtoehtojen määrän moninkertaistuminen eivät voi olla vaikuttamatta kykyymme ja mahdollisuuksiimme kirjoittaa vaikkapa yhteen ammattiin, yhteiskuntaluokkaan tai edes yhteen sukupuoleen sitoutuneita henkilöitä. Toiseksi emme voi kirjoittaa kuin Wuolijoki, koska taide muuttuu. Se muuttuu sekä yhteiskunnan mukana että oman luonteensa vuoksi. Yhteiskunta on muuttunut. Taide on muuttunut ja taiteen asema yhteiskunnassa on muuttunut. Kirjailijan asema on muuttunut. Kun sanomme kirjailija, tarkoittaako se nyt samaa kuin 1800-luvulla? Jos ei, ymmärrämmekö eron? Työnkuvat muuttuvat nykyisin hurjaa vauhtia. Ammatteja myös katoaa, joko siksi, että jokin toinen ammatti nielaisee ne osaksi itseään, tai siksi, että ne muuttuvat syystä tai toisesta tarpeettomiksi. Miksi näytelmäkirjailijan työ ja ammattikään pysyisivät samoina? Mitä näytelmäkirjailijan työ nykyisin on? Vai kirjoitetaanko, ja ajatellaanko, näytelmiä ikään kuin kirjailijan asema ei olisi muuttunut?

V

Vaikka pitäisin Ibsenin näytelmistä, en voisi kirjoittaa kuin hän. Voisin toki kaidehtia hänen kirjailijantaitoaan, sitä että hän kirjoittaa näytelmiään ikään kuin ne olisivat romaaneja, jo luettuina täysiä; hän näkee, kuulee ja tietää kaiken ja osaa kirjoittaa sen. Mutta tämän kirjallisen täyteen jälkeen en saa Ibseniltä lahjaksi oikein mitään: en tunnista näytelmien ihmissuhteita, perheitä, henkilöitä – en itse asiassa edes sitä, että hänen maailmassaan henkilöillä on ammatti, oma kokemukseni kun on, että ammatteja ei ole enää olemassa, ei ainakaan niin, että joku ihminen olisi Kauppias, ja että vaikka ihmiset kyllä tekevät työtä ja jotkut käyvät töissäkin, niin suurin osa ihmisistä ei oikein tiedä mitä ja miksi he lopulta tekevät työkseen. Tällaisen kokemuksen keskellä olisi ja on houkuttelevaa ottaa Ibsenin näytelmä malliksi ja kirjoittaa ikään kuin tuota kokemusta (perheen ja työn hajoamisesta) ei olisi olemassa: otetaan perhe, sisustus, ruoka-ajat ja sovitaan että henkilöillä on elämä, ja jos olen tiedostava, näytelmässäni mies on kotona hoitovapaalla ja nainen on etäinen pankkiiri – ja niin edelleen. Mutta ei näin voi kirjoittaa näytelmää: tällä tavalla on vain – jos vertaus sallitaan – vaihdettu vanhan puhelimen kuoret, mutta ohjelmisto on edelleen sama.

VI

Kun tulin 1998 teatterin pariin runoa ja proosaa harrastaneena, minua ihmetytti se, että toisin kuin nykyrunoutta ja -proosaa, näytelmää tuntuivat sitovan hyvin tarkat ohjeet. Piti olla draaman kaari, tahdon suunta, este, konflikti, käänne... Minulle taas ainoa raja näytelmän suhteen oli ymmärrys siitä, kuinka sitä käytetään, kaikki muu oli neuvoteltavissa. Tarkoitin, runoja ja romaaneja luetaan tyypillisesti yksin: lukijalle sopivassa ajassa ja paikassa ja vieläpä lukijalle sopivaan tahtiin. Näytelmän taas pitäisi toimia teatterina, siis silloin, kun joko kourallinen tai jokunen sata ihmistä katsoo sitä yhdessä. Minusta tilanne vaikutti siis siltä kuin näytelmä kirjallisuuden lajina ei olisi ollut mukana kirjallisuudesta käytävässä keskustelussa. Tämä tuntui ihmeelliseltä. Teatteria kyllä uudistettiin, työtapoja, tekoprosesseja, aiheita, materiaaleja, käsitystä siitä, mitä teatteri voi olla. Mutta tämä uudistaminen näytti tarkoittavan sitä, että ensimmäinen askel oli hylätä näytelmä, ikään kuin se ei voisi muuttua miksikään. Ja se hylättiin vielä tarkoitushakuisen infantililla tavalla. En tykkää Aristoteleesta, en usko syy-seuraus-suhteisiin, en usko yhteen totuuteen (jota tässä kuitenkin samalla julistan). Muutokset, kokeilut, uudistukset tuottivat hetkittäin hienoa teatteria, mutta samalla uusi suomalainen näytelmäkirjallisuus ja sen ajattelu ikään kuin jäivät aikaan ennen tuota murrosta; niille jotka pitivät siitä ”perinteisenä”;

so. niille, joitten mielestä näytelmiä voi kirjoittaa niin kuin aina ennenkin. Koin tuolloin, että opiskelukaverini jakautuivat karkeasti ottaen kahteen leiriin, yhtäältä niin sanotun nykyteatterin ja toisaalta perinteisen draamapuheteatterin kannattajiin. Koin edelleen, että näytelmäkirjailijat – ja voin toki puhua vain omasta puolestani – reagoivat nykyteatterin tuloon, sen uhkaan, siihen että se vei lavatila ja -aikaa näytelmältä, ottamalla askeleen tai kaksi taaksepäin. Mutta, mitä jos samaan aikaan – myös suomalaisten tekijöitten kesken – olisi vakavasti pohdittu/kokeiltu siirtymistä *jälkidraamalliseen näytelmään?*

VII

Estetiikan professori Aarne Kinnusen mukaan tekstin luokkaa tai laatua eivät ratkaise tekstin itsensä ominaisuudet vaan sen käyttöyhteys. Kinnunen käyttää termiä *teatterikirjallisuus* tarkoittamaan ylipäätään mitä tahansa tekstiä, jota käytetään teatterissa. Tällöin kyse ei ole siitä, onko käytettävä teksti määritelmällisesti näytelmä, vaan siitä, että sitä luetaan/tarkastellaan/käytetään näytelmänä, tai oikeammin teatterikirjallisuutena. Aina kun muistan Kinnusen termin, inspiroidun siitä hetkeksi. Koen hetken aikaa, että niin paljon on mahdollista ja että teatterille kirjoittaminen on kenties kaikista kirjoittamisen konteksteista avoimin ja kiehtovin. Sitten on taas maanantai, tai tässä tapauksessa perjantai, ja ohjaaja haluaa kertoa minulle niin sanottuja tosiasioita teatterista. Nyt pitää kuulemma ajatella paljon isommassa kuvassa, mutta toisaalta mennä ihan iholle ja luihin ja ytimiin, ajatella julmasti, mutta tarvittaessa myös hellästi. Katselen Sanomatalon ikkunoista ulos ja mietin, moneltako sovin hakevani tyttäreni tänään. Mitä yritän sanoa? Kinnusen termistä/lauseesta ei käy ilmi se, mitä *teatteri* tarkoittaa. Kun jotakin tekstiä käytetään teatterissa, niin *missä* sitä käytetään ja *mitä* se (teatteri) tarkoittaa? Siis kun sanomme teatterikirjallisuus, niin millaisesta *teatterista* puhumme? Puhummeko puheteatterista, musiikkiteatterista, tanssiteatterista; puhummeko kaupunginteattereista vai kellariteattereista; puhummeko Helsingin vai vaikkapa Joensuun teattereista; puhummeko sadan esityksen näytäntökauteen pyrkivästä komediasta vai viiden esityksen kokeellisesta vaatehuoneteatterista?

VIII

Kun pohditaan näytelmää, sen kirjoittamista, rajoja ja mahdollisuuksia, täytyy ensimmäiseksi kysyä, mitä näytelmäkirjailija tekee. Ilmiselvä vastaus tähän on tietenkin, että näytelmäkirjailija kirjoittaa näytelmiä. Totta, mutta miten? Onko hän itseään ja omaa kokemustaan ilmaiseva taiteilija, onko hän työryhmän tekstin

tuottaja, onko hän nähdyn ja kuullun ylöskirjaaja, onko hän valittujen teksti-
materiaalien uudelleen järjestäjä ja/tai dramatisoija? Oma kokemukseni sekä
näytelmäkirjailijana että opettajana on, että näytelmänkin kirjoittamisen perus-
käsitys/ideaali on se, että näytelmäkirjailija kirjoittaa näytelmän niin sanotusti
omasta päästään, vailla vaikutteita tai toisten apua. Joissain tapauksissa käyte-
tään dramaturgikaverin apua, mutta edellä mainitun ihanteen sallimissa rajoissa.
Tilaustyöt ovat huonompia töitä, eivät oikeaa näytelmäkirjailijan työtä, samoin
dramatisoinnit. Mutta tässäkin katsaus historiaan on kenties valaiseva. Tunne-
tuimmat antiikin näytelmät ovat myyttien dramatisointeja. Niissä tarina, henkilöt
ja aihe tulevat annettuina, näytelmäkirjailijan tehtävä on kertoa se teatterin
keinoin. Shakespearen näytelmien pohjana olivat usein toisten näytelmäkirjai-
lijoitten työt, samoin kuin vanhat tarinat ja muu historiallinen materiaali, ja hän
kirjoitti nykytiedon valossa useat näytelmänsä yhdessä toisen kirjoittajan kanssa.
Ennen nykyaikaisen tekijän ja tekijänoikeuden syntymää oli normaalia muokata
toisten teoksia uutta käyttötarkoitusta varten. Jumala luo, ihminen tekee. Bach
saattoi huoletta lainata toisen säveltäjän teosta ja parannella sitä näkemyksensä
mukaan. Mutta tämän ajan näytelmäkirjailija ei voi toimia alan tekijäkäsityksen
ja tekijänoikeuksien vuoksi näin. Alan palkkaus- ja apurahakäytännöt kannus-
tavat siihen, että näytelmäkirjailija keksii työnsä ”omasta päästään” ikään kuin
kieltäen vaikuttavan kulttuurihistoriamme. Brechtin näytelmistä keskeisimmät
olivat pohjateoksen päällekirjoituksia, suomalaisille rakkain kenties Wuolijolta
varastettu *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti*. Heiner Müllerin *Hamletinkone*
perustuu jo nimensä mukaan Shakespearen näytelmään *Hamlet*.

IX

Mitä kirjoittaminen on, mitä me teemme, kun kirjoitamme? Eräs ohjaaja katsoi
taannoin ihmeissään vierestä, kun leikkasin ja liimasin näytelmäni materiaaleja
eri lähteistä. Hän oli ajatellut, että jos hän koskaan kirjoittaisi näytelmän, hänen
täytyisi eristäytyä ulkomaailmasta ja kirjoittaa näytelmä täydellisessä umpiossa
vailla muita vaikutteita ja lähteitä kuin hänen oma päänsä. Että muuten se ei
olisi kirjoittamista. Henriikka Tavin runo ”Mitä puuhaa niin niin niin väsynyt
robotti-imuri” koostuu kokonaan Tavin ystävän viesteistä. Runoon liittyvässä
kommentissaan Tavi esittää, että runo ei oikeastaan ole hänen kirjoittaman-
sa, että se on ainoastaan hänen kokoamansa. Ystävä auttoi Tavia kokoamaan
Ikeasta ostetun komeron, ja Tavi lupasi palkaksi paitsi kaljaa ja ruokaa myös
kirjoittaa tälle omistetun juhlarunon. Mitä eroa on Ikeasta ostetun komeron ja
runon kokoamisella? Jälkimmäisen pitäisi kai oletusarvoisesti olla ”itseilmaisua”?

Kun taas edellinen on annettujen osien liittämistä yhteen annettujen ohjeitten mukaan. Onko tässä ero? Mikä tässä on ero? Tavi kertoo kopioineensa ystävänsä viestit yhdeksi tekstitiedostoksi ja alkaneensa karsia ja järjestellä. Hän kertoo valinneensa sanonnat, jotka koskettivat, hymyilyttivät tai herättivät hänessä muutoin tunteita. Tavi kertoo, että mainittu runo on rakenteeltaan yksinkertainen tai luonnollinen. Että sitä pitää koossa siihen syntynyt ääni ja puhujuus. Että sen lähtökohtana olivat chattailulle tyypilliset kuulumisten kysymisen, kertomisen ja toivotusten puhetilanteet. Tavi kertoo käyttäneensä tällaista työtapaa jo aiemmin runossaan ”Lastu”, jonka hän on koostanut isoäitinsä puheesta. Tavi kuvailee, että näissä runoissa hänen kirjoittamisensa on pikemminkin ollut runollisen todellisuuden ja ilmaisun huomaamista, eloon puhaltamista ja esiin kaivamista, ei niinkään ”varsinaista” kirjoittamista. Näytelmäkirjallisuuden näkökulmasta katsoen Tavin tekemä erittely – samoin kuin siihen liittyvä eräänlainen vähätely – on kiinnostava. Sillä vaikkapa edellä mainittuja näytelmäkirjallisuuden klassikkoja apuna käyttäen voitane sanoa, että näytelmien *kirjoittaminen* on (ollut) perustaltaan juuri Tavin kuvailemaa todellisuuden ja ilmaisun huomaamista, eloon puhaltamista ja esiin kaivamista – siis *dramatisoimista*, ei niinkään ”varsinaista kirjoittamista”.

X

Miten käyttämämme *kirjoittajan työkalut* vaikuttavat siihen, millaisia näytelmiä kirjoitamme? Friedrich Nietzsche totesi, että kirjoituskone muutti sekä hänen kirjoitustyyliään että ajatteluaan. Siirtyminen kirjoituskoneista tekstinkäsittelyohjelmiin taas huomattiin muun muassa siinä, että – kenties joko kirjoittamisen helpottumisen myötä tai editoimisen työmäärän lisääntyttyä – romaanien sivumäärät kasvoivat. Muistan kuinka jossain viimeisimmistä antamistaan haastatteluista Bo Carpelan hämmästyi, kun toimittaja kysyi, kuinka monta versiota Carpelan kirjoittaa romaaneistaan ennen kuin ne ovat valmiita. Kirjailija vaikutti muistaakseni täysin vilpittömältä, kun ei ensin ymmärtänyt kysymystä. Kunnes ymmärrettyään hän huomautti sydämellisesti, että katsos, hän kirjoittaa – nyt en muista, joko käsin tai kirjoituskoneella – mutta että ei hänellä ole aikaa eikä voimia kirjoittaa versioita, hän ajattelee ja kirjoittaa vasta sitten. Ymmärrän Carpelanin viestin hyvin; tätäkin artikkelia kirjoittaessani, aina silloin kun copy-pasteamisen ynnä muun aiherohmuamisen ja mankeloinnin myötä olen hukanut ajatukseni, olen vaihtanut tietokoneen Olivettin Lettera 22:een, oman aikansa *kannettavaan*, ja kirjoittanut ajatukset sillä taas kasaan.

XI

Artikkelissaan ”Saisiko olla menu?” Matti Kangaskoski kirjoittaa valinnan loogiasta ja uusmedian mahdollisista kulttuurisista vaikutuksista. Siitä, kuinka käyttämämme laitteet ja niiden käyttöliittymät vaikuttavat siihen, millaisten käsitteitten ja muotojen kautta ajattelemme. Yhdeksi esimerkiksi Kangaskoski ottaa päivittäin käyttämistämme tietokoneista, älypuhelimista ja tableteista löytyvän, sinänsä harmittoman oloisen *valikon*: kuinka se kuvastaa sekä aikamme kulttuurin tekemistä että sen kuluttamista. Laitteet ja niiden ohjelmat – sanotakoon tässä vaikka tekstinkäsittelyohjelmat – eivät ole harmittomia tai neutraaleja. Tekstinkäsittelyohjelman valikoista löytyvät, ennalta päätetyt, rajatut ja automatisoidut toiminnot itse asiassa vaikuttavat siihen, kuinka kirjoitamme. Ja vielä oikeammin siihen, kuinka meidän on mahdollista kirjoittaa. Kulttuurin kuluttamisen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että perinteinen, vaikkapa romaanin ja teatterin edustama *master copy* -ajattelu, siis se, että teos on samanlainen jokaiselle vastaanottajalle, korvautuu jokaisen vastaanottajan itsensä valitsemilla sisällöillä.

XII

Olen katsellut kaupungilla liikkuessani erilaisia kaavioita, hissien kerrostauluja tai vaikkapa pommisuojan evakuointikaaviota. Olen miettinyt, millaista tekstiä, mitä vasten, minkä kanssa, minkä haastamana olisi kiinnostavaa tehdä teatteria. Millainen teksti haastaisi ja herättäisi teatterikielemme sen sijaan että toistaa sitä? Kiinnostuin alun perin tanssin scoreista 2000-luvun alussa, kun sain sattumalta silmäiltäväkseni koreografi Thomas Lehmenin suurikokoisen kirjan/scoren *Schreibstück*. Kiinnostuin heti näkemistäni kaavioista ja toimintaohjeista. Minua kiinnosti scoren tarkkuus ja yksinkertaisuus sekä sen tulkitsemisen vapaus. Viisitoista vuotta myöhemmin sain käsiini koreografi Deborah Hayn *News*-käsikirjoituksen – tosin vain osittain: lukemastani käsikirjoituksesta puuttui esityksen rata, tai reitti, joka oli esitetty ja määrätty kaaviolla. Kiinnostuin kuitenkin Hayn tavasta kirjoittaa/ohjeistaa tanssijaa ikään kuin sisältä, subjektiivisesta kokemuksesta käsin: ”I step up to my darkness.” On selvää, että jokainen tanssija ymmärtää, tulkitsee, ratkaisee, toteuttaa lauseen eri tavalla. Voisiko kokonaisen näytelmän kirjoittaa ottaen oppia scoreista? Tarkoitan, ne voi tietenkin toteuttaa sellaisinaan teatterissa ja näyttelijöillä – en näe sille mitään estettä – mutta tarkoitan perustavammin: voisiko niiden sisältämän tanssiteos- ja esiintyjäajattelun transponoida teatteriajatteluksi? Vain yhtenä esimerkkinä: mitä jos kohtaauksessa käytettäisiin konventionaalisten *Huutaa* tai *Paiskaa lasin*

seinään sijaan vaikkapa: *Tässä kohtauksessa en näytä parhaimpia puoliani*. Sit-tenkin myös toinen esimerkki: mitä jos *Astuu huoneeseen harmaa miestenpuku yllään, korjaa kravattiaan ja vilkaisee puhelinpöydällä olevaa laskupinoa* sijaan kirjoitettasiin: *Tässä kohtauksessa takerrun pieniin sijaistointoihin pitääkseni itseni kasassa*. Jo näistä esimerkeistä käy ilmi, että kirjoittamisen tavan muutos muuttaa aina myös työtapoja ja työrooleja. Esimerkkiparenteesit siirtävät valtaa, tai jopa vallan, näyttelijälle kirjailijan ja ohjaajan sijaan. Kysymys ei ole tällöin siitä, miten kirjailija on nähnyt jonkin henkilön tai tilanteen; ei siitä, miten ohjaaja on lukenut/tulkinnut sen; vaan siitä, miten näyttelijä omasta näkökulmastaan käsin ratkaisee annetun ohjeen.

XIII

Edesmennyt kustannustoimittaja Silja Hiidenheimo tunsii Shakespearen näytelmät hyvin. Kun hän toimitti runokokoelmiani, hän siteerasi minulle usein Shakespearea alkukielellä. Nyökyttelin aina ja sanoin että aivan, aivan, vaikka minulla ei ollut hajuakaan mistä näytelmästä, kenen repliikki ja miksi juuri nyt. Hän tuskaili myös monta kertaa Shakespearen näytelmien modernisointeja, tarkemmin ottaen sitä, että niitä modernisoitaessa aina ensimmäisenä niitten kieli hylätään. Ikään kuin Shakespearen näytelmissä kiinnostavinta tai merkittävintä olisi vaikkapa *juoni*! Luulen, että teatterintekijät ovat melko yksimielisiä siitä, että teatteri ei ole ääneen luettua kirjallisuutta. Mutta – tarkasti ottaen – ja tämä tuntuu helposti unohtuvan – se on *myös* sitä. Kun näytelmän mahdollisuuksia pohditaan, kysymystä kirjallisuudesta, tai peräti runoudesta, mitasta, soinnusta, säkeestä, ei voi välttää. Samalla tavalla kuin ei ole yhdentekevää, miten esityksessä liikutaan, samalla tavalla ei ole yhdentekevää, miten esityksessä puhutaan. Ja tällöin tullaan kysymykseen kirjallisuudesta. Silloinkin kun ajatellaan, että näytelmä on vain yksi osa teatteriesityksen kokonaisuutta (ei siis sen perustava osa), herää kysymys tyylistä ja sen myötä sisällöstä: millaista kieltä näytelmässä käytetään ja miksi? Millaista ihmistä, millaista maailmaa kielellä kuvataan: realistista, utooppista, dystooppista, vakavaa, koomista, pyhää, banaalia, leikillistä, runollista, absurdia, dadaistista? Entä mikä kielen tyyli on niin sanotusti *totta* teatterissa, eli millaista ihmistä, maailmaa ja totuutta jo pelkän kielen tyylin kautta vahvistetaan? Saman asia voi kysyä myös näin: mitä näytelmän kielelle sallitaan tämän päivän teatterissa? Harva huomauttaa teatteriesityksestä, että sen valot olivat *epärealistiset* tai *kohottuneet*, mutta näytelmän kielen, siis repliikkien mutta myös parenteesien ja sitä myötä henkilökuvan suhteen tällaisesta huomautetaan jo herkemmin.

XIV

Ezra Poundin puhkikulunut fraasi kuuluu, että hyvää runoutta ei kirjoiteta kaksikymmentä vuotta vanhoilla keinoilla. Fraasin toistaminen saattaa olla sen sisällön kanssa ristiriidassa, mutta silläkin uhalla siihen sisältyy nähdäkseni kiinnostava väite: koska silloin kun kirjoittajan ajattelu syntyy kirjoista, tottumuksista ja manereista, hän ei ole hereillä ympäröivän maailman suhteen. Olen tässä kirjoituksessa pyrkinyt nostamaan esille asioita ja kysymyksiä, jotka koskevat – vaikeuttavat, haastavat, rikastuttavat – näytelmän kirjoittamista tänä päivänä. En siis ole luetellut, kenties jonkun pettymykseksi, *keinoja* tai *työkaluja* joilla nykynäytelmä kirjoitetaan. Sellainen olisi näkemykseni ja myös pedagogiikkani vastaista. Kuten opettajat, joilta olen itse oppinut eniten, kysyn mieluummin, miksi tehdä taidetta tai mitä taide on, sen sijaan että kertoisin, kuinka taidetta tehdään ja mitä taide on. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettenkö opettaisi opiskelijoilleni näytelmänkirjoittamista – päinvastoin – se on työni keskeinen tavoite. Mutta se on totta, että en opeta vain yhtä oikeaa tapaa kirjoittaa näytelmä, olipa se sitten aristoteelinen tai jälkidraamallinen, runollinen tai proosallinen, vaan pyrin parhaani mukaan kuuntelemaan opiskelijaa ja ohjaamaan tämän aiheen ja taiteellisten pyrkimysten kannalta auttavien näytelmäklassikkojen pariin.

Saksalainen kirjailija Jean Paul on esittänyt, että on kahdenlaisia kirjoittajia. Retorikot hajottavat kaiken merkityksen ja sisällön muodoksi, terroristit taas tavoittelevat vastakkaista unelmaa, kieltä, joka olisi pelkkää merkitystä. Tässä siis vielä yksi kysymys tämän ajan näytelmäkirjailijalle: painottaako tyyliä ja muotoa vai sisältöä ja sanottavaa? Mutta, koska kirjoituksen lopettaminen tähän kysymykseen asettaisi kohtuutonta painoa *sanottavalle*, totean että – tässä riittäisissä ajassa ja maailmassa – itse pidän retorikoista hieman terroristeja enemmän. Aina kun väitellään siitä, onko näytelmä kirjallisuutta vai teatteria, muistan hymyillen Patrice Pavisin kommentin niin sanottujen tekstipuristien suhteen. Pavis näet huomauttaa, että yksikään musiikin ystävä ei kehtaisi sanoa, että hän mieluummin lukee Beethovenin nuotit kuin menee konserttiin.

Lähteet

- Kangaskoski, Matti (2016). ”Saisiko olla Menu?” *Nuori Voima* 1/2016.
- Kinnunen, Aarne (1985). *Draaman maailma – Villiintynyt puutarha*. Helsinki: WSOY.
- Kuusela, Karri (2016). ”Kotimaisen näytelmän kultakausi? – Suomalaisen nykynäytelmän nousun taustaa ja tarkastelua.” Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Nancy, Jean-Luc (2016). ”Taide, fragmentti.” Suom. Anna Partanen. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II*. (Alkuteksti ”L’Art, Fragment” teoksessa Jean-Luc Nancy: *Le Sens du monde*, 1993.) Helsinki: Gaudeamus.
- Nevanlinna, Tuomas (2002). ”Taide, kitsch ja pop – Maun ’toisesta paradoksista’.” *Nuori Voima* 4–5/2002.
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) (2011). *Nykyteatterikirja*. Helsinki: Like.
- Tavi, Henriikka (2016). ”Mitä puuhaa niin niin väsynyt robotti-imuri.” *Kirjailija-lehti* 2/2016.
- Tavi, Henriikka (2011). *Toivo*. Helsinki: Teos.

SEPPO PARKKINEN

Tekstin potentiaalisuudesta sovittamisen käytäntöön

Edessäni on kolme eri-ikäistä käännöstä Aiskhyloksen tragediasta *Persialaiset*. Englanninkieliset käännökset ovat vuosilta 1922, 1973 ja 2011. Näytelmän suomenkielinen käännös on vuodelta 1975. Luen käännöksiä, koska en osaa kieltä jolla näytelmä on alun perin kirjoitettu vuonna 472 eaa. Olen siis eri kääntäjien tulkintojen ja ratkaisujen varassa suunnistaessani tässä maastossa, tekstissä.

Luen Aiskhyloksen tekstiä ja teen ehdotuksen sen sovittamiseksi, ehdotuksen näkökulmaksi esitykseen. Tämä luonnosmainen ehdotus on kirjoitettu artikkelini sisään kursivilla.

Kuoro: Luulen että tarkalleen saat kohta tietää totuuden: näen tuolta lähestyvän persialaisjuoksijan. Hyvä taikka paha tieto: varma se on kuitenkin.

Ymmärrän tekstin tapahtumapaikaksi – siellä kohtaavat kirjoittaja, lukija/katsoja ja eri aikakaudet. Sovellan vapaasti niin kutsuttua interrogatiivista luentaa: luen tekstiä tekemällä kysymyksiä, purkamalla sen rakenteita, linkittäen, assosioiden, soveltaen intertekstuaalista lähestymistapaa eli etsimällä tekstin yhteyksiä muihin teksteihin.

Kuoro: Väkivalta on sitä mikä tekee kenestä tahansa alistamastaan esineen.

Vallasta muuttaa ihminen esineeksi surmaamalla kehkeytyy toinen, paljon ihmeteltävämpi: valta tehdä esine ihmisestä joka jää henkiin.

Ei myytin adaptaatio vaan autobiografinen ja historiallinen tragedia?

Persialaiset on todennäköisesti vanhin säilynyt antiikin ajan näytelmä. Aiskhyloksen tiedetään kirjoittaneen noin 80–90 näytelmää, joista seitsemän on säilynyt kokonaisuudessaan. Niiden joukossa *Persialaiset* on monessa suhteessa poikkeus. Se on ainoa kreikkalainen tragedia, jonka aihe ei ole myyttinen vaan historiallinen. *Persialaiset* käsittelee historiallista tapahtumaa, josta oli kirjoittamishetkellä kulunut vain kahdeksan vuotta: persialaisten ja kreikkalaisten välistä sotaa ja sen ratkaisevaa käännekohtaa: Salamiin meritaistelua ja persialaisten tappiota. Poikkeuksellista kuitenkin on, että Aiskhylos oli itse sotilaana mukana tässä taistelussa.

Sanansaattaja: Sillä persialaiset marssivat kohti hiiskahtamatta, rauhallisesti, tasaisesti ja hitaasti.

Aiskhylos kirjoittaa sodan tapahtumista silminnäkijänä. Tämän lisäksi hän on kirjoittanut näytelmän ”voitettujen” näkökulmasta, hän kirjoittaa Toisista, aikalaisyleisölle, saman sodan kokeneille katsojille.

Sanansaattaja: Aavistamaton, kauhea, kauhea kärsimys!

Kuka Aiskhylos oli? Hänen elämästään tiedetään pääpiirteet, jotkin seikat ovat yleisesti tunnettuja: hän oli ensimmäinen merkittävä tragediakirjailija, jonka tekstejä on säilynyt kokonaisuuksina, voitti lukuisia tragediakilpailuja teoksillaan, ohjasi, todennäköisesti myös näytteli, kirjoitti myös useita satyyrinäytelmiä, oli sotilaana sekä Marathonin että Salamiin taisteluissa, kävi ainakin kahdesti Sisiliassa ja ohjasi Syrakusassa toistamiseen *Persialaiset* kantaesityksen jälkeen. Toisella matkallaan Sisiliassa Aiskhylos kuoli vuonna 456 eaa. Hän oli kuollessaan 69-vuotias. Kuolema on muuttunut tarunomaiseksi: kerrotaan, että näytelmäkirjailijan päähän putosi kilpikonna. Kotka oli luullut kaljua päätä kiveksi, jota vasten voisi rikkoa saaliseläimen panssarin.

Aiskhyloksen syntymäpaikka on Eleusis, Demeterin ja Persefonen mysteerien juhlapaikka. Nuorena miehenä Aiskhylos oli lähetetty vartioimaan viinitarhaa. Hän nukahti. Silloin hänelle ilmestyi Dionysos ja kehotti ryhtymään tragediakirjailijaksi. (Viinitarhassa käyskentelevä, maahan ja luontoon sidotun kuolevaisen ihmisen kanssa leikkivä tanssiva jumala vie ajatukset satyyrinäytelmiin. Millainen puoli Aiskhyloksen kirjailijakuvasta puuttuu?) Perhe oli aristokraattinen ja ”teat-

terisukua”. Perheen kaksi poikaa olivat myös mukana näytelmätuotannoissa, toinen kirjailijana, toinen näyttelijänä.

Aiskhylos on historiallisesti niin kaukana, että hän tuntuu usein enemmän myyttiseltä hahmolta kuin todella eläneeltä ihmiseltä. Itselleni hän on kuitenkin ollut aina tärkein kreikkalaisista tragediakirjailijoista.

Kuoro: Kuinka he voivat kestää hyökkäyksen maahansa?

Voimakas ei ole koskaan ehdottoman voimakas eikä heikko ehdottoman heikko, mutta kumpikaan ei tätä tiedä. He eivät katso kuuluvansa samaan lajiin.

Sanansaattaja: En kerro toisten puheita; koin itsekin sen kärsimyksen, joka meitä odotti.

Miten tapahtumat etenevät? Millainen on osien järjestys?

Persialaiset ei siis ole myytin adaptaatio vaan se pohjautuu suoraan historialliseen tapahtumaan. Kysymys on siitä, kuinka tieto persialaisten tappiosta saavuttaa Susan, pääkaupungin. Tapahtumapaikka on teiden risteys kuninkaallisen palatsin edustalla. Kuoro koostuu neuvoston luotetuista miehistä. Mitä palatsin kokoussalissa tapahtuu? Piirretäänkö siellä uudestaan valtakunnan rajat? Luodaan strategia? Neuvotellaan rauhan ehdoista? Tai armeijan varustamisesta? Mitä tapahtuu teiden risteyksessä? Tienristeyksessä voi kohdata Hermeksen, jumalien ja ihmisten sanansaattajan, joka on alati liikkeessä. Tienristeyksessä voi kohdata Hekaten, yön, aaveiden ja noituuden jumalattaren.

Sanansaattaja: Näen ruumiiden ajelehtivan virran vieminä, upoten jokaiseen aaltoon, laajat viitat kelluen pintaa pitkin.

Miten tapahtumat etenevät? Näytelmä alkaa odotuksesta. Persialaisten kohtalosta ei saada mitään uutisia. Kuoro ennustaa tappiota nuoren kuningas Kserkseen johtamalle armeijalle. Kuoro kuvaa armeijan voimaa ja luettelee pitkästi kuninkaiden ja kenraalien nimiä, armeijan johtajia ja sotapäälliköitä. Ovatko he hengissä vai kaatuneitten luettelossa?

Kuoro: He ylittävät valtansa rajat tietämättä että valta on rajallinen. He joutuvat sattuman armoille. Olosuhteet eivät

enää tottele heitä. He joutuvat kohtaamaan onnettomuuden alasti, vailla mahdin panssaria. Tämä vallan väärinkäytöstä kurittava rangaistus oli kreikkalaisen ajattelun tärkein kohde. Aiskhyloksen tragedioiden liikevoima, nemesis.

Kuoron odotus keskeytyy kuningatar Atossan tuloon. Hän saapuu vaunuissaan. Kuningatar on huolestunut, hänellä on painajaisia. Hän kertoo unen: hänen poikansa Kserkses oli yrittänyt valjastaa kaksi sisarta vaunujensa eteen. ”Saman veren lapset, asuivat eri maassa, toinen kreikkalainen, toinen aasialainen.” Kreikkalainen sisar ryöstäytyy väkivalloin irti ja rikkoo ikeensä. Kuningas putoaa. Kuoro ei ryhdy tulkitsemaan kuningattaren näkyjä vaan kehottaa tätä uhraamaan Manalan ktoonisille jumalille ja kysymään neuvoa kuolleen miehensä kuningas Dareioksen haamulta.

Kuoro: Aina ilmaantuu tarpeen tullen jumala kehottamaan järjettömyyteen.

Ennen poistumistaan kuningatar haluaa tietää, missä Ateena sijaitsee ja mikä merkitys sillä on kreikkalaisille. Kuoro esittää faktat. Kaupungilla on ratkaiseva merkitys. Kuoro korostaa myös, että kreikkalaisia ei hallitse yksinvaltiias vaan he ovat vapaita, eivät orjia.

Kuoro: Ehkä he ovat siellä huomenna, ehkä eivät koskaan.

Dialogi keskeytyy sanansaattajan saapumiseen. Sanansaattaja kertoo nähneensä omin silmin kaiken sen mitä hän nyt kertoo. Hän kertoo suuren armeijan häviön ja paon. Kuningatar haluaa tietää lisää. Hän saa kuulla että hänen poikansa kuningas Kserkses elää mutta armeija on tuhoutunut. Ne jotka ovat säilyneet hengissä ovat paenneet Kserkseen tavoin.

Sanansaattaja: Auringon valonkirkaskehrä säteillään sulatti virran jään liekkinsä kuumuuteen, ja kaikki vajosivat. Loput, pelastuneet, saivat vaivoin kuljetuksi perille, kotiin.

Sanansaattaja poistuu. Kuningatar valmistaa uhrin haudalla. Aave ilmestyy Manalasta. Kuoro vaikenee, se ei uskalla puhua kuolleelle kuninkaalle. Saadaan tietää, että jo Dareios on ollut sodassa kreikkalaisten kanssa ja pyrkinyt valloit-

tamaan Ateenan. Hän sanoo, että syynä tappioon on hänen poikansa Kserkseen toiminta ja hybris. Kuningatar odottaa poikansa paluuta. Hän menee palatsiin hankkimaan tälle uudet vaatteet sodassa tuhottujen tilalle. Kuoro ylistää kuningas Dareioksen hallitsijakautta ja sen saavutuksia. Kserkses palaa kotiin. Hän on rääsyinen, melkein alaston.

Kuoro: – murhetta – vihamiehillemme riemua –

Näytelmä päättyy kuoron valitukseen, surun rituaaleihin ja tappion kärsineen kuninkaan kiihkoon hänen poistuessaan kuoron saattamana palatsiin äitinsä kuningattaren luo.

Tekstin aika ja tila?

Persialaiset on kirjoitettu noin sata vuotta ennen Aristotelestä ja *Runousoppia*. Millainen sen dramaturgia on? Näytelmää on kritisoitu tekijänsä ”heikoimpana”, koska siinä on niin vähän toimintaa. Näytelmässä lähinnä odotetaan ja kerrotaan (jo tapahtuneesta). Tapahtumapaikkoja on vain yksi: teiden risteys ja palatsin edusta pääkaupungissa. Juonen etenevä aika käsittää yhden päivän. Näytelmässä on yksi keskeinen toiminta: odotetaan tietoa, odotetaan kotiinpaluuta. Kaikki odottavat ja lopussa odotettu palaa: tappion kärsinyt kuningas. Vaikka tappiota ja tuhoa pelätään ja sitä ennustetaan jo näytelmän alussa, odottaminen on jännitteistä, koska kaiken aikaa tulee enemmän tietoa – sanansaattajan kertomus, haamun ilmestyminen ja syytös, lopulta Kserkseen paluu.

Miten tätä tekstiä voisi lähestyä? Miten rajata analyysin kohde? Olennaiselta tuntuu päästä tekstin läpi – minne? Ei mihinkään kätöksessä olevaan perimmäiseen merkitykseen vaan tekstiin paikkana, tilana, maisemana. Englantilainen maantieteilijä Doreen Massey korostaa sitä että tilaa ja aikaa ei voi erottaa toisistaan. Tilaa ei voi jäädyttää, silottaa tai puhdistaa historiasta. Tilaan kuuluvat sattumanvaraiset rinnakkaisuudet ja odottamattomat osien yhteisvaikutukset: ”Samanaikaisten historioiden moninaisuus on tilallisuuden tosi merkitys.” (Massey 2008, 218–219.)

Sanansaattaja: Armeijat lähestyivät toisiaan tasangolla kuin kaksi kuoroa.

Kohti sovittamista: intertekstuaalisuus, kontrapunktisuus, näkökulmat?

Sovittamista ajatellen sovellan Aiskhyloksen näytelmään intertekstuaalista lukutapaa. Olen valinnut heijastuspinnoiksi kolme tekstiä: Ksenofonin *Anabasis* eli *Kyyroksen sotaretken*, Simone Weilin esseen *Ilias – väkivallan runoelma* ja Elfriede Jelinekin näytelmän *Bambiland*. Ne ovat linkkejä, joiden avulla voi keskustella näytelmän kanssa. Kuten Elfriede Jelinek sanoo, ”historia on nykyhetken ulottuvuus”.

Valitsin nämä kolme tekstiä koska ne kaikki myös luovat vastaääniä suhteessa Aiskhyloksen tekstiin. Siis jotakin mitä siinä ei ole. Ristiriitaisuuttakin. Näkökulmia.

Kuoro: Hän marssi Syyrian halki yhdeksänä päivänä kaksikymmentäviisi peninkulmaa.

Sitten hän kulki Arabian kautta viitenä päivänä autiomaan halki Eufrat-virta oikealla puolellaan. Tällä seudulla maa oli tasaista kuin meri.

Kolme päivää ja kuusi peninkulmaa hän marssi Babylonian halki.

Kreikkalaisten ja persialaisten sodista ja konflikteista on olemassa kaksi eri aikoina kirjoitettua historiallista aikalaislähdettä, jotka tässä on syytä mainita. Herotodoksen *Historia*, joka kuvaa laajasti samoja tapahtumia kuin Aiskhyloksen näytelmä ja päättyy persialaisten kukistumiseen vuonna 479 eaa. Ja Ksenofonin *Anabasis* eli *Kyyroksen sotaretki*, joka on kirjoitettu noin sata vuotta myöhemmin ja kuvaa kreikkalaisen palkka-armeijan yritystä tukea vallankaappausta Persiassa ja sen epäonnistumisesta seurannutta pakomatkaa. Ksenofonin näkökulma on kreikkalaisen näkökulma Toisiin, ”barbaareihin”, kuten Aiskhyloksellakin. Myös Ksenofon kirjoittaa osallisena, silminnäkijänä.

Kuoro: Hän oli aseistautunut sotimaan ottaen yllään kauneimmat varustukset, jotka oli voinut itselleen hankkia. Oli oikein mennä kuolemaan yllänsä ne varusteet jotka kauneutensa puolesta olivat hänen arvoisensa.

Simone Weilin essee on kirjoitettu toisen maailmansodan aikana. Se on Homeroksen *Iliaksen* luenta ja syväluotaus väkivallan muodoista ja sodasta. Weil nostaa antiikin Kreikan kirjallisuuden henkisen voiman lähteeksi maailmansodan keskellä mutta tekee samalla hyvin persoonallisen luennan eepoksen teemoista.

Kuoro: Kaikkien onnettomuudet esitetään siekailematta ja halveksumatta, ketään ihmistä ei aseteta kaikille yhteisen ihmisan ylä- tai alapuolelle, kaikkea mikä tuhoutuu, surraan. Voittajat ja voitettut ovat yhtä läheisiä, samasta syystä sekä runoilijan että kuulijan kaltaisia. Jos eroa on, niin siinä että vihollisen onnettomuus koetaan ehkä kipeämmin. (...) Kaiken minkä sota tuhoaa ja mitä se uhkaa eepos kietoo runouteen; mitään sotaan kuuluvaa ei.

Näiden tekstien ja lähteiden avulla on mahdollista kirjoittaa eteenpäin, yhdistellä ja rinnastaa. On mahdollista soveltaa palestiinalaissyntyisen kirjallisuudentutkijan Edward W. Saidin kontrapunktista lukutapaa, joka tarkoittaa vastakkaisten ja toisilleen vieraiden kokemusten ja tiedon muotojen rinnastamista ja piilossa olevan, hiljennetyin kertomuksen tai tekstin tason esille nostamista. Juuri niin on omalla tavallaan tehnyt Elfriede Jelinek näytelmässään *Bambiland*. Siinä Aiskhyloksen teksti on upotettu sitaatteina osaksi uutta kokonaisuutta, ja näin se luo eräänlaisen kaksoisvalotuksen tai vastaäänen. Jelinek kirjoittaa toisesta Persianlahden sodasta ja mediaspektaakkelista, sotareporttereista ja Abu Ghraibin vankilan kidutuskuvista. Tässä sodassa alttareina ovat olohuoneiden televisiot.

Tärkein näkökulma itselleni *Persialaisissa* on Sanansaattaja ja hänen kertomuksensa. Tragedialle tyypillisesti väkivallasta kerrotaan. Sitä ei näytetä. Sen lopputulos näytetään. Sen vaikutukset. Sanansaattaja tulee ja kertoo kaiken mitä on itse nähnyt. Sanansaattaja tulee juosten. Mistä asti hän on juossut? Taistelulentiltä, suunnattoman matkan. Hän juoksee maisemassa, hän on jatkuvassa liikkeessä. Tai he ovat. Heitähän on aina monta, valtakunnan viestinviejiä. Aiskhylos on sijoittanut itsensä tähän anonyymiin todistajaan, hän kertoo siitä mitä itse näki. Näytelmäkirjailija on vihollisen lähetti, joka tuo tiedon tappiosta, vihollisille, joita katsovat katsomossa ”voittajat”. Tämä tieto ei ole neutraalia, vaan siinä on eläytymistä ja suurta myötätuntoa, vaikka se on tarkkaa ja valokuvamaista yksityiskohtien todistusvoimassa.

Sanansaattaja: Hänen pitkä, sankka, kellertävä partansa vä-rinsä vaihtoi kastuessaan purppuraan.

Kuoron näkökulmaa leimaa pelko, kasvava kauhu. Vähitellen tihkuvasta ja täydentyvästä tiedosta muodostuu kokonaiskuva tappiosta ja sodasta. Kuoro edustaa tietysti myös ”voitettuja” ja surevaa yhteisöä. Kuinka heitä katsoi ”voit-tajien” yhteisö, joka oli kokenut kansallisen kriisin ja traumaattisia tapahtumia? Kserkseen näkökulma on korostetusti hävinneen ja ”voitetun”. Tai sen joka palaa kotiin. Sodasta palaava on myös vaarallinen. Hänessä on kuolema. Kuolema voi tarttua. Väkilvalta jatkuu? Mikä odottaa kotiinpalajaa?

Kuoro: Kohtalo on kääntynyt minua vastaan.

On vain yksi nainen, kuningatar Atossa. Hän on yhteydessä taikuuteen ja riitteihin, uniin, enteisiin, uskontoon. Hänessä on synkkää loistoa, hän on auktoriteetti. Hän on myös äiti. Atossan kautta näytelmä lähestyy rituaalisuutta, magiaa, jotakin hyvin arkaaista, kaukaista, irrationaalia. Kuolleen kuninkaan haamu tekee nuoresta kuninkaasta syyllisen kärsittyyn tuhoon. Samalla kuoro ylistää impe-riumin loistoa ja menneisyyttä. Mytologisoidaanko tässä vihollinen? Dareioksen haamalla on tärkeä viesti: hän varoittaa tuhoamasta vihollisen pyhiä paikkoja, varoittaa kulttuurin tuhoamisesta. Mutta tietää samalla juuri näin tapahtuneen, ja myös tässä ilmenee Kserkseen hybris.

Miten *Persialaisia* on luettu? Miten lukea *Persialaisia*?

Edward W. Said on kirjoittanut *Persialaisista* ensimmäisenä esimerkkinä orientalismista ja sen strategiasta. Hänestä kyseessä on representaatio Aasiasta Euroopan vastakohtana. ”Ensiksikin, maanosien välille vedetään raja. Eurooppa on voimakas ja ilmaisuvoimainen, Aasia taas lyöty ja kaukainen. Aiskhylos representoi Aasiaa, saa sen puhumaan Kserkseen äidin, ikääntyneen persialaisen kunin-gattaren hahmossa. Eurooppa siis ilmaisee orienttia. Se ei kuitenkaan heiluttele Aasia-nimistä sätkynukkeä, vaan Euroopan etuoikeus ilmaista orienttia perustuu pikemminkin siihen, että Eurooppa on Aasian todellinen luoja.” (Said 2013, 61–62.)

Onko näytelmä siis patrioottista propagandaa? Kokiko kreikkalainen katsoja katharsiksen seuratessaan näiden ”voitettujen” kohtaloa, tuhoutumista? Saidin mukaan kysymys ei ole tavasta ottaa vastaan uutta tietoa vaan yrityksestä hal-lita jotain, mikä koetaan uhkaavana. Uhka pitää vaijenta, tutut arvot vahvistaa. (Mt., 62.)

Lähes päinvastainen on tulkintatraditio, jossa näytelmä on nähty sodanvastaisena varoituksena ja vihollisen näkökulman esittäjänä. Tätä on korostettu myös näytelmän viimeaikaisissa esityksissä ja sovituksissa, esimerkiksi National Theatre of Walesin produktiossa vuodelta 2010, jossa katsojat kuljetettiin syrjäisessä kylässä sijainneeseen, kylmän sodan aikaiseen salaiseen armeijan rakennukseen, joka toimi esityspaikkana keskellä ei-mitään. (Edkins & Kear 2013, 171.)

Persialaiset saa pohtimaan aivan olennaisia kysymyksiä toiseuden esittämisestä, representaation etiikasta. Kenen näkökulmasta on kyse? Mikä oikeuttaa tuon näkökulman? Mistä vaietaan tai mikä unohtetaan? Missä ovat vastaäännet, kontrapunktit kertomukset? Milloin kyse on kulttuurisesta lainaamisesta tai suoranaisestä omimisesta, niin kutsutusta kulttuurisesta appropriaatiosta?

Aiskhyloksen tekstin luenta pakottaa ottamaan kantaa siihen, miten luemme ja ymmärrämme eri kulttuurien kohtaamisia, vuorovaikutusta ja yksittäisten historiallisten tapahtumien ja kohtaamisten merkitystä. Asioiden räjähtävä voima ei ilmene sanoissa vaan tapahtumissa...

Kuoro: Koska meillä on niin monta keinoa sotia teitä vastaan, yhdenkään niistä olematta meille vaarallinen, miksi valitsisimme niistä juuri sen, joka on jumalien edessä ainoa rikoksellinen, ihmisten silmissä ainoa häpeällinen?

Millainen oli Persia, jota Aiskhylos näytelmässään kuvaa? Akhaimenidien valtakunta – jonka tärkein uskonto oli zarathustralaisuus – oli ajan suurin valtio, jonka ääripisteitä olivat laajimmillaan Indus-joki idässä ja Egypti ja Makedonia lännessä ja lounaassa. Tietokirjailija Michael Axworthy korostaa kreikkalaisten näkemyksen ristiriitaisuutta ja monimutkaisuutta. Monet kreikkalaiset työskentelivät persialaisten hyväksi tai olivat heidän liittolaisiaan. Myös kreikkalaiset edustivat kolonisoivaa kulttuuria. Mutta toisin kuin persialaiset he muodostivat keskenään kilpailevia kaupunkivaltioita eivätkä yhtenäistä voimatekijää. Kuninkas Dareios valloitti Makedonian ja Traakian ja soti myöhemmin kapinoivien joonialaisten kanssa. Tämä sota päättyi Marathonin taisteluun ja persialaisten tappioon. Kserkseen aloittama sota oli kosto tästä tappiosta. Armeija oli valtava, mahdollisesti jopa kaksi miljoonaa sotilasta. Voitettuaan Thermopylain taistelun hänen armeijansa eteni Ateenaan. Akropolis poltettiin. Kärsittyään tappion Salamiin meritaistelussa armeija kuitenkin hajaantui ja lopullinen käänne tapahtui vuoden kuluttua Plataiaassa. Nämä ovat historiallisia seikkoja. Loisteliäs myyttinen näkökulma Persiaan on luettavissa Firdausin *Kuninkaiden kirjasta* (*Shahnameh*).

Sanansaattaja: Tämä on kaikki totta.

Kreikkalaista tragediaa lukiessa ymmärtää kuinka tärkeitä ovat tempon vaihdokset, energiatasot, rinnastukset – kokonaisuuden dynamiikka syntyy tästä. Ei kohtauksia, ei näytösjakoja tai muita konventioita vaan dynaaminen tekstikenttä, musiikillinen rakenne: polylogi, moniääninen kudos. Yksittäisen ihmisen ääni asettuu kuoron moninaisuutta vastaan.

Kuoro: Hän on elossa. Hän näkee auringon.

Persialaisissa ei ole niinkään kysymys siitä, mitä henkilöt tekevät vaan siitä, mitä he saavat kuulla, mitä heille kerrotaan ja miltä heistä tuntuu se, mitä heille kerrotaan.

Sovittamisen mahdollisuuksista ja moniäänisyydestä

Adaptaatio, materiaalin sovittaminen, on sen saattamista osaksi uutta teosmuotoa, uutta kompositiota. Usein myös osaksi uutta ilmaisumuotoa, uutta välinettä, kuten vaikkapa näytelmätekstistä elokuvaksi tai proosasta teatteriesitykseksi. Ajattelen, että alkuperäinen materiaallinen aines, kuten esimerkissäni Aiskhyloksen *Persialaiset*, on nimenomaan vain materiaalia. Kaikki siinä on periaatteessa samanarvoista. Ja siis käytettävissä uudessa muodossa.

Mielestäni sovittamisen lähtökohtana tulee olla alkuperäisen materiaalin ominaislaadun ja rakenteen analyysi ja ymmärtäminen, materiaallisen lähtökohdan tunteminen mahdollisimman hyvin. Sen jälkeen materiaalille voi tehdä mitä haluaa.

Miten lukea tekstiä sovittamista ajatellen? Itse en – ainakaan tietoisesti – lue ennestään tuntematonta tekstiä silmällä pitäen esimerkiksi draamallisia tilanteita tai jonkinlaista draamallista peruskuviota. Luen ennen muuta kieltä, sitä miten jokin asia on ilmaistu. Tekstin pitää olla myös kielellisesti kiinnostava. Ja sen pitää herättää teatterillisiä mielikuvia.

Sanansaattaja: Tyrskyjen kolhimat ruumiit raatelee saastasta puhtaan meren äänetön kansa.

Olen sovittanut antiikin tekstejä useita kertoja teatteriproduktioihin. Aluksi suuri kynnys oli aristoteelinen dramaturgia. Kuinka sen pystyy hajottamaan ja voiko ja pitääkö se hajottaa? Ratkaisu löytyi näyttämön ja tilan ajattelemisesta

ja ajan manipuloinnista. Ajan ja paikan yhteyksien rikkomisesta. Näkökulmien tutkimisesta. Ennen kaikkea kuorosta luomassa uutta muotoa, uusia suhteita, kestoja ja järjestystä. Kuoro on näissä sovituksissani muodostanut aina dramaturgisen perustan. Vuonna 2008 Oulun kaupunginteatteriin tekemässäni *Elektra – tutkimus veren historiasta* -tekstissä kuoro oli ensin, siitä syntyivät kaikki muut roolit ja palasivat siihen. Kuoro oli yhden näyttelijän esittämä tai nimetty joukko ihmisiä tai olentoja tilanteiden mukaan. Oma lukukokemukseni kreikkalaisesta tragediasta jäsentyy aina kuoro-osuuksien kautta. Koen ne jonkinlaisina portteina tai aukkoina tekstin käsittelemiin tapahtumiin ja henkilöiden mentaaliseen tilaan.

Kuoro on moniääninen yhteisö mutta myös henkilö, moniääninen rooli. Kubistinen henkilö! Samanaikaisesti monista eri suunnista esitetty. Kuoro on tekstikenttä ja mentaalinen maisema, joka laajentaa aikaa ja tilaa: kertomalla menneestä tai ennustamalla tai varoittamalla tulevasta, olemalla kollektiivinen muisti, luomalla siirtymiä tai sukeltamalla henkilön mieleen, tulkitsemalla häntä, tuntemalla myötätuntoa, torjumalla tai varoittamalla. Hélène Cixous on puhunut kuorosta ”paljaana sisäisenä näyttämönä”. Kuoro on tekstin alitajunta.

Moniäänisestä kudoksesta voi erottaa useita puhuvia subjekteja, jotka ikään kuin nousevat esiin ja taas häipyvät taustalle. Juuri näin kuoroa käyttää Elfriede Jelinek, jonka dekonstruoivissa teksteissä kuoro muodostaa usein (ainoan) rakenteellisen tukipisteen. Kaikki kiertyy kuoron näkökulmien ympärille tai on niistä lähtöisin, kuten näytelmässä *Rechnitz – tuhon enkeli*, jossa pyörälähehtien eli sanansaattajien liike läpäisee ajan kerrokset ja nostaa esiin vaiettua ja salattua tietoa joukkomurhasta ja kollektiivisesta syyllisyydestä. On kiehtovaa ja hyvin inspiroivaa, että Jelinekin ”mahdottomina” pidetyistä teksteistä voi löytää tragedian dramaturgisia keinoja. Mutta ei luonnollisestikaan aristoteelista dramaturgiaa! Hän nimenomaan käyttää näitä elementtejä – kuten kuoroja – luoden niistä jotakin ennennäkemätöntä tai outoa. Elfriede Jelinekin tekstien moniäänisyys, polyfonisuus, sisältää radikaalia uudistavuutta. Se pakottaa tarkastelemaan tekstien kuvaa ihmisestä, yksilöstä ja maailmasta, nykyisyydestä. Tähän nykyisyyteen tihkuu usein kaikuja menneestä, menneistä historioista, mutta nykyisyys on leikkauspiste, me olemme tekstien polttopisteessä kokijoina, lukijoina, tekijöinä. ”Samanaikaisten historioiden moninaisuus on tilallisuuden tosi merkitys”, kirjoittaa Doreen Massey. Ajatus yhdistyy mielessäni Jelinekin näytelmien dramaturgiaan. Se yhdistyy nykyhetken Eurooppaan ja Suomeen. Samanaikaisten historioiden moninaisuus, ympärillämme, läsnä.

Sanansaattaja: Ei yksi päivä ole nähnyt milloinkaan niin suunnattoman ihmisjoukon kuolevan.

Appropriaationi Aiskhyloksen näytelmästä

Olen tehnyt luonnosmaisen kokeen, jonka aineisto on kirjoitettu kursiivilla tämän artikkelini sisään. Se muodostuu kokonaisuudessaan lainatusta materiaalista, eli se on appropriaatio. Termi tarkoittaa uuden kokonaisuuden luomista sijoittamalla se osaksi lainattua materiaalia sellaisenaan, jopa niin, että teos muodostuu kokonaan lainatusta. Sille on kuitenkin annettu ainutkertainen muoto, kompositio.

Kuoro: Niin kaukaisista ajoista ei juuri muuta voi kuin kuvitella.

Persialaiset-appropriaationi rakenteellisena periaatteena on erilaisten näkökulmien rinnastaminen persialaisen sanansaattajan kertomukseen. Näitä näkökulmia ovat Ksenofonin *Anabasis* ja Simone Weilin esse. Ne liittyvät toiseuden esittämiseen, väkivallan muotoihin ja niiden representointiin. Olen lukenut näitä tekstejä Elfriede Jelinekin *Bambilandin* rinnalla. Päädyin ratkaisuun, jossa persialaisen sanansaattajan kertomus on silminnäkijän (näytelmäkirjailijan!) todistus ja sotakirjeenvaihtajan uutisia. Kertomus korreloi mielessäni voimakkaasti Jelinekin näytelmän uutisteksteihin ja sodan esittämiseen ”mediaspektaakkelina”, reaaliaikaisena televisio-ohjelmana. Olen siis hajottanut tragedian. Siitä jäi jäljelle yksi henkilö ja kuoro. Omassa versiossani annan kuorolle *Anabasis*- ja Weil-materiaalin. Tavoitteena on tekstien keskustelu ja siitä syntyvät näkökulmat. Tämän keskustelun tukipisteenä on sanansaattajan hahmo ja puhe.

Anabaksien voisi korvata myös täysin toisenlaisella tekstillä, esimerkiksi Susan Sontagin esseellä *Regarding the Pain of Others*. Tai Judith Butlerin teksteillä teoksesta *Frames of War*. Molemmat käsittelevät valokuvaa ja väkivallan esittämisen etiikkaa suhteessa Persianlahden sotiin ja Abu Ghraibin vankilakuviin ja laajemmin väkivallan ja sodan kuvaamiseen sotareportaaseissa. He asettavat kysymyksen elämän arvosta, inhimillisen arvosta: Keitä ovat ne joita surraan, keiden elämää? Kenen elämä näytetään tai näyttäytyy ”suremisen arvoisena”?

Kuoro: Muille kuolema on tulevaisuudelle ennalta pantu raja; sotilaille se on itse tulevaisuus, jonka ammatti on heille määrännyt. On luonnonvastaista, että ihmisten tulevaisuutena on kuolema.

Välttämättömyys? Jumalat? Jumalien tahto? Oikeudenmukaisuus? Ihmisen tila? Kaaos? Tietämättömyys? Vastuu? Aiskhylos tuntuu sanovan, että tietty välttämättömyys ("kasvottomana jumalana") on olemassa mutta ihmisellä on aina vastuu.

Kuoro: Lempeillä sanoillasi häntä lohduta: vain sinun ääntäsi hän kestää kuunnella.

Tieto toisesta näkökulmasta, toisesta kokemusmaailmasta, niiden olemassaolosta. Empaattisuus, kuvittelu, samastuminen. Olennaista on toisen vaihtoehdon kuvitteleminen ja samalla sokeiden pisteiden havaitseminen, sen myöntäminen, että mikä tahansa näkökulma on rajallinen, aina.

Kuoro: Yötä oli jäljellä vielä sen verran että he voivat pimeässä kulkea tasangon halki.

He neuvottelivat.

Kun he lähtivät sieltä, nähtiin hevosten kavioiden jälkiä ja sontaa: jäljet näyttivät suunnilleen kahdentuhannen hevosen jättämiltä.

Persialaiset herättää polttavia kysymyksiä representaation etiikasta. Se pakottaa pohtimaan väkivaltaa ja sen esittämistä. Tragedia ei sitä esitä. Se näyttää väkivaltaisten tekojen lopputuloksen ja vaikutukset.

Sanansaattaja: Ei ole mitään harvinaisempaa kuin onnettomuuden oikea esittäminen.

Lähteet

- Aiskhylos (1975). *Neljä tragediää. Persialaiset, Seitsemän Thebaa vastaan, Turvananojat, Kahlehdittu Prometheus*. Suom. Maarit Käimio. Helsinki: Gaudeamus.
- Aiskhylos (2011). *Persians, Seven against Thebes, Suppliants*. Engl. käänt. Aaron Poochigan. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Aiskhylos (1922). *Persians, Suppliant maidens, Prometheus, Seven against Thebes*. Engl. käänt. Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press.
- Aiskhylos, Euripides & Sofokles. *Elektra – tutkimus veren historiasta*. Dramaturgia ja suomennos Seppo Parkkinen (2008). Helsinki: Kirja kerrallaan.
- Aristoteles. *Rumousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012). *Aristoteleen rumousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Axworthy, Michael (2013). *Iranin historia – Mielen valtakunta*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Into. (Alkuteos *A History of Iran: Empire of Mind*, 2008.)
- Butler, Judith (2009). *The Frames of War: When Is Life Grievable?* Lontoo:Verso.
- Decreus, Freddy (2011). "Elfriede Jelinek's *Bambiland*, Yana Zarif's *Persians* and Zack Snyder's *300*, three different ways to invent ourselves." http://www.engrammara.it/eOS/index.php?id_articolo=567. Luettu 8.2.2017.
- Edkins, Jenny & Adrian Kear (2013). *International Politics and Performance*. Critical aesthetics and creative practice. Lontoo & New York: Routledge.
- Herodotos (1964). *Historiateos. Kirjat I–IV*. Suom. Edvard Rein. Helsinki: WSOY.
- Herodotos (1964). *Historiateos. Kirjat V–IX*. Suom. Edvard Rein. Helsinki: WSOY.
- Hotinen, Juha-Pekka (2002). *Tekstuaalista häirintää*. Helsinki: Like.
- Hämeen-Anttila, Jaakko (2016). *Kuninkaiden kirja*. Firdausin *Shahnamen* suomennos. Helsinki: Otava.
- Jelinek, Elfriede (2004). *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede (2015). *Rechnitz – Tuhon enkeli*. Suom. Jukka-Pekka Pajunen. (Alkuteos *Rechnitz – Der Würgeengel*, 2008.)
- Ksenofon (1960). *Kyyroksen sotaretki*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: WSOY.
- Laera, Margherita (2014). *Theatre and Adaptation. Return, Rewrite, Repeat*. Lontoo & New York: Bloomsbury.
- Lehmann, Hans-Thies (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*. Engl. käänt. Erik Butler. Lontoo: Routledge. (Alkuteos *Tragödie und dramatisches Theater*, 2013.)
- Massey, Doreen (2008). *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen ja Jarno Valkonen, suom. Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.
- Said, Edward W. (2011). *Orientalismi*. Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos *Orientalism*, 1978.)
- Simonsuuri, Kirsti (2002). *Ihmiset ja jumalat*. Tammi: Helsinki.
- Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. Lontoo & New York: Penguin/Hamish Hamilton.
- Weil, Simone (1976). *Ilias – väkivallan runoelma*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Julkaistu *Parnassossa* (2/1976). (Alkuteos *L'Iliade ou le poème de la force*, 1940–1941.)

JUSA PELTONIEMI

Esitettäväksi kirjoittaminen – Kommunikointia itseilmaisun sijaan

Draaman kirjoittaminen on funktionaalista kirjoittamista, tekstin tuottamista tiettyyn tarkoitukseen: esitettäväksi. Draaman kirjoittaja tukeutuu draamalliseen sommitteluun, johon on olemassa selkeitä periaatteita ja malleja. Näistä tunnetuimpia lienevät Aristoteleen tragedian dramaturgiasta esittämiin ajatuksiin pohjautuvat sovellukset. Vapaa luova kirjoittaminen voi toimia yhtenä tapana koostaa materiaalia, joka sitten dramatisoidaan jonkin periaatteen tai tekniikan mukaisesti. Draaman kirjoittamisen käytäntö eroaa kuitenkin merkittävästi luovasta kirjoittamisesta.

Kun opetan draaman kirjoittamista Taideyliopistossa, pidän tarpeellisena tarkentaa, etten tee sitä luovan kirjoittamisen tai itseilmaisun löytämisen näkökulmasta (kuten olen tehnyt vaikkapa Oriveden Opistossa tai Turun yliopiston luovan kirjoittamisen oppiaineessa) vaan keskityn sisältöön, aiheeseen ja dramaturgiseen sommitteluun vaikkapa Freytagin mallia tai muita antiikin draaman traditiosta johdettuja säännöstöjä hyödyntäen. Käytän tästä syystä artikkelissani käsitettä ”draaman dramaturgia” ja hahmottelen joitakin sen opiskeluun liittyviä piirteitä. Kyseessä on esitettäväksi tarkoitettu draamateksti, ei luettavaksi tarkoitettuun kirjallisuusgenreen kuuluva teos. Käsitteenä ”draama” on ”näytelmää” tiukemmin rajattu laji, jolla viitataan tavallisesti nimenomaan toimintaa ja toimivia henkilöitä painottavaan, pitkästä ja monipolvisesta aristoteelisesta käytännöstä ammentavaan näyttämölle kirjoittamiseen. Näytelmä sen sijaan voi olla muodoltaan vapaampi teatteriteksti. (Ks. Käsitteitä-osio tämän kirjan lopussa.) Kun seuraavassa puhun opettamisesta ja dramaturgiopiskelijasta, mielessäni ei ole ideaali- tai yksittäistapaus vaan kyse on yleisemmästä konstruktiosta, joka koostuu yhdistelmästä opetustilanteita viimeisen noin kymmenen vuoden

opetuskokemukseni ajalta. Lähestyn siis aihetta Taideyliopiston opettajan, en proosa- tai näytelmäkirjailijan positiosta.

Opeteltavissa olevat olennot

Aristoteleen *Runousopin* mukaan ihmiselle on luontaista jo lapsuudesta saakka eläytyä, matkia ja esittää asioita. Aristoteleen mukaan ihmisen mimeettinen kyky on muihin elämiin verrattuna huomattavan suuri ja pitkälle menevä. Mimeettisyys on myös tragedian keskeinen ominaisuus. Edelleen, määriteltäessä hyvää runoteosta, *elävän olennon, eläimen*, käsite on keskeinen. Elävä olento – ihminen, toisilajinen eläin tai tragedia – edustaa Aristoteleelle jotakin, joka koostuu osista mutta muodostaa ykseyden. Arvelen tämän olevan kaikkein keskeisintä: ajatus kokonaisuudesta, joka muodostuu osista. Yrittäessämme ymmärtää aristoteelisen draaman perusteita ja Aristoteleen tragediakäsitystä saamme lisävalaistusta hänen eläinopistaan.

Eläinopin suhdetta runousoppiin ei tietääkseni ole teatterin piirissä juurikaan nostettu esiin, vaikka biologi-Aristoteles kirjoitti huomattavasti laajempia ja viimeistellympiä teoksia kuin teatteriteoreetikko-Aristoteles. Häntä kiinnostavat vilkkuluomet ja etiopialaisten siemenneste siinä missä *peripeteia*. Jonkin aikaa eläinoppia luettuaan päätyy väistämättä ajatukseen, että *Runousopin* kirjoittajaa ei ole voinut kiinnostaa pelkkä teksti vaan attikalainen tragedia olentona. (Ehkä hän on jopa pitänyt koko yhteisöllistä teatteritapahtumaa itsenäisenä isohkona olentona, jonka rakenteeseen kuuluvat yksittäiset pienemmät olennot, kuten ihmiset ja jumalat?) Eläinopista runousoppiin kumpuava kysymys on joka tapauksessa: kun tragedia perustuu käsikirjoitukseen, mitkä sen osat ovat ja mikä pitää tragedian kasassa?

Aristoteelisessa mielessä kaikkea, mikä muodostuu osista, koskevat samat periaatteet. Määritellössään tragedian käsitteitä ja funktioita Aristoteles on yhtä käytännönläheinen kuin hahmotellessaan eläinten osia: ”Linnuilla on suu, mutta erityinen sellainen: niillä ei ole huulia eikä hampaita vaan nokka.” (Aristoteles 1965, II 504a20.) Nokka on linnun erityisominaisuus, ihmisen erityisominaisuus on mimeettinen kyky. Eläinopissaan Aristoteles puhuu miltei komposition kysymyksistä kirjoittaessaan, että ”monilla eläimillä on samanlaisia osia, mutta eri kohdissa”, jolloin ne muodostavat erilaisen kokonaisuuden (Aristoteles 1965, II 487a25). Ajatus on yhteismitallinen sen kanssa, mitä toisaalla esitetään kokonaisuuden ykseydestä tragediassa. Tragedian tapauksessa sen ”sielu” on juoni, joka kerrotaan sepittämällä henkilöitä, tilanteita, paikkoja, toimintaa, toimintaohjeita, puhetta ja lauluja.

Mimeettisen toiminnan vastineet aristoteelisen dramaturgian uudemmissa sovelluksissa ovat jotakin, mitä nimitetään usein sanoilla ”päämäärä”, ”pyrkimys” ja ”suunta”. Tämä sisältää ajatuksen, että draamalliseen tilanteeseen kirjoitetaan henkilöille pyrkimyksiä, jotka voidaan esittää ja on siksi tarkoitettu.

Fiktiivisten (mutta esitettävissä olevien) henkilöiden ja fiktiivisen tapahtumisen hahmotteleminen mielikuvitusta käyttäen on eri asia kuin se, hahmotammeko todellisen maailman periaatteita tilanteiden ja päämäärien kautta. Toiminnan (ja sen esteiden) kirjoittaminen on klassinen tapa ilmentää mimeettisyyttä. Näytelmäkirjailijalle se on opeteltavissa oleva taito samaan tapaan kuin jokin hengitystekniikka tai puhe näyttelijälle.

Siispä draaman dramaturgiaa voi opettaa ensinnäkin muodon tasolla: Kirjoittajaa voi ohjata jäsentämään tekstiään esimerkiksi draamallista dialogia tai henkilöitä työstämällä, häntä voi pyytää kirjoittamaan tietyn tyyppisiä tilanteita ja määrätynlaista toimintaa. Voidaan olettaa, että tilanne syntyy vastaamalla yksinkertaisiin kysymyksiin: kuka, mitä, missä, milloin ja miksi. Draamallinen henkilö taas syntyy määrittelemällä hänelle tahdonsuunta ja tahdonsuunnalle este, ja näin saadaan tarina. Kirjoittajaa voi muistuttaa pohdinnan keskittämistä näkökulmahenkilöön, protagonistiin, tai hänen vastavoimaansa, antagonistiin, tai ihan näyttämöllä ja ihmisenä olemisen perustuksia kokevaan agonistiin – mikä milloinkin on hedelmällistä tekstin etenemiselle. Draamassa dialogia voi lähestyä kysymällä, käytetäänkö sitä kenties henkilöiden karakterisoimiseen vai juonen kuljettamiseen. Dialogin kirjoittamista voi tarkastella myös retoriikan kannalta: pyrkiikö henkilö vakuuttamaan toista henkilöä omista ajatuksistaan vai ilmaiseeko hän tunteita, pelotteleeko hän jotakuta, pyrkiikö hän viehättämään. Shakespeare näyttää miettineen näitä näkökulmia paljon.

Toisaalta näytelmän kirjoittamista voi opettaa sisällön, tarkemmin ajattelun tasolla: luokkahuoneessa voidaan pohtia, mitä kirjoittaja on tekemässä ja kuinka hän sen voisi parhaiten tehdä. Tässä painottuu kysymys tekstin esitettävyydestä. Kirjoittajan on hahmotettava, miten jokin asia on näyttämöllä toteutettavissa. Jos tähän kysymykseen löytää edes yhden vastauksen, ohjaaja tai näyttelijä saattaa löytää useita lisää – ja parempia. Kirjoittajaa voi myös auttaa tunnistamaan häntä kiinnostavia aiheita ja teemoja, hahmottamaan lähtökohdat joista käsin itse tekstiä tulee arvioida. Keskeistä ei ole oman kirjoittajan äänen etsiminen vaan se, että oppii harjoittelemaan kirjoittamista, kirjoittamaan näyttämölle, sovittamaan oman ajattelunsa ja ilmaisunsa teatteriin.

Näen ani harvoin tarpeelliseksi antaa opiskelijalle tekstistä niin sanottua punakynäpalautetta kielenhuoltomielessä, koska ongelmat suhteessa näyttämöön ovat aloittelevan kirjoittajan draamatekstissä useimmiten aivan muualla kuin lauseen tasolla. Teksti on yksinkertaisesti liian kirjallista, tai tarkennan, kuvitellun kirjallista. Sellaisesta kokeneempi kollega näkee heti, että viimeistään näyttelijä tulee jäämään ymmälleen yrittäessään kehollistaa lauseita. Tässä tilanteessa auttaa usein pieni opetustilanteeseen improvisoitu näyttämötyöpaja, nopsa lisätehtävä tai harjoite, jossa opiskelija saa itse esittää oman sepustuksensa ikään kuin olisi näyttämöllä. Pelkkä ajatus tekstin esittämisestä ja jakamisesta synnyttää uuden kirjallisen reaktion. On mahdollista, että opiskelija on saattanut ajatella kieltä hiomalla voivansa jollain tavoin väistää teatterin konkreettisuuden huomiointia: ”hyvin kirjoitetun” kriteerit eivät ole samat kuin pelkästään luettavaksi tarkoitettussa tekstissä. Yksi näkökulma on tuntee näyttelijän käyttämä tekstin opettelemisen tekniikka ja huomioida se jo kirjoittaessa. Draamassa tekniikka voi olla vaikkapa stanislavskilainen tai Mihail Tšehovin metodiin perustuva, eli tällöin – kun lähtökohtana on esimerkiksi ”eläytyä ja esittää ajatuksia” eikä pelkästään toimia lausuntarobottina – ei auta, jos vaihtaa nonsensin sanan toiseen.

Liian varhain muodostuvat käsitykset omasta ”kirjoittajanlaadusta” tai ”kirjailijuuudesta” voivat olla konkreettinen este omien taitojen kehittymiselle ja soveltamiselle käytännössä. Draaman sommittelussa kyse on siitä, miten kirjoitus toteutuu näyttämöllä. Siellä sen päämäärä on muodostua olennoksi: esitetyksi, ei luetuksi.

Kirjoittamisen pedagogisia malleja

Kysymykset kirjoittamisen opettamisesta yleensä ja kirjoittamisen opettamisesta tiettyyn tarkoitukseen, kuten draaman dramaturgiaa varten, ovat siis keskenään erilaisia. Yliopistotasolla kirjoittamisen koulutuksia nimitetään eurooppalais-yhdysvaltalaisessa kontekstissa usein joko nimellä ”creative writing” tai ”literary writing”. Näistä ensimmäinen kääntyy suomeksi yleensä ”luova kirjoittaminen”, jonka esimerkiksi Turun yliopiston yleisen kirjallisuuden professori Liisa Steinby on äärimmillään määritellyt ”lähinnä kirjoittajan yksilöllisen ilmaisun kehittämiseksi vailla kytkentöjä laajempaan kulttuurin ja kirjallisuuden tunteeseen ja ymmärrykseen.” Literary writing taas painottaa suurempaa traditio- ja kulttuurista tietoisuutta, mikä merkitsee, että se mitä kirjoitamme, ei ole pelkästään yksityisen itseilmaisun asia vaan päinvastoin toimintaa kirjallisuuden ja kulttuurin kentällä ja osa monimutkaista ja kaukaa historiasta juontuvaa traditioiden vyyhteä.

Molemmat näistä kirjoittamisen opettamisen ”malleista” liittyvät useimmiten perinteisiin kirjallisiin lajityyppeihin, kuten proosa ja runo. Myös draaman kirjoittamista opetetaan näiden molempien mallien puitteissa, mutta useimmiten ilman kosketusta teatteriin tai muuhun esitykselliseen muotoon, jolloin näytelmän olemassaolon riittää perustelemaan kirjallinen tai oikeastaan itseilmaisullinen status. Opetin kerran näytelmän kirjoittamista muistisairaalle, joka ei sivun vaihtuessa enää muistanut, mitkä henkilöiden nimet äsken olivat. Tekstissä oli lopulta väkeä yhtä paljon kuin liuskoja, eikä siinä totta totisesti ollut enää kyse draaman kirjoittamisesta ja sen näyttämötoteutuksen miettimisestä, mutta asiaa kertyi kyllä enemmänkin kuin lääkäri määräsi.

Kirjoittamisen koulutusalan synty ajoitetaan monesti 1900-luvun lopulle. Tällöin kirjoittamisen opiskelu kuitenkin vain palasi yliopistokontekstiin, sillä todellisuudessa juuret ulottuvat pitemmälle. Katkoksen taustalla on – kärjistäen – romantiikan aikaan tapahtunut muutos taidekäsityksessä. Vielä 1800-luvulla yliopistojen filosofisissa tiedekunnissa oli kaunopuheisuuden professoreita, joiden opetusalanana oli ”kaunis” suullinen ja kirjallinen esitys. Saksassa käytetystä nimityksestä ”die schönen Wissenschaften” (kaunotieteet) näkyy, että alan ei käsitetty kuuluvan tieteen ulkopuolelle vaan olevan toisenlaista tiedettä kuin niin sanotut tiukat tieteet (”strenge Wissenschaften”). 1800-luvun kuluessa kyseiset alat kuitenkin hävisivät.

Romantiikan myötä kirjallisuuden kirjoittaminen irtautui retoriikan ja poetiikan perinteistä: enää ei ajateltu, että kirjallisuus syntyy kirjallisen tradition tuntemuksen ja poetiikan sääntöjen hallinnan pohjalta, vaan taide alettiin mieltää yhä enemmän yksilöllisen ja spontaanin maailman kokemuksen ilmaisuksi. Taidollisten vaatimusten ja niiden tarpeen hämärtyessä kirjoittaminen eriytyi muista tieteenaloista erilliseksi omaksi saarekkeekseen. Kirjoittamisesta tuli ”kokemukseen” perustuva, salatusta viisaudesta tai henkisydestä ammentava taito, eikä sitä nähty enää mahdolliseksi opettaa. Romanttinen kirjailija oli poikkeusyksilö, epätavallisen kyvykäs, epätavallisen herkkä ja ilmaisultaan koskematon.

Myöhemmin yksilökeskeisen ja spontaanille itseilmaisulle perustuvan taidekäsityksen murtuessa asia alettiin jälleen nähdä hieman eri valossa, ja 1900-luvun loppupuolella ryhdyttiin rakentamaan teoriapohjaa väitteelle, jonka mukaan kirjoittamista voidaan opettaa ja harjoitella siinä missä muitakin taiteenaloja. Nykyään ajatellaan yleisesti, että retoriikan ja poetiikan tai kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteet soveltuvat myös taiteellisen kirjoittamisen opiskeluvälineiksi. Kirjoittaja ei ole romanttinen nero vaan hyödyntää oppimalla saatua taitoa.

Perinteiset opiskeluvälineet draaman kirjoittamisen ja sen dramaturgian taustalla ovat tosin harvemmin kotoisin kirjallisuudentutkimuksesta, sillä draama ei ole kirjallisuutta, vaikka se siltä näyttää. Sen mimesis on erilainen: voidaan ajatella, että näytelmäteksti ei sinänsä kerro mitään vaan toimii ohjeena esitystä toteuttavalle työryhmälle. Siitä käy ilmi, tai se on vähintään ehdotus siitä, miten ”jäljittelyn kohde” voidaan esittää. Proosassa mimesis ikään kuin pysähtyy tekstiin, draamassa liike jatkuu näyttämölle. Proosaa luetaan, ja tajunta, mielikuvitus, herättää sisällön eloon. Samalla tavalla näytelmän lukija eläytyy tekstiin, mutta hän on tietoinen lukemansa genren erityispiirteestä, tekstin liikkeestä kohti näyttämöä. Tämä vaikuttaa väistämättä lukukokemukseen. Ei tarvitse olla kovin perehtynyt psykologi päätelläkseen, että kognitiivisesti kyse on eri tapahtumasta.

Palaute välineenä ja työtapana

Eräs kustannustoimittaja kuvasi yhteistyötään kirjailijan kanssa suurin piirtein seuraavasti: kirjailija tuo hänelle käsikirjoituksen, ja hänen tehtävänä on keksiä siitä 50 pointtia, joita kirjailija ei ole tullut omasta tekstistään ajatelleeksi. Ajatus on tietysti huvittava ja kärjistävä, mutta jotakin siitä tunnistan. Draaman kirjoittamista opiskeltaessa asetelma on jokseenkin päinvastainen. Opiskelijan olisi mielellään kyettävä itse kertomaan, mikä hänen pointtinsa on. Tässä hän tarvitsee usein apua, koska lukijalle ei ole ehkä tullut mieleenkään ajatella juuri niitä asioita, jotka tekijälle itselleen ovat itsestäänselvyyksiä. Kun sitten on tiedossa mihin pyritään, millaisia aiheita ja teemoja kirjoittaja haluaa tekstillään välittää ja osaa ehkä hahmotella vihjeitä tyyliä, voidaan yhdessä alkaa miettiä, miten ne käsillä olevasta materiaalista saadaan esiin, esitettäväksi. Jos kohtauksessa on kyse medeiahenkisesti kostosta mutta paperille ei ole tihkunut siitä jälkeäkään (ei repliikkeihin, ei alatekstiin, ei toimintaan eikä parenteeseihin), jotakin täytyy prosessoida ja tehdä uudelleen. Tämä on harjoittelemista!

Draamantutkija Aarne Kinnunen on esittänyt, että pohjimmiltaan minkä tahansa tekstin lajityypin ratkaisee sen käyttötarkoitus. Voidaan ajatella, että mikä tahansa teksti muuttuu tai syntyy uudelleen ”draamaksi”, kun sen päämääräksi asetetaan esitetyksi tuleminen. Esimerkiksi tästä käynee Susanna Kuparisen ja työryhmän Valtuusto- ja Eduskunta-trilogiat, joissa viralliset dokumentit siirtyvät toiselle foorumille ja muuttuvat osaksi taideteosta. Käyttötarkoituksen huomioiminen vaikuttaa siihen, millaiseksi ymmärrämme palautteen ja sen merkityksen.

Draamaan keskittyvässä dramaturgian opetuksessa ”tehtävänannot” tai väljemmät lähdöt perustuvat monilta osin ”aristoteelisen draaman peruskäsitteille”, kuten draamallinen ja näyttämöllinen tilanne, muutos, henkilö tai

pyrkimys. Määrittely vaatii tarkkuutta: esitän nämä ”aristoteelisen draaman peruskäsitteet” lainausmerkeissä, koska ne eivät tietenkään kaikilta osin palaudu Aristoteleen tragediaa koskeviin monitulkintaisiin ajatuksiin vaan ovat joko käsikirjoitusoppaiden *Runousoppiin* vetoavia sovelluksia tai usein käytännön muovaamaa ja nimenomaan suomalaisen teatterin lorea. (Lore-termin ymmärrän ylisukupolvisena tietona tai käsityksenä siitä, miten jokin asia on ymmärretty ja ennenkin tehty sukupolvesta toiseen – ja näin se tehdään edelleen. Homma muistuttaa siis enemmän keskiaikaista rajankäyntiä kuin nykyaikaista valtioiden välistä sopimusjärjestelmää. On jokin epämääräinen mutta jaettu käsitys siitä, mitkä ovat kunkin osapuolen vastuut, velvollisuudet ja nautinnat jollakin alueella, ja tätä tietoa siirretään vuosisadat eteenpäin vailla sen kummempaa lähdekritiikkiä.)

Näistä ”toiminnallisista” peruskäsitteistä on mahdollista johtaa tehtävänantoja ja näkökulmia käsiteltävään aiheeseen tai asiaan. Käsitteet vaikuttavat varsin yleisiltä, ja sitä ne ovatkin, koska ne korvautuvat jokaisessa opetustilanteessa nopeasti jollakin spesifimmällä tapauskohtaisella muunnelmalla. Hyvin nopeasti siirrytään vaikkapa sanan ”symboli” käyttämisen sijasta työkäsitteeseen ”villisorsa”. Näiden käsitteiden, siis apuvälineiden, soveltamiseen liittyvä palaute ei liity pyrkimykseen päästä johonkin valmiiseen lopputulokseen vaan kirjoittajan haluamien aiheiden ja teemojen harjoituksenomaiseen aineellistamiseen näyttämölle. Tällöin palataan esitettävyyden kysymyksiin traditionaalisessa mielessä: millaiseen esitettävään tilanteeseen tämän kohtauksen voisi rajata? Miten se näyttämöllä tehdään? Millaisen muutoksen (metabasis) katsoja voi havaita alku- ja lopputilanteen välillä ja miten se esitetään? Millaisia henkilöitä näyttämöllä esiintyy? Kuka heitä esittää ja miten? Miksi haluat kirjoittaa tästä aiheesta? Käsitteleekö tämä teksti todella sitä aihetta?

Kollegiaalisessa keskustelussa ja lähiopetuksessa opettaja yrittää saada selville, mitä opiskelija on teoksessaan tavoittelemassa, ja pyrkii saamaan tämän tietoiseksi näistä tavoitteista. Opettajana olen usein törmännyt opiskelijan hämmennykseen, kun hänen pienoishämmennysnäytelmänsä ei ensi luonnoksista lähtien editoidakaan siteeraten hienosti Setälän lauseoppia ja metriikan perusteoksia vaan tähtäimessä on jokin abstraktimpi asia, kuten se, välittykö tekstistä riittävästi tietoa sen kuvaamien (ja vähän myöhemmin aiheuttamien) eri tasoisten (fiktio, näyttämö jne.) tilanteiden toteuttamista varten. Usein esillä on jo mainittu kysymys siitä, mitä kirjoituksesta välittyy suhteessa siihen, mitä siitä pitäisi välittyä. Teksti ei olekaan heti taidetta! Se on matskua, materiaalia, joka herättää kysymyksiä ja jonka tekemistä ja käyttöä *harjoitellaan*.

En väitä, että draama olisi käyttötekstiä tai perusruoka-ainetta; mieluummin niin päin, että ”matsku on käyttistä” ja teoksen tuntomerkit täyttää vasta pitkälle tai ainakin pidemmälle prosessoitu kirjoitus. (Mitä tulee perusruokavaliioon lähemmin, näytelmäkirjailija Juha Siltanen on libreton yhteydessä kerran yhteisessä opetustilanteessamme selviteltyt, miten libretisti ”serveeraa” tekstiä säveltäjälle.) Teatterin piirissä draaman traditio painottaa kokonaisuuksia ja rakenteita. Büchnerin *Woyzeck* on tässä mielessä edelleen hyvä esimerkki; sen kokoamiseksi on nähty monen monta rakenne-ehdotusta ja kattausta, runoiltu tematisointeja ja tulkintoja, mutta lausetasolla korjailtuun versioon ei törmää kuin korkeintaan eri käänöksissä ja niissäkään ei tietenkään muutu (keskeneräinen) alkuteksti vaan sen kielellinen tulkinta toiselle kielelle eri ajallisessa, yhteiskunnallisessa tai sosiaalisessa kontekstissa. Ja vielä, jos ajattelemme näytelmien tarinoita, eivät nekään useimmiten ole kovin kunnianhimoisia tai katedraalimaisia, kuten romaanitaiteessa on tapana. Eräs opiskelija sanoi kerran, että *Medeia* on tyhmä näytelmä, koska siinä ”alussa äiti sanoo tappavansa lapsensa ja lopussa se tappaa ne”. *Päivän matka yöhön* -näytelmä taas rakentuu vastaavan luonnehdinnan mukaan sille, että ”yksi on morfinisti ja kaikki muut sanoo sen sille”.

Kollegiaalisen palautteen ohella draaman kirjoittamiseen kuuluu myös kollektiivinen näkökulma. Näyttämötyöpaja-muotoisissa opetustilanteissa keskeneräistä draamatekstiä kokeillaan työryhmässä, jossa on dramaturgiopiskelijan lisäksi ainakin ohjaaja- ja näyttelijäopiskelijoita ja ehkä muissakin ammattirooleissa toimivia teatterintekijöitä. Palautetta antamassa ja kysymyksiä esittämässä on tällöin kokonainen leegio ihmisiä. Opettajan rooli on auttaa opiskelijaa jäsentämään tiedon ja epätietoisuuden tulvaa joksikin, mitä opiskelija voi suoraan hyödyntää tekstin rakentamisessa eteenpäin. Palautteessa voi nousta esiin kysymys, jota opiskelija ei ole ajatellut (tai jota hän on sitkeästi vältellyt ja kiertänyt), ja kun tämä tulee esiin usean eri palautteenantajan hahmottelemana, ongelma konkretisoituu. Kirjoittaja ei enää operoi pelkän tekstin kanssa, vaan kesyttää aristoteelista eläintä!

Konkreettinen ihmisten välinen tilanne näyttämöllä tai näyttämökuva voi hetkessä opettaa leikkaamaan asiasta toiseen ja ratkaisemaan ongelmia, joiden selvittely paperilla on tuntunut vaativan kymmeniä selityksiä ja liuskoja. Yhtäkkiä kirjoittaja tajuaa, ettei ymmärrä lainkaan, mitä tarkoittaa tyylilaji. Ja myönteisenä kokemuksena: yksinkertaisimmillaan dramaturgiopiskelija voi vaikkapa napata ohjaajan ohjeen parenteesiksi tai näyttelijän improvisoiman lauseen osaksi dialogia. Palaute rakentaa draamaa siinä missä näytelmän kirjoittajakin. Lopulta ei sitten enää kysytä, mitä kirjoittaja haluaa vaan mitä teos

vaatii. Kysymykset kutsuvat esiin vastauksia, vastalauseita ja ehdotuksia. Näin syntyy kiertoliike palautteesta takaisin näyttämölle ja yhä uudelleen työstettäväksi. Palaute on verkostomaista ajatustenvaihtoa opiskelijaryhmän välillä, jossa opettaja on pikku synapsi sopivassa kohtaa. Palautteen on harvoin tarkoitus olla hierarkkista – muussa kuin sellaisessa erityistapauksessa, jossa tietien tahtoen halutaan arvottaa asioita hyvä/huono-, toimii/ei toimi -asteikoilla.

Luovassa kirjoittamisessa on harkinnan varaisempaa, mitä kirjoittaja lukijan vaikutelmista, analyysista, tulkinnoista ja kaikesta muusta valikoi ja käyttää hyväkseen. Kyllä mitä tahansa voi kirjoittaa, mutta teatterissa jää aina jäljelle kysymys: mitä sitten? Kuinka tämä tehdään näyttämölle? Totta kai myös romaanikirjailijalla voi olla moniakini lähtökohtia ja etukäteishahmotuksia muun muassa muodon suhteen (ensijulkaisu e-kirjana tai äänikirjana painetun sijaan), mutta nämä muodolliset vaatimukset eivät synny siitä, että teos olisi materiaalia jollekin toiselle teokselle. (Erotus on pitkälti enemmän käsitteellinen kuin käytännössä toteutuva; kutsuttiinhan toisin päin ajateltuna Teuvo Pakkalan ainoaa itse käsikirjoittamaa ja ohjaamaa elokuvaakin aikanaan sitkeästi romaaniksi, vaikka kyseessä oli jo eri taidemuoto, jota vain ei vielä tunnistettu.) Tietysti romaaneja kirjoitetaan samaan aikaan teatterinäyttämöille ja kauppojen kirjalaareihin, mutta siinä, asiaa kärsivällisesti jäseneltäessä, on ehkä kuitenkin kyse romaanin tämän hetkisestä hegemoniasta kaupallisena tuotteena. Romaani ”menee” myös näytelmänä, Kinnusta mukaillakseni. Hikistä nuorta draamatikkaa taas ei työryhmä päästä luokkahuoneesta ulos, ennen kuin ainakin suuntaviivat ovat selvillä sille, onko jonkin tekstin toteuttaminen näyttämöllä mahdollista. Portaita tekstin tekijän ja vastaanottajan välillä näyttää teatterissa olevan useampia kuin puhuttaessa kirjan kirjoittamisesta ja lukemisesta. Jotkin niistä portaista ovat jyrkkiä ja vaativat varoitusteippien huomioimista.

Tällaiseen lähtökohtaisesti sekavaan ja keskittymistä vaativaan tilanteeseen draama on aivan kelpo rajaus ja apu. Dramaturgiopiskelijalla on palautetta vastaanottaakseen ja prosessoidakseen olemassa jokin käsitys työvälineistään (tilanne, henkilö jne.) ja siitä, mitä on yrittämässä (”tässä olisi tarkoitus olla sellainen tilanne, jossa henkilö A haluaa jotakin henkilöltä B mutta B haluaa A:lta jotain muuta”). Tätä pyrkimystään opiskelija kommunikoi työryhmälle parhaansa mukaan, kaikin keinoin, ellei se välity suoraan hänen kirjoittamastaan tekstistä. Jos opiskelija ei osaa itse päättää, mitkä ovat hänen näytelmänsä keinot ja mistä tekstissä on kysymys, joku muu ratkoo asian hänen puolestaan – ja silloin lopputulema on helposti kirjoittajan omasta mielestä se pahimmin pieleen mennyt. Aristoteelisen olennot osat on syytä osata järjestää oikeille paikoilleen itse.

Lähteet

- Aristoteles (2012). *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Aristoteles. *Historia Animalium, books 1–3* (Loeb Classical Library, 1965). Engl. käänt. A. L. Peck. William Heinemann Ltd.
- Heinonen, Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012). *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Kinnunen, Aarne (1985). *Draaman maailma – Villiintynyt puutarha*. Helsinki: WSOY.
- Kumpulainen, Seppo (2011). *Hikeä ja harmoniaa – Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Acta Scenica 26. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pentikäinen, Johanna (2012). ”Neroja, käsityöläisiä, karkulaisia vai aikansa tulkkeja? – Miten kirjoittamista voi opettaa (ja miten ehkä ei).” Puheenvuoro Teatterikorkeakoulun Kirjoittamisen opetus Suomessa nyt ja tulevaisuudessa -seminaarissa 8.12.2012.
- Steinby, Liisa (2009). ”Luova kirjoittaminen Turun yliopistossa: kirjoittajakoulutuksen ’eurooppalainen’ malli.” *Avain* 2/2009.





Ensimmäinen oppitunti

Teksti on muokattu versio Teatterikorkeakoulussa 9.3.2018 pidetystä Outi Nyytäjä -juhlaesitelmästä.

Muisto – mistä opin?

Eläessään saa kuulla mielettömiä asioita. Otan esimerkin.

Ensimmäisenä opiskelupäivänäni Teatterikorkeakoulussa – joskus syyskuun alussa vuonna, jona täytin kaksikymmentä – seisoin yksin koulun porrasaulassa. Kaikki muut olivat kadonneet paikkaan, jossa ykköskurssilaisten piti kokoontua ja jonka sijaintia en tiennyt. Koska koulu pelotti, puntaroin vastakkain houkuttelevan lähellä takanani olevaa ulko-ovea ja paikkaa, jossa kokoontua piti. Äkkiä taivaasta puhutteli minua silhuetti, joka kysyi: ”Oletko sinä Juha Siltanen?” Vastasin: ”Olen.” Toki kysymys paljasti, että minua ei puhutellut Jumala; kysyjä oli vanha, peräti jo 44-vuotias nainen, ja ”taivas” selittyi sillä, että hän seisoi puoli kerrosta minua ylempänä portaikon suuren ruutuikkunan edessä. Sitten silhuetti sanoi niin kuin Jumala kokemukseni mukaan ei sano ikinä: ”Älä ole, Juha Siltanen, niin huolestuneenäköinen, kaikki asiat järjestyvät aina.” Silhuetti oli tuleva pääopettajani Outi Nyytäjä.

Koska minulla on kunnia pitää ensimmäinen Outi Nyytäjä -juhlaesitelmä, tuon hetken ja silhuetin tutkiminen nyt on paikallaan. Tämä ei ole vaikeaa: jostain syystä hetki oli unohtumaton, alleviivatun tiheä, minä siinä niin kuin teatterin katsomossa: ”Tämä ei voi olla merkityksetöntä, koska olen paikassa, jossa jotakin merkityksellistä *kuuluu* tapahtua.”

Itse lausetta siteeraan usein. Toki se *oli* mieleton, jollei hyväksy sitä viisastelevaa selitystä, että mikä hyvänsä lopputulos on ”järjestymistä” – yleiskielessä asiat ”järjestyvät” vain mennessään hyvin. Ja kova on väite, että asiat menevät hyvin aina. Yhä oudompaa on – koska dramaturgia *on* järjestystä – jos näin väittää juuri dramaturgianopettaja: hänhän tulee sanoneeksi, että hyvä dramaturgia syntyy aina. Totuus on, että jos järjestää repliikkejä, parenteseja, tanssijoiden jäseniä, tulevan talon linjoja tai ruoka-aineita, hyvinkin luultavasti paljon menee päin persettä. (Toki lopputuloksesta saattaa pitää joku muu, mutta

tekijää moinen ei hämää: harva taideteos on tekijästään yhtä arveluttava kuin se, josta muut pitävät ”vääristä syistä”.)

Silti en kääntynyt ulko-ovelle: minusta tuli dramaturgi. Miksi? En kysy tätä katuen (tylsämielistäkin olisi näiden vuosien jälkeen katua), vaan toteutan sitä perusvelvollisuutta, johon minut sitten koulutettiin: ei riitä, että ”tuntuu siltä”, kuuluu kysyä, *miksi* tuntuu. Siis miksen kääntynyt? Ja miksi niin usein yhä palaan tuohon lauseeseen? Epäilemättä se opetti minulle jotakin tärkeää. Aiheeni tässä esitelmässä onkin tuon lauseen olemuksen tutkinta. Ja haistan, että sitä tutkittuani – noin puolen tunnin kuluttua – minun on oltava tullut kajonneeksi johonkin, mikä minulle on modernin dramaturgian peruskysymys.

Dramaturgi tietää, että seuraus ei ole aina syyn jäljessä: tapahtumat muuntuvat seuraavien tapahtumien mukaan, ja uusi tieto ja uudet elämykset kääntävät mennyttä uuteen asentoon. Tätähän dramaturgia on: kaikki vaihtaa luonnetta ja väriä sen mukaan, mitä arvelemme ”kokonaiskuvaksi”, ja koska ihmiselämässä sellainen ei koskaan valmistu, menneisyys ja nykyisyys pukevat ja riisuvat toistaan säännöttömästi ja suurenmoisesti. Niinpä tulkintani tästä ensimmäisestä oppitunnistani ovat tulkintoja preesensistä käsin: tahdoin tai en, ne avaavat dramaturgiasta aspekteja, joita minun joko on ollut alusta asti pidettävä tärkeinä (eli joista jokin on estänyt minua pääsemästä eroon) tai jotka juuri nykyhetki pakottaa esiin.

Pelosta?

Ensimmäiseksi: vaikka nyt tiedän vastauksen, muistan kysyneeni itseltäni, heijastiko repliikki sitä keski-ikäisen taidehenkilön säälittävää, tekoreipasta ja pelokasta yleishumanismia, johon nuorena taidehenkilönä jo olin saanut tutustua. Sainko kertauskurssin aiheessa, jota inhosin: pelossa?

Sittemmin pelolla, totta kai, oli opinnoissa vahva roolinsa. Opiskelijalla oli omansa. Taiteilijalla, opiskelevallakin, on materiaalilleen antamalleen esteettiselle järjestykselle aina syvästi henkilökohtaiset syyt (ne on pakkokin pitää etäällä, ”viilennettyinä”, jotta niitä voi materiaalina käyttää), mutta niistä keskusteleminen oli ainakin minulle hankalaa, eivät ne olleet yleviä eikä minulla vielä ollut niiden tunnistamisen, jalostamisen, hylkäämisen tekniikkaa. Juuri niiden julkistumisen vaara tuotti pelosta valtaosan. Lääkkeeksi oli alettava nähdä itsensä jotenkin pyhänä, varjeltavana. Kai näin tekee kuka vain, nuori etenkin, joka yrittää vastustaa nujertumisentunnetta, joka uhkaa, kun on perusteltava

unelmaa, josta kukaan muu ei unelmoi eikä oikeastaan edes tiedä. Ja pyhän kynsi raapaisee hereästi.

Taideopiskelijan mielessä pelko ja tällainen pyhyys ruokkivat toisiaan, mutta ”pyhyys” kuuluu myös hänen tulevaan ammattiinsa: eräänlaista ”pyhää uhripositiota” ei välttä yksikään, minkäänikäinen taiteilija. Miksei? Onnistunut taideteos on aina vallankumous, uusien merkkien esiinmarssi (ja siihen teatterikin aina tähtää, ”toisen kolmiulotteisen toden” luomiseen vapaana kuohivista kompromisseista ja tylsästä kehottelusta), ja vallankumous taas vaatii dynamon, jonkun, joka sen suunnan artikuloi. Häntä kutsumme usein ”tekijäksi”. (En ole ikinä nähnyt onnistunutta sananmukaisesti yhdessä, yhteistä päättävältä käyttäen, muotoiltua taide-, edes teatteriteosta – yleensä prosessissa on vallinnut työnjako, jota vain ei haluta uloslausua, tai sitten on tapahtunut rupatteluksi naamioitu materiaalinryöstö.) Koska ”tekijän” työ vaatii ankaran henkilökohtaista panosta ja muokkaa tekijänsä identiteettiä ja mainetta ja kun ”tekijä” näkee valtavasti vaivaa ja (väittäessään lopputulosta mahdolliseksi) panee peliin koko uskottavuutensa ja yleensä kantaa vastuun ja mielusti vielä tappionkin yksin, ei muuta keinoa pelon ja epävarmuuden torjumiseksi hevin ole tarjolla kuin vetäytyminen ”pyhyteen”. Taiteilijan ammattiin kuuluu aina yhtäaikainen pyhyiden varjelu – jotta voitaisi pelon – ja – jotta taas voisi kommunikoida – sen rikkomisen.

Entä opettajat – mitä he pelkäsivät? Teatteriopiskelijana toivoin pian käyvän ilmi, että taide ja sen opettaminen eivät tulisi olemaan metafysiikkaa ja vaikka taideteoksen, harjoitelmankin, ominaisuudet ovat ”makuasioita”, niistä voisi lausua jotakin absoluuttista – halusin oppia, mistä tosiasioista makuasia *syntyy*. Ajatus taiteesta romanttisena salatieteenä oli minulle vastenmielinen. Mutta paljonpa sai kuitenkin opettajilta kuulla epämääräisyyttä: ”Kyl se siitä”, ”Täs on jotain tavallaan kauheen viehättävää”, ”Täs on jotain tavallaan paskaa”, ”Pitää vaan heittäytyä”. Sellaisen tulkitsi opiskelija arkuudeksi, väärässäolon peloksi, ja alkoi oman pyhytensä tueksi – häikäilemättömästi, pessimistisesti, julmasti ja ennen muuta omantuntonsa edessä häveten – kytätä opettajistaan henkilökohtaisen intohimon tai taiteellisen kyvyn puutetta. Sellainen, kauheaa kyllä, ei koskaan pysy opettajalta salassa, etenkin kun nuorena (katteettomienkin) lupauksen esittäjässä on aina jotain valmiiksi kadehdittavaa, ja lahjalla siunattu (joita joukossa aina oli) on aina pelottava: opettajalle ei silloin jää muuta vaihtoehtoa kuin vetäytyminen oman ylemmyysasemansa suomaan pyhään. Tämän puolestaan äkkää opiskelija nopeasti ja suloisen vahingoniloisesti – rikkoutumisen ja sulkeutumisen pakko ja pelko ovat molemminpuoliset, ja falskiuden kierre on valmis.

(Erityisen lisänsä ikuiseen pyhyysongelmaan toi jo ensi oppituntini aikoihin orastanut ja sittemmin kukkaan puhjennut kulttuurifaasi, jossa keskeistä ovat yksilön valinnanvapauden yliarvostus ja pyrkimys poistaa pyhän kategoriat [eli vaihtoarvoisuuden esteet] ylimalkaan; sen keskellä tekijän oma ”sakraali” törmää koko ajan ympäröivän kulttuurin ”profaaniin”, ja taiteilija itse asiassa joutuu torjumaan maailmaa, johon hänen olisi kumouksellisuudessaan tartuttava.)

Pelon ja pyhyden noidankehä, joka jo sinänsä oli tuskallinen ja hankala, tuotti taidekontekstissa muuten myös eräitä itse ammatin kannalta huonoja käytäntöjä, joista oli opeteltava pois. Ainakin kaksi tuli minulle varsin tutuksi. Yksi oli käsitys, että myös teoksen pitää tulla kohdelluksi pyhänä – käytännössä tämä tarkoittaa allergisuutta kritiikkiä kohtaan myös silloin, kun se on asiantuntevaa, toinen oli se, että teoksen ei tule olla pyhä ensinkään, että se on pelkkä sosiaalinen, epäainutkertainen ”keikka”, mikä tarkoittaa käytännössä usein jänistämistä, vetäytymistä aidosta suurenmoisuuden toiveesta aatteen, teorian, tutkimuksen, trendin, hengen, heimon, desillusionin suojiin. Kumpikin tendenssi kokee peittää sen jo varhain paljastuvan lain, että se, mitä ei vielä ole annettu julki, on *aina* pyhä, ja mikä taas jo annettiin, ei *koskaan enää* pysy pyhänä (sen tahrivat katseet, kädet ja funktiot, joista funktio kalankääreenä voi olla kohteliaimmasta päästä) – että teos on aina loppumattomien, haarautuvien merkitysten alusta ja vaihtelee pyhyden ja epäpyhyden kaapuja koko elämänsä ajan. (Kristuksen astuminen maan päälle onkin dramaturgianhistorian tärkeimpiä arkkikuvia: pyhä astelemassa loassa!) Mitä selvemmin aavisti, että tästä heilahtelusta ei koskaan tule pääsemään eroon, sitä palavammin alkoi opiskelija vihata muka-optimismia, muka-kannustavuutta, maireutta ja tekoreippautta, aistia pelolla leikkimisen vaarallisuuden ja vastenmielisyyden.

Näin pelko kuuluu taiteeseen aina, ja teatterissa, joka on monen tekijän ja näkökulman eikä aina niin harmonisten instrumenttien laji, pelko on fundamentti. Mutta pian opin tuntemaan Outi Nyytäjän paremmin: mikään pelolla leikkiminen ei ollut hänelle tyypillistä.

(Miksi mieleeni juuri nyt tulee ensimmäiseksi tämä vaihtoehto? Onko pelko jotenkin akuutti ilmiö?)

Näyttämö on Toisen, tuntemattoman areena, alue, jolla on oikeus määrittää itse itsensä. Modernissa yksilön mahdollisuus saada ja jakaa informaatiota tarkoittaa myös mahdollisuutta siivilöidä siitä itselleen se, minkä haluaa, fiktivisoida itsensä ja maailma, olla lähentymättä sitä, mitä ei halua lähentyä

– eli tehdä *todesta* ”näyttämö”. Tämä tarkoittaa pelon väistöä, jolloin pelko oikeastaan alkaa kohdistua pelkoon. Teatterin sisäiseen kulttuuriin kuuluu usein eräänlaista rempseyttä, hurttiutta – totta kai, koska päätoimisesti ollaan lähellä pelottavaa läheisyyttä: on pakko puuduttaa, nimittää paksuksi myös nahkaa, jonka läpi jo veresliha kajastaa. Usein todetaan, miten teatteri ja maailma alkavat – milloin mistäkin syystä – muistuttaa toisiaan, ja nyt näkee ympärillään erityisen paljon juuri tällaista pelottomuuden teeskentelyä ja sen manifestointia; mitä ilmiselvemmäksi käy, että globaali yhteisö lähestyy globaalin väkivaltaisen kurituksen aikaa, sitä häpeällisemmältä tuntuu meteorologi, jonka mielestä, kuten pari kesää sitten, maan uuden lämpöennätyksen kunniaksi on syytä juoda samppanjaa.)

Painosta, keveydestä?

Vaihtoehto kaksi: lause todellakin oli sutkaus, kevyt ja absurdi heitto, jonka kaltaiset Outi myös hyvin osasi, kätevä tuomaan tilanteisiin happea ja heliumia, sellainen, jolla ei ole syvää merkitystä mutta jolla vaivattomasti viskelee maanosia täältä tuonne, jumalia jalustoilta ja historian päälle. Ehkä lauseen sanatarkka sisältö jäi mieleeni vain siksi, että se lausuttiin hetkenä, jona ”tulevaisuudesta” oli tulossa ”nyt” ja aika, kuten sanoin, oli tiheä niin kuin teatterissa. Ehkä ensi oppituntini näin ollen käsitteinkin *painoa* ja *keveyttä*.

Dramaturgia kuvaa ja ohjaa yleisön elämyksen muotoa, ei taideteoksen muotoa; se on tapa, jolla kuvaamme, muotoilemme, mittaamme prosessia, jossa teos kohtaa yleisön ja, kuten sanottu, pyhä muuttuu profaaniksi. Näin sillä (esimerkiksi) teatterissa ei ole mitään tekemistä (esimerkiksi) ”hyvän kirjoittamisen” kanssa. Nuorella opiskelijalla on, kuten minulla oli tuona aamupäivänä, taipumus ajatella, että tämä kohtaaminen on tehtävä jotenkin Isosti, tavalla, joka kiehtoo lasta Isossa Autossa, Isossa Räjähdyksessä, Isossa Kakussa, sellaisella kuin oli tehty jokin vuosi sitten näkemäni kohuttu, minun mielestäni kaikesta merkityksestä kutakuinkin tyhjä esitys, jonka lopulta käsitin olevan kuohuttava siten kuin norsu kuohuttaa: ONPA ISO! Ehkä kuulin opettajani lauseessa vastaiskun tällaiselle nuoren henkilön patetialle. Ehkä olin ajatellut tulevani oppimaan Isoa, astuvani Isosta Ovesta, jonka takana tursuaa Isoja Elämyksiä, jotka tuottavat tynnyrinkokoisia kyyneliä ja Mamren tammiston kokoisia kukkapuskia, ja nyt ensimmäinen oppituntini opetti, että tajuamatta keveyden ja painon välistä suhdetta en ole etenevä.

Kenties rikkomalla sutkauksella kauhuskenarioni opettajani opetti, että juuri suhtein ja kontrastein rikotaan vastaanottajan strategia. Rikotaan – miksi?

Koska vastaanottaakseen pitää vastaanottajan kiinnostua, ja se tapahtuu strategian rikkoutumisen kautta, itse asiassa on yhtä kuin se – vain kontrasti synnyttää havainnon (ja sitä seuraavan tunteen, tunne on havainnon kaiku) kaikessa keveydessään, tarkkuudessaan, julmuudessaan, nopeudessaan. Järki on havaintoon ja tunteeseen verraten aina hidas kuin Jumalan mylly ja käynnistyy paljon, monta sekuntia, myöhemmin, jos aikaa on ja kiinnostaa.

Vastaanottajan strategiaa ei tietenkään rikota niin, että toimitaan koko ajan sitä vastaan, sillä semmoisenkin strategian vastaanottaja oppii nopeasti. Se rikotaan varmistamalla, että vastaanottaja ei voi olla *ihan* varma siitä, että on varma siitä, että on varma siitä, ”miten tämä menee” – pitää antaa siimaa ja kiristää, varoa ylikorostamasta niin dramaturgisesti raskasta kuin dramaturgisesti kevyttäkin, jotta kummankin arvo säilyisi.

Raskaasta tyyppillinen esimerkki on *merkitys*, viesti, joka teoksesta olisi mukadekoodattava – hankala ja välttämätön juttu. Kevyen tyyppillinen ilmimuoto taas on *efekti*, kaikki se, minkä haluaa vain vaikuttavan joltakin, vaikkapa hauskalta tai pelottavalta. Kumpainenkin houkuttaa Tuotteen maailmaan, teoksen, jonka funktio, vastaanottaja ja vastakaiku ovat ennakoitavissa – jonka tulisi olla ”niin kuin se ja se”. Ei sellaisesta tule luontevaa tai hengittävää. ”Tuote” kaiken kaikkiaan on dramaturgisen tarkkuuden tuho: siitä puuttuu tuntemattoman läsnäolo, niin autenttisen kohtaamisen jännitys ja epävarmuus kuin luottamus, joka tämän epävarmuuden ylittäisi. Tuoteajattelu tähtää jo alusta alkaen tekijälle tuttuun muotoon, turvalliseen ja ennakoitavaan, sellaiseen, mikä ei synnytä muutosta tekijässä itsessään; sellaisen valmistus on teollisuutta.

Hankalampi noista kahdesta on ”merkitys”, etenkin maustettuna ”tärkeydellä”. Nyytäjä vihasi erityisen palavasti sanaa ”edistys”. Jaan hänen ajatuksensa, että varmuus oman viestin tärkeydestä on vahingollinen, ei vain siksi, että se on lankeemuksen edellä käyvää ylpeyttä, vaan koska se ohittaa autenttisen havainnon itsestä, maailmasta, teoksesta ja vastaanottajasta eli johtaa epäselvään taiteelliseen ajatteluun.

Dramaturgian koulutusohjelman alkuvuosina ”merkitys” tarkoitti useasti poliittista tendenssiä, ja sen perintöä tuolloin olikin kulttuurihistoriallisista syistä pakko purkaa (niin kuin dada purki ensimmäisen ja ns. absurdi teatteri toisen maailmansodan perintöä). Tämän purkamisen tulos oli 1980-luvulla eräänlainen poeettinen subjektiivisuus, estetiikka, joka hyljeksi psykologiaa ja kaikkea mitä saattoi sanoa realismiksi, painotti kieltä ja runoa ja tähtäsi elämykseen

analyysin vastakohtana. Sen, mikä tässä uudenaikaisessa näyttämöpoetiikassa oli kritiikkiä edellistä kohtaan, kiteytti Arto Melleri Orwellin romaanista *1984* vuonna 1980 tekemänsä dramatisoinnin laulutekstiin: ”Liehuista lipuista ei suojaa tuulia vastaan.” Nyt esityksen oli syytä ”luoda maailma”, ja monet ovat ne olutlasilliset, jotka minäkin kumosin pohtien, minkälaisen maailman ”tänään loisin”. Vähitellen kielen briljanssi menetti itseisarvoista hohtoaan ja filosofinen kyynisyys – kuten poliittinen jargon aikanaan – keveni aina selkärangan kestävyvyn rajoille asti. Nyytäjä antoi näiden muutosten tapahtua, totta kai, mutta huomautti usein, Salamaa kuulemma siteeraten, että ”Pitää ajatella materiaalissa, vaikka sitä olisi vain vitunkarvan verran” – ”materiaali” tarkoitti tässä koettua, itse elettyä sen sijaan, mikä itsestä tai muista olisi tärkeää tai somaa. Ja katso: sitten Turkan ajatukset hiestä ja ”fyysisyydestä” täyttivät juuri tämän jälkibaudelairalaisen tyhjiön.

Ehkä ensi oppituntini siis opetti leikillisesti, että painoa ei ole ilman keveyttä – vai? Mutta opettajani repliikki ei tuntunut leikilliseltä, se oli vakava. Ja siinä oli jotakin – niin: *lämmintä*.

(Ehkä keveys tuli mieleeni tässä, koska nyt minua koko ajan ympäröi yhä suurempi pakko ottaa vastaan sietämättömän monitahoista informaatiota, jatkuvasti reagoida ”uuteen”, korjata asennetta, olla valmis pitämään vakavaa kevyenä, koska ”tärkeän” merkitys on koko ajan määriteltävä uudelleen – ja ennen kaikkea kun en jaksa tai viitsi ohittaa, veisata viis, sopia itseni kanssa, että millään kohtaamallani ei saa olla minuun liian pysyvää vaikutusta, koska kaiken monipohjaisuus kuitenkin pettää minut taas. Ehkä juuri pakko kestää informaation ristiriitaa (ihmislajin olisi tuhouduttava, mutta sen säilyminen on ensisijaisen tärkeää; seksuaalinen häirintä on pahasta, mutta seksuaalisen aloitteen tekeminen eli suvunjatkamisen edellytys on aina tulkittavissa sellaiseksi; kulttuurinen omiminen voidaan kieltää vain kieltämällä pinnallinen kommunikaatio eli määrittelemällä kommunikaatiolta edellytettävä syvällisyys, niin edelleen) pakottaa nyt kulttuurin peräytymään johonkin kyllin kevyeen, simppeleihin, privaattiin, missä ei ole kevyttä eikä painavaa, ei väitettä, ristiriitaa – pelimaailmaan, pornografiaan.)

Salaisuudesta?

Ehkä yksi muistoni katoamattomuuden syy on se, että en vielääkään käsitä sitä – että se jäi minulle arvoitukseksi.

Opinko siis jotakin *salaisuudesta*?

Dramaturgian peruselementti on aina salaisuus, tuntemattoman lähestyminen, mutta historiassa sen suhde salaisuuteen muuttuu jatkuvasti. Se, missä määrin vastaanottaja antaa merkityksen tai hänen tulee se antaa sille, minkä sisältö ei automaattisesti valkene, on erityisesti puheteatterissa vaihteleva parametri.

Tätä taiteen parametriä – sen suhdetta salaisuuteen tai oikeammin mielipiteeseen, joka meillä tästä suhteesta on – käsittelee erityisesti keskustelu sen ”kerronnallisesta” elementistä. Siihen palataan kulttuurin elämässä säännöllisin väliajoin. Antiikin Kreikan draaman siinä osassa, joka on säilynyt meille kirjallisessa muodossa, ”kerronnallinen” elementti on keskeinen, mutta siitä antiikin ”performoinnista” jolla kerran oli pelkkä rituaalinen funktio mutta jota nyt mieluusti nimittäisimme teatteriksi, meillä on hyvin puutteellinen käsitys. Kertoiko se jotakin? On myös kovin vaikea sanoa, mikä aikanaan oli Shakespearen draaman katsojasuhde (paitsi sitä, että hän oli suosittu ja arvostettu), sillä tuolloin katsoja, kuten sittemmin vaikkapa romanttisen kauden oopperassa, rakensi esityksen dramaturgian itse käymällä kesken kaiken poissa, vaikkapa viinaa juomassa, tai tappelemassa, niin edelleen. Lisäksi tiedämme, että Shakespearen sanastosta huomattava osa ylitti moninkertaisesti hänen katsojansa sanaston laajuuden – mitä ”kertoivat” käsittämättömät sanat? Ja muusta fiktiosta puheen ollen: missä Mozartin sinfonian tarina? Missä Rothkon värikenttien tarina?

Sana ”sivistys” oli Nyytäjän opetuksen keskeisiä rakennusosia. Sillä hän tarkoitti paitsi tietämistä ja valppautta myös rohkeutta olla tietämätön, oppia ja havaita ”tyhmiä”, kombinoida sitä, mitä on. Ikinä hän ei kehottanut tarttumaan tutun tontin materiaaliin tai antamaan valtaa kysymykselle siitä, mikä on tai minkä tulee olla *oikein tehty*, hän kehotti tarttumaan härkähäisesti niihin maailman osiin, jotka asettuvat dialogiin nimenomaan ”sinun kanssasi”, ymmärsipä itse syytä siihen tai ei. Niinpä kysymyksestä kerronnallisuudesta ei Nyytäjän opetuksessa koskaan tullut keskeistä: ”kertomus” oli vain yksi vaihtoehtoinen tapa kuvata tiettyä näkökulmaa, tapa kombinoida.

Myös minusta kysymys ”kerronnallisuudesta” koskee lopulta vain avoimuutta yhteyksien rakentumiselle, tuon tai tämän mahdollisuudelle olla seuraus tästä tai tuosta, liikkumatilan avaamisesta assosiaatiolle, valmiudesta jatkaa ajatuksen ketjua, luoda ”kieltä”, kombinoida konventiosta huolimatta. Dramaturgiassa – sellaisena kuin sitä opin – oli keskeistä pelottomuus, jonka voimin asettaa vieretysten ne, mitkä syvällä sisimmässäni vieretysten näin, mutta myös olla näkemättä yhteyttä siellä, missä se minusta oli teeskennelty, silläkin uhalla,

että näyttäytyisin sivistymättömänä. Tähän nähden ”kertovuus” on minusta sekundaarinen parametri.

Kyky nähdä toisiinsa kuulumattomien osien mahdollisuus tulla liitetyksi yhteen, dramaturgian teko, muodon antaminen ja aistiminen, on ihmisessä heti alussa, ja näin ollen dramaturgian opiskelu oli kai enemmän sen pysyttämistä voimissaan kuin sen kasvattamista. (Niinpä Outissa henkilönä monen mielestä olikin jotain lapsenkaltaista, paitsi intelligentsiaa hän veti magneetin lailla puoleensa lapsia ja hulluja). Niinpä oma järjestyksensä voi olla kokoomuksella ja vegaanipirtelöllä – tai tweed-kankaalla ja munakennolla – tai kirjoituspöydällä ja korallilla (niillähän nyt totta kai: pienet korallieliot jättävät, kuten ajatuksetkin, jälkeensä kuoret, joista sitten kasvavat runkokunnat kuin kukkulat, vuoret, romaani, näytelmä, elämäkokoinen maisema.)

Assosiativisen yhteyden löytymistä ilmiöiden välillä, mikäli ne kiehtovat, on todellisuudessa liki mahdoton välttää. Lempiharrastuksiani lapsena oli keksiiä antonyymejä, käsitepareja, joiden puoliskoilla olisi niin vähäinen assosiaatioyhteys kuin mahdollista. Mikä olisi ”kellon” antonyymi? Sanoja *Nyky-suomen sanakirjasta*, osasta 1, ”A–K”: ”kanto”? Ei, kas puun vuosirenkasta voimme lukea ajan. ”Kermanekka”? Ehei: kermanekassa kerma ajan myötä happanee – lisäksi kumpikin alkaa k:lla – ja niin edelleen. ”Kuurna”? Mikä on ”kuurna”? Jaha: a) ”pitkänomainen syvennys”, b) ”sahdin tai oluen valmistuksessa käytettävä pitkänomainen astia; kaukalo”. Hm. Mutta – niin: sahti ja olut ajan myötä käyvät – ja sitä paitsi Nabokovin mukaan aika on nestemäinen mediumi, ehkä peräti juotavissakin. Entä merkityksessä ”pitkänomainen syvennys”? Ei: joka sekunnin aksahdus luo kasvoineni, kilpeeni, jalkapohjaanikin pitkänomaisen syvennyksen – ja eikö minut kaiken lisäksi päivieni päässä arkuineni lasketakin kirkkomaahan varta vasten kaivettuun kuurnaan? (Tosia antonyymejä löytyy vain suurin ponnistuksin. Pitkästä kokemuksesta voin kertoa, että jostain oudosta syystä ”helposti” antonyymejä saa maitoon ja nautoihin liittyvistä käsitteistä, niistä kannattaa vasta-alkajan aloittaa. ”Utare/lipeä” ei ole hassumpi. – Asiaan.)

Mitä opettamista mokomassa sitten on? Miksi perustaa kokonainen oppiaine sellaisen opettamiseksi, minkä kaikki jo osaavat? Ihmisyksilön ja -yhteisön kehitys on tavoitteen saavuttamisen oppimista. Mutta nämä kaikki tavoitteet eivät ole tietoisia, osa tärkeimmistä on ”pimeässä”, tietoisuuden ulkopuolella. Taide antaa salatululle järjestyksen, jonka vastaanottaja, salassa, aistii ja johon tämä vastaa, yhtä heti kuin kaiku, itseltäänkin salaa ja tavalla, jolla kukaan muu ei voi vastata kuin hän.

Mutta tavassa, jolla opettajani minua puhutteli, oli suorutta, johon nähden ”salaisuus” on *peanuts*.

(Miksi tämä vaihtoehto sitten tuli mieleeni nyt? Tietämättömyyttään – outoon tutustumisen pakkoa – voi käyttää työkaluna kulttuurissa, joka sisältää outouden mahdollisuuden. Eikö meidän modernissamme vallitsevassa ”valitun toden” doktriinissa, koska siihen kuuluu ohjelmallinen avoimuus suhteessa outoon, outo kaikessa vavahduttavuudessaan peity näkyivistä?)

Havainto ja sen ensi tulkinta rakentuvat aina sille muistin varhaiselle kerrokselle, jossa symbolifunktio ja identiteetin rajojen hahmottuminen ovat vielä kesken, ja se, mitä ja millä mielin havaitsemme nyt, on eilisen, ei nykyanalyysimme tai nykyarvojemme sanelemaa. Havainnon infantilissa maailmassa vallitsee juuri nyt väkisinkin uskonservatiivinen, ”perusasioihin” kutsuva näkökulma. Miten avarakatseinen onkin, päätyvät havainto ja vaadittu avarakatseisuus ristiriitaan: mitä analyysimme sanookin ruumiinkuvan oikeudesta olla mikä on, on vaikea olla havaitsematta karmaisevan laiha karmaisevan laihaaksi ja ahdistavan lihava ahdistavan lihavaksi; miten avoimia olemmekin, toteamme vastenmielisen tylsän vastenmielisen tylsäksi, pelottavan vaikean pelottavan vaikeaksi tai ”mustemman” A:n vieraannäköisemmäksi kuin ”oliivinvihreämpi” B tai toisinpäin tai sanalle ”poika” todellisuudessa yhäkin validin vastineen.

En väitä, että meidän tulee ”tyytyä moiseen”, väitän, että havaintoa oudosta ja välitöntä, usein torjuntaa aiheuttavaa tulkintaa siitä voimme aina välttää yhtä vähän kuin atavismia ja että silti modernimme pyrkii juuri tähän. Beckettin Pozzo sanoo elämän olevan vain valonvälähdys, joka vilahtaa ohi ihmisen synnyttäessä kahareisin avoimen haudan yllä, ja toden totta: tunnustaako avarakatseinen modernimme muuta aikadimensiota kuin preesensin? Mihin katosivat ”mennyt”, ”tuleva”? Mentaalinen ”globaalius” ihailee kuvaa ”meistä kaikista” samanlaisina, mutta eikö se markkinahenkisyydessään itse asiassa yritä häätää painajaisenmaasta meitä kohti kelluvat maahanmuuttajat kauas, kauas? Eikö se pyri steriloimaan pois hölmöt, diskriminoivat, ohimenevät, väärät, epäkorrektit sisällöt, ”itsestäänselvät”, tylsän, kuoleman, kiellon, kaiken sen, mikä viisautemme ja menestyksemme tunteja kehystää, puolivalmiit unet [joiden mukaan maailma sittenkin aina lopulta rakentuu] ja retusoimaan tilalle haavatonta ja siistiä, instant-täyttymyksiä? Jos, niin näin tehdessään se rakentaa vastakohtaa omalle primäärilleen, havainnolle, joka ei salonkikelpoisuudesta

eikä korrektiudesta tiedä. Tällä on seurauksensa koko ihmiskunnan elinvoimalle, mutta taiteilijalle aivan erityinen: juuri pidäkkeettömimmän atavismin tasolla, siellä missä havainto ja kokemus vieraasta on ehdoton, epäanalyttinen ja kaukana sisäsiististä, syntyy myös syvä esteettinen elämys.

Voiko tuotetaide tunnustaa oudon? Jollei, mitä siihen pyrittäessä tapahtuu dramaturgialle? Eikö teatterintekeminen silloin muutu vain itselleen sopivaksi katsomaansa totta vaativan katsojan viettelyksi? Mikä paikka silloin varautuu sille, mikä minusta riskaabelisti, törkeästi, kyselemättä on vastaansanomattoman kaunista tai oikein?

Ei, vaan

En löydä vastausta. Dramaturgina palaan itse hetkeen. *Miltä repliikki minusta tuntui?*

Siltä kuin joku olisi kurkottanut tähtiin, lapsellisesti, uskonut ankarasti osumaan pelissä, jossa osuma on liki mahdoton; joltain, mikä hylkii tervettä järkeä, vaatimattomuutta, nöyryyttä, logiikkaa? Kyllä – mutta tuo ei ole tarpeeksi tarkkaa.

Huvittavalta siten kuin suojauksessa elävää aina, kitkerällä ja vähän uupuneella tavalla, huvittaa ajatus suojauksen tarpeettomuudesta? Kyllä – mutta tuo ei ole tarpeeksi tarkkaa. Muistele paremmin.

Kevyeltä – ja toki se oli vitsi, jokin, mikä *päästää* ihmisen siten kuin taideteoksenkin pitää, vaikka tyystin vitsittömänkin: siinä eteisen pohjalla mieleeni tuli painovoiman voittaminen, siivet, suvereenius. Kyllä – mutta ei riitä.

Röyhkeältä? Kyllä: epähienotunteista on olettaa asioita toisesta, josta ei tiedä mitään – mutta eivätkö juuri diskreettityteen usein valepukeudukin periksi anto, jäljittely, veltto valtavirta – eikö taiteenteko oikeastaan ole hienotunteisuuden vastakohta? (Silkka röyhkeys on totta kai yhtä impotentti kuin pelkkä kaunis ajatus tai valistunut toive, ei se oikeuta huonoa taidetta tai tee siitä vähemmän huonoa – röyhkeydessä on oltava etiikka. Jotta se peittoaisi pehmo- ja masturbaatiotaiteen tilauksen, siinä on oltava vakavuus, arvonanto, huoliteltu sävy, ankaruus ja ehdottomuus.) Kyllä, tuolta juuri, mutta tämä ei riitä.

Mutta se lämpöjuttu? Edesmennyt ^{***}Jussi Kylätasku, taitava kirjailija ja yksi **M**niistä kollegoista, joiden tuotanto viileän egohakuisessa ilmastossamme on jäänyt liian pienelle huomiolle, pani romaaniinsa henkilöksi dramaturgin nimeltä Nytyti Outamo, ”kotimaisen dramatiikan ykkösvalmentajan”, joka ”suuteli toiset kuuluisiksi, toiset kuoliaiksi”. Henkilön nimi kuulostaa tutulta, ja kun muistaa, että Outin todella voi katsoa perustaneen Suomeen oppialan nimeltä

dramaturgia, on vaikea sanoa, puhuuko teille tässä teille ruumis tai lasarus; yhtä kaikki luultavasti olisin kääntynyt koulun ovelta ympäri, jollei minua tässä ensi tapaamisessa olisi jotenkin suudeltu – toivotettu *tervetulleeksi*.

Itse asiassa luulen, että virkkeen mittaisen ensi oppituntini sisältö oli oikeastaan – samassa mielessä kuin yhtä lailla mieletön kuva Jeesuksesta ”maailman syntien kantajana” – uskonnollinen. Se oli poismanaus kaikelle sille, minkä painajaisissa näin leimaavan tulevia opintojani, ylivoimaisuudelle, armottomuudelle, epähenkilökohtaisuudelle, jota vasten olisi itseäni puolustettava – se osui suoraan älyllistävään defenssiini ja upotti sen. (Hylky, tosin, on hyvässä kunnossa, pistäydyn silloin tällöin sen äärellä snorklaamassa.) Sen keskeinen sanoma oli väite tulevan rakentavasta merkityksestä, kutsu määrätietoiseen ja tietoiseen toimintaan, jonka lopputuloksesta, edes varsinaisesta funktiostakaan ei ole *varmuutta*, kohtuuton ryhtyminen maailman kappaleisiin uskossa, että olemattoman synnyttäminen niistä on mahdollista, levittämään siivet vailla tietoa siitä, onko ilmaakaan. Tämä on subjektiivista eli varmintä totta: oikea järjestys ”on olemassa”, vaikka kaikki tietävät, ettei ole. Tästä tuli minulle dramaturgisen halun ydin, halun etsiä koko ajan uusia lentämisen muotoja, viis siitä, kuka lentää.

En ole traditionaalisessa mielessä tai yhteisöllisesti uskonnollinen ihminen mutta huomaan että se, mitä militanttiuskovaisissa kauhistun, elää minussa itsessäni toisenlaisena taivasvarmuutena, uskona taiteen merkitykseen, siunaukseen. (Teatterikritiikkejäkään en ole enää vuosiin lukenut paitsi niitä, joilla voi olla vaikutusta työryhmääni, koska tuntuu, että niiden tekijöiden suhde teatteriin ei oikeastaan ole lähtökohtaisesti positiivinen vaan mittaa taidearvoa suhteessa johonkin taiteen ulkopuoliseen keskusteluun. Samanlaisen premissin mukaan Jumala olisi kirkolle tarpeellinen työkalu.) Tällainen ”uskovaisuus” on itse asiassa enemmän kuin uskonnollista, se on mystiikkaa.

Robert Bressonista, syvästi katolisesta ranskalaisesta elokuvaohjaajasta, Outin tunneilla puhuttiin usein. Bressonin kristillisuus on, kuten hänen kuva- ja muotokielensäkin, henkeäsalpaavan vähäeleistä, ehdotonta, lahjomatonta. Olematta äitelän armahtavia, sokeroituja, pseudodarwinistisia kuten suuri osa eettiseen painotukseen pyrkivästä taiteesta (eli esimerkiksi suuri osa USA:n kaupallisesta elokuvasta) Bressonin elokuvat synnyttävät vaikutelman *siunaavasta eleestä* – ei kättenpäällepanemisia, hymnilauluja, paratiisipornoa, vaan tunne, että tekijä luulee mahdolliseksi tarjota niin oikeaa, hyvää, kaunista, hauskaa, järkyttävää, että sen, mystisesti, täytyy olla Jumalasta. Niin – juuri tuo, yhden becketttiläisen hetken välähtänyt kohtuuton usko mahdolliseen, oli kai tärkein syy siihen, etten kääntynyt ovelta ympäri.

Tulee mieleen John Lennonin kertoma tarina ajalta, jolloin hän tutustui tulevaan puolisoonsa Yoko Onoon: tämän näyttelyssä oli ollut ”tikkaat, joita pitkin pääsi maalauksen luo, joka riippui katossa. Se näytti mustalta kankaalta, jossa oli ketju ja sen päässä roikkui suurennuslasi. (– –) Kiipesin tikkaalle, ja kun katsoin suurennuslasin lävitse, niin näin pienin kirjaimin kirjoitetun tekstin ’kyllä’. Se oli ehdotonta. Tunsin itseni helpottuneeksi. Helpottaa suunnattomasti, kun nousee tikkaat ylös ja katsoo suurennuslasin läpi, eikä siinä luekaan ’ei’ tai ’haista vittu’ tai jotain, vaan siinä onkin ’kyllä’.”

Teatterikorkeakouluaiikana päädyin paljon tekemisiin sibeliusakatemiaalaisten kanssa. Vaikka olin toki noviisi sen suhteen, mikä oli kuuminta kuumaa uudessa konserttimusiikissa, minuun teki vaikutuksen se, että musiikkiväessä oltiin naiiviuteen saakka ystävällisiä, kysymys ”Kuka sä oot?” oli optimistinen, ei ironinen. Tuntui siltä, että taiteella oli mahdollisuus olla yhteisesti aihe ilolle, hyvä ja onnea suova mediumi. En tarkoita, etteikö niin olisi ollut ”meilläkin”, mutta silti ikään kuin teatterin, elokuvan, radion, tv:n, jopa tanssiteatterin, ylimalkaan ihmisfiktiota materiaalinaan pitävän dramaturgian alueella rakkaus lajiin ei olisi ollut yhtä ehdotonta ja itsestään selvää. Vuosikymmenten, näemmä, oli kuluttava, jotta tohdin myöntää tämän: odotin ja toivoin tuota rakkautta. Ja sitä merkitsevämpää oli, että sinä päivänä, kun tapasin sen, jonka tehtävä oli tulla opettamaan minulle tulevan alan perusteet, minussa heräsi tunne, että se mitä teatterista ajattelin, ainakin *saattoi* olla tervetullutta ja se, mitä kaikki alalla teimme, sietämättömät mukaan lukien, oli osa projektia, joka ainakin *saattoi* olla siunaus.

Ja sitten, jälkiajatus

Jos tämä oli syy ensi oppituntini muiston pysyvyydelle, jään vaimeasti pohtimaan, miksi sen löytäminen oli vaikeaa. Tuntuuko ajatus tervetulleenaolosta ja siunauksesta, usko ja kannustus yhteisen hienon tavoitteluun vieraalta ajassa, jossa keskeinen tavoite fyysisen elinympäristön sulkeutuessa on pelata itselle turvaa? Voiko kulttuuri, jonka keskeinen pyrkimys on peittää eskapisminsa, kannustaa itseään johonkin hienoon, joka ei kilpaile minkään kanssa vaan valikoimattomasti vain kukkii? Voiko määräävä ele siinä olla muu kuin ohitus – esimerkiksi tervetuloitovotus? Jollei, ei teatterissa ole edes asioita, saati että ne aina järjestyisivät. *Kunnes* asioita, kuten toki aina tapahtuu, järjesty.

Sitaatin John Lennon teoksesta *Lennon muistelee* on suomentanut Markku Into.

II

ESA KIRKKOPELTO

Kaikki leijuu – Komposition filosofiaa

Hahmottelen tässä artikkelissa modernistisen komposition syntyoppia eri aikakausien taiteilijoiden itsensä johdolla. Pyrin näin ymmärtämään miksi modernistinen taide on sellaista kuin on: miksi säe, draama tai tonaalinen melodia purkautuu, miksi kuvataiteissa figuuri katoaa? Kompositiolla ymmärrän yleisesti taiteellista sommittelua, joka voi toteutua eri mediuumeissa ja jota voi harjoittaa yhtä lailla dramaturgi, runoilija, säveltäjä kuin kuvataiteilijakin. Keskityn tässä yhteydessä dramaturgian ja säveltämisen yhtäläisyyksiin. Oletan kuitenkin, että kuvaamani prosessi on monessa suhteessa eri taiteenlajeille yhteinen. Siten sävellyksen ongelmien pohtiminen on yhtä lailla hyödyllistä dramaturgille kuin dramaturgian pohtiminen säveltäjälle. Samalla nousee esiin periaatteita, joiden avulla eri taiteenlajien yhdistely voi toteutua mielekkäästi. Dramaturgialla ei ole näihin kysymyksiin yksinoikeutta, niin kuin ei ole millään muullakaan taiteenlajilla. Henkilökohtaisesti ymmärrän dramaturgian esiintyvien tai esittävien toimintojen rytmiseksi sommitteluksi. Toimintojen rytmi tulee esiin niiden tapahtumisen vaiheessa.¹ Esiintyjinä voivat toimia niin ihmiset kuin muutkin elementit. Rytmii on luonteensa mukaisesti puolestaan aina tilallista ja ajallista. Taiteen modernismilla tarkoitan Ranskan vallankumouksen jälkeistä taidetta, joka saksalaisesta varhaisromantiikasta lähtien kehittyi poliittis-taiteellisessa kiistassa klassismin ja siitä kumpuavan porvarillisen realismin kanssa. Modernismille on tunnusomaista korostaa teoksen itsenäisyyttä ja omalakisuuutta siinä missä klassismi ja realismi nojaavat teoksen ulkopuoliseen normiin, esteettisiin ideaaleihin tai esitettävään todellisuuteen. Kuten olen toisaalla pyrkinyt perustelemaan, kyseinen kiista jatkuu yhä tänä päivänä, yhä uusissa vaatteissa (Kirkkopelto 2007). Seuraavassa tarkoitukseni on pohtia sitä, miten kiista asettuu nimenomaan komposition tasolla ja mitä sille olisi komposition keinoin tehtävissä.

Alles schwebt?

Lähden liikkeelle yksityiskohdasta, joka ensi alkuun voi näyttää toissijaiselta mutta joka ennen pitkää tulee johtamaan asian ytimeen. Otan lähtökohdakseni ranskalaisen filosofi-runoilija Philippe Lacoue-Labarthen (1940–2007) vuonna 1986 julkaistun artikkelin ”La césure du spéculatif” (Lacoue-Labarthe 1986), jonka aiheena on saksalaisen varhais-romantiikan runoilija-filosofi Friedrich Hölderlinin (1770–1843) tragediateoria ja sen suhde aikansa saksalaiseen filosofiaan, spekulatiiviseen idealismiin. Artikkelin nimi (suom. ”spekulatiivisen kesuura”) voi kuulostaa vaikealta, ranskalaisen konstailevalta, mutta se on tarkkaan harkittu: Lacoue-Labarthen silmissä siihen tiivistyy modernin tragedian kaava siten kuin Hölderlin sen ymmärsi. Selitän kohta miksi. Sitä ennen haluan kuitenkin kiinnittää huomiota artikkelin otsikkoa seuraavaan saksankieliseen ja kursivilla merkittyyn alkusitaattiin, joka kaikessa lyhykäisyydessään kuuluu: ”*Alles schwebt*”. Alahuomautuksessa lausuma on osoitettu kuuluvaksi Anton Webernille, itävaltalaiselle Toisen Wienin koulukunnan säveltäjälle. Lacoue-Labarthe ei selitä mitä Webern lauseella tarkoitti eikä sitä miten se liittyy itse artikkelin aiheeseen. Koska itse olen ollut kiinnostunut sekä Hölderlinistä että Webernistä, ryhdyin tutkimaan asiaa tarkemmin. Tällöin kävi lisäksi ilmi, ettei Webern ainakaan missään julkaistuissa dokumenteissa ole sanonut tarkalleen ottaen näin, vaikka joitakin samansuuntaisia lausumia häneltä on toki löydettävissä. Seikka, johon joku toinen voisi suhtautua olankohautuksella, sai minut kiinnostumaan aiheesta entistä enemmän: se sai kyseisen näennäis-sitaatin näyttämään Lacoue-Labarthen itsensä jättämältä postuumilta salaviestiltä, joka odotti purkamistaan.

Mitä lause voisi tarkoittaa suomeksi? Saksan verbi *schweben* on monimielinen. Yhteydestä riippuen se voi merkitä ”leijua”, ”kellua”, ”liittää”, ”häälyä”, ”häälyä”, ”värjyä”, ”horjua”, ”roikkua”, ”epäroidä” – ”ilmassa”, ”kahden vaiheilla”, ”päättämättömyydessä”, jne. *Alles schwebt*: ”kaikki leijuu, häälyy, kelluu...” Monesti voi olla syytä sanoa näin. Mutta tällöin sana ”kaikki” ymmärretään yleensä suhteellisesti: jonkin asiointilan *sisällä* vallitsee tietty epävarmuus. Mutta entä jos lausetta tarkastellaan filosofisesti, väittämänä joka koskee todella *kaikkien* asioiden perimmäistä luonnetta? Filosofia viljelee tämänkaltaisia lausumia. Tunnetuin niistä on epäilemättä Herakleitoksen *panta rhei*, ”kaikki virtaa”, jolle Lacoue-Labarthen/Webernin lause näyttää olevan oudosti sukua. Mistä positiosta tai näkökulmasta lähtien on mahdollista väittää mitään näin yleistä? Jos kaikki todella häälyy, silloin häälyy myös hän, joka niin väittää! Kysymyksessä on lause, joka lausuttaessa vetää maton alta omalta merkitykseltään. Lauseen pelkkä käsitteellinen analyysi ei vie juuri tätä pidemmälle.

On palattava lauseen historialliseen merkitysyhteyteen, joka lähtökohtaisesti koostuu nimen ”Anton Webern” sekä artikkelin aiheen, Hölderlinin tragedia-teorian, välisestä suhteesta.

Tällöin huomio kiinnittyy ensimmäisenä kirjeeseen, jonka Webern sotavuonna 1944 Sveitsissä maanpaossa ollessaan osoitti oppilaalleen Willi Reichille. Siinä säveltäjä viittaa suoraan Hölderlinin vuoden 1804 ”Huomautuksiin Oidipuksesta”, jotka ovat myös Lacoue-Labarthen artikkelin aiheena:

Elämä on *muodon* puolustamista, kuten Hölderlin sen lähestulkoon ilmaisee. Tunnustan sinulle auliisti: tuo runoilija on mietityttänyt minua tiiviisti jo joltisenkin aikaa. Voit vain arvata minkä vaikutuksen minuun teki, kun löysin hänen *Oidpus*-käännöksensä huomautuksista seuraavan kohdan: ”Myös muilta taidemuodoilta puuttuu kreikkalaisiin verrattuina *luotettavuutta* [*Zuverlässigkeit*]. Tähän asti niitä on arvioitu pikemmin niiden synnyttämien vaikutelmien perusteella kuin *lainmukaisen kalkyylinä* [*gesetzliche Kalkül*] tai muun *kauneutta tuottavan* menettelytavan mukaan.” Tarvitseeko minun edes sanoa, miksi tuo lause kosketti minua niin kovasti?” (Webern Reichille 23.2.1944; Webern 1960, 72.)

Omassa kontekstissaan, ystävien kesken, lainaus ei vaadi selityksiä. Toisin on kirjeen jälkikäteisen lukijan laita. Webern kertoo kirjeessään, että hän on äskettäin löytänyt Hölderliniltä odottamatonta tukea aikaisemmille taiteellisille pyrkimyksilleen. Schönbergin koulukunnan säveltäjänä hän oli 1910-luvulta lähtien pyrkinyt kollegoittensa tavoin keksimään ja perustelevaan atonaalisen säveltämisen periaatteet. Nyt, sotavuonna 1944, Webern tunnistaa yhtäläisyyden omien pyrintöjensä ja Hölderlinin vuonna 1804 esittämien modernia runoutta koskevien vaatimusten välillä. Mainitussa ”Oidipus-Huomautusten” kohdassa on kysymys klassistisen antiikin ihanteita ulkokohtaisesti jäljittelevän runouskäsitteiden kritiikistä. Sitaatti löytyy aivan tekstin alusta:

Jotta runoilijoiden valtiollinen olemassaolo (*bürgerliche Existenz*) meilläkin vakiintuisi, olisi hyvä, että huolimatta aikojen ja tapajärjestysten erilaisuudesta, runous kohotettaisiin meilläkin antiikin *mekhaneen* tasolle.

Myös muilta taidemuodoilta puuttuu kreikkalaisiin verrattuina luotettavuutta [*Zuverlässigkeit*]. Tähän asti niitä on arvioitu pikemmin niiden synnyttämien vaikutelmien perusteella kuin lainmukaisen kalkyylinä [*Gesetzliche Kalkül*] tai muun kauneutta tuottavan menettelytavan mukaan. Modernilta runoudelta puuttuu eritoten oppi ja käsityötaito, eli se että sen menettelytapa olisi laskettavissa ja opit-

tavissa ja kerran opittuna aina käytännössä luotettavasti toistettavissa. (Hölderlin 1804/2001, 59.)

Hölderlinin mukaan modernissa eli ”porvarillisessa” maailmanjärjestyksessä elävien ja toimivien taiteilijoiden ei tule tyytyä antiikin ulkokohtaiseen jäljitteilyyn, vaan heidän on mentävä syvemmälle ja kysyttävä sitä taiteellis-teknistä lakia, johon antiikin teosten erinomaisuus perustui, ja pääteltävä siitä puolestaan modernin runouden tekninen laki, joka ei mitenkään voi olla sama kuin muinoin. Aivan kuten Hölderlinille myös Webernille kysymys on saksalaisen ja sitä kautta länsimaisen kulttuurin kohtalosta: kykeneekö se löytämään oman, juuri sille ominaisen esittämistapansa? Ajankohta, eli vuosi 1944, antaa sanoille oudon kaiun. Siinä voi kuulla arvion koskien modernia saksalaista kulttuuria, jonka yhtenä alullepanijana myös Hölderlin oli ja joka kirjeen kirjoittamisen hetkellä on kokemassa kolossaalisen vararikon. Onko synnä katastrofiin se, että saksalainen kulttuuri on epäonnistunut ”muodon puolustamisessa”? Tähän Webern ei ota kantaa. Se että hän kirjeessään viittaa oman sävellystekniikkansa ja hölderliniläisen runollisen kalkyylin sukulaisuuteen on kuitenkin huomiota herättävää. Mitä Webernin ja Hölderlinin vertaaminen paljastaa modernistisen komposition ehdoista ja päämääristä? Entä miten ”kaiken häilyminen” tai ”leijuminen” liittyy yhteen nämä modernismin uranuurtajaa, kuten Lacoue-Labarthe näyttää salamyhkäisesti ehdottavan? Tarkastelen asiaa ensin Lacoue-Labarthen artikkelin näkökulmasta.

Modernin tragedian häilyvä sankari

Kyseinen artikkeli ei siis sisällä viittausta Weberniin eikä myöskään siihen siinänsä huomionarvoiseen merkitykseen, joka verbillä *schweben* on saksalaisen romantiikan ja idealismin traditiossa.² Sen sijaan Lacoue-Labarthe tarkoitusena on osoittaa Hölderlinin tragediateorian *dekonstruoiva* vaikutus suhteessa spekulatiiviseen idealismiin, joka Hölderlinin pohdintojen aikaan eli vielä syntyvaihettaan. Ratkaisevalla hetkellä tekijän analyysi avaa näyttämön, jolla hegeliläinen dialektinen järkeily suistuu kurssiltaan ja alkaa heilahdella – *schweben* – hallitsemattomasti ja päättämättömästi ääripäitensä välillä. Yritän nyt lyhyesti rekonstruoida Hölderlinin/Lacoue-Labarthen argumentin tavalla, joka tekisi asian käsitettävämmäksi.³

”Huomautuksissaan Oidipuksesta” Hölderlin käy tiivistetysti läpi syitä kääntää Sofokleen tragediat *Tyranni Oidipus* ja *Antigone* uudelleen saksaksi. Kuten edellä lainatusta alkulauseesta käy ilmi, tavoitteena on taata runoilijoille

sija modernissa porvarillisessa yhteiskunnassa. Tämän vuoksi runous tarvitsee uudenlaisia, antiikin runouteen verrattavia lainmukaisia menetelmiä, joita voitaisiin opettaa ja soveltaa luotettavasti. Traagisen dramaturgian tapauksessa lait koskevat dramaturgisten elementtien, eli erilaisten ”kuvausten” (*Vorstellungen*) – kuten repliikit, dialogit, kuorot, henkilöhahmot, kohtaukset, näytökset – välistä ”yhteenkuuluvuutta” (*Zusammenhang*). Tätä säätelee Hölderlinin mukaan rytmisen laki, jonka hän keksii Sofokleelta ja jonka hän Leibnizin matemaattista terminologiaa lainaten ristii ”kalkyyliksi”. Tuo differentiaali- ja integraalilaskennasta lainattu termi viittaa paitsi siihen, kuinka laki hallitsee *läpikäyvästi* teoksen kaikkia osia niiden koosta riippumatta, myös siihen, kuinka teoksen erityinen rakenne on siten lainmukaisesti laskettavissa, eli ”kalkyloitavissa”.

”Huomautuksissaan” Hölderlin siis kehittää modernin dramaturgian teoriaa tai, kuten hän itse sitä kutsuu, ”poetologiaa”. Dramaturgia on hänelle Aristoteleen *Runousoppia* soveltaen draamallisten elementtien tai kuvausten perättäistä rytmistä sommittelua. Tämän sommittelun analyysissä hän menee kuitenkin antiikkista esikuvaansa huomattavasti pidemmälle. Eri runouden lajeilla on erilainen rytmisen rakentumisen periaate. Tragedian tapauksessa kalkyyli on dialoginen ja toimii vaa’an tavoin: se jakaa teoksen kahteen epäsymmetriseen mutta painoltaan yhtä suureen puoliskoon ja tuottaa siten ”tasapainon” puoliskojen välille.⁴ Kalkyylin käännekohtaa, jossa tapahtumien juonellinen kulku risteää teoksen rytmisen rakenteen kanssa, Hölderlin kutsuu säeopista lainatulla termillä ”kesuura”. *Kuningas Oidipuksen* juonen tasolla kesuura sijoittuu teoksen alkupäähän, kohtaan jossa sokea tietäjä Teiresias antaa tyrannin ymmärtää, että hän itse on etsitty rikollinen.⁵ Tähän asti katsoja on seurannut juonen kulkua päähenkilöiden antaman informaation turvin. Nyt katsoja havaitsee, etteivät nuo henkilöt välttämättä olekaan oman kuljetuksensa herroja. Kesuuran hetkellä kaikilla, niin roolihahmoilla kuin katsojilla, lyö hetken aikaa tyhjä: kaikki kelluu tai häälyy. Kun toiminta kesuuran jälkeen jatkuu, on katsojien näkökulma kokonaisuuteen muuttunut. Teoksen alku ja loppu näyttäytyvät keskinäisessä epäsymmetriassaan. Traagisen kalkyylin vaikutus tapahtumien kulkuun on täten ”kesuroiva”: se katkaisee juonen kuljetuksen painottoman ja tyhjän iskun tavoin ja strukturoi sen rytmisesti uudelleen tavalla, joka saa kuljetuksen kokonaisrytmin – vaa’an kaltaisen tasapainon etsinnän – ilmenemään. Teoksen sisältö ja muoto yhdistyvät kesuuran painottomassa hetkessä.

Hölderlinin syyt etsiä modernin runouden mittaa nimenomaan tragedian kautta ovat yhtäaikaan poliittiset, uskonnolliset ja filosofiset. Oidipuksen tragedia muodostaa hänelle, aivan kuten hänen jälkeensä monelle muullekin modernille

ajattelijalle, allegorisen kuvauksen itse modernin kokemuksen synnystä. (Vrt. Kirkkopelto 2018.) Moderniin tietoisuuteen havahtuminen tapahtuu tragedian mukaisesti rajoja rikkovan uhman, eli *hybriksen* kautta. Mitan tarve niin runoudessa kuin politiikassa juontuu samasta syystä. Moderni hybrisi on laadultaan kuitenkin erilaista kuin antiikkinen jumaluhma. Mytologiassa rajarikoksesta seurasi välitön rangaistus, yleensä kuolema. Modernina aikana, aivan kuten Oidipuksen tragediassa, käy toisin. Hölderlin jättää sivuun sukukirouksen, samoin isänmurhalla ja inestillä mässäilyn ja tulkitsee tragedian merkityksen kylmän viileästi sen päähenkilön arviointivirheenä. Oidipus tulkitsee oraakkelin ”liian äärettömästi” ja alkaa etsiä syntipukkia vallitsevaan sosiaaliseen kaaokseen sen sijaan että menettelisi viisaan poliitikon tavoin. (Hölderlin 2001, 63–65.) Tulkinta inspiroituu Kantin filosofiasta ja on luonteeltaan transsendentaalinen. Hybris ja siitä puhdistuminen, *katharsis*, selittyvät Kantin analysoimista inhimillisen kokemuksen mahdollisuusehdoista käsin, kokemuksen rajoihin kohdistuvana rikkomuksena ja vastaavana korjausliikkeenä. (Ks. Lacoue-Labarthe 2001.) Traaginen esitys näyttää, kuinka ihminen voi ymmärtämättään toimia sitä olennaisesti yhteisjaollista dimensiota tai *näyttämöä* vastaan, joka kesuurassa ilmoittaa olemassa olostaan ja joka muodostaa inhimillisen kokemuksen ja toiminnan perusehdon.

Modernissa tilanteessa rikoksesta ei siis seuraa automaattista rangaistusta, mikä samalla tekee koko tragedian problematiikasta implisiittisesti rytmisen: kuka kadottaa tapahtumien rytmin ja kuka tavoittaa sen? Tragedian sankari on nyt muiden silmissä selvästi rytmensä kadottanut yksilö. Hän toimii ja pääättelee liian nopeasti, mikä tarkoittaa, että hän räpiköi tyhjän päällä. Lopputuloksena ei ole kunnan loppu vaan lopun lykkäys, jotakin elämän ja kuoleman välimailloja tapahtuvaa häälymistä. Vaikka kokemuksen rajat jäävät viimekädessä ylittämättömäksi, ne voidaan ylittää ehdollisesti tai sitä voidaan venyttää jossakin ja jonkin aikaa, kunnes toiminnan perusteettomuus paljastuu ja seuraa romahdus, havahtuminen proosalliseen todellisuuteen. Tällaista on modernisti traaginen aika ja sen rytmien dynamiikka, joka pätee tänä päivänä yhtä lailla yksilöiden elämänsäkaareen kuin globaaliin talouteen ja planetaariseen ekologiaan. Toisaalta tähän traagiseen pelivaraan sisältyy myös korjausliikkeen mahdollisuus. Katastrofin välttäminen edellyttää kuitenkin mielenmuutosta, joka tunnetusti on ihmisille vaikeaa.

Vielä sananen Lacoue-Labarthen omasta luennasta. Hänen mukaansa Oidipuksen tapaus muodostaa esityksen modernin subjektiivisuuden oikosulusta, jossa yksilön yritys hallita tilanteensa pelkän järkeilyn avulla johtaa hulluuteen. Vallitsevaa hybristä rakennetta ja dynamiikkaa Lacoue-Labarthe itse kutsuu ”hyperbologiseksi”:

Loputon heilahtelu toistensa suhteen äärettömän etäisten vastakohtaisten poolien välillä. Kysymys on lykkäävästä [tai pidättävästä: *mise en suspense*] liikkeestä, jossa dialektista prosessia käynnissä pitävä täky yksinkertaisesti toistuu lakkaamatta. Prosessin muoto on aina sama: mitä sisäisempää jokin on, sitä ulkoisempaa se on. Lyhyesti sanoen haltuunoton huippu on samalla hallinnan menetyksen huippu ja päinvastoin. (Lacoue-Labarthe 2001, 63.)

Tragedia siis näyttää kuinka subjektin halulle tunnusomainen, itse itsestään otetta hakeva liike jää transsendentaalisti ja mimeettisesti – *dekonstruktiiivisesti* – oman operaationsa vangiksi. Tällä demonstraatiolla on kokemuksemme kannalta puhdistava vaikutus: ”Tragedia on kaiken kaikkiaan spekulatiivisen katharsis” (mt. 65). Tässä on Lacoue-Labarthen mukaan modernin hybriksen muoto, hybriksen, joka voi minä hetkenä hyvänsä koitua yhtä lailla taiteilijan kuin poliitikonkin kohtaloksi.

Kaiken sanotun perusteella Lacoue-Labarthen Webern-sitaatti näyttäisi tulevan ymmärrettäväksi seuraavaan tapaan: Hölderlinin modernisti uudelleenlukema Oidipuksen tragedia muodostaa näyttämöllepanon modernille hulluudelle, pitkitetylle tai lykätyle kuolemalle, jonka rytmiä verbi *schweben* on omiaan kuvaamaan. Kokemuksen rajoilla ei kohdata enää ammottavia kuiluja eikä hyytäviä tyhjyyksiä, jotka olisivat sankarillisesti, subliimisti tai rationaalisesti haltuun otettavissa ja dialektisoitavissa. Sen sijaan kohdataan psyken häiriöistä, unettomuudesta, vieroitusoireista, dementiaasta tai loppuun palamisesta kärsivä moderni ruumis ja sen hidas raunioituminen. Moderni elämä toteutuu pitkiteytyssä poikkeustilassa, kesuurassa, jossa elämä hädin tuskin erottuu kuolemasta. Maailmanhistoriallisesti tilanne on uusi, eikä se lakkaa yllättämästä modernia ihmistä Sofokleen sankareiden ja sankaritarten tavoin. Samasta syystä meitä ympäröivä ja hallitseva toiminta on syytä ottaa yhä uudestaan rytmisen tarkastelun kohteeksi.

Modernin subjektin kokemuksellisessa piirissä siis ”kaikki häälly”. Mutta onko kysymys samasta liikkeestä, jonka Webern on säveltäjänä kohdannut ja josta hän puhuu? Vastauksen löytäminen edellyttää paneutumista nyt vuorostaan Webernin omiin musikologisiin kirjoituksiin.

Tonaalisuudesta dodekafoniaan

Keskityn seuraavassa kahteen Webernin vuosina 1932 ja 1933 Wienissä pitämään luentosarjaan, joista ensimmäisen otsikkona oli ”Tie kaksitoistasäveljärjestelmään” ja toisen ”Tie uuteen musiikkiin” (Webern 1960)⁶. Näissä kahdessa suu-

relle yleisölle osoitetussa luennoissa aiheena oli ”tonaliteetin purkautuminen” (*Auflösung*) ja atonaalisen ja dodekafonisen musiikin synty Arnold Schönbergin koulussa. Koska Webern kuvaa saman modernistisen liikkeen syntyä, jossa hän on ollut itse osallisena, on tehtävä retorisesti haastava ja sitä repivät monenlaiset toisiinsa kietoutuvat mimeettiset kaksoissiteet⁷. Yhtäältä Webern joutuu käymään keskustelua oppi-isänsä Schönbergin, samoin kuin hänen edeltäjiensä, saksalaisen musiikin suurten mestareiden, Bachin, Beethovenin, Brahmsin ja Mahlerin kanssa. Toisaalta hän joutuu puolustamaan edustamaansa musiikinlajia uudessa poliittisessa ilmapiirissä, suhteessa natsien harjoittamaan väkivaltaiseen anti-modernismiin.⁸

Luennoissa tuo monimutkainen kaksoisside näyttäisi kuitenkin ratkeavan. Yhtäältä sarjallinen musiikki esittäytyy suurten saksalaisten mestarien työn loogisena jatkajana. Uusi järjestelmä toteuttaa sen, mitä nämä olivat aina ja yhä uudestaan ”pyrkineet” (*bestreben*) enemmän tai vähemmän tiedostetusti (Webern 1960, 56–57). Samasta syystä Webern saattaa kutsua Beethovonia ja Wagneria aikansa ”vallankumouksellisiksi” (mt. 48). Länsimaisen sävelletyn taidemusiikin kehitystä kannattelee Webernin mukaan teknis-taiteellinen pyrkimys, jonka myötä syntyy lopulta eronteko tonaaliseen maailmaan ja sen mestareihin. Aivan kuten Hölderlinin ”Huomautuksissa”, joissa vertailukohtana olivat antiikin mestarit, Webernin kaksoissidos Schönbergin kunnianarvoisiin edeltäjiin ratkeaa kahdessa vaiheessa: ensin tunnistamalla se periaate, johon saksalaisten mestarien erinomaisuus perustui; sen jälkeen ”radikalisoimalla” (mt. 49) sama periaate. Webern tuo periaatteen esiin useita kertoja: ”Musiikin mestarit ponnistelivat aina sen puolesta, että yhteenkuuluvuus (*Zusammenhang*) tulisi mahdollisimman selkeästi ilmaistuksi.” (Webern 1960, 56.) ”Yhteenkuuluvuuden” synnyttäminen teoksen elementtien välillä on siis komposition lähtökohta, mutta se ei yksinään riitä. Suhteet on lisäksi ”esitettävä” (*darstellen*) mahdollisimman ”selkeästi”. Ei liene sattumaa, että ”esityksen selkeyden” periaate (*Klarheit des Darstellung*) löytyy myös Hölderliniltä, jonka mukaan periaate on tunnusomainen nimenomaan modernille tyylille (Hölderlin 2001, 108–109). Myös ”yhteenkuulumisen” käsite on keskeinen Hölderlinin tragediateoriassa, jossa se koskee teoksen dramaturgisten elementtien välisiä suhteita (vrt. Hölderlin 2001, 82–83). Webernin tapauksessa kysymys on ensi sijassa kromaattisen asteikon kahdestatoista sävelestä muodostetun sarjan sisäistä suhteista ja sitä kautta koko teoksen rakenteesta. Mutta, kuten Webern aivan luentojensa alussa huomauttaa, periaate pätee kaikkeen inhimilliseen ilmaisuun:

Yhteenkuuluvuudesta ei voi tinkiä, jos halutaan että millään olisi merkitystä. Yleisesti ottaen yhteenkuuluvuus koostuu mahdollisimman läheisen suhteen synnyttämisestä osien kesken. Sen tähden yhtä hyvin musiikissa kuin kaikessa inhimillisessä ilmaisussa on soveliasta saattaa ilmi mahdollisimman selkeästi yhteen kuuluvien osien väliset suhteet, eli se miten yksi asia johtaa johonkin toiseen. (Weber 1960, 45.)

Idea voi kuulostaa yksinkertaiselta. Mutta jos yhteenkuuluvuus kohotetaan todella korkeimmaksi periaatteeksi, se alkaa välittömästi purkaa länsimaisen säveltaiteen perinteisiä rakenteita ja arvohierarkioita. Kuten Webern luennoissaan todistelee, esityksen selkeys voi taidemusiikissa toteutua muutoinkin kuin polyfonisesti (gregoriaaninen kirkkolaulu) tai homofonisesti (tonaalinen ja teemallinen sävellys). Dodekafoninen sävellys ottaa piirteitä molemmista ja edustaa niiden historiallista synteisiä. ”Uuden musiikin” lähtökohtana on teeman sijasta kahdentoista sävelen sarja. Sävellys kehittää tuota sarjaa puolestaan polyfonisesti, pelkästään sen sisältämiin intervallisuhteisiin perustuen, sävellajeista luopuen. Tässä suhteessa fuuga, jonka teosmuotona asettuu polyfonian ja teemallisen homofonian väliin (mt. 56), on dodekafonisen sävellyksen synnyn kannalta tärkeä historiallinen esikuva. Fuugan tavoin uudessa musiikissa kaikki seuraa valitusta sarjasta (mt. 36), jota muunnellaan soveltaen fuugan rakenneperiaatteita, esimerkiksi kääntämällä sarjan intervallit peilikuvikseen tai etenemällä rapumaisesti sarjan lopusta alkuun (mt. 57–58). Yksikään sävel ei saa kuitenkaan toistua ennen kuin koko sarja on käyty läpi. Dodekafoninen sävellys perustuu näin ollen säännöille, jotka purkavat tonaalisen teeman ja kehittelyn periaatteen, mutta jotka pitävät silti kiinni yhteenkuuluvuuden esittämisen periaatteesta vieden sen äärimmilleen. Samalla toteutuu sekä tradition purkautuminen että uuden musikaalisen muodon synty: ”Ymmärrätte nyt kuinka tyyli on syntynyt: ei vain siksi että tonaliteetti olisi hylätty, vaan aivan konkreettisesti yhteenkuuluvuuden näkökulmasta” (mt. 43). Näkökulman muutoksen ansioista menneisyys näyttäytyy uudessa valossa: tästä lähtien tonaliteetti kaikissa traditionaalisissa muodoissaan muodostaa yhteenkuuluvuuden esityksen erikoistapauksen, vähän samaan tapaan kuin Newtonin painovoimateoria muodostaa Einsteinin suhteellisuusteorian erikoistapauksen.

Jotta nähtäisiin kuinka Webernin hahmottelema kehityskulku liittyy Hölderlinin tragediateoriaan ja kuinka ”kaiken häällyminen” kuuluu asiaan, on vielä tarkasteltava lähemmin kysymystä tonaliteetista ja sen purkautumisesta.

Atonaalisuuden dilemma

Sekä säveltäjän että dramaturgin kompositionaalisena haasteena on tästä lähtien siis perustella osien yhteenkuuluvuus ja esittää se selkeästi. Kuulijan kannalta kysymys on teoksen ”käsitettävyydestä” (*Faßlichkeit*; Webern 1960, 18, 46). Webernin mukaan käsitettävyys muodostaa säveltämisen korkeimman lain. Se mikä tällöin saa ”jäsennyksensä” (*Gliederung*; mt. 18) on teoksen perustava ”musikaalinen ajatus” (*Gedanke*; mt. 18, 34). Musiikillinen ajatus, syy säveltää, koskee yksityiskohdan ja teoksen kokonaisuuden välistä suhdetta. Se voi olla tarkoin harkittu, esimerkiksi siten, että se sisältää maksimaalisen määrän erilaisia intervaleja, tai sitten kyseessä on inspiraation omainen ”keksintö” (*Einfall*; mt. 43). Toisin kuin spekulatiivisessa systeemin rakentamisessa, jonka dekonstruktioista oli aiemmin puhetta, idea ei ole käsitteellinen vaan rytmisen. Se ei ole olemassa ennen teosta (sen lunastavana päämääränä), vaan idea pikemmin selkiytyy tai kristalloituu teoksen synnyn toiston, eli itse esityksen myötä, ratkaisuna teoksen itsensä havaitsemaan ja artikuloimaan ongelmaan. Ratkaisu on alusta asti puntaroitava tai kalkyloitava suhteessa elementtien keskinäisiin suhteisiin.⁹

Matka ideasta sävellykseen on Bachin jälkeisinä vuosisatoina taitettu tonaalisin keinoin. Kukin sävel on sidottu ja artikuloitu suhteessa pääsävellajiin ja sen perussäveleen, joiden mukaisesti melodia muotoutuu, joista se etäännyy ja joihin se palaa. Pääsävellajin harmoniset ja hierarkkiset muodot toistuvat ja muistuttavat olemassaolostaan läpi koko sävellyksen. Webern vertaa tonaalista kehitystä tutunomaisesti kotoa lähtemiseen ja kotiinpaluuseen: ”Täällä olen kotona – nyt lähden ulos – katselen sinne ja tänne – samalla yhä pidemmät sivupolut ovat mahdollisia – kunnes lopuksi palaan takaisin kotiin” (mt. 46). Tonaliteetti merkitsee paluuta samaan tai saman paluuta. Tonaalisuuden dramaturgia kertoo tässä suhteessa aina saman tarinan ja se on rakenteellisesti samankaltainen kuin spekulatiivisessa idealismissa, jossa Henki yhä uudestaan vieraantuu itsestään vain löytääkseen itsensä yhä uudestaan uusissa historiallisissa hahmoissa. ”Atonaalisuus” merkitsee puolestaan sitä, ettei musiikki ole sidottu mihinkään määrättyyn tonaaliseen sävellajiin. Webernin mukaan tie tonaliteetista atonaalisuuteen, etäänntyminen kodista siihen pisteeseen asti, ettei paluu ole enää välttämätöntä tai mahdollista, etenee historiallisesti asteittain. Eräänä ratkaisevana etappina tässä kehityskulussa on musiikillinen figuuri, jota Webern kutsuu huomionarvoisesti ”leijuvaksi tonaliteetiksi” – *die schwebende Tonalität*. Sitä sovelsivat aikanaan Wagner ja Brahms, samoin kuin Webern itse varhaisissa sävellyksissään:

Pääsävellaji, valittu tonaliteetti, jää ikään kuin näkymättömäksi – ”leijuva tonaliteetti”! Kaikki oli kuitenkin suhteessa pääsävellajiin, varsinkin lopussa, perussävelen palatessa. Perussävel ei vain itse ollut paikalla vaan leijui avaruudessa, näkymättömänä, tarpeettomana. Olisi ollut lähestulkoon kiusallista, jos siihen olisi oikeasti viitattu. (mt. 52.)

Kun tämä kehityskulku eteni pidemmälle, ”lopulta ei ollut enää välttämätöntä tehdä myönnytyksiä korvalle ja esitellä varsinaista perussäveltä. Näin päädyttiin kaikkien kahdentoista sävelen tasa-arvoon” (mt. 50). – Voidaanko tästä hypoteettisesta hetkestä lähtien, jona kuulijan korva irtoaa tonaliteetin kahleista, todeta ”kaiken leijuvan” tai ”kelluvan”? Nyt jokaisella musikaalisella tekijällä, sävelellä, äänen värillä, jne. on toki sama arvo ja ne voidaan suhteuttaa vapaasti toinen toisiinsa. Jokainen elementti samoin kuin niiden konstellaatio leijuvat hylätyn perussävelen tavoin omassa musikaalisessa avaruudessaan. Mutta onko tällä idealla, jonka kenties voimme kuvitella hiljaa tietoisuutemme sisäisyydessä, kuultavissa olevaa esteettistä ilmentymää, ”selkeää esitystä” ja vastaavaa ”käsitettävyyttä”? Jos yritämme ajatella asiaa konkreettisesti sekä säveltäjän että kuulijan kannalta, eli kuvittelemaan *taiteellisesti*, herää seuraavia kysymyksiä.

Hetkellä, jona äänet alkavat toimia äänellisinä merkitsijöinä, sävelinä, kohtaamme sekä musiikin tekijöinä että kuulijoina kaksitahoisen ongelman: yhtäältä mikään ei estä, että tästä lähtien nuo toisistaan erotetut äänet tulevat uudelleen alistetuiksi taiteellisen subjektin eli säveltäjän ilmauksina, *hänen* singulaarisuutensa merkitsijöinä. Toisaalta uhkana on se, että sävelet muuttuvat toisilleen samantekeviksi ja välinpitämättömiksi ja etäännyvät kuulijastaan muuttuen joko satunnaisiksi ääniksi tai sulautuen hälyksi. Kaikki nykymusiikin kuulijat ovat varmasti joskus kokeneet molemman kaltaisia pettymyksen ja turhautumisen hetkiä. Ensimmäisessä tapauksessa *esitys* kätkee yhteenkuuluvuuden puutteen, eli säveliä ei pidä yhdessä mikään muu kuin säveltäjän halu tai tahto, jolloin tuloksena on pelkkää säveltäjän itseilmaisua. Toisessa tapauksessa taas *yhteenkuuluvuus*, liian ankara tasa-arvo minkä tahansa jalon tai kompleksisen rakenneperiaatteen nimissä, johtaa kuulijan kannalta joko epäkiinnostavaan atomismiin tai meteliin, eli esityksen menetykseen. Kromaattisen materiaalin vapautus herättää siten väistämättä kysymyksen käsitettävissä olevan sommittelun periaatteista, muutoin vaivoin saavutettu vapaus on pian mennyttä. Vaikka tonaliteetti olisi hylätty, kysymys ”kaikesta”, eli teoksen kokonaisuudesta, teoksellisuudesta, jatkaa kummitteluaan. Voi helposti havaita, kuinka dilemma on sukua kaikelle taiteelliselle sommittelulle.

Webernin hahmottelemassa syntyopissa dodekafonia tarjoutuu ratkaisuna juuri tähän dilemmaan. Ratkaisu antaa kuitenkin odottaa itseään. Historiallisesti kysymys on 12 vuoden ajanjaksosta, Schönbergin ensimmäisten vuonna 1909 pianolle sävellettyjen atonaalisten kappaleiden (*Drei Klavierstücke*, opus 11) sekä hänen vuonna 1923 sävellettyjen ensimmäisten dodekafonisten pianokappaleiden (*Stücke*, opus 23) välillä. Tähän samaan ajanjaksoon sijoittuu jotakuinkin myös Webernin oma atonaalinen kausi, joka päättyy vuoden 1924 *Kinderstück für Klavier*-teokseen. Lopputuloksena olevaa ”sarjallista” ratkaisua voidaan toki arvostella siitä, kuinka se alistaa ilmaisun liialliselle säännönmukaisuudelle, kuten esimerkiksi Theodor Adorno on esittänyt (ks. Witkin 1998, 133–141). Olisin kuitenkin taipuvainen Webernin tavoin puolustamaan näkökantaa, jonka mukaan atonaaliseen vaiheeseen oli mahdoton jäädä. Atonaalinen ilmaisu on yksinkertaisesti kyvytön pitämään yllä eroa edellä mainittujen mimeettisten ääripäitensä välillä: yhtäällä sävellystä vaanii riski soinnillisen materiaalin dispersiosta, hiljaisuuden tai melun voitto sävelestä, toisaalla taas uhkana oli liian suuri fuusio, sortuminen ekspresioon. Molemmissa tapauksessa menetetään idea vapaan yhteenkuuluvuuden selkeästä esityksestä. Myöhempi aika ei ole välttämättä tuonut tähän modernismin perustavaan kompositionaaliseen haasteeseen ratkaisua. Asian pohtiminen tänä päivänä vaatisi esimerkiksi siihen sisältyvien erilaisten poliittisten, sukupuolisten ja ekologisten seikkojen huomioon ottamista – samalla kun modernismin ja avantgarden välistä vastakkainasettelua olisi syytä arvioida uudelleen.

Jos atonaalisuuden hylkääminen on välttämätöntä, on syynä siten yksinkertaisesti se, ettei *puhtaana* atonaalisuuden hetki ole koskaan käytännössä saavutettavissa. Kysymys on järjen fantasiasta, jonka sen saavuttamaan pyrkivä ele saa katoamaan. Webernin omien sanojen mukaan atonaalisessa kaudessa oli kysymys ajanjaksosta, jota hallitsi yleinen sekaannus: ”Siihen aikaan kaikki oli epävarman ja hämärän virtauksen vallassa, kiihottavaa ja kuohuttavaa, niin ettei jäänyt aikaa havaita minkään puuttuvan” (Webern 1960, 58). Mainittuun häälynnän aikakauteen sisältyi myös ensimmäinen maailmansota. Aivan kuten Hölderlinin tulkinnassa Oidipuksen *hybriksestä*, vapauten pyrkivä ensiaskel oli kantanut liian kauas ja kääntynyt itseään vastaan. Asian ymmärtäminen vei kuitenkin aikansa. Webern huomauttaa, että Schönbergin ensimmäisessä atonaalisessa sävellyksessä tonaliteetin katoaminen jättää yhä kuulijalle tietyn ”tonaalisuuden tunteen” (mt. 54). Mikään ei kuitenkaan taannut, että tuo tunne katoaisi Wienin koulun säveltäjien myöhemmistä atonaalisista teoksista. Vastoin päinvastaista pyrkimystään atonaalinen teos uhkasi jäädä häälymään omien yhdistelmiensä ja tonaliteetin välille, tai sulkeistetun tonaliteetin muodostaman puutteen ympärille

kehkeytyvien mikrotonaliteettien välille. Musikaalinen vallankumous ei siten todella hävittänyt tonaalisia omistussuhteita vaan ainoastaan kätki tai hajautti ne. Jotta tästä allikosta päästiin, tarvittiin siis jokin objektiivisempi instanssi, ulkopuolinen ja tasa-arvoistava ja oikeudenmukainen sääntö tai ”kalkyyli”, joka kykeni yhdistämään kompositionaaliset tekijät ymmärrettävästi, eristämättä niitä toisistaan tai alistamatta niitä mielivallalle. Webernin vuoden 1944 innostus suhteessa Hölderlinin ”Huomautuksiin” kumpuaa kokemuksesta, joka koskee tällaisen periaatteen, Webernin omin sanoin ”muodon”, välttämättömyyttä.

Siinä missä tonaliteetti käsitettävyyden lakina perustuu tietylle tarinalle, jonka lopputulos on aina ennakoitavissa, dodekafonisessa musiikissa kaikki on kuulijan kannalta ennakoimatonta ja silti säännönmukaista (41). Se mitä kuulija kuuntelee on itse teoksen rakentumisen rytmi, joka voi olla käsitettävää ilman että kuulija tuntee tai tunnistaa sarjaa, jolle se perustuu.¹⁰ Sen sijaan säännönmukaisuus *kuuluu*: se tuo rakentumiseen kirkkauden ja vapauden, jotka varjelevat teosta hajoamiselta ja haltuunotolta; se pitää sävelet erillään ja silti yhdessä sallien niiden kommunikoida keskenään vapaammin suhtein. Samalla kun kuulijan huomio siirtyy vaivihkaa teoksen subjektista sen objektiivisiin piirteisiin, osiin ja niiden suhteisiin, paljastuu tonaliteetin ja subjektin metafysiikan yhteys: se mikä vaatii kotiinpaluuta ja onnellista loppua ei sisälly sävellyksen rakennetekijöihin vaan kumpuaa yksinomaan kuulijan, eli metafysisen subjektin halusta, jonka itsepintaisuus on suoraan verrannollinen tonaliteetin itsepintaisuuden kanssa. Suhteessa tähän kaipuuseen vapaa kompositio merkitsee pitkitettyä *katharsista* ja yleistettyä kesuuraa, jossa painottomuudesta tulee jaettu tila. Johtopäätös on siten sama kuin hölderlinäisen tragediateorian lopputulemassa, jossa kysymys inhimillisen kokemuksen ja toiminnan rajoista, niiden tunnistamisesta ja vaalimisesta, muuttuu esitystapahtuman kautta yhteiseksi arkki-poliittiseksi asiaksi.

Muodon puolustus tonaliteetin ja draaman jälkeen

Vasta kun muodon tarve tunnustetaan Webernin tai Hölderlinin tavoin modernistisessa mielessä, kirkastuu myös Lacoue-Labarthen epigrafin monitahoinen logiikka. *Alles schwebt* -lause kiteyttää lyhykäisyydessään modernismin arkkietikan. Kysymyksessä on näyttämö, jolla käydään kaikkein perustavanlaatuisinta draamaa: kun perusta on poissa, kaikki joko putoaa tai leijuu / kaikki sekä putoaa että leijuu. Vasta kun modernistisen ajattelijain tai runoilijain tavoin kurkotamme mitattomuuden ja mitan, atonaalisuuden ja dodekafonian, kaaoksen ja systeemin väliseen tilaan, voimme ymmärtää, kuinka jokainen runollinen tai musikaalinen kompositio rakentuu dekonstruktiivisesti: sekä häälymisen ehdoilla että

sitä vastaan, reaktiona omaan purkautumisensa tai häviönsä uhkaan. Yhtäältä ”kaiken leijuminen” merkitsee, että jokainen perinteisessä mielessä tonaalinen tai draamallinen teos, siinä määrin kuin se muodostaa itseensä viittaavan ja palaavan kokonaisuuden, kehkeytyy reaktiona omaan perustan menetykseensä ja jää siten häälymisensä panttivangiksi, eli häälymisen, jonka se samaan aikaan pyrkii kätkemään. Tonaalisen tai draamallisen subjektin halu hakee sävellyksessä tai näytelmässä toteutumistaan, toistaa itseään kyllästymiseen asti saamatta itsestään sittenkään otetta, minkä jälkeen se vain vaihtaa kohdetta. Vastaavasti uuden musiikillisen tai draamallisen rakenteen syntyehtona ja ihanteena on nimenomaan pidättäytyä haltuun otettavasta kokonaisuudesta ja yhdestä näkökulmasta, sekä tarinan eli myytin vastustaminen. Modernistinen kompositio ei perustu mihinkään, se ei lepää minkään päällä eikä riipu taivaasta vaan leijuu omin avuin. Vain pyrkimys kompositioon voi vastustaa väistämätöntä, eli painovoimaa, ja saavuttaa vapauden, eli painottomuuden tilan. Pyrkimys ei koske vain tekijää vaan myös komponentteja itseään.

Kun kokonaisuus on suljettu pois, on teoksen komponenttien löydettävä keskinäinen yhteys ilman yhteistä nimittäjää. Georges Starobinskin määritelmän mukaan kysymys dodekafonisessa sarjassa on ”intervallien ryhmästä, jota ei ole kiinnitetty mihinkään melodiseen hahmoon” (Starobinski 2008, 19). Yhtä johdonmukaisesti voi mielestäni väittää, että kysymys on *musikaalisesti ylimääräytyneiden elementtien sarjasta*, jossa jokainen ääni tai hiljaisuus artikuloituu yhtäaikaan itsenäisemmin ja samalla moninaisemmin, suhteessa jokaiseen muihunkin sarjan elementtiin. Tällöin komponenteista tulee välttämättä itsenäisempiä yksiköitä suhteessa toinen toisiinsa, musiikillisia ja mimeettisiä *ruumiita*, jotka eivät ole pelkkiä strukturalististen paikkojen täyttäjiä, vaan joilla on myös omat vetovoimansa ja pyrkimyksensä. Totuus tonaliteetista ei ole atonaalinen anarkia, jossa kaikki elementit voisivat kaikua suvereenisti hiljaisuuden taustaa vasten. Tonaliteetin liukeneminen merkitsee sen sijaan sitä, että koheesiovoimat, jotka aiemmin palvelivat vain tonaalista rakennetta tai jotka tuo rakenne sulki ulkopuolelleen vapautuvat nyt ja alkavat hakea uusia yhdistelmiä, joita ne yhtä välttämättä tarvitsevat. Tonaliteetin purkaminen tuo uudella tavalla esiin sen, kuinka sävelen sävelmäisyys *riippuu* toisesta sävelestä. Uskon, että se mikä pätee säveltaiteeseen, pätee myös muihin taiteenlajeihin, sikäli kuin niitä voidaan tarkastella kompositionaalisesti.¹¹ Uskon myös, että tämä keskinäinen riippuvuus koskee yleisemmin olioiden yhdessä olemista, sopua tai kiistaa, eri taidekäsitysten, tyylikausien ja estetiikan tuolla puolen. Dramaturgiassa tässä

kuviossa mukana ovat aina ihmiset toimivina, tuntevina ja tiedostavina olentona, toisinaan sen nimittäjinä, toisinaan sen uhreina.

Viitteet

- 1 Nojaan Claire Nancyn analyysiin *dran*-verbistä Aristoteleen *Runousopissa*. Siinä missä *pragma* viittaa toteutuneisiin tekoihin, *dran* viittaa toimintaan sen tapahtumisen vaiheessa. (Nancy 2002.)
- 2 Tästä tulkintatraditiosta tarkemmin, ks. Menninghaus 1987, 132–142. Tekijän mukaan *schweben* muodostaa yhden varhaisen romantiikan avaintermeistä, erityisesti Fichtellä, Novaliksella ja Friedrich Schlegelillä. Luonnehtiessaan elämän horjuntaa ”olemisen ja ei-minkään” välillä, *schweben* muodostaa vastakohtan filosofian esineellistävälle, objektiivoville ja määrittäville pyrkimyksille (mt. 137). Tämä idea kytkee *schwebenin* romantiikan taideteoriassa saksan verbiin *weben*, ”kutoa”. Runous antaa *schwebenille* kielellisen hahmon sitomalla sen tekstin kudokseen: ”Vastaavuus termien *Schweben*, *Leben* ja *Weben* välillä muodostaa perustan romantiikan teorialle taiteen ylemmyydestä verrattuna filosofiaan” (mt. 139, käännös E.K.). Anton *Webernistä* puheen ollen kysymys on huomionarvoisesta lukuhypoteesistä!
- 3 Lacoue-Labarthen artikkelista ja dekonstruktivisesta tragediateoriasta tarkemmin, ks. Kirkkopelto 2009.
- 4 Hölderliniläisen dramaturgian lähtökohta näyttää olevan Herakleitoksen käsityksessä musiikin ja runouden harmoniasta ja rytmistä, johon Platon viittaa *Pidot*-dialogissa: ”Rytmiikin syntyy nopeasta ja hitaasta, jotka yhtyvät toisiinsa oltuaan sitä ennen erillään” (*Pidot* 187 b-c; Platon 1999, 99).
- 5 Tässä kohtaa Hölderlin kritisoi implisiittisesti Aristotelestä, joka oli sijoittanut tragedian käännököhdän, *peripeteian*, selkeästi myöhemmäksi. Vrt. *Runousoppi* 1452a (Aristoteles 2012, 194–195).
- 6 Teos on luettavissa myös archive.org sivustolla: <https://archive.org/stream/WegZurNeuenMusik/WebernWegZurNeuenMusik#page/n7/mode/2up>
- 7 Termi *double-bind* on alun perin peräisin Gregory Batesonilta, jolta se René Girardin välityksellä päättyy myös Lacoue-Labarthen sanastoon kuvaamaan mimeettisten suhteiden ratkeamatonta perusdynamikkaa.
- 8 Jälkimmäisessä, eli vuoden 1933 luentosarjassa Webernin kansallissosialismin kritiikki on eksplisiittistä: ”Kaikkea Schönbergiin, Bergiin, minuun – ja myös Krenekiin – liittyvää sanotaan ”kulttuuri-bolshevismiksi” [...] Emme ole tänään kaukana siitä, että joku joutuu vankilaan siksi *että on vakavasti otettava taiteilija!* Tai näin on oikeastaan jo käynyt. En tiedä mitä Hitler ymmärtää ”uudella musiikilla”. Mutta tiedän sen, että näille ihmisille se, mitä me sillä tarkoitamme, on rikos” (Webern 1960, 21).
- 9 Vrt. de Assis 2018, jossa tekijä hahmottaa musikaalisen teoksen rakentumisen ontologiaa sen tulkit-sijan näkökulmasta.
- 10 Carla Crispin on analysoinut tätä seikkaa Arnold Schönbergin yhteydessä ja suhteessa esiintyjän ymmärryksen dodekafonisesta sävellyksestä. Schönbergin mukaan edes esittäjän ei tarvitse välttämättä tunnistaa sarjoja, joita hän soittaa. (Crispin 2013, 74–75.)
- 11 Viittaa Kuisma Korhosen (2016) artikkeliin *suspension* ideasta Mallarmélla, samoin kuin Hanna Johanssonin (2013) analyysiin painottomuudesta nykytaiteessa.

Lähteet

- Aristoteles. *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos: Helsinki.
- Bailey, Kathryn (1991). *The Twelve Note Music of Anton Webern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crispin, Carla (2013). "On Arnold Schoenberg's Klavierstück op. 33a, "a Game of Chess," and the Emergence of New Epistemic Things." Teoksessa Michael Schwab (toim.) *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Orpheus Institute, 68–86.
- de Assis, Paulo (2018). "Virtual Works – Actual Things." Teoksessa Paulo de Assis (toim.) *Virtual Works – Actual Things. Essays in Music Ontology*. Leuven University Press, 19–44.
- Hölderlin, Friedrich (1804/2001). *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Sisältää tekstiä "Huomautuksia Oidipukseen", "Huomautuksia Antigoneen", "Kirjeet", "Hölderlinin teatteri". (Alkutekstit: Hölderlin: "Anmerkungen zum Oedipus", 1804; "Anmerkungen zur Antigonä", 1804; "Briefe", 1801–1804; Philippe Lacoue-Labarthe: "Le théâtre de Hölderlin" teoksessa *Métaphrasis*, 2001.) Helsinki: Loki-kirjat.
- Johannsson, Hanna (2013). "The Disappearance of Gravity. Airy Spaces in Contemporary Art." Teoksessa Saija Isomaa, Pirjo Lyytikäinen, Kirsi Saarikangas & Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Imagining Spaces and Places*. Cambridge Scholars Publishing, 247–265.
- Kirkkopelto, Esa (2007). "Taide vallankumouksen jälkitilanteessa." *Synteesi* 1/2007, 5–26.
- Kirkkopelto, Esa (2009). "Hölderlinin komparatiivit." Teoksessa Ari Hirvonen & Susanna Lindberg (toim.) *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto, 95–119.
- Kirkkopelto, Esa (2011). "Miksi taide on vasemmistolaista?" Teoksessa Jan Liesaho & Vaula Tuomaala (toim.) *Ilman Lenin-setää, huom. Kulttuurivasemmiston vastaisku*. Helsinki: Like.
- Korhonen, Kuisma (2016). "Pendentiivin mysteeri. Mallarmén Kirja ja jännitteiden poetikka". *Tuli & Savu*, 87/2016, 25–32.
- Kirkkopelto, Esa (2018). "Runoilija Sofokles." Teoksessa Sofokles, *Neljä näytelmää*, Tua Korhonen (toim.), Kirsti Simonsuuri & Vesa Vahtikari (suom.). Helsinki: Teos, 11–16.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1986). *L'Imitation des modernes*. Pariisi: Galilée.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2001). "Hölderlinin teatteri." Teoksessa Hölderlin 2001, 155–183.
- Menninghaus, Winfried (1987). *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nancy, Claire (2002). "La Raison dramatique: Du Sens grec de drama." *Po&sie*, 99, 111–121.
- Platon. *Pidot*. Suom. Marja Itkonen-Kaila & Holger Thesleff. Teoksessa Platon (1999) *Teokset III*. Otava: Helsinki.
- Starobinski, Georges (2008). "Les leçons du disciple." Teoksessa Anton Webern, *Le Chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*. Genève: Éditions Contrechamps, 9–24.
- Webern, Anton (1960). *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition.
- Witkin, Robert W. (1998). *Adorno on Music*. Lontoo: Routledge.

Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia

”Vähemmän on enemmän”¹ on lausahdus, joka sijoitetaan usein Bauhausin johtohahmon, arkkitehti (Ludwig) Mies van der Rohen suuhun (ks. esim. Glaser 1995, 155). Kirjoituksessani pohdin, mitä ”vähemmän” voisi tarkoittaa dramaturgian, esityksen ja teatterin näkökulmista. Päämääränä on hahmotella, millä tavoin minimalistiset keinot voitaisiin kääntää dramaturgian kielelle. Miten minimalismia voisi työstää dramaturgisesti?

Kirjoitukseni aluksi avaan syitä, jotka johdattivat minut minimalismin pariin. Seuraavaksi puran käyttämäni peruskäsitteet (*minimalismi*, *dramaturgia*, *materiaalisuus*), minkä jälkeen tarkastelen eri *minimalismeja* niiden historiallisessa kehityksessä suhteessa eri taiteenlajeihin. Tästä etenen teatteriin ja dramaturgiaan, jonka minimalistisia keinoja pyrin kirjoitukseni lopuksi hahmottelemaan. Samuel Beckettin vähäeleiset näytelmätekstit, Peter Brookin *tyhjä tila*, Jerzy Grotowskin *köyhä teatteri* ja *performer*-näyttelijän harjoittama *via negativa*: mihin muuhun supistaminen voisi teatterissa kohdistua? Eli: millä tavoin vähemmän voisi dramaturgiassa todella tuottaa enemmän?

Miksi minimalismi?

Tässä ajassa vähentämisessä, supistamisessa, rajoittamisessa ja yksinkertaistamisessa voi nähdä suoran yhteyden niukkeneviin resursseihin ja ilmastokatastrofiin.² Korvissa soivan ”Vaadi vähemmän!” -käskyn lisäksi tunnistan kiinnostukselleni minimalismiin myös muita inspiraationlähteitä.

Varsinainen syy lähteä tutkimaan minimalismin ja dramaturgian suhdetta kumpuaa helmikuussa 2016 pidetystä konsertista, jonka ohjelmisto koostui säveltäjä, MuT Juho Laitisen esittämistä soolosellokappaleista. Konsertissa kuultiin Tim Parkinsonin ”untitled” (1998), Morton Feldmanin ”Intersection 4” (1953), Tom Johnsonin ”Tilework” (2002–2005), Laitisen oma kappale ”Zen for Bow” (2012) sekä Tristan Perichin ”Formations” (2011). Laitinen taustoitti sävellykset

esseistiseen tyyliinsä, tällä kertaa kuitenkin niin, että hän eritteli kunkin esittämänsä kappaleen sisältämät minimalistiset keinot. Apunaan Laitinen käytti minimalistisäveltäjä, kriitikko Tom Johnsonin tekemää jaottelua minimalistisessa musiikissa käytetyistä muotokeinoista. Kotiin saavuttuani kirjoitin sen ylös:

- 1) käytettyjen aineiden (nuotit, sanat) ja instrumenttien minimoiminen,
- 2) käytettyjen rakenteiden minimoiminen ja toisto,
- 3) dynamiikan, liikkeen ja muutoksen minimoiminen,
- 4) äänenkorkeuden vaihteluiden minimoiminen,
- 5) hidastaminen, tempon minimoiminen ja keston maksimoiminen (ääripäässä hiljaisuus).

(Hulkko muistinvaraisesti lain. Laitinen 2016, lainaus Johnson 1989.)

”Johnsonin listan” kirjoitettuani oivalsin, että samankaltaiset operaatiot olisivat kiinnostavia myös dramaturgian näkökulmasta tarkasteltuina. Dramaturgiassa vähentämisen ja supistamisen mahdollisuuksia tulisi näytelmätekstin lisäksi tutkia myös ja ennen kaikkea esityksen *sommittelukeinojen*, sen muodostaman *komposition* ja siinä sovelletun *esiintyjän ilmaisun* ja *esiintymiskeinojen* kannalta. Tällaiseen tarkasteluun myös Johnsonin jaottelu tuntui soveltuvan.

Dramaturgia ja materiaalisuus

Kirjoituksessani katson minimalismia dramaturgian läpi. Tässä yhteydessä tarkoitan dramaturgialla tekstistä ja muista materiaaleista koostuvaa esityssommittelua, esityksen kompositiota ja esitysdramaturgiaa. Lisäksi se viittaa esityksen tekijän, tässä tapauksessa dramaturgi-ohjaajan ajatteluun ja työhön, joita voi kutsua vaikkapa ”ohjaajandramaturgiaksi” (Barba 2010, 13) tai kuten itse teen, ”dramaturgiseksi ohjaajantyöksi” (Hulkko 2013, 67).

Materiaalisuus toimii tarkastelun rajaajana. Vaikka tarkastelutapani ei ole brechtillaisessä mielessä materialistinen, tarkoittaa materiaalisuus myös minulle aineiden ja aineellisen kontekstin – siis ruumiiden, esineiden, tilan, paikan, historiallisen *tilanteen* – keskeisyyttä teatterin tekemisessä ja sen julkitulossa. Tuotannollisten olosuhteiden sijaan kiinnitän huomion ennen kaikkea tapaan, jolla materiaalit, etenkin esiintyjien ruumiit, tulevat esiin ”tuntuna” ja ”lihana” (Graver 2003, lain. Hulkko 2013, 109). Tulokulmaani voinee luonnehtia ontologiseksi materialismiksi (ks. Lehtonen 2008, 18; aiheesta myös Hulkko 2013, 64).

Materiaalista ajattelua voi dramaturgian lisäksi soveltaa myös taiteellisen työn etiikkaan. Näyttämöllistä työskentelyä ja vuorovaikutusta määrittävänä dramaturgis-eettisenä prinssiippinä siihen sisältyy vaatimus aineiden tasa-arvosta ja erilaisten, niin elävien kuin elottomien, inhimillisten ja ei-inhimillisten ”ruumiiden” kunnioittamisesta sekä kunkin materiaalin oman esiintymistavan huomioimisesta osana esityksen rakentamista ja harjoittelua. (Hulkko 2013, 80–82.) Tämä, *materiaaliseksi etiikaksi* nimeämäni lähestymistapa, on tosin mahdollista ulottaa myös esityksen tekemisen tuolla puolen oleviin ilmiöihin. Samankaltaisesta, ihmisen ja muiden olioiden suhdetta erityisellä tavalla määrittävästä materiaalisuudesta kirjoittaa Jane Bennett. Hänen vitaaliksi materiaalisuudeksi (*vital materiality*) nimittämänsä ominaisuus tarkoittaa asioiden ja esineiden ”kykyä ei ainoastaan estää tai tukkia ihmisen tahto ja tarkoitus vaan myös esiintyä kvasitoimijoina tai voimina, joilla on omat kehityskaarensa, taipumuksensa tai pyrkimyksensä” (Bennett 2010, viii). Näin ymmärrettynä jokainen aine tai aines, materiaali, on aktiivinen ja itsessään merkitystä tuottava, omaa tahtoaan toteuttava yhdessä toimija – näkökulma, jota on kiinnostava tutkia myös minimalismin yhteydessä.

Kirjailija Walter Pater (1877) väittää, että musiikki on ainoa taiteenlaji, jossa aines ja muoto ovat erottamattomat ja jota muut taiteet pyrkivät tästä syystä jäljittelemään. Toinen mahdollisuus tarkastella muodon, sisällön ja rakenteen keskinäisiä suhteita avautuu materiaalisuuden kautta – esimerkkinä *hochiku*-huilulla soitettu musiikki ohjaamassani esityksessä *metsässä majassa mielessä*.³ Esityksessä *hochiku* ilmeni kolmen erilaisen materiaallisen ”olomuodon” kautta. Itsenäiset huilukappaleet muodostivat ensimmäisen, auditiivisen olomuodon. Toisessa olomuodossaan *hochiku*-musiikki toimi yhteydessä muihin esitysmateriaaleihin, cembalomusiikkiin ja puhuttuun tekstiin, myös tilaan ja valoon. *Hochiku*n kolmas olomuoto on materiaalisuuden näkökulmasta olennainen. Siinä musiikki tulee esiin huokoisena, hauraana, huojuvana äänenä, joka syntyy puhallettaessa koverretun bambuputken päähän. Pitkää hengitystä vaativa sointi saa aikaan vaikutelman äänen laajenemisesta. Aivan kuin bambun rosoinen sisäpinta olisi kääntynyt ulospäin, muuttunut näkyväksi ja miltei kosketettavaksi. *Hochiku*n vuotava, likaiseksi mielletävissä oleva sointi poikkeaaakin länsimaiselle musiikille tunnusomaisesta puhtaan soinnin ihanteesta. Japanilainen säveltäjä Toru Takemitsu kirjoittaa: ”[S]anotaan usein: [...] ’Yhden äänen kautta sinusta tulee Buddha’ – mikä tarkoittaa, että maailmankaikkeus tulee koetuksi yksittäisessä äänessä” (Takemitsu 1995, 65). Japanilaisen perinnemusiikin spirituaalisuuden lisäksi lausahduksen voi tulkita kuvaavan myös huilun soinnin erityistä materiaalisuutta.

Hochikun materiaalisuus tuntui erityisen oleelliselta edellä kuvaamissani näyttämöllisissä meditaatioissa. Samaan aikaan, kun huilu muiden esitysmateriaalien tavoin toimi dramaturgian rakenteellisena ja muotoelementtinä – esityksen esiintyjänä, aineksena ja komponenttina – sen sointi häiriöineen, henkäyksineen ja säröineen muuttui merkitykselliseksi tavalla, joka oli esityksen kerronnallista sisältöaineksesta riippumaton. Tämä laajentunut ääni tuo mieleen tekniikat, joita minimalistisäveltäjä Steve Reich käyttää videokuvaa, musiikkia ja puhetta yhdistävässä ”dokumentaarisessa digitaalisessa video-oopperassaan” *Three Tales* (2002). Elokuvakerronnan termejä lainaten hän kutsuu näitä tekniikoita ”hidastetuksi ääneksi” (*slow motion sound*) ja ”pysäytyskuvaääneksi” (*freeze frame sound*). Edellisessä videokuvaa näytetään hidastetusti, samaan aikaan kun musiikin sävelkorkeus ei muutu. Jälkimmäinen tarkoittaa yksittäisen vokaalin tai konsonantin kestollista venyttämistä (Salzman ja Desi 2008, 245). Keston laajentuessa ja tekstuurin avautuessa myös hochikun sointi merkityksellistyy erityisellä tavalla muuttuen näin esityksen eksplisiittiseksi sisällöksi.

Huilun äänen ja kuuntelijan kohtaamista voi verrata tapaan, jolla runo kohtaa lukijansa. Siru Kainulaisen mukaan runon ja lukijan vuorovaikutuksessa olennaista on rytmisyys. Kainulainen kirjoittaa, että ”[o]lemme osa rytmejä ja rytmit osa meitä” (Kainulainen 2016, 17). Rytmii on paitsi jokapäiväisten toimintojemme – sydämenlyöntien, hengityksen, askelluksen, vuorokausi- ja vuodenvieron – ominaisuus ja jäsentäjä myös runoa ja sen vastaanottoa määrittävä piirre. Toisin kuin sanat rytmi ei perustu tarkoiteille tai viittauksille tiettyyn asiaan tai merkitykseen vaan se on toiminnallista, vuorovaikutteista ja kinesteettistä.

Kainulainen kutsuu runon ja lukijan välistä yhteydenpitoa *tuntutilaksi* (mt. 22). Hänen mukaansa ”[t]ekstin tuntu eli se, miltä runo näyttää, kuulostaa ja vaikuttaa, tihtyy kielen liikkeessä, jota lukija aistii ja havainnoi lukemisen kuluessa” (mp.). Runon tarkastelu tuntutilan näkökulmasta tuo esiin jotain samaa kuin hochiku-huilun soinnin analyysi. Kumpikin todistaa, että materiaalis(-affektiivis)esti työstäen muodon ja sisällön perinteisesti toisistaan erotettuja alueita on mahdollista käsitellä ja saada kohtaamaan uudella tavalla. (Ks. Kainulainen 2016, 18; ks. myös Hulkko 2013, 78.)

Minimalismi historiallisena liikkeenä

Yhden minimalismin sijaan olisi parempi puhua useista minimalismeista, joukosta erilaisia, toisistaan poikkeavia keinovalikoimia, jotka tulevat esiin monin eri tavoin taiteenlajista ja ajankohdasta riippuen. Kuten André Lepecki John Perreaultia (1967) lainaten huomauttaa, minimalismissa minimaalisia ovat ”*keinot*,

eivät lopputulokset” (Lepecki 2016, 223, lain. Perreault 1995, 260). Jopa yhden taiteenlajin sisällä minimalistisiksi mielletyt teokset saattavat muistuttaa toisiaan vain vähän, ja silloinkin ainoastaan joiltain osin. Kiinnostavaa onkin se, miten nämä erilaiset minimalismit ja niihin liitetyt taiteilijat ovat kommunikoineet ympäristönsä kanssa, sekä se, millä tavoin minimalistiset vaikutteet ovat eri taiteenlajeissa ilmenneet, muuntuneet ja kehittyneet edelleen.

Käsitteenä minimalismilla voidaan tarkoittaa ainakin kahta ilmiötä. Yhtäältä sana viittaa joukkoon samankaltaisia tyylikeinoja tai tietynlaisia keinoja suosivaan estetiikkaan. Tällöin minimalismi määrittyy tyyliksi, jolle on ominaista ”keinojen ankaruus, muodon tarkkuus sekä rakenteen ja koostumuksen yksinkertaisuus” (Strickland 2000, 4). Toisaalta minimalismi merkitsee tietyn historiallisen kehityksen seurauksena tietyssä kulttuurisessa kontekstissa eri syistä ja eri muodoissa esiin noussutta taidevirtausta, nimittäin toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvalloissa ilmennyttä suuntausta (mt. 7).

Minimalistitaiteilijat – keskeisinä niminä Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris ja Frank Stella – rajasivat taiteensa ilmaisukeinoja suosien yksinkertaisia kokonaisuuksia: yhtenäisiä muotoja, kokonaisia pintoja ja pelkistettyä värinkäyttöä. Minimalistit halusivat kyseenalaistaa käsitykset niin teoksesta, tekijästä, katsojasta kuin taiteen kontekstistakin. He tekivät näkyviksi teoksissa käytetyt ainekset ja ilmaisukeinot, mikä erityisesti herätti katsojien närkästyksen. Samaan aikaan, kun minimalistiset veistokset paljastivat oman rakentuneisuutensa, pyrkivät taiteilijat etäännyttämään itsensä ja yksilöllisyytensä niistä. Minimalismin kaikkein olennaisimpana piirteenä Edward Strickland pitääkin tapaa, jolla taideteos ilmiasunsa kautta ikään kuin kieltäytyy arvioinnista ”mukaan lukien taiteilijan oma mielipide” (mt. 8).

Voisikin väittää, että minimalistinen teos on olemassa tekijästään huolimatta. Tällöin vastaanoton – näyttelypaikan, ympäröivän tilan, katsojien ja katsomistilanteen – merkitys taideteoksen merkityksenantoprosessissa korostuu. Juuri näistä ominaisuuksista Michael Fried kritisoi minimalismia kuuluisassa esseessään ”Art and Objecthood” (1967, suomennos 2016). Fried nimittää minimalistista taidetta *literalistiseksi*, kirjaimelliseksi. Kirjaimellisuus johtaa erityiseen teatterillisuuteen, joka tulee Friedin mukaan ilmi nimenomaan katsojan ja taideteoksen kohtaamisessa:

Literalistinen mieltämistapa on teatterillista, koska se koskee ensinnäkin niitä konkreettisia olosuhteita, joissa katsoja kohtaa literalistisen teoksen. [...] Toisin kuin aiemmassa taiteessa [...] literalistisessa taiteessa saadaan kokemus esineestä

tilanteessa – mikä jo suorastaan määritelmän mukaan sisältää katsojan. (Fried 2016.)

Tällaisen taiteen ilmenemistapa perustuu teatterilliseen efektiin ja olemukseen, joka muistuttaa näyttämöllä oloa. Samaa teatterillisuutta ilmentää myös minimalismille ominainen esineellisyys. Fried kirjoittaa, että ”literalistinen taide [...] panostaa kaiken muotoon esineiden annettuna ominaisuutena, ellei peräti itsekin eräänlaisena esineenä. Se ei pyri päihittämään tai siirtämään suspenssiin omaa esineellisyttään vaan päinvastoin löytämään ja tuomaan esiin esineellisyttä itseään.” (mt.) Friedille esineellisyys ja teatterillisuus ovat osa minimalismin ei-taiteellisuutta, sillä, kuten hän tyyliä toteaa, ”teatteri on tänään taiteen negatio” (mt.).

Musiikin historiassa minimalismilla liikkeenä on ollut valtava merkitys, ja sitä on teoretisoitu laajasti. Termillä ”minimaalinen” musiikkiin lienee ensi kertaa viitannut brittiläinen säveltäjä Michael Nyman vuonna 1968 *The Spectator*-lehteen tekemässään konserttiarvostelussa (Nyman 1968, 519). Minimalistinen musiikki perustuu vaihesiirtoon ja prosessuaalisesti eteneviin rakenteisiin, eikä se Eric Salzmanin ja Thomas Desin olekaan ”tyyli vaan metodi tai joukko metodeja, joita voi soveltaa moniin erilaisiin musiikillisiin materiaaleihin, tyyliin ja estetiikkoihin” (Salzman ja Desi 2008, 240). Itsekin minimalistisäveltäjänä tunnettu John Adams määrittelee minimalismin kolmen peruspiirteen kautta: tasainen ja jäsenneilty pulssi, hitaasti etenevät tonaaliset harmoniat sekä suurten rakenteiden muodostaminen hyvin pieniä äänilyksiköitä toistamalla (Gann 2004, 300). Myös Kyle Gann korostaa minimalismin muita kuin supistamiseen perustuvia ominaisuuksia. Toiston ja staattisuuden lisäksi hän tunnistaa minimalistien sävellyksistä toisistaan varsin poikkeaviakin ajattelutapoja, keinoja ja tekniikoita, jollaisia ovat muun muassa *metamusiikki*, puhtaan viritysjärjestelmän käyttö ja rakenteen ”läpinäkyvyys”. (mp.) Rakenteen läpinäkyvyys luonnehtii myös nykyesityksiä, joissa kokonaiskomposition ja osarakenteiden paljastamista käytetään yhtenä dramaturgisena taktiikkana.

Minimalististen vaikutteiden siirtyminen taiteenlajista toiseen

Minimalismia voi pitää aidosti monitaiteellisena ja -mediaalisena liikkeenä, millä nähdäkseni on ollut vaikutusta myös siihen, miten taiteidenvälisyys myöhempinä vuosikymmeninä esittämissä taiteissa kehittyi. Minimalistiset vaikutteet siirtyivät

taiteenlajista toiseen paitsi yksittäisten taiteilijoiden monitaiteisten kokeilujen myös eri alojen taitelijoiden välisten yhteistöiden ja yhteenliittymien kautta.⁴

Afrikkalaisten ja aasialaisten perinteiden yhdistäminen länsimaiseen taide- ja populaarimusiikkiin tarjosi minimalistisäveltäjille aivan uudenlaisia sävellysmahdollisuuksia. Lisäksi se teki mahdolliseksi uudenlaisten soittimien ja soitinyhdistelmien käytön. Teknologian kehittyessä minimalistit alkoivat yhä enenevässä määrin hyödyntää myös nauhoitettua ja elektronista ääntä, mistä avautui jälleen uudenlaisia sointimahdollisuuksia. Erilaisia musiikkityylejä ja musiikillisia vaikutteita yhdistäessään minimalistit myös madalsivat rajaa korkeataiteen ja massakulttuurin, taide- ja populaarimusiikin välillä. (Cox ja Warner 2005, 287–288.) Usein minimalistisäveltäjät itse toimivat musiikkinsa ensiesittäjinä. Olisikin kiinnostavaa pohtia esiintyjä-tekijyyden merkitystä minimalistisen ilmaisutavan kehittymiselle (ks. myös Nyman 2004, 145).

Minimalististen vaikutteiden leviämistä edesauttoi se, että liikkeen piirissä toimineet taiteilijat ryhtyivät itse teoretisoimaan työtään – esimerkkinä Yvonne Rainerin vuonna 1968 julkaisema artikkeli ”Katsauksentapainen eräisiin ’minimalistisiin’ pyrkimyksiin määrältään erittäin pienessä tanssillisessa toiminnassa runsauden keskellä eli analyysi Trio A:sta”. Kirjoitus havainnollistaa, kuinka minimalistiset ilmaisukeinot muuntuvat visuaalisesta taiteesta kinesteettiseen taidemuotoon siirryttäessä, ja sitä voi pitää esimerkkinä taiteellisesta tutkimuksesta *avant la lettre*.

Sittemmin elokuvantekijäksi siirtynyt Rainer määrittää artikkelissaan minimalistisen tanssin erityispiirteet suhteessa veistotaiteeseen seuraavasti:

EsineetTanssitpoistetaan tai minimoidaan

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. taiteilijan käden jälki | 1. fraseeraus |
| 2. osien hierarkkiset suhteet | 2. kehittäminen ja kohokohta |
| 3. tekstuuri | 3. variaatio: rytmi, muoto, dynamiikka |
| 4. viittaus ihmishahmoon | 4. luonne |
| 5. illusionismi | 5. esitys |
| 6. kompleksisuus ja detalji | 6. monimuotoisuus: jaksot ja tilan kenttä |
| 7. monumentaalisuus | 7. virtuoosinen taidon näyte ja loppuun saakka ojennettu ruumis |

korvataan

- | | |
|----------------------------|--|
| 1. tehdasvalmiste | 1. energian tasa-arvo ja ”löydetty” liike |
| 2. muotoyksiköt, moduulit | 2. osien tasa-arvo, toisto |
| 3. keskeytymätön pinta | 3. irrallisten tapahtumien toisto |
| 4. merkityksettömät muodot | 4. neutraali esitys |
| 5. sananmukaisuus | 5. tehtävä tai tehtävänkaltainen toiminta |
| 6. yksinkertaisuus | 6. erillinen toiminto, tapahtuma tai sävy |
| 7. inhimillinen skaala | 7. inhimillinen skaala |

(Rainer 1991, 148; ks. myös Rainer 1995 [1968], 263)

Rainer korostaa keston merkitystä tanssissa ja sen vastaanotossa. Kesto tarkoittaa tapahtumien faktista kestoa, aikaa joka toimintojen tekemiseen kuluu. Liikkeiden suoritusmuoto on oltava todellinen, arkitoimintojen kaltainen. Keston kannalta olennaisia ovat toisto ja jatkuvuus. Jatkuvuuden vaikutelmaa synnyttää se, että fraasien/lausekkeiden välille ei jätetä taukoja. Liikesarjojen osien tulee olla energialtaan tasa-arvoisia, voimankäytöltään ja aksentoinniltaan yhteneviä.

Tanssissa perinteisesti käytettyjen keinojen ja tekniikan minimoiminen muutti käsitystä siitä, mitä tanssijan taito tarkoittaa. Minimalistisen tanssin liike vaati uudenlaista ruumiillista tarkkuutta ja herkkyyttä, ja se asetti myös katsojalle vaatimuksen ”tunnistaa tanssivan ruumiin fyysinen läsnäolo tavoilla, jotka poikkesivat radikaalisti valtavirran teatteritanssin katsomistavoista” (Burt 2006, 53). Dramaturgisesti mielenkiintoisena näyttäytyy tapa, jolla Rainer yhtäältä työstää liikelaadun herkkyyttä ja tarkkuutta ja toisaalta käyttää formaalisia, käsitteellisiä rakenneratkaisuja. Tässä Rainerin esikuvana toimi Simone Forti ja tämän kuvataiteesta inspiroituneet, tanssin esteettistä perustaa ja perinteistä kompositioajattelua kyseenalaistavat ”tanssirakennelmat” (*dance constructions*) (mt. 58). Ramsay Burtin mukaan Forti oli löytänyt tanssin erityisen ”herkkyyden, jonka hän halusi tanssijoiden ja yleisöjen havaitsevan senkaltaisissa liikelaaduissa, joita hän synnytti [...] käsitteellisten rakenteiden kautta” (mt. 59).

Rainer oli jo vuonna 1965 julkaissut *The Drama Review*'ssa ”No Manifestoksi” kutsutun esseen, jossa hän vaati tanssitaiteen irtisanoutumista speaktaakkelista, virtuositeetista, transformaatiosta sekä katsojan viettelystä ja liikuttamisesta. Dramaturgian näkökulmasta Rainerin minimaaliselle tanssille asettamat tavoitteet näyttäytyvät kaikkea muuta kuin teatterillisina – jos siis teatterillisuus ymmärretään draamateatterin ominaisuudeksi. Erityisen käyttökelpoisilta Rainerin parametrit vaikuttavatkin teksti-, juoni- ja henkilökeskeisistä dramaturgioista irtautuvien esittämisen ja esitysmuotojen kannalta. Tällöin huomio voidaan kiinnittää paitsi erilaisiin supistamista ja toistoa hyödyntäviin dramaturgisiin operaatioihin myös kysymykseen, miten vaikkapa ’liikkeen herkkyy’, ’löydetty toiminto’, ’neutraalius’ tai ’esityksen sävy’ olisivat tulkittavissa teatteriesityksen ja näyttelijäntaiteen näkökulmista. Keinojen minimoimiseen perustuvien, vaihtoehtoisten muuttujien avulla esittävät taiteet voivat päästä uudelleen käsiksi siihen teatterin, tanssin ja musiikin väliseen harmaaseen alueeseen, josta minimalismi itse asiassa sai alkunsa. Tällä tavoin myös niiden myöhemmin eriytyneitä esittämistapoja ja esityskäytäntöjä olisi mahdollista kyseenalaistaa ja tuoda lähemmäs toisiaan.

Myös kirjallisuudessa minimalistisia tyylikeinoja on käytetty jo kauan ennen amerikkalaisen minimalismin huippuaikaa, joka kirjallisuudessa osuu vasta 1980-luvun alkuun. Minimalistisia ovat muun muassa 1600-luvulla eläneen Matsuo Bashoon tiivistetyt haikurunot sekä Beckettin näytelmät, joissa toiminta ja dialogi on supistettu äärimmilleen. Kirjallisuudessa minimalismilla viitataan kuitenkin erityisesti amerikkalaisessa lyhytproosassa esiintynee-

seen traditioon, jolle Robert Clark (2015) löytää edeltäjiä muun muassa Ernest Hemingwayn novellien pelkistetystä kerronnasta sekä Ezra Poundin imagismissa.⁵

Kirjallisuuden minimalismista voi tunnistaa tiettyjä ominaispiirteitä, kuten ilmaisuuden äärimmäinen tehokkuus sekä kielen yksinkertaisuus ja suoruus.⁶ Adjektiiveja käytetään säästeliäästi, tapahtumapaikat ja henkilöiden taustat tuodaan esiin vailla yksityiskohtia. Sille on myös ominaista erityinen materiaalisuus, ja tarinoiden sisältämissä ”[m]ateriaalisissa asioissa [...] on usein voimakas tunnelataus vailla symbolista merkitystä” (Clark 2015, 14). Minimalistinen teos ei sisällä myöskään viittauksia itseensä tai teoksen kirjoittajaan.

Amerikkalaisessa minimalismissa keskiössä on jokapäiväisten esineiden ja tapahtumien kauneus. Näin tavanomaisten kokemusten esteettinen laatu korostuu. Kirjallinen minimalismi ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn lajityyppiin tai tyyliin, eikä se rajoitu tiettyihin teemoihin tai aiheisiin. Minimalistinen ilmaisu asettuu kuitenkin usein lyyrisen ja suorasanaisten välimaastoon: proosarunoksi, ”mikrofiktioksi” ja ”lyhyiksi novelleiksi” (mt. 2).

Kirjailija John Barthin mukaan proosassa minimalismi näyttäytyy tekniikkana tai metodina, jota voi soveltaa ja jota on eri aikoina sovellettu eri tavoin. Ensinnäkin minimoiminen voi kohdistua itse proosan muotoon ja mittakaavaan tai tekstissä käytettyihin yksiköihin. Toiseksi minimaalisuus voi olla tyylin ominaisuus. Kolmanneksi supistaminen voi tapahtua materiaalin tasolla, henkilö- hahmojen/luonteiden (*character*), kuvauksen, tapahtumapaikkojen, toiminnan ja juonen minimoimisen kautta. (Barth 1986.)

Kaikki edellä luetellut supistamiskeinot ovat tulkittavissa myös dramaturgian näkökulmasta. Ensimmäisen keinovalikoiman (yksiköiden, muodon ja mittakaavan rajoittamisen) voi ymmärtää dramaturgisen muodon ja yksiköiden minimoimisena. Toinen ryhmä (sanasto, syntaksi ja sanonta) on rinnastettavissa dramaturgiseen rakenteeseen tai tekstuuriin, esimerkkinä supistetut tai pelkistetyt rakenteet ja niukka dialogi, mutta se voi toteutua myös tekstin dramaturgiassa. Barthin kolmas keinovalikoima viittaa kirjallisuuden yhteydessä ennen muuta tekstin sisältämiin materiaaleihin tai osiin. Dramaturgiassa materiaalien keinojen rajoittaminen voi sen sijaan kohdistua kaikenlaisiin esitysaineisiin, kuten ääneen, valoon tai esiintyjänilmaisuun.

Kathryn White löytää Beckettiltä supistamisen ja pelkistämisen tapoja, jotka toteutuvat dramaturgian eri tasoilla. Kieli on näistä kenties tärkein. Beckettin onnistuu näytelmässään riisua kieli kaikesta turhasta. Supistamalla kielen välttämättömyyden hän antaa hiljaisuudelle äänen ilmentäen jotakin sellaista, jota

White kutsuu ”ei-sanaksi” (White 2009, 109). Näin ”siitä, mitä ei sanota, tulee yhtä tehokasta kuin se, mikä on tarkasti määritelty, ja siitä, *miten* ilmaistaan, tulee yhtä olennaista kuin se, *mitä* ilmaistaan” (mp.). Kysymys on nähdäkseeni eräänlaisesta formalismista. Whiten mukaan Beckettin päämääränä on ikään kuin paljastaa kielen taustalla häämöttävä tyhjyys. Supistamiseen perustuva prosessi pakottaa lukijan tunnustamaan ”kielen ’tragedian’ (epäonnistuminen, riittämättömyys), kyvyttömyyden joka syntyy, kun sanat tukahdutetaan niiden yrittäessä vangita sekä elämää että taidetta määrittävää muodottomuutta” (mt. 110).

White käyttää esimerkkinä Beckettin pienoisenäytelmää *Come and Go* (1965), joka onkin eräänlainen minimalistisen näytelmäkirjallisuuden taidonnäyte. Näytelmä sisältää 121 sanaa, ja esitettynä sen kesto on neljä minuuttia. Beckettille ominaiseen tapaan tässäkin teoksessa korostuu elämän ohikiitävyys ja ihmiselon sykliisyys. Se tuo esiin olemassaolon merkityksettömyyden, sen, että ”me olemme syntyneet ja me kuolemmekin, eikä siinä välissä ole mitään millä olisi todellista merkitystä” (White 2009, 110). Kuten useat Beckettin teksteistä myös tämä käsittelee kuolemaa. Kuolemaa ei kuitenkaan mainita yhtään kertaa ääneen, ja ääneen lausumattomana aihe on Whiten mukaan vaikuttavampi. Kielen lisäksi supistamista löytyy myös näytelmän muilta dramaturgisilta tasoilta, kuten henkilöhahmojen ulkoisesta luonnehdinnasta. Hahmot on riisuttu kaikista yksilöllisistä piirteistä ja ilmaisevuudesta. He muuttuvat ikään kuin anonyymeiksi. Myös näyttämökävyä ja -toiminta on supistettu minimiin.

Myöhemmissä näytelmissään Beckett jatkaa minimoimista niin pitkälle, että sekä kielen että henkilöhahmojen keskeisyys, ja niiden välttämättömyys näytelmässä ylipäättään, asettuu kyseenalaiseksi. Beckett vie minimalisminsa äärimmilleen pienoisenäytelmissä *Breath* (1970) ja *Not I* (1972), joista edellinen on 35 sekuntia kestävä sanaton näytelmä ja jälkimmäisestä henkilöhahmot on poistettu kokonaan ja jäljellä on pelkkä puhuva suu. White kirjoittaa, että *Breath* muistuttaa asetelmaa (*still life*) tai *tableauta* vertautuen pikemminkin kuvataiteeseen kuin draamaan.

Kuten amerikkalaisessa minimalismissa myös Beckettillä kielen tiivistäminen saa aikaan merkityksen tiivistymisen. White pohtii, miten draaman ja viime kädessä itse kielen käy, kun ”kieli ei ole merkityksen välittämisen kannalta välttämätöntä” (White 2009, 113). Hänen vastauksensa on eksistentiaalinen: ”Jos kehittyminen on saavutettavissa vain supistamalla, [...] niin perustavanlaatuisena päämääränä on antaa ääni hiljaisuudelle ja pohjimmiltaan hyväksyä tyhjyys” (mp.).

Teatterin minimalismi: kohti minimalistista dramaturgiaa

Lepeekin mukaan minimalismin keskeisin perintö nykyesitykselle on tapa, jolla se muovasi uusiksi ”läsnäolon alueen” (Lepecki 2016, 224).⁷ Minimalistisen taiteen myötä taideobjekti lakkasi olemasta pelkkä kohde. Se saavutti ”performatiivista voimaa, ja eräänlaisen kanssaläsnäolon, jopa subjektiviteetin” (mp.). Lepecki korostaa myös minimalismin materiaalisuutta kirjoittaessaan, että ”[t]orjumalla ajatuksen taideobjektista (oli se sitten veistos, maalaus tai tanssi) mekanismina, jonka tarkoitus on ilmaista representatiivisia toimintoja, minimalistinen taide vahvistaa objektin perustavan materiaalisuuden konkreettisia ominaisuuksia” (mt. 223).

Artikkelissaan ”*performless: performing less*” Konstantina Georgelou tarkastelee ”vähemmän esittämisen” mahdollisuuksia nykyesityksessä. Hän tunnistaa minimalismin vaikutusta tavassa, jolla esitys pyrkii vastustamaan yleisön odotuksia siitä, millainen hyvän taideteoksen tulisi olla. Hänen mukaansa tämänkaltainen vastustus on aina myös hyökkäys tietynlaista sopeuttamisen ja merkityksen tuottamisen prosessia vastaan, jotka perinteisesti liittyvät ns. hyvän taideteoksen vastaanottoon. Georgelou kirjoittaa, että minimalistinen taide osoittautui merkittäväksi, koska ”sen päämääränä oli hyökätä erityisesti tämänkaltaista päättelyä vastaan ja paljastaa se, mikä oleilee merkityksellisyyden rajoilla” (Georgelou 2015, 170).

Minimalismista voi löytää yhtymäkohtia myös Bertolt Brechtin teatteriin. Tällainen on esimerkiksi tapa, jolla teos paljastaa siinä käytetyt keinot (Strickland 1995, 13). Teatterissa minimalismi assosioituu kuitenkin ennen kaikkea Beckettiin, jonka näytelmätuotannon valossa myös Rainerin ”kvantitatiivisesti minimaaliset” keinot näyttäytyvät ymmärrettävinä. Patrice Pavisin mukaan teatterin minimalismi on eniten velkaa minimalistiselle tanssille – ja kuten voisimme ajatella, tätä kautta kuvataiteelle. Pavis toteaa, että minimalistisessa teatterissa keskeistä on se, mitä ei sanota tai voi sanoa ääneen. Rajaamalla toimintaa, representaatioitaan ja vaikutuksiaan minimalistinen esitys pyrkii tuomaan esiin olennaisimman, ”ikään kuin se mikä on oleellista sijaitsisi ääneen lausumattomassa, oli se sitten ontologisesti ei sanottavissa [...], henkilöihahmon vieraantuneisuuden vuoksi tälle mahdotonta muodostaa [...] tai montaasin kautta kirjoitettua/näytettyä” (Pavis 1998, 215).

Hans-Thies Lehmann pitää minimoimista draaman jälkeisen teatterin keinona torjua arkipäivän merkkialjoutta. Teatterissa, jota määrittävät ”[v]aikeeneminen, hitaus, toisto ja kesto, jossa ei tapahdu ’mitään’” (Lehmann 2009, 159), formalismi ja graafisuus korostuvat. Se, että ”[v]altavia näyttämöjä jätetään provokatiivi-

sesti tyhjiksi, toiminta ja eleet rajoitetaan minimiin” (mt. 159–160), muistuttaa Lehmannin mukaan kirjallisuuden modernismia. Beckettin lisäksi hän tunnistaa siinä kaikuja Mallarmésta, Celanista ja Pongesta. Poissaoloa, pelkistämistä, hiljaisuutta ja tyhjyyttä korostavan dramaturgian kautta pyritään lisäämään katsojan omaa aktiivisuutta. Voimmekin väittää, että tällaiselle dramaturgialle perustuvassa tapahtumassa esityksen dramaturgiaa tärkeämmäksi muodostuu paitsi jo historiallisen minimalismin painottama esitystilan ja -tilanteen dramaturgia myös ja ennen kaikkea katsoja-kokijan oma ruumiillis-materiaalinen vastaanottoprosessi ja sen varaan rakentuva *katsojan dramaturgia*.⁸

Historiallisen minimalismin erityispiirteitä eri taiteenlajeissa tutkiessa voi havaita niiden yhteyden kysymyksiin, joiden kimpussa teatteri ja teatterinkaltaiset taiteet ovat kamppailleet jo pitkään. Etsimällä dramaturgisia tulkintoja ”erilaisille minimalismeille” voikin olla mahdollista ymmärtää esittävässä taiteissa tällä hetkellä vaikuttavia, muutoin kenties yhteismitattomilta tuntuvia tendenssejä ja vastavoimia. Minimalististen keinojen analyysi avaa näkymän laajempaan dramaturgiseen keskusteluun, jossa historiallisen minimalismin esilletulon tavat auttavat meitä tekemään näkyväksi nykyteatterin ilmaisukeinojen, välineiden ja tekniikkojen (ja pohjimmiltaan myös itse tavoitellun ilmaisun) erityispiirteitä – olivat ne sitten taiteenlajien sisäisiä, niille yhteisiä, taiteenlajista toiseen välittyneitä tai niiden välisiä.

Seuraavaksi muotoilen perusteita minimalismin dramaturgiselle tulkinnalle viiden otsikon kautta. Kukin niistä tuo esiin yhden mielestäni olennaisen näkökulman, jossa nykyteatterille tunnusomainen dramaturginen kysymys yhdistyy minimalistisesta perinteestä nousevaan teemaan.

Sanan, tekstin ja puheen paikka esityksessä

Minimalismin vaikutus näkyy tavoissa, joilla sanaa, tekstiä ja puhetta työstetään nykydramaturgiassa, tai ehkä pikemminkin siinä, miten nämä kolme ovat eriytyneet toisistaan. Vuorosanojen lausumisen sijaan näyttämöpuhe ymmärretään tapahtumaksi, joka syntyy erilaisista puheen avulla tuotetuista aineksista. Niissä korostuvat yksittäisen sanojen ja niiden osien materiaalisuus, esitettyjen tekstien ominaislaatu ja tyyli sekä erilaiset puhe- ja puheen tuottamisen tavat, hengitys osana niitä. Tämä ilmentää materiaalisuuden keskeisyyttä nykyesitysdramaturgiassa ylipäätään.

Tekstiä ja musiikkia yhdistävissä minimalistisissa sävellyksissä kirjoitettu sana toimi usein itsenäisenä, musiikin kanssa tasa-arvoisena materiaalina. Tällöin musiikin säestävä luonne hävisi. Samalla tavoin puhe – sen sijaan että

toimisi ensisijaisesti semanttisen sisällön välittäjänä – muodostaa nykyteatterissa soitettuun materiaaliin rinnastettavissa olevan aineksen. Sitä onkin mielekästä tarkastella ja työstää prosodisin parametrein: äänenkorkeuden, intonaation, melodian, rytmin, soinnin ja sävyn näkökulmista. Myös hiljaisuus, tauot ja katkokset ovat tärkeä osa prosodiaa. Kun ihmis-, kone- ja muilla menetelmillä aikaan saadut (myös ei-auditiiviset, kuten viitottu puhe) puhutavat ymmärretään materiaalisesti, ne näyttäytyvät aineksena, jota itsessään on mielekästä toistaa, varioida, rajata ja supistaa – minimalismin hengessä.

Perusrakenneyksiköt dramaturgiassa ja esityksessä

Johnsonin vaade ainesten ja instrumenttien määrän rajoittamisesta herättää dramaturgiassa kysymyksen, mihin vähentämisen tulisi kohdistua. Kun draama lakkaa olemasta lähtökohta tai perusmuoto, on tartuttava muuhun kuin draaman rakenteeseen eli toimintaan, kohtauksiin, vuorosanoihin tai henkilöhahmoihin, joita jo minimalistinen draama rajoitti. Mahdollisuuksia on ainakin kolme. Ensinnäkin voimme keskittyä esitysmateriaaleihin, aineksiin joista esitys muodostetaan. Toinen mahdollisuus on rajata teatteriesityksen instrumentteja, sen välineitä, ruumiita, tekniikkoja ja mediujeja. Kolmanneksi voimme siirtää huomion dramaturgian perusrakenteeseen tai -yksiköihin, jolloin pääsemme Johnsonin esittämään rakenteiden minimoimiseen ja toistoon. Jotta dramaturgiaa voi minimoida, on siis olennaista selvittää, millaisista yksiköistä se koostuu – mitä ovat käsillä olevan kokonaisuuden pienimmät mahdolliset rakenneosat. Pavisin tavoin ajattelen, että kysymys esityksen pienimmästä mahdollisesta yksiköstä muuttuu ”välttämättömäksi heti, kun esitys ymmärretään kokoelmaksi materiaaleja, joita näyttämöllepano yhdistää” (Pavis 1998, 214).

Minimalismin historia tarjoaa kaksi lähes vastakkaista näkökulmaa, joiden kautta lähestyä kysymystä dramaturgisesta perusrakenteesta. Toinen on minimalistisesta kuva-, toinen tanssitaiteesta. Kuvataiteessa pyrittiin kokonaisuin, yhdenmukaisiin muotoihin ja keskeytymättömään pintaan. Tämä tarjoaa mallin makrodramaturgialle, jossa esityksen perusyksikkönä voi pitää joko sen kokonaiskompositiota tai tähän kompositioon kuuluvia, itsessään suuria entiteettejä. Supistaminen tapahtuu rajaamalla näiden määrää, vähentämällä yksityiskohtia sekä laajentamalla ja pelkistämällä kokonaisuutta. Vaihtoehtona on pitää itse rakenneosat samaan aikaan mahdollisimman yksinkertaisina ja kokonaisina sekä toisistaan erillään, jolloin ne asettuvat toistensa kanssa suhteeseen ikään kuin itsenäisinä kokonaisteoksina.

Keskeytymättömän pinnan vaatimusta voisi soveltaa yhdenmukaistamalla esityksen ”dramaturgisen pinnan”. Mutta mitä tämä yhdenmukainen pinta konkreettisesti tarkoittaa? Miten ja mistä esityksen pinta syntyy, missä se tulee ilmi? Voisiko ajatella, että esiintyvät materiaalit (mukaan lukien ruumiit) muodostavat yhdessä tämän pinnan? Tällöin yhdenmukaistaminen tapahtuisi materiaalien yhteisen, keskeytymättömän ruumiin rakentamisen avulla.

Edellä oleva poikkeaa täysin mikrodramaturgiasta, joka hahmottuu minimalistisen tanssin pohjalle. Siinä huomio kiinnittyy tanssijan ruumiiseen ja arkiliikkeeseen. Ne paljastavat tanssijan erityisen ruumiillisen habituaalisuuden, missä jokainen pieni nyanssi on luettavissa osana rakennetta.⁹ Millaisista perusyksiköistä tällainen tanssi voisi koostua? Ja kuinka pieniksi yksiköiksi tanssikompositio olisi mahdollista purkaa, jos sitä alkaisi työstää tanssijan ruumiillisuuden hienosyisimmällä mikrotasolla? Asiaa olisi kiinnostavaa tutkia myös näyttelijändramaturgian kautta. Tällöin kysyttäväksi asetuisi, millaisista komponenteista näyttelemisen koostuu, miten näyttelijä näitä komponentteja toistaa ja varioi, miten hän niitä minimoi.

Aika: kesto, toisto, variaatio

Liikkeen ja muutoksen minimoiminen on minimalistiselle musiikille tunnusomaista. Samalla toiston ja keston merkitys kasvaa. Kun tempoa hidastetaan, kestoja manipuloidaan ja musiikilliset rakenteet tehdään eksplisiittisesti kuultaviksi, kokemus ajankulusta ja lopulta itse ajasta muuttuu. Tunne eteenpäin kulkevasta ajasta katoaa, ja ajankulu muuttuu ainakin kuuntelukokemuksen kannalta yhden-tekeväksi. Mitattava aika *kronos* muuttuu *kairokseksi*, merkitykselliseksi ajaksi, jossa jokainen minimaalinen muutos synnyttää merkitystä. Lehmann kutsuu tätä draaman jälkeiselle teatterille ominaista toisenlaisen ajallisuuden korostamista, ajallisuuden ilmiöiden tutkimista ja katsojan aikakokemuksen manipuloimista ”toiseksi ajaksi” (Lehmann 2009, 299).

Minimalistisessa musiikissa dynamiikkaa, liikettä ja muutosta rajattiin, jolloin variaatio syntyi kasvatetun keston, hidastetun tempon ja toiston vaihtokaisen muuntumisen kautta. Dean Suzukin mukaan minimalisteille oli tärkeää ”mahdollisuus tutkia toiston kautta sivuseikkoja, pieniä yksityiskohtia, mikrovariaatioita” (Suzuki 2008, 110). Henry Sayrea lainaten hän kirjoittaa, että tanssitaiteilija Ann ”Halprin [...] otti toiston käyttöönsä nimenomaan sen vuoksi, että yleisö kykenisi ’näkemään’ hänen liikkeensä” (Sayre 1989, lainaus Suzuki 2008, 111). Toisto tuo esiin kiinnostavan yhtäläisyyden tanssin ja veistoksen välillä. Sayre toteaa, että ”toisto on kineettinen vastine veistoksen py-

syvyydelle, tapa saada aikaan *tunne* pitkäkestoisesta eleellisestä läsnäolosta” (mp., lihavointi PH). Sayren havainto kineettisen toiston synnyttämästä keston tunnusta, ja Johnsonin sille musiikista löytämä vastine, on dramaturgian kannalta olennainen. Jos ajattelemme, että teatterillinen läsnäolo on yhtä aikaa sekä kineettistä että mimeettistä, niin millaisia eleitä teatterissa toistetaan ja miten? Eli kuinka Sayren kuvailema vaikutelma ”pitkäkestoisesta eleellisestä läsnäolosta” olisi käännettävissä dramaturgian kielelle? Olisi mielenkiintoista tutkia, millaisia mikrovariaatioita ja yksityiskohtia toistaminen saattaisi eleestä ja eleiden kokonaisuudesta paljastaa. Myös eleiden suhde toisiinsa, samoin kuin niistä syntyvä variaatio, on olennainen. Koska teatterillinen ele sisältää aina mimeettisen ulottuvuutensa, sen toistaminen toistaa aina myös jotakin muuta kuin pelkän eleen. Millä tavoin teatterillinen esittäminen voisi säilyä mielekkäänä yksittäisiä eleitä toistamalla ilman, että se muuttuu ’tanssiksi’? Kysymys on paitsi konventioista myös ja ennen kaikkea merkityksen syntymisen paikasta tai hetkestä, semantiikasta. Kestoon ja toistoon liittyen olisi kiintoisaa tutkia, mitä minimalistiselle musiikille tyypilliset pitkät ja hitaat kehittelyt sekä *drone*, pitkään ylläpidetty sävel tai sointu, voisivat dramaturgisesti tarkoittaa. Myös äärimmäisen lyhyiden yksiköiden ja kestojen toistaminen vaikkapa esiintymisessä olisi houkuttelevaa.

Ruumis-esiintyjä-rooli-jatkumo ja sen merkitys esittämissä taiteissa

Kuten Lepecki edellä toteaa, minimalismi hylkäsi representaation materiaalisuuden hyväksi. Minimalistinen kuva- ja tanssitaide tekivät sen luopumalla ihmishahmosta ja luonteen keskeisyydestä. Rainer riisui tanssijan ilmaisua siihen kertyneistä tottumuksista: fyysisestä virtuositeetista, korostetusta affektiivisuudesta, itseilmaisusta sekä liiasta osallistamisesta. Tanssin ”neutraali esitys” vastasi veistotaiteen ”merkityksettömiä muotoja”. Tanssija-esiintyjä suoritti erillisiä tehtäviä tai tehtävänkaltaisia toimintoja sekä toisti irrallisia tapahtumia samaan aikaan, kun hän paljastui karvoineen päivineen kaikessa materiaalisuudessaan. Minimalistisessa esityksessä tanssija tunnistettiin siis yhtä aikaa sekä esiintyjä- että materiaalikomponentiksi, aivan kuten nykyesityksessään.¹⁰

Kysymys esiintymisen laaduista tai rekistereistä, ja esiintyjän ”erilaisista ruumiista”, on esittävien taiteiden kannalta olennainen. Teatterissa, jota teksti ja sen representaatio ovat perinteisesti hallinneet, erityisesti näyttelijän ja hänen esittämänsä roolihenkilön suhdetta on jo kauan problematisoitu. Näkisin, että nimenomaan historiallinen minimalismi voi tarjota uudenlaisia näkökulmia

ruumis-esiintyjä-rooli-jatkumon avaamiseen. Minimalismin kautta on mielekästä työstää etenkin materiaalisesti painottuneita tekniikoita.

Katsottuna/katsojana oleminen

”My God! Can theatre finally come down to the irreducible fact that one group of people is looking at another group?” (Lambert-Beatty 2008, esipuhe) huudahti Rainer vuonna 1969. Vaikka en tunne asiayhteyttä – ja vaikka edelleen taistelen näköaistin ylivaltaa vastaan enkä ajattele katsojan positiota ainoastaan passiivisena katselemisena – niin lausahdus on ainakin minulle oivallinen muistutus esitystilanteen yksinkertaisesta lainalaisuudesta. Lisäksi se tekee näkyväksi esittäviin taiteisiin liittyvän perusongelman eli kysymyksen siitä, miten katsominen, katsotun ja katsojan suhde tulisi järjestää.

Minimalistisessa taiteessa katsojan ja katsotun yhdessä jakama tila korostui. Taideteos tuli olemassa olevaksi vasta katsomistilanteessa. Kun valmiita merkityksiä tai tuttua luentaa ei ollut tarjolla, katsojan aktiivinen rooli taideteoksen merkityksenantoprosessissa kasvoi. Näin katsojan oma dramaturginen työskentely nousi keskeiseksi. Nykyesityksessä katsojandramaturgialla on olennainen paikka. On mahdotonta ajatella esitystä, jota tehtäessä yksittäisen katsojan ja katsojien muodostaman kokonaisrakenteen osallisuutta ei pohdittaisi. Voisi jopa ajatella, että vastaanotto, kokeminen, on yksi nykyesityksen perusyksikkö, sen rakenneosaa.

Toisin kuin vaikkapa tanssitaiteessa katsottuna olemista ei teatterissa useinkaan käsitellä eksplisiittisesti. Katseen edessä oleminen on ikään kuin teatterilliseen esittämiseen sisäänrakennettu oletus, jota teatteri-illuusio, frontaali katsomissuunta ja ”neljäs seinä” kannattelevat. Perinteisesti roolihenkilö toimii fiktion suojassa. Nykyesityksen näkökulmasta katseen alla ja katsojien edessä oleminen kuitenkin herättävät kysymyksiä, jotka koskevat muun muassa esitystilanteen vastavuoroisuutta, esiintymisen tekniikoita ja sitä, miten samanaikainen objektina ja subjektina oleminen olisi mielekästä ratkaista. Kysymys on siis ennen muuta dramaturginen – esityksen materiaalisuutta, kompositiota, ilmitulon tapaa, kontekstia, sanalla sanoen sen koko merkityssysteemin rakentumista koskeva – ja sellaisena sitä tulisi myös käsitellä.

Lopuksi

Miten minimalistinen dramaturgia toteutuisi esityksen tasolla? Millaista materiaalisuutta siinä voisi työstää? Tehkäämme kirjoituksen lopuksi ajatuskoe, kuvitelkaamme minimalistinen esitys ”Johnsonin listan” pohjalta.

Ensin on minimoitava esityksen ainekset: minimimäärä esiintyviä ruumiita, ei rooleja, ei suhteita, ei puhetta, ei sanoja, ei esineitä, rajoitettu tila. Käsikirjoitus koostuu tekstistä, jossa on pelkkiä välimerkkejä – kuten Juha-Pekka Kilpiön *Tuli & Savu* -lehden numerossa 89 (2017) ilmestynyt ”.....”. Käytetyt rakenteet tai toistetut perusyksiköt voivat olla esimerkiksi ruumiillisia eleitä, tilallisia struktuureita vai vaikkapa lyhytkestoisia tunnelmakuja. Dynamiikkaa, liikettä ja muutosta rajoitetaan toistamalla valittuja yksiköitä vähäeleisesti, äärimmäisen hitaasti ja minimaalisesti varioiden. Tauot ovat esityksen kulussa olennaisia. Analogia äänenkorkeuden vaihtelun minimoimiseen saadaan aikaan rakentamalla staattinen rytmi tai tunnelma. Dramaturgisten osien tempoja minimoidaan ja esityksen kesto venytetään äärimmilleen. Lopulta jäljelle jää vain hiljaisuus.

Viitteet

- 1 Van der Rohe kuuli lausahduksen ensi kertaa esimieheltään arkkitehti Peter Behrensiltä, joka hänen mukaansa tarkoitti sillä kuitenkin jotakin aivan muuta kuin hän itse. Van der Rohe muistelee: ”Minun piti suunnitella luonnos tehtaan julkisivusta. Siinä ei ollut juurikaan vaihtoehtoja. Pylväät olivat 5,75 metriä (19 jalkaa) korkeat. Muistan sen kuolemaani saakka. Näytin hänelle [Behrens] nipun piirroksia siitä, miten julkisivu olisi mahdollista toteuttaa, mihin hän totesi: ’Vähemmän on enemmän.’” (Phaidon-kustantamon nettisivut.)
- 2 Ekologinen näkökulma minimalismiin ei valitettavasti mahdu tämän kirjoituksen piiriin. Olen kuitenkin pohtinut ekokatastrofin vaikutusta esittämiseen ja esiintymiseen muun muassa esitelmässä ”Ways to perform without performance”, jonka pidin keväällä 2015 Chicagon yliopistolla järjestetyssä What Can Performance Philosophy Do? -konferenssissa.
- 3 1600-luvulla eläneen Matsuo Bashoon minimalistiset haikurunot sekä hänen haikua ja vähäsanaista proosaa yhdistävät *haibuninsa* muodostivat tämän syksyllä 2013 Musiikkitalossa ensi-iltansa saaneen esityksen dramaturgisen rungon. Niiden rinnalla soitettiin japanilaista hochiku- ja shakuhachi-huiluille sävellettyä musiikkia. Näille zenbuddhalaisten munkkien perinteisesti esittämille kappaleille on tunnusomaista melodialinjan yksinkertaisuus ja vähäinen musiikillinen kehittäminen. Esityksen toisen soivan materiaalin muodosti ”esiminimalisti” Giacinto Scelsin musiikki.
- 4 Näistä tunnetuin lienee säveltäjien, tanssijoiden ja kuvataiteilijoiden vuonna 1962 perustama Judson Dance Theater -kollektiivi, jolle tunnusomainen monialainen kollaboraatio oli olennainen osa minimalistista liikettä. Koreografi Ann Halprinin vaikutus oli olennainen monille minimalistitaiteilijoille, heidän joukossaan Robert Morris, JDT:ssäkin myöhemmin toimineet tanssitaiteilijat Simone Forti, Yvonne Rainer ja Trisha Brown sekä minimalistisäveltäjät La Monte Young ja Terry Riley. Moni ensimmäisen polven minimalistisäveltäjästä oli siis lähtöisin vaihtoehtoteatterista ja New Yorkin esitystaiteesta. Heidän yhteinen innoittajansa oli John Cage ja tämän esitykselliset konsertit. (ks. Salzman ja Desi 2008, 54–55 sekä Suzuki 2013, 109 ja 111.)
- 5 Imagismin ”[i]hanteena oli lyhyt ja selkeä, säntillisin kuvin etenevä, yleensä vapaamittainen runo, jossa vältellään yleistyksiä, abstraktioita, retoriikkaa ja tunteellisuutta” (*Tieteen termipankki: Kirjallisuudentutkimus: imagismi*). Tieteen termipankin mukaan imagistit ammensivat virikkeensä ”keskiajan filosofiasta, japanilaisesta haikurunoudesta ja kiinalaisesta lyriikasta, parnassolaisilta, ranskalaisesta symbolismista ja Henri Bergsonin estetiikasta” (mp.). Clark näkee yhtäläisyyksiä

impressionistisen kuvataiteen ja minimalistisen kirjallisuuden vastaanottotavoissa, sillä aivan kuten impressionistisen maalausten katsojan on minimalistisen tarinan lukijan ”koottava” kielikuvat ja viittaukset yhteen saadakseen aikaan yhtenäisen, kokonaisen kertomuksen” (Clark 2015, 13). Lisäksi molemmissa korostuu elämän hetkellisyys ja kokemusten irrallisuus.

- 6 Minimalismista nykyrunoudessa ks. Kristian Blomberg, Henriikka Tavi ja Teemu Manninen 2009.
- 7 Selvennykseksi sanottakoon, että Lepecki jättää musiikin käsittelynsä ulkopuolelle.
- 8 Katsojan dramaturgiasta ks. De Marinis 1987, Barba 2010 ja Hulkko 2011.
- 9 Habituaalisuudesta ja habituksesta ks. Silde 2018.
- 10 Myös Vsevolod Meyerhold tavoitteli konstruktivistista näyttelijää, joka olisi samaan aikaan ”sekä taiteilija että insinööri” (Meyerhold, lainaus Braun 1969, 198).

Lähteet

- Barba, Eugenio (2010). *On Directing and Dramaturgy*. Engl. käänt. Judith Barba. Lontoo & New York: Routledge.
- Barth, John (1986). ”A Few words About Minimalism.” *The New York Times*. New York: The New York Times Company. www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html (Luettu 29.12.2017).
- Battcock, Gregory (toim.) (1968/1995). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Blomberg, Kristian, Tavi, Henriikka & Manninen, Teemu (2010). ”Minimalismi ja minimalistiset elementit. 2000-luvun-runous.” *Tuli & Savu* 4/2009, nro 58. Helsinki: Nihil Interit. www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/ (Luettu 22.11.2017).
- Brater, Enoch (1987). *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press.
- Braun, Edward (toim.) (1969). *Meyerhold on theatre*. Engl. käänt. Edward Braun. New York: Hill and Wang.
- Brown, Trisha (1978). ”Trisha Brown: an interview.” Teoksessa Anne Livet (toim.) *Contemporary Dance*. New York: Abbeville, 44–54.
- Burt, Ramsay (2006). *Judson Dance Theater: performative traces*. Lontoo: Routledge.
- Clark, Robert C. (2015). *American Literary Minimalism*. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press.
- Christoph, Cox & Warner, Daniel (2004). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum.
- De Marinis, Marco (1987). ”Dramaturgy of the Spectator.” *The Drama Revue* 31/1987. Cambridge, MA: MIT Press, 100–114.
- Dies, David (2013). ”Defining ‘Spiritual Minimalism’.” Teoksessa Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll ap Siôn (toim.) *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate, 315–335.
- Fried, Michael (1995). ”Art and Objecthood.” Teoksessa Gregory Battcock (toim.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press, 116–147 (1967).
- Fried, Michael (2016). ”Taide ja esineellisyys.” Suom. Kaisa Sivenius. *IssueX*. Taideyliopiston lehti. Helsinki: Taideyliopisto. www.issuex.fi/michael-fried-taide-ja-esineellisyys/ (Luettu 7.1.2017).
- Gann, Kyle (2004). ”Thankless Attempts at a Definition of Minimalism.” Teoksessa Christoph Cox & Daniel Warner (toim.) *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 299–303.
- Georgelou, Konstantina (2015). ”performless: dramaturgies of performing less.” Teoksessa Kirsi Monni & Ric Allsopp (toim.) *Practicing composition: making practice: texts, dialogues and documents from Erasmus MA Intensive Projects 2011–2013*. Berlin & Helsinki: HZT & TeaK, 168–188.
- Glaser, Bruce (1995/1966). ”Questions to Stella and Judd.” Toim. Lucy R. Lippard. Teoksessa Gregory Battcock (toim.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press, 148–164.
- Graver, David (2003/1997). ”The Actor’s Bodies.” Teoksessa Philip Auslander (toim.) *Performance – Critical concepts in Literary and Cultural Studies* vol. II part 3. Lontoo & New York: Routledge, 157–171.

- Hulkko, Pauliina (2011). ”Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan.” Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykyntyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hulkko, Pauliina (2015). ”Ways to perform without performance.” Luentotyöpaja konferenssissa What Can Performance Philosophy Do? The 2nd biennial Performance Philosophy conference. University of Chicago.
- Johnson, Tom (2002/1989). *The Voice of New Music. New York City 1972–1982*. A collection of articles originally published in the Village Voice. New digital edition based in the 1989 edition by Het Apollohuis. Pariisi: Editions 75. www.editions75.com/Books/TheVoiceOfNewMusic.PDF (Luettu 19.9.2018).
- Judd, Donald (1965). ”Specific Objects.” *Arts Yearbook 8*. <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Luettu 21.1.2018).
- Kainulainen, Siru (2016). *Runon tuntu*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Lambert-Beatty, Carrie (2008). *Being watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Lehmann, Hans-Thies (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999.)
- Lehtonen, Turo-Kimmo (2008). *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lepecki, André (2016). ”Minimalism.” Teoksessa Meiling Cheng & Gabrielle Cody (toim.) *Reading Contemporary Performance: theatricality across genres*. Abingdon: Routledge, 223–224.
- Morris, Robert (1995/1966). ”Notes on Sculpture.” Teoksessa Gregory Battcock (toim.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press, 222–235.
- Nyman, Michael (1968). ”Minimal Music.” *The Spectator 221*, no. 7320 (11 October), 518–19. archive.spectator.co.uk/article/11th-october-1968/22/minimal-music (Luettu 27.7.2018).
- Nyman, Michael (2004/1974). *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Engl. käänt. Christine Shantz. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- Perreault, John (1967). ”Minimal Abstracts.” *The Village Voice*. Teoksessa Gregory Battcock (toim.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press, 256–262.
- Potter, Keith, Gannn Kyle & Pwyll ap Siôn (toim.) (2013). *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate.
- Rainer, Yvonne (1965). ”No Manifesto.” <https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454> (Luettu 22.1.2018).
- Rainer, Yvonne (1974). *Work 1961–73*. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Rainer, Yvonne (1995/1968). ”A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A.” Teoksessa Gregory Battcock (toim.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles (CA): University of California Press, 263–273.
- Rainer, Yvonne (1991). ”Katsauksentapainen eräisiin ’minimalistisiin’ pyrkimyksiin määrältään erittäin pienessä tanssillisessa toiminnassa runsauden keskellä eli analyysi Trio A:sta.” Teoksessa Tiina Suhonen (toim.) *Hetken vangit: koreografien ja tanssikirittiköiden kirjoituksia*. Suom. Tiina Suhonen & Susanna Rossi. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Pater, Walter Horatio (2009). ”The School of Giorgione.” Teoksessa *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. The Project Gutenberg EBook of The Renaissance. www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm#giorgione (1877) (Luettu 4.2.2018).
- Salzman, Eric & Desi, Thomas (2008). *The new music theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford: Oxford University Press.
- Sayre, Henry M. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago & Lontoo: University of Chicago Press.
- Silde, Marja (2018). *Poseeramisia ja itsensä ylittämisiä: habituksen esteettinen muokkaaminen 1980-luvun Helsingin kaupunkikulttuurin murroksessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Strickland, Edward (1993/2000). *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suzuki, Dean (2013). ”Minimalism in the Time-Based Arts: dance, film and video.” Teoksessa Keith Potter, Kyle Gann ja Pwyll ap Siôn (toim.) *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate, 109–128.
- Takemitsu, Toru (1995). *Confronting Silence: selected writings*. Berkeley (Calif.): Fallen Leaf Press.
- Tieteen termipankki*: Kirjallisuudentutkimus: imagismi. www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:imagismi (Luettu 4.2.2018).
- ”What did Mies van der Rohe mean by less is more?” Phaidon-kustantamon nettisivut. <http://de.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/april/02/what-did-mies-van-der-rohe-mean-by-less-is-more/> (Luettu 7.1.2017).
- White, Kathryn (2009). *Beckett and Decay*. Lontoo: Continuum.





Apina, Pallo tai Vene – Keskustelu henkilöstä

Henkilö on ollut antiikin draamoista lähtien yksi dramaturgian keskeisistä käsitteistä/aiheista. *Runousopissa* Aristoteles määrittelee draaman kirjallisuuden lajiksi, jonka kerronta muodostuu toimivien henkilöiden jäljittelystä. Draamassa kerronta tapahtuu kertomisen sijaan näyttämällä: näyttämällä kuinka tarinan/teoksen henkilöt toimivat. Vaikka henkilön toiminta on 1900-luvun draamoissa voitu typistää minimiin (Beckett: *Play*) tai vaikka henkilö on voitu ainakin näennäisesti poistaa koko näytelmästä (Crimp: *Tapaus A*), henkilö on pysynyt draaman kannalta keskeisenä – mutta kiistanalaisena – käsitteenä. Millaisia merkityksiä henkilöön nykydramaturgiassa kiinnittyy, ja miten henkilöä käytetään nykyesityksissä dramaturgisena työkaluna?

TUOMAS TIMONEN

Ajattelen omissa töissäni henkilöä useimmiten joko stereotyyppinä tai esiintyjänä. Kun kirjoitan näytelmää, käytän harvoin henkilöistä erisnimiä. Yksilön ja tämän henkilökohtaisten ominaisuuksien sijaan minua kiinnostaa (so. tekijälaadulleni on luontevampaa) ajatus henkilöstä jonkin ryhmän, luokan, yhteisön, aseman tms. edustajana. Tässä inspiraationi lähteenä on ollut englantilaisen elokuvatuottajan Richard Dyerin kirjoitus stereotyypeistä, joka on eräänlainen stereotyyppien rehabilitaatio. Dyerin käsitys on kiteytetysti seuraava:

meidän täytyy olla tietoisia stereotyyppien yksioikaisuuksista ja niiden loukkaavuudesta, mutta me emme silti voi sivuuttaa sitä, että stereotyyppiat kantavat mukanaan valtavan määrän tietoa kulttuurista/valtiosta/yhteiskunnasta, jossa elämme. Olen kirjoittanut tästä aiemminkin: season ykkösen raitiovaunun pysäkillä Helsingin Käpylässä syksyllä 1999. Sataa kaatamalla vettä, olen puukeutunut sadetakkiin, farkkuihin ja kumisaappaisiin. Kanssani samalla pysäkillä on tummaihoisen miehen naureskelee minulle sateenvarjonsa alta sen verran avoimesti, että kysyn

lopulta, onko jokin vialla. Tällöin tämä tummaihoisen mies, joka on itse varustautunut nahkaisin kävelykengin, opettaa minua melko huonolla suomen kielellä: ”Sä olet maalta? Sulla on nuo kumisaappaat. Tämä on kaupunki! Ei kaupungissa pidetä kumisaappaita!” Tämä kohtaaminen kertoo nähdäkseni juuri siitä – Dyeriä seuratakseni – miten stereotypiat sisältävät sekä tietoa että valmiin valta-asetelman kussakin yhteisössä/kulttuurissa. Olen valkoihoisen, ilmiselvästi suomalaisen. Mutta että stereotypia tyhmästä, kumisaappaita käyttävästä maalaisesta on niin vahva, että jopa ilmiselvästi muualta Helsinkiin kotoutunut henkilö voi suhtautua siihen, eli minuun, pilkallisesti ilman että hän pitää asennettaan millään tavalla ongelmallisena. Sitten taas, toisaalta, kun ohjaan omia näytelmiäni, en ole ensi sijassa kiinnostunut henkilöistä vaan esiintyjästä. Käytännössä useimmiten näyttelijästä. Mitä näyttelijä tekee, kun hän puhuu kirjoittamiani repliikkejä? Mitä näyttelijä tekee, kun hän esittää stereotyyppi-seksi kirjoittamaani henkilöä? Näillä kysymyksillä pyrin sekä sivuuttamaan kysymyksen stereotypiasta että tuomaan nähtäväksi/kuultavaksi jotain sellaista, mikä ei enää sovi tuohon stereotyyppiin; jotain joka ikään kuin riitelee kirjoittamani stereotyypin kanssa.

KATARIINA NUMMINEN

Huomaan, että dramaturgi-ohjaajana suhteeni henkilöön on teoskohtainen, en ollenkaan aina operoi henkilön käsitteellä. *Zoossa* (2014) oli puhujia, *Yermassa* (2011) samaan aikaan sekä fiktiivisiä henkilöitä ammattiesiintyjien esittäminä että todellisia ihmisiä esiintymässä omana itsenään. Viipurin taiteellisen teatterin *Viimeisessä esityksessä* (2011) näyttämöllä oli fiktiivisiä tai fiktioituvia henkilöitä, joilla kuitenkin oli esittäjiensä omat nimet. Mutta vaikka minä ajattelen ja suunnittelen esityksiä tehtäväpohjaisesti – ajattelen esimerkiksi esiintyjän toimintalinjaa – esiintyjä saattaa työskennellä henkilön käsitteestä käsin, rakentaa fiktiivistä henkilöä ja roolin kaarta. Työskentely voi edetä silti tyydyttävästi ja lopputulos paljasta, vaikka ymmärrämme työn eri kautta. Mutta on minulla kokemuksia siitäkin, että esiintyjän ilmaisu alkaa rakentua liian henkilövetoiseksi, viettä esitystä väärään suuntaan. Silloin on yritettävä purkaa se henkilö sieltä. Tämä saattaa olla vaikeaa, tai mahdotontakin, jos esiintyjä on rakentanut ilmaisunsa henkilö edellä. Esiintyjä ei esimerkiksi joko halua tai osaa luopua henkilöstään, jolloin voi käydä niin, että esityksen esiintyjät toimivat keskenään hyvin eri rekistereissä, vaikka se ei ole tarkoitus. Tai katsojalle välittyvästä viestistä tulee tahattoman ristiriitainen; esiintyjän ilmaisu

saattaa antaa lupauksen, lukuohjeen, henkilöön perustuvasta kuljetuksesta, jolloin katsoja alkaa seurata henkilön tarinaa, mutta esitys eteneekin esimerkiksi esseemäisesti esittäen erilaisia näkökulmia johonkin teemaan tai katsojan toivotaan keskittyvän vaikkapa esityksen ruumiilliseen ilmaisun tasoon.

PAULIINA HULKKO

Yhtäältä tuntuu, että minäkään en paljon ajattele koko kysymystä. Henkilöstä tulee mieleen ihminen ja se, että pohjimmiltaan teatteri käsittelee, esittää ja peilaa aina ihmistä ja ihmisen kokemusta. Oli se sitten Apina, Pallo tai Vene, se on aina ihmisen kokemuksen heijastus. Toisaalta huomaan, että kysymys henkilöstä nousee kyllä esiin opetuksessani. Henkilö ja henkilön esittämisen eritavat ovat keskeistä etenkin työssäni näyttelijöiden kouluttajana. Siinä, samoin kuin ajattelussani muutoinkin, henkilö jakaantuu kuitenkin moneksi: henkilöhahmoksi, persoonaksi, rooliksi, osaksi, tehtäväksi ja niin edelleen. Väitöstutkimuksessani (Hulkko 2013, 98–102) kuvaan tuonkaltaista, nimenomaan esiintyjän ilmaisun kautta ja hänen näyttelijändramaturgisissa valinnoissaan ilmenevää jakaantumista. Kirjoitan siinä lisäksi esityksen erilaisista ”henkilötasoista”, millä tarkoitan yhden esityksen sisältämiä, ajallisesti ja sisällöllisesti toisistaan poikkeavia

dramaturgisia tasoja, jotka tulevat esiin ennen kaikkea niiden sisältämien, toisistaan poikkeavien henkilöhahmokavalkadien kautta. Kuvaavaa kuitenkin on, että sanaa ”henkilö” taidan koko väitöstutkimuksen kirjallisessa osassa käyttää ainoastaan kerran – silloinkin viittaa esityksen lähtökohtana toimivaan eli ns. tosielämän henkilöön.

MARIA KILPI

Minä puolestani olen ajatellut ja ajatelen henkilöä sekä kirjoittaessani että tehdessäni dramatisointeja. On ollut pakko, opiskelin aikana jolloin saisiolainen kirjoituksenopetus ja näytelmäkirjailijoiden diskurssi oli hyvin (pää)henkilökeskeistä. Olen jälkikäteen käsitteellistänyt sitä niin, että kirjoittamisen ideaalina vaikutti olevan mahdollisimman syvällisen päähenkilön luominen, henkilön uskottavuus riippui siitä, saatettiinko kuvitella sen kaltaisen ihmisen olevan oikeasti olemassa, ja aiheena pidettiin sitä, mikä oli päähenkilön keskeinen ongelma. Tämä on oma muistikuvani asiasta, ja oman ajattelun selventämiseksi rakennettu yksinkertaistus. Henkilön piti olla uniikki ja omalaatuinen, mutta kenen tahansa samaisuttavissa. Luokasta ja yhteiskunnallisesta asemasta oltiin kiinnostuneita vain siltä osin, kuin ne liittyivät tuohon aiheeksi nimettyyn ongelmaan. Lyhyesti, oltiin kiinnostuneita samasta

ihmisyyden osa-alueesta kuin niissä Shakespeare-tulkinnoissa, joita mainostetaan ”Tämä 400 vuotta vanha kuvaus ihmisen vallanhimosta on edelleen ajankohtainen”-tyyppisin mainoslausein. Oltiin kiinnostuneita siitä, mikä meissä kaikissa on samaa, yhteistä, jaettua ja muuttumatonta. Siitä luulisin usein puhuttavan, kun puhutaan syvällisyydestä. Tekijänä ja katsojana olen kiinnostuneempi eroista ihmisten välillä kuin jonkin kaikille yhteisen ja jaetun löytämisestä. Nyt puhuin siis ihmisestä, joka on eri asia kuin henkilö. Ihminen on monimutkainen, moniulotteinen ja usein epälooginen olento, henkilö taas perustuu aina jonkinlaiseen rajaukseen ja yksinkertaistukseen. Henkilö voi olla näkökulma ihmiseen, todelliseen tai keksittyyn, mutta sama asia se ei ole.

PH

Henkilö on henkeä ja hengittämistä. Se että henkilö minulla assosioituu ihmiseen, tulee varmaankin tekstistä ja siinä mielessä draaman historias-ta. Eli että henkilö puhuu – vähintään kuvitteellisesti. Jotenkin haluan pitää tuosta rajauksesta kiinni. Henkilö on yksikkö, joka puhuu ja toimii. Tuo tulee suoraan esiin antiikin kuorossa. Kuoro puhuu yhdellä suulla, välillä konkreettisestikin, kun vain yksi sen edustaja on paikalla. Vaikka se on monikollinen ja edustaa yhteisöä, se toimii kuin yksittäinen henkilö.

KN

Minulle muutkin voivat olla henkilöitä kuin ihmiset. Mutta ihmisen esittämänä ne ovat siinä mielessä antropomorfisia että ne ovat ihmisen muotoisen esittäjän esittämiä. Eräässä esityksessä (*Opetusnäytelmä*, 2006) varta vasten ilakoitiin allegorisilla hahmoilla: esityksen henkilöitä oli mm. Kakan jumala, *Veljeni leijonamieli* -romaani, Amsterdamin kaupunki, Työ. Filosofii Miika Luoto puolestaan kirjoittaa *Esitys*-lehden artikkelissaan Samuel Weberiä seuraten, miten Aristoteleen *Runousopin* termin *prattontes*, joka on suomeksi käännetty yleensä ilmaisulla ’toimivat ihmiset’, voisi kääntää ilmaisulla ’toimimiset’. Kyse on siis teatteriesityksen synnyttävistä toimijoista. Sana ”prattontes” kantaa näin ollen mukanaan kokemusta siitä, että kohtaamme näyttämöllä ”toimimisia” (engl. acting).” Toimimiset. Tämä on älyttömän kiinnostavaa. Tässä häviää jyrkkä dikotomia fiktiivisen draamahenkilön ja tehtäväpohjaisen esiintymisen välillä. Kyse onkin pohjimmiltaan samasta asiasta, tai saman jatkumon eri päistä. Toimiminen; toimintalinja, toimintapartituuri. Roolihenkilö on yhdenlainen toimintakäsikirjoitus, tehtävänanto (engl. task) toisenlainen. Hamletin repliikit ja Hamletin esittäjälle annetut parenteesit ja sisääntulot ja poistumiset ovat toimintakäsikirjoitus, tehtävänanto, säännöt näyttelijälle.

PH

Siis että toiminta on yhtä kuin henkilö? Jos näin on, niin mihin itse henkilöä tarvitaan? Eikö pelkkä toimiminen riittäisi? Onko henkilö toiminnan *ruumis* tai ruumiillistaja?

OTSO HUOPANIEMI

Olen miettinyt henkilöä asia- tai tutkimuskirjoittamisen yhteydessä. Onko tutkimuskirjoittamisessa sijaa kuvitteellisille henkilöille tai puhujilla ja jos on, mitä funktiota ne palvelevat? Tässä kirjassa olevaa artikkeliani pidemmälle olen vienyt ajatuksen väitöstekstissäni, jossa yksi keskustelukumppaneista on kuvitteellinen kanssatutkija. Hän toimii yhtenä tutkimuksen kirjoittajista ja häneen viitataan kuin todelliseen lähteeseen. Kaiken algoritmisen vuorovaikutuksen jälkeen tai ohella minulla on syntynyt tarve vuoropuheluun tämän kuvitteellisen toimijan kanssa, mikä on yksi tutkimuksen yllättävimmistä tuloksista.

JUSA PELTONIEMI

Minulle henkilö on usein fiktioissani, olivatpa ne sitten draama- tai proosatekstejä tai jopa runoksi katsottavia, ollut lähtökohta, suorastaan aihe. Aiheksämykseni on fiktion osalta näin konkreettinen. Aihe on se, mikä näkyy, teema on se, mikä siellä on mutta ei näy. Useimmiten käyttämäni lähtöhenkilöt ovat olleet historiallisia, siis

olemassa olleita, joko niin, että he ovat joskus olleet elossa tai niin, että heidät on vähintään keksitty valmiiksi, ja he tai ne kantavat sitä kautta mukanaan jo paljon merkityksiä ja muuta assosiaatio- ja aihemateriaalia. Siis suurin piirtein niin, että Ernst V. Knappe on ollut oikea ihminen ja silmälääkäri ja runoilija ja Harrbådan neito on kokkolalaisen kummitusjutun henkilö. Ja se mitä minä sitten teen, on suhteessa näihin. Onko se renkonstruointia enemmän kuin konstruointia? Tämmöisessä tapauksessa kirjoittaminen on paljolti opiskelua ja tiedon omaksumista, aiheesta ja henkilöistä, ja sitten sen materiaalin dramatisointia. Pitää painottaa, että niin sanottu *kirjoittaminen* käsitteenä sisältää minulle paljon enemmän kuin kirjainten ja sanojen asetelua, se voi olla keräilyharrastus, haastatteluja ja dna-testejä, kaikki pohjatyö, koko prosessi tietysti on sitä kirjoittamista, ei vain ilmaisu. Ajatus, että joku kirjailija ilmaisullaan luo maailman johon hänellä sitten on tekijyys, on minulle ihan mahdollon. Juuri nyt työskentelen sellaisen aiheen ja henkilön kanssa, josta ei ole olemassa mitään valmista tietoa, vaan materiaali pitää kerätä ja tutkia itse alusta asti. Eli kyse on ennemminkin tiedonmuodostuksesta – siis asiasta, mitä ei valmiin henkilön kohdalla tarvitsisi tehdä. Tällä hetkellä työstämästäni aiheesta löytyvät faktat ovat aika sattumanvaraisia, mutta jotakin

niitä itseeni koodailemalla silti syntyy. Saatan myös käyttää tässä yhteydessä vertaisaineistoa: jos esimerkiksi aiheenani olevasta henkilöstä ei ole saatavissa tietoa New Yorkissa vuonna 1905, voin sen sijaan käyttää hänen naapureistaan saatavissa olevaa tietoa apuna aiheen konstruoinnissa. Sellaisellehan on muuten rakentunut kokonaisia dramaturgioitakin, tyyliin Martin Crimpin *Tapaus A* (1997). Henkilöstrateginen ohjelmani on siis tällä hetkellä tämä, ja jonkinlainen algoritmi olen minäkin.

TT

Henkilö on minulle viimeinen ankuri siihen, millä perusteella jokin on minulle teatterin – vai pitäisikö sanoa draamateatterin – asia. Jos esimerkiksi Beckettin niin sanotuisista pienoisenäytelmistä (esim. *Rockaby*, 1980) poistaa henkilön, mikään ei erota niitä (proosa)runosta. Tai edellä mainittu Martin Crimpin *Tapaus A*, joka on nähdäkseni hyvin beckettiläinen: lukijan/ohjaajan tehtävä on luoda persoonattomille repliikeille puhuja, joka yhtäältä sitoo niitä ja toisaalta muodostaa henkilöitten välille draamallisen tilanteen. Jos taas en löydä jostain tekstistä henkilöä, edes henkilön varjoa, niin sitten liikutaan nähdäkseni Aarne Kinnusen määrittelemän ”teatteritekstin” alueella: mitä tahansa tekstiä voidaan niin hahmottaessa käyttää teatteriesityksen

osana. Mutta minulle teatterin – vai pitäisikö tosiaan sanoa draamateatterin – ajatuksen ja tekstin viimeinen asia on lopulta henkilö.

JP

Siis ensimmäinen vai viimeinen?

TT

Hyvä kysymys. En tiedä. Viimeinen siinä mielessä, että voin mielikuvissani poistaa näytelmästä kaiken muun paitsi henkilön. Ilman henkilöä en ymmärrä, miksi teatteriesityksessä kukaan, olipa se näyttelijä tai esiintyjä, puhuu jotain kirjoitettua tekstiä.

KN

Tuollainen poissa oleva henkilö tai esiintyjätön henkilö, se vasta korostaakin henkilöä. Tulee mieleen Rimini Protokollin *Pièces sans personnages* (2016), installaatioesitys joka koostui huoneista, joissa jokaisessa kuultiin äänitettynä kuolemaa lähellä olevan, esityksen nyt-hetken aikaan mahdollisesti jo kuolleen ihmisen puheenvuoro. Huoneet olivat viitteellisesti sisustettuja, äänien lisäksi saimme tietää ihmisistä – jotka äänitetyissä monologeissa esittivät ja esittelivät elämänsä, ja kuolemaansa – melko vähän. Mutta juuri tämän poissaolon kautta henkilöt piirtyivät järjestyttävästi esiin. Näinhän se tietysti on: kuolema on raja, loppu jota vasten ja johon suhteessa henkilö syntyy.

OH

Olen ohjannut prosesseja, joissa en ole ollenkaan ajatellut henkilöitä. Ja sitten olen kuullut esiintyjien puhuvan keskenään henkilöistään. Tämä on jäänyt vaivaamaan minua, mielen henkilön puhujaa jähmeämmäksi olioksi. Puhujan identiteetti voi vaihtua ja muuntua, se on reaktiivisempi siinä missä henkilön on useimmiten johdonmukaisuuden vuoksi pysyttävä tietyissä raameissa. Toki henkilökin voi muuttaa radikaalisti muotoaan käänteiden kautta, mutta jonkinlainen perustunnistettavuus sen on silti säilytettävä. Tämä erottelu juontaa juurensa varmaan osittain myös tavasta, jolla digitaalisten medioiden kanssa kirjoittaminen muuttaa kirjoittamista. Algoritmiset väliintulot voivat muuttaa tekstiä niin perustavilla tavoilla – esimerkiksi korvaamalla sanan ”kaa” ”kaalilla” – että se vaikuttaa myös tekstin subjektien olemisen tapaan ja muuntuvuuteen. Olen pyytänyt esiintyjä kehittämään tietynlaista valppautta ja muovautuvuutta suhteessa algoritmisiin kansakirjoittajiinsa ja siinä yhteydessä yrittänyt saada käyttämäni käsitteet vastaamaan prosessien nopeampoisista muutosalttiutta.

KN

Puhuja on kevyempi, se ei edellytä luonnetta. Se on ennemminkin positio. Esityksistäni esimerkiksi *Zoossa*

esiintyjät olivat mielestäni puhujia, eivät henkilöitä.

TT

Henkilön jähmeys, tai raskaus, voi tulla siitä, että henkilö tuo mukanaan aina tietyn kontekstin sekä stereotyyppiset, tutut tarinat ja niiden tulokset. Otan kaksi esimerkkiä. Olin syksyllä 1999 hätäapuna Ryhmäteatterissa. Teatterin oli ollut määrä saada käsikirjoitus/näytelmä valmiiksi elokuun alkuun mennessä, mutta käsikirjoitus oli pahasti kesken. Lyhyesti: minut laitettiin produktioon työharjoitteluun. Jouduin odottamattomaan kriisiin pohjoiskarjalaisen murteeni ja teatterissa kaikkien käyttämän helsinkiläisen yleispuhekielen kanssa. Pahimmassa aallonpohjassa kerroin teatterijohtajalle, että aion puhua tästä lähtien silkkaa kirjakieltä – että hänen ei pidä hämmästyä sitä. Yllätyksekseni teatterijohtaja oli kanssani samaa mieltä. Hän kertoi, kuinka ”joka kerta, kun olin avannut suuni”, tilaan oli tullut ”navetan tuulahdus”. Vaikka pidän nykyisin kommenttia osoituksena puhtaasta ääliömäisyydestä, en voi ohittaa sen sisältämää viestiä kielen, ruumiin ja kontekstin välisestä suhteesta. Tästä syystä toinen henkilökohtainen esimerkki: Kun astun tätä nykyä, osa-aikaisena dramaturgian lehtorina, sisään Teatterikorkeakoulun portista, kropassani tahtuu jotakin: vanhenen heti vähän,

onnun tarpeettoman paljon, huohotan rappusissa enemmän kuin tosiasiallisesti, hengästyn.

KN

Ja millainen henkilö sinusta nyt, näiden kuvausten pohjalta, alkaa tämän tekstin mahdollisen lukijan mieleen muodostua? Lihava katkera maalainen?

TT

Sic!

PH

Mutta kertooko tuo nyt enemmän henkilön vai oppiaine dramaturgian vai ehkä dramaturgin työn (ennenaikaisesta) vanhenemisestä?

MK

Dramatisointeja tehdessä pyrin yleensä rajaamaan ja yksinkertaistamaan mahdollisimman voimakkaasti ja läpinäkyvästi. Ajattelen myös edustavuutta, josta Tuomas puhui, henkilön tehtävä on edustaa jotakin, kuten luokkaa, ryhmää, arvo- tai kokemusmaailmaa, asennetta, jonkinlaista yhteiskunnallista tai sosiaalista statusta tms. Tämä ajatus tulee ainakin Brechtiltä. Aiheen käsittelyn syvällisyys on minulle tärkeämpää kuin henkilön syvällisyys, ja usein näiden välille asettuu käänteinen korrelaatio: henkilöiden on oltava tarpeeksi yksinkertaisia, jotta aihetta voi käsitellä

moniulotteisesti. Käytän (puoliksi tiedostamatta) vanhaa, jostakin kuultua nyrkkisääntöä: jokaisella henkilöllä on oltava oma näkökulmansa aiheeseen. Varsinkin dokumentaarista materiaalia, kuten litteroitua puhetta työstäessäni, keskityn erityisesti siihen, minkälaisesta positiosta joku puhuu, minkälaisia käsityksiä asioista on puheen taustalla, millaisia yksityiskohtia puhujan sosiaalisesta todellisuudesta tulee esiin puheen kautta. (Tai ehkä näitäkin voi pitää henkilön osatekijöinä.)

TT

Minua kiinnostaa tässä keskustelussa se, että monet meistä aloittivat oman vastauksensa kysymykseen henkilöstä sanomalla, että eivät ajattele tai työskentele sen kautta. Toisaalta olen jossain määrin kokenut, että en löydä enää juurikaan moniulotteisia (romaanin) henkilöitä nykynäytelmistä. Mutta onko tämä henkilön ohentuminen totta? Jos on, miksi niin on? Onko meidän ajassamme jotain, joka häivyttää henkilön? Tai kenties persoonan, persoonallisuuden? Tekeekö nopeutunut (keskiluokkainen) elämä meistä niin samanlaisia, että jo pelkkä häivähdys henkilöstä (viikset/maiharit...) riittää kertomaan kaiken olennaisen henkilöstä? Onko kenties *meistä*, erotuksena tarinoitten henkilöistä, tullut stereotyyppisiä toisillemme?

KN

Liittyisikö tämä kysymykseen luonteista, onko nykyään luonteita?

PH

Entä henkilö ryhmän tai luokan edustajana tai identiteetin kantajana/merkinä (menemättä tässä sen enempää Otson aiemmin nostamaan kysymykseen identiteetistä)? Eikö meillä toisaalta ole edelleen ”tarjolla” henkilöitä ja eikö meidän sikäli ole mielekästä käsitellä heitä?

TT

Minua kiinnostaa myös, kun puhutaan syvällisistä tai pinnallisista henkilö-
hahmoista, että missä tarkalleen ottaen henkilö-
hahmon syvyys sijaitsee? Voiko syviä henkilö-
hahmoja kirjoittaa vai voiko niitä vain lukea?

KN

Henkilöhahmon syvyys on nähdäk-
seni ehdottomasti lukijassa, katso-
jassa, kokijassa, siinä miten teoksen
vastaanottaja täyttää henkilöä omalla
elämällään, assosiaatioillaan, kaikella
kokemallaan ja näkemällään. Ja usein
tämä toteutuu vieläpä käänteisesti:
mitä keveämmät puitteet esityksen
henkilöllä on, sitä enemmän minä kat-
somossa ryhdyn töihin, eli täyttämään
joskus jopa lähes tyhjää taulua. Mutta
joku laukaisija, tunnistuspiste siihen
aina tarvitaan, että mielikuvitus läh-
tee liikkeelle. Mietin tätä ajatellen hen-

kilöä ikään kuin vieraanvaraisuutena,
avoimuutena, kutsuna: saa kuvitella,
saa projisoida. Tämä vieraanvaraisuus
liikuttaa minua.

MK

Ajattelen, että viime kädessä teks-
tin henkilö on mielikuva, jonka lukija
konstruoi tekstin sisältämistä mer-
kityksistä tai jota kirjoittaja käyttää
apuna tekstin tuottamiseen tai jäsen-
tämiseen. Henkilö ei ole todellinen
olento, vaikka niistä joskus sellaisina
puhutaankin. Hämmennyn näkemys-
sistä joiden mukaan henkilöt ovat jo
valmiiksi olemassa omassa fiktiivises-
sä universumissaan, ja kirjoittajan työ
on näihin henkilöihin tutustumista ja
heidän salaisuuksiensa paljastamista.
Minulle ajatus henkilön itseisarvosta
ja itsenäisestä olemassaolosta on vie-
ras.

PH

On syytä kysyä, mihin henkilöä tai
henkilön käsitettä (teatterissa) ylipää-
tään tarvitaan. Miellän nuo kaksi asiaa
erillisinä. Yhtäältä henkilö on se, min-
kä kautta näyttelijä edelleen useimmi-
ten lähestyy esityksen tekemistä. Toi-
saalta henkilö sellaisena kuin minä sen
dramaturgisena käsitteenä miellän –
siis monimutkaisena ja yksilöllisenä,
tämä erotuksena vaikkapa *personaan*
tai tyyppiin tai rooliin – on eurooppa-
laisen teatteriperinteen tuote. Sellai-
senakin näen henkilön kuuluvan vasta

siihen traditioon, joka käynnistyi Lope de Vegasta ja Shakespearesta. Näiden kanssa samaan aikaan esiintyneissä kansanteatterin muodoissa, kuten *commedia dell'artessa*, ei ole henkilöitä vaan pikemminkin tyyppejä. Henkilö ei myöskään ole käypä käsite vaikkapa aasialaisten teatterimuotojen, kuten nō-teatterin tai varjoteatterin tarkastelemiseen. Kiteytyksenä: dramaturgisena käsitteenä henkilö tarkoittaa minulle modernin ihmisen esitystä, ympäristöstään esiin piirtyvää *päähenkilöä*. Koska myös ihmisen esitys on koko ajan liikkeessä, olen itse päättänyt jakamaan sen erilaisiin osiin ja tasoihin, jolloin kysymys syvyydestä ja keveydestä näyttäytyy kysymyksenä erilaisista esittämisen tavoista ja erilaisista esityksistä.

KN

Kysymys henkilöstä virittyy nykyyhetkessä myös ja eritoten suhteessa ekologisten kriisien aikakauteen, ihmiskeskiseen maailmankuvaan ja

mahdollisiin murtumiin – tai murtuman mahdollisuuksiin – siinä. Onko draama lajina sidottu ihmishahmioon – ja tekeekö se draamasta jollakin tapaa kyseenalaisen? Peter Szondi esittää, että draama on ”uuden ajan ihmisen uljas yritys kertoa vain intersubjektiivisilla, henkilöiden välisillä suhteilla”, ja Szondin skeemassa draaman kriisi on tuon uljaan yrityksen murentumista. Mitä tästä pitäisi ajatella tänään? Miten tämä ”uljas yritys kertoa vain ihmisten välisillä suhteilla” on osasy sotaan jossa eletään? Entä taittuuko se kertomaan toisin, jos toisinkertomista tarvitaan?

PH

Aika on uusi vain suhteessa sitä edeltäviin aikoihin. Onko ilmasto meidän aikamme ainoa mahdollinen päähenkilö?

KN

Ja kuka, tai miten, sitä esittää?

Artikkeli perustuu syksyllä 2016 käytyyn keskusteluun, jossa paikalla olivat (esiintymisjärjestyksessä) Tuomas Timonen, Katariina Numminen, Pauliina Hulkko, Maria Kilpi, Otso Huopaniemi ja Jusa Peltoniemi. Pauliina Hulkko teki keskustelusta muistiinpanot, joiden pohjalta keskustelua jatkettiin sähköpostin välityksellä. Artikkelin on kirjoittanut materiaalien pohjalta Tuomas Timonen.

Teoriakirjallisuutta

- Aristoteles (1967). *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Aristoteles (2012/1997). *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti, selitykset Juha Sihvola. Teoksessa Aristoteles *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (2012). *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Teos: Helsinki.
- Corbett, David (2013). *The Art of Character. Creating Memorable Characters for Fiction, Film, and TV*. New York: Penguin Books.
- Dancyger, Ken (2013). *Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula*.
- Dyer, Richard (2002). *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Suom. ja toim. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.
- Fuchs, Eleanor (1996). *The Death of Character. Perspectives on theater after modernism*. Indiana University Press.
- Grochala, Sarah (2017). *The Contemporary Political Play. Rethinking Dramaturgical Structure*. Lontoo: Bloomsbury.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Luoto, Miika (2016). ”Aristoteles ja näyttämötoiminta.” *Esitys-lehti* 2/2016.
- Niemi, Irmeli (1969). *Nykydraaman ihmiskuva*. Helsinki: Tammi
- Rimmon-Kenan, Slomith (1991). *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. (Alkuteos *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 1983.)
- Szondi, Peter (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Valentini, Valentina (2014). *Worlds Bodies Matters. Theatre of the Late Twentieth Century*. Engl. käänt. Thomas Haskell Simpson. Aberystwyth: Performance Research Books.

Fiktiota

- Beckett, Samuel (1962). *Millaista on*. Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Otava.
- Crouch, Tim (2009). *The Author*. Oberon Books.
- Crimp, Martin (2001). *Täpaus A*. Suom. Reita Lounatvuori.
- Esterházy, Péter (1998). *Nainen*. Suom. Hannu Launonen. Helsinki: WSOY.
- Hotakainen, Kari (1991). *Buster Keaton: Elämä ja teot*. Helsinki: WSOY.
- Karhu, E. L. (2016). *Prinsessa Hamlet ja muita näytelmiä*. Helsinki: Into.
- Ruohonen, Laura (2004). *Kuningatar K ja muita näytelmiä*. Helsinki: Otava.
- Theofrastos (1968). *Luonteita*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

III

Katsojalähtöiset dramaturgiat

Näytelmät kirjoitetaan näyttämöllä esitettäväksi. Dramaturgit ja ohjaajat työstävät näyttämötapauksia harjoituksissa ja katsojat seuraavat niitä esityksissä. Näyttämölle katsovat silmät ja silmiä ympäröivät ruumiit sijaitsevat katsomossa, josta käsin ne osallistuvat esitykseen. Katse kurkottaa yli rampin.

Joskus valo leviää katsomon penkkirivistöihin tai tekijät kutsuvat yleisön näyttämön puolelle. He tarjoavat yleisölle osallisuutta esityksen luomiseen tai ehdottavat yhteisyyden piiriä. Näyttämö voi muuttua huoneen toiseen päähän rakennetusta korokkeesta mieli- tai kielikuvaksi. Silloinkin katsoja on näyttämöllä vieras eikä tekijä voi olla katsomossa kotonaan. Tekijä katsoo katsojaa aina ulkopuolelta, toisena.

Italialainen teatterintutkija Marco de Marinis erottelee kaksi tapaa lähestyä katsojan dramaturgiaa: toisaalta katsojan voi nähdä objektina, jolloin hän on yksi esityksen dramaturgisista elementeistä. Toisaalta katsojan voi tunnistaa subjektiksi, jolloin dramaturgia rakentuu hänen näkökulmastaan. (de Marinis 1987, 101.) Voi ajatella, että teatterihistorian aikana yleisön asema on vaihdellut, kun katsojaa on käytetty dramaturgisena objektina eri tavoin, enemmän tai vähemmän tietoisesti. Katsojan subjektiivinen dramaturgia sen sijaan on radikaali ja paradoksaalinen ehdotus siitä, että tekijä voisi asettua katsojan paikalle ja luoda esityksen sieltä käsin. Epäsuorasti se on läsnä, kun tekijä käyttää omaa katsojuuttaan työkaluna – esimerkiksi kun teatteriohjaaja istuu katsomoon harjoituksissa. Avoimesti katsojan subjektiivista dramaturgiaa kohti hapuillaan esityksissä, joita kutsutaan osallistaviksi, immerssiivisiksi, kokemukselliseksi tai relationaaliseksi. Tällöin puhutaan yhä enemmän katsojasta, joka on tekijälle vieras. Kutsun tätä tapaa lähestyä esitystä *katsojalähtöisyydeksi*.

Mitä katsojalähtöinen dramaturgia tarkoittaa ja mitä seuraa siitä, kun katsojuutta muovataan tai se otetaan esityksen lähtökohdaksi? Etsin tekstissäni vastauksia näihin kysymyksiin käyttäen apunani esimerkkejä esityksistä, joissa

olen ollut mukana katsojana, kokijana tai osallistujana; joiden käyttöön olen ruumiini antanut.

Katsojan lyhyt historia

Katsoja on kaiketi ollut läsnä taiteessa ja taiteilijoiden mielessä aina. Teatterin kehityksessä suuresti vaikuttanut Aristoteleen *Runousoppi* määrittelee runouden päämääräksi tunnevaikutuksen katsojaan (Aristoteles 2012, 197, 199; Heinonen & al. 2012, 12). Antiikin Kreikassa amfiteatterit rakennettiin puolipyörän muotoon niin, että yleisö katsoi paitsi näyttämölle, myös itseään. (ks. esim. Guénoun 2007, 17.) Kahden ja puolen vuosituhannen aikana on siirrytty pienehköjen muunnosten kautta 2010-luvun teatterisaliin, jossa esityksen katsojan tavanomainen paikka on istuin näyttämöä vasten asetetussa pimennetyssä katsomossa. Saksalainen teatterintutkija Erika Fischer-Lichte kirjoittaa tämän tradition kehityksestä Euroopassa (Fischer-Lichte 2008, 38–39): 1700-luvun lopulla teatterin tekijöitä alkoi häiritä se, kuinka yleisö puuttui esityksen kulkuun esimerkiksi ääneen keskustellen ja riidellen. Yleisön aktiivinen osallistuminen esitystilanteeseen koettiin ongelmalliseksi, ja sen estämiseksi kehitettiin moninaisia keinoja. Sopimaton käytös kiellettiin säännöin, rikkomuksista rangaistiin ja kaasuvalon keksimisen myötä katsomo pimennettiin. 1900-luvun alussa virta kääntyi: yleisön reaktioita alettiin teattereissa piilottamisen sijaan tai lisäksi ohjaila. Teatteriohjaajan roolin kasvun myötä yleisöstä tuli osa taiteellisen työn materiaalia; de Marinis voisi sanoa, että katsojaa alettiin hyödyntää dramaturgisena objektina.

Katsomon ja näyttämön välinen dialoginen prosessi tuli 1960-luvulla uudella tavalla teatteritaiteilijoiden kiinnostuksen kohteeksi samaan aikaan kun kuvataiteilijat alkoivat kyseenalaistaa yleisön osaa oman traditionsa piirissä. New Yorkissa Living Theatre ja Performance Group kutsuivat yleisönsä mukaan toimintaan teatterin näyttämölle, kun taas Yoko Ono, Allan Kaprow, Marina Abramović ja muut taiteilijat asettivat yleisönsä haasteellisiin tilanteisiin gallerioissa. Augusto Boal kehitti yhteiskunnallisen osattomuuden ongelmiin puuttuvaa Sorrettujen teatteria Etelä-Amerikassa, Kansainväliset situationistit kokeilivat Pariisissa kaupunkiarjen mullistamiseen tähtääviä taiteellisia tekniikoita ja Wienin aktionistien Herman Nitch järjesti verisiä mysteerirituaaleja Itävallassa. Katsojan paikasta tuli radikaalisti uudella tavalla esitysten polttopiste, joka myös usein politisoitui ja asettui osaksi länsimaisen valtakulttuurin kritiikkiä. Esitysten dramaturgiat olivat yhä riippuvaisempia katsojista ja heidän valinnoistaan – katsojan subjektiivisuus alkoi tulla osaksi esitysten dramaturgisia rakenteita.

1990-luvulta lähtien eri taiteen alojen traditiot ovat vaikuttaneet toisiinsa yhä enemmän ja osallistavan ja soveltavan taiteen muodot ovat yleistyneet kovaa vauhtia. Niissä on nähty demokratisoivaa ja voimaannuttavaa potentiaalia, niiden pohjalta on rakennettu taideteorioita ja lopulta niitä on myös tarkasteltu kriittisellä silmällä. Kansainvälisesti tekijöitä on runsaasti – Suomen oma-peräistä ja aktiivista osallistavan esityksen kenttää ovat luoneet 2000-luvun vaihteesta lähtien muun muassa Höyhentämö, Todellisuuden tutkimuskeskus, Toisissa tiloissa -ryhmä ja Esitystaiteen seura. On puhuttu relaatioestetiikasta, kokemusesityksistä ja vapautuneesta katsojasta. Vuosituhannen ensimmäisellä vuosikymmenellä *immersiiviseksi* kutsuttu teatterin laji alkoi kehittyä erityisesti Isossa-Britanniassa; Suomessa termi on siirtynyt pienten piirien taidekeskustelusta valtamedioiden sanavarastoon tämän tekstin kirjoittamisen aikoihin. Mutta onko katsoja vielääkään subjekti?

Epäsymmetrinen dialogi

Yhdysvaltalaisen nykytanssi- ja yhteisötaideryhmä BodyCartography Projectin *Super Nature* -esitysinstallaatiossa Portlandissa vuonna 2014 astun katsojana pienen olohuoneen kokoiseen tyhjiin tilaan, jossa minua odottaa yksi esiintyjä, tanssitaiteilija Olive Bieringa. Hän seisoo kumartuneena huoneen takanurkassa ja tekee yksinkertaista liikettä. Menen parin metrin päähän ja katson häntä. Hän reagoi lähestymiseeni. Katson aikani ja vaihdan asemaani sekä asentoani, mihin hän puolestaan vastaa. Kommunikoimme 20 minuutin ajan liikkein, asennoin, katsein ja elein. Välillä olemme lähekkäin, välillä eri puolilla huonetta. Hän istuu lattialle, minä teen samoin perässä. Vetäydyn seinää vasten ja hän jatkaa tanssia tilan keskellä. Tilan valo- ja äänimaailma reagoi siihen, mitä teemme. Jossain kohtaa kosketan häntä. Bieringa tuntuu aistivan herkästi viestejäni, ja samaan pyrin itsekin suhteessa häneen. Meillä on kaksitahoinen suhde: olen sekä esiintyjän toimintaa seuraava katsoja että hänen keskustelukumppaninsa ruumiillisessa dialogissamme.

De Marinisille katsojan ja esityksen suhde ei voi koskaan olla symmetrinen tai tasa-arvoinen (de Marinis 1987, 102). Samaa epätasapainoon tarttuu ranskalainen filosofi Jacques Rancière, jonka mukaan katsoja vapautuu, kun emme pyri aktivoimaan häntä vaan myönnämme, että katsojuus itsessään on toimijuutta (Rancière 2009, 20–21). Näistä lähtökohdista käsin teatterillista asetelmaa voi kuvata kahden varautuneen navan väliseen jännitteeseen perustuvana järjestelmänä. Kuten magneetissa, navat ovat molemmat aktiivisia mutta radikaalisti eri tavoin. Ne asettuvat toisiaan vasten: eivät dikotomiaksi, jossa puoliskot säilyvät

toisistaan erillisinä, vaan dialogiksi, jossa merkitykset liikkuvat ja muuttuvat napojen välisessä tilassa. Fischer-Lichte kirjoittaa ”autopoieettisesta kierrosta”, jossa näyttelijöiden teko saa katsojat reagoimaan, mikä puolestaan vaikuttaa esityksen kokonaisuuteen (Fischer-Lichte 2008, 38), ja näin esitystapahtuma syntyy jatkuvassa dialogissa. Näyttämön ja katsomon välillä on jännite, jolle esityksellinen tilanne rakentuu.

Polariteetti eli kaksinäpaisuus on metaforinen malli, jota voi käyttää kuvaamaan dynaamisia järjestelmiä. Se rakentuu kahden ääripään väliselle virtaukselle, esimerkiksi yön ja päivän, keskuksen ja periferian tai miehen ja naisen variaatioille. Polaaristen metaforien dynamiikalle on ominaista, että toinen navoista saa enemmän huomiota tai näkyvää valtaa. Vähemmälle huomiolle jäävän navan puolustaminen on valtavirtaa heijastava vasta- tai vapautusliike. Bieringa tietää esityksestä enemmän kuin minä, ja lähtöasetelma on selvä: minä katson mitä tapahtuman pitää ja seuraan hänen aloitettaan. Hänen tapansa olla tai ”esiintyä” tekee kuitenkin minulle tilaa, kutsuu minua mukaan tilanteen luomiseen. Hänen liikedramaturgiansa on siksi merkittävässä määrin katsojalähtöinen. Hän valitsee sijaintinsa huoneessa minun sijaintini mukaan ja antaa minun liikkeideni vaikuttaa omiinsa. Silti en epäile missään vaiheessa, etteikö tämä olisi esitys ja etteivätkö tekijät olisi nimenomaan tekijöitä. Voin säilyä katsojana, vetäytyä huoneen reunalle katselemaan Bieringan toimintaa, mikäli niin haluan. Koen, että vaikka tilaan ei ole rakennettu mitään viitteitä katsomosta, voin halutessani astua sen suojiin tai sieltä pois.

Katsominen tekee eroja, luo etäisyyksiä. Yhteiskunnallisessa keskustelussa vastakkainasettelut ja niiden vastustaminen ovat 2010-luvulla entistä enemmän esillä, mikä heijastaa yhä monimutkaisemman ja moniarvoisemman yhteiskuntajärjestyksen tuleamista. *Super Naturen* tavoin nykyesitykset purkavat entistä useammin vastakkainasetteluja ja katsomon tapahtumat nousevat näyttämötapahtumien rinnalle dramaturgisen ajattelun valoon. Ranciére toteaa, että teatteri on aina pyrkinyt muuttamaan yleisönsä passiivisesta aktiiviseksi ja erillisinä kontemploivista yksilöistä toimivaksi yhteisöksi (Ranciére 2009, 9–13). Katsojalähtöisten dramaturgioidenkin taustalla kaikuu aktivoimisen sävel. Muokkaamalla katsojuuden normeja esitykset hyväksyvät sen, että katsojia on ja että heidän osansa on seurata näyttämöä. Katsojan paikan laajentaminen ei poista vallan kysymyksiä vaan siirtää niitä uusille alueille ja tekee niistä ilmeisempiä. Teatterin lavalle sijoittuvan esityksen tekijä voi jättää näyttämön ja katsomon välisen suhteen käsittelyn työskentelyn taustalle, osallistavan esityksen tekijä taas joutuu ottamaan sen tietoisensa työnsä piiriin.

Lähtökohtana katsoja

Termi *katsojalähtöinen* saa inspiraationsa vastaavista ihmislähtöisistä metodii-koista muilla aloilla, kuten lapsilähtöisestä pedagogiikasta tai käyttäjälähtöisestä suunnittelusta. Katsojalähtöisyys on tekijöiden harjoittama kysymyksenasettelu, joka laajentaa katsojan aseman tarjoamia mahdollisuuksia. Lasten opettamisessa on toki aina ajateltu lapsia, mutta subjekti, se joka lasta ajattelee, on lähes aina ollut aikuinen. Lapsilähtöinen pedagogiikka on tuonut esiin lapsen omaa näkökulmaa, pyrkinyt antamaan valtaa epäsymmetrisen pedagogisen suhteen toiselle puolelle. Vastaavasti, vaikka katsojalähtöisyys olisi ollut läsnä taiteen tekemisessä aina, tekijä on ollut taiteellisen praktiikan subjekti. Katsojalähtöisen dramaturgian maastossa on tutkimusmatkailtu, mutta sen kartat ovat vielä piirtämättä.

Katsojalähtöisille esityksille on tyypillistä neuvotella arkielämän ja esityksen välisestä rajasta, kun tekijöiden luoman esityksen rinnalle nostetaan katsojan mukanaan tuoma elämä. Berliiniläisen teatteriryhmä Rimini Protokollin *Remote Helsinki* -esitykseen tullessani joudun allekirjoittamaan sopimuksen, joka vapauttaa tekijät vastuusta mahdollisen onnettomuuden sattuessa esityksen aikana. Allekirjoittaminen on kynnyks, se pakottaa minut reflektioon. Mietin, mitä vaaroja esityksessä mahtaa olla, kun tekijöiden pitää näin juridisesti vapauttaa itsensä vastuusta. Luottamukseni esitykseen horjuu.

Yhdysvaltalainen tekijänoikeuslain professori Mary LaFrance huomauttaa, että tilanteen kutsuminen teatteriksi ei vapauta tekijöitä vastuusta mahdollisen fyysisen tai emotionaalisen vahingon sattuessa ja ehdottaa yhteisten käytänteiden kehittämistä riskien vähentämiseksi (LaFrance 2013, 577–582). Vastuuvapaussopimukset ovat sekä osapuolten oikeusturvan että esityksen dramaturgian eleitä. Katsojan dramaturgiaa suunnitteleva tekijä neuvottelee esityksen logiikan ja lain logiikan välillä. Lainvoimaista turvaa rakentava dokumentti kääntyy katsojakokemuksessani vaaran merkiksi.

Osallistavien, relationaalisten, immerssiivisten ja kokemuksellisten esitysten voi nähdä ilmentävän kahta dramaturgista taipumusta. Verrattuna normatiiviseen katsomossa istumiseen katsojalähtöiset esitykset laajentavat katsojan paikkaa ja roolia sekä sisään- että ulospäin. Sisäänpäin laajenemisella viittaa esityksiin, joissa katsojan kokemuksellinen kenttä otetaan taiteellisen työskentelyn piiriin. Tällöin työn keskiössä on katsojan tajunnallinen prosessi, katsojan kehon tilat tai kehon aistittavissa oleva ympäristö. Esitys rakentuu dramaturgisesti katsojan kokemuksen varaan. Ulospäin laajenemisella taas viittaa esityksiin, joissa katsojan aktiivisesta toiminnasta tulee osa teosta ja yleisöstä samalla osin teoksen tekijä. Esitys rakentuu dramaturgisesti esityksen ehdotusten ja yleisön

vastausten muodostaman dialogin varaan. Nämä rakenteet voivat olla läsnä samassa esityksessä yhtä aikaa.

Allekirjoittamisen jälkeen *Remote Helsingin* yleisön jäsenet, joita on muutama kymmen, saavat kukin omat kuulokkeet ja äänilähteen. Kuulokkeiden kautta meitä ohjaa ”tekoälyn”, Sannan, keinotekoinen ääni sekä suggestiivinen musiikki. Unohdan sopimuksen luoman ahdistuksen nopeasti. Ääni ohjaa meitä liikkumaan kaupungissa ja kutsuu meitä laumaksi. Laumana kulkeminen on nautinnollista, manipulatiiviseen äänimaisemaan yhdistettynä se tekee sosiaalisten normien rikkomisesta kivaa. On helppoa olla lammas, jos paimen on hurmaava. Ääninauha johdattaa yleisöryhmää pitkin kaupunkia niin taitavasti vietellen, että osallistumisen kynnykset lipuvat usein lähes huomaamatta ohi. Houkuteltona uppoan esityksen maailmaan ja suostun sen ehdotuksiin niin helposti, että hirvittää.

Rimini Protokoll ei jätä epäselväksi tämän taipumuksen vaaroja. Kirkkoon saavuttuamme yleisö jaetaan osiin. Kun astun ulos ryhmäni kanssa, meille kerrotaan, että olemme eliittiä. Kylmät väreet kulkevat ihollani tajutessani, mihin olen antanut itseni johdattaa: yleisön sisään rakennetaan hierarkia ja meidät ohjataan katsomaan toisia vähempiarvoisina. Voin vain arvata, että yleisön toista osaa houkuttellaan ajattelemaan samoin meistä. Viisi minuuttia aikaisemmin kirkon iloisena tämän fasistin perässä. Esitys sekä upottaa minut maailmaansa (fyysisesti, kun kaupungista tulee esitys, mentaalisesti musiikin ja kertojaäänen kautta) että osallistaa minut (lauman jäsenenä, kaupunkitilan normien rikkojana, epätasa-arvon kriitikkona).

Osallistamalla katsojaa esitykset pakottavat hänet oman positionsa kriittiseen reflektioon. Katsoja kohtaa kynnyksiä, joiden edessä hän joutuu valitsemaan, astuuko niiden yli, eli osallistuu teoksen ehdottamalla tavalla, vai jääkö niiden taakse, eli kieltäytyy osallistumasta tai osallistuu tavalla, jota ei ehdoteta. Upottamalla katsojan maailmansa sisään esitys puolestaan viettelee häntä muuntuneeseen tajunnan tilaan tai hypnoosiin, jossa tietoiset valinnat jäävät taakse. Tietoisesta osallistumisesta vaatima kriittinen etäisyys problematisoi asemani katsojana – kun minut osallistetaan tietoisena subjektina, osallistumisestani tulee vaikeaa. Pystyn halutessani lukemaan melkein minkä tahansa tekijöiden ehdotuksen väkivaltaisena. Kun tajuntaani taas vietellään huumaantuneeseen tilaan, osallistumisen kynnykset hälvenevät ja olen tekijöiden käytettävissä niin hyvään kuin pahaan – näkökulmasta riippuen hurmioituneena ja estoista vapautuneena kanssaluojana tai pelkkänä orjana. *Remote Helsingin*in jälkeen olen epävarma teoksen agendasta, voin tulkita sen niin kapitalismin kritiikiksi kuin sen hedelmäksikin.¹ Katsojalähtöiset esitykset asettavat katsojan kosketuksiin

vapauden kysymyksen kanssa: niin sisäisesti kuin suhteessa muihin. Hänelle tarjotaan toisaalta moniulotteisempia tapoja kokea, toisaalta moninaisempia mahdollisuuksia toimia.

Kokemuksen dramaturgiat

Filosofi John Dewey kirjoittaa vuonna 1934 julkaistussa teoksessa *Taide kokemuksena*, että taide tapahtuu vastaanottajan kokemuksessa sen sijaan, että se sijaitisi esimerkiksi taide-esineissä (Dewey 2010, 11–12). Dewey vertaa taidekokemuksia vuoriin, jotka nousevat esiin arkikokemuksen maastosta. Esitykselliseen kehykseen sijoitettuna Deweyn ehdotus tarkoittaa näyttämön sijaitsemista katsojassa: hänen mielestään, kehossaan, tajunnassaan. Deweyn teorian taustalla kaikuu 1800–1900-lukujen vaihteessa syntyneen fenomenologian lähtökohta: maailma todellistuu meille kokemuksessamme. Deweylle kokemus on jo ”idullaan olevaa taidetta”. Fenomenologia ja Deweyn kokemusta korostava pragmatismi ovat luoneet sitä ajatushistoriallista maastoa, johon katsojalähtöisen esitystaiteen voi nähdä sijoittuvan.

Vaikka kokemuksellisuus kuvaa mainiosti monia ajankohtaisia esitystaiteen ilmiöitä, se ei ole levittäytynyt taidepuheeseen samaan tapaan kuin sen sukulaiskäsite immersivisyys. Kokemus on immersiota laajempi käsite: voin kokea jotain muutenkin kuin niin, että se valtaa ympäristöni tai tajuntani. Immersiivinen esitys pyrkii varsin kattavaan kokemukseen, kokonaisvaltaiseen kokemukselliseen taideteokseen – ihmistä ympäröivän maailman korvaa taide, kuten sukeltaessa kehoa ympäröivän ilman korvaa vesi. Immersiivisyydestä eli upottavuudesta alettiin puhua 1980-luvulla teknologisten sovellusten kehittyessä moniaistisiksi; upottavan teatterin genre syntyi 2000-luvun alkupuolella. (Machon 2013, 58–66.) Upottavuus muistuttaa Richard Schechnerin 1960-luvulla lanseeramaa ympäristönomaisen esityksen käsitettä (Schechner 1968). Ympäristönomaisuudella Schechner viittaa esityksiin, jotka pyrkivät hävittämään esiintyjien ja katsojien välisen tilan eron. Kokemusesityksistä taas kuulee puhuttavan lähinnä Suomen kokeellisen teatterin kentällä.²

Höyhentämön *My Day in the Tank* -esityksessä katsoja kokee fenomenologisen uppoamisen, jopa kirjaimellisesti. Esitys tapahtuu hoitolassa, jossa on kelluntatankki. Tapaan ensin esiintyjän, joka johdattaa minut oman mieleni liikkeiden kuunteluun ja valmistaa tankissa vietettävään aikaan. Sen jälkeen minut ohjataan tankkihuoneeseen ja jätetään yksin.

Esityksen keskiössä on aika, jonka kellun pimeään tankin sisällä vailla mitään ärsykeitä tai teoksellisia sisältöjä. Sen jälkeen tapaan esiintyjän jälleen ja hän

tarjoaa minulle mahdollisuuden reflektoida kokemaani piirtämällä. Esitys havainnollistaa yksinkertaisessa muodossa Deweyn ajatuksia. Esityskokemus kietoutuu ympärilleni; minusta tulee itseriittäinen katsoja, jolle tekijät avaavat oven oman itsensä havainnointiin ja omassa sisäavaruudessa lillumiseen. Rancièren yhteisö loistaa poissaolollaan. Esityksen dramaturgia ehdottaa, että lähestyisin katsojana, kokijana tai osallistujana olemistani tästä, missä nyt olen, oman havaintoni sisällöistä käsin. Esitys esittelee itsensä taiteena, mikä lanseeraa kokemukseni taidekokemukseksi. Samalla se kuitenkin jättää paljon varaa tulkinnalleni: voin käyttää sitä niin hengellisenä harjoitteena, hemmotteluhoitona kuin elämystuotantonakin. Esityksen dramaturgia on siis varsin katsojalähtöinen.

My Day in the Tankissa pienimuotoisin keinoin rakennettu esitys levittäytyy mieleni sisään. Upottavan esityksen toisessa ääripäässä on brittiläisessä kontekstissa pitkälle kehittynyt immerssiivinen teatteri, jossa mittavat ja mahtipontiset lavastetut ympäristöt sulkevat katsojien kehot syleilyynsä. Valtteri Raekallio työryhmineen rakensi Helsingissä sijaitsevaan tyhjään Marian sairaalaan Jaakko Yli-Juonikkaan kokeelliseen romaaniin perustuvan *Neuromaani*-esityksen. Esiintyjät liikkuvat sairaalan aulassa lääkärintakit yllään, ja minut otetaan vastaan potilaana. Alkukohtauksessa pääsen makaamaan sairaalasänkyyn ja kuuntelemaan ensimmäistä osaa kuunnelmaksi puhutusta kirjasta. Sen jälkeen saan kuljeskella kirjan päähenkilön aivoiksi lavastetussa sairaalassa vapaasti.

Sadan huoneen installaatioissa kohtaan ajoittain esiintyjä ja kuuntelen loputtomasti nauhalle luettuja kirjan lukuja. Esitys on speaktaakkeli. Eteeni tarjotaan tiloja tilojen jälkeen, sanoja sanojen jälkeen, kuvia kuvien jälkeen. *My Day in the Tank* luottaa siihen, että tuotan sisällön itse, *Neuromaani* puolestaan jakaa sisältöä enemmän kuin jaksan sulattaa. Tankin fenomenologisessa upotuksessa en pääse esitystä pakoon, sillä esitys tapahtuu mielessäni. Sairaalan fyysisessä upotuksessa voin valita poistaa kuulokkeet tai ajatella omiani, eikä esityksen kulku häiriinny siitä mitenkään. Voin maleksia tilassa suhteellisen vapaasti, kuin taidemuseossa tai kauppakeskuksessa. Minun ei tarvitse ottaa vastuuta juurimistään. En koe itseäni poliittiseksi subjektiksi tai sen enempää yhteisönkään jäseneksi. Harhailen kulttuurin aivoissa.

Osallisuuden dramaturgiat

Taidehistorioitsija Claire Bishop esittelee 1900-luvun alun jälkeisen osallistavan taiteen historian kolmen käännekohdan kautta (Bishop 2013, 3). Ensimmäinen käännekohta on historiallisen avantgarden synty ensimmäisen maailmansodan aikoihin, toinen on uusavantgarden synty 1960-luvulla ja kolmas osallistavan

taiteen kultakauden alku kommunististen valtiojärjestelmien kaatumisen aikaan 1980–90-lukujen vaihteessa. Näin hän liittää osallistavan taiteen luovat kaudet yhteiskunnallisiin muutoshetkiin, jotka edustavat yhteisöllisen yhteiskuntavision nousua ja tuhoa. Kokemuksellisten ja upottavien dramaturgioiden yksilökeskeisyys saa teoreetikot käsittelemään kapitalismia, kun taas osallistavien dramaturgioiden keskiöön nousevat kysymykset yhteisöstä ja sen jäsenten osallisuudesta ja osattomuudesta. Osallisuuden dramaturgiat ottavat yhteisöllisyyden muodot, ihmisten väliset suhteet ja yhteiskunnallisen toiminnan taiteen materiaalien piiriin. Osallistumisesta käsin katsottuna kokemuksellinen katsojuus on katsojalähtöisyyttä pienimmillään; katsoja osallistuu vain oman kokemuksensa tasolla.

Milja Ahon, Anna-Mari Karvosen, Anna Mustosen ja Emmi Vennan nimetömmässä teoksessa vuodelta 2016 esiintyjät johdattavat avoimesti ja lempeästi ehdottaen osallistaviin tekoihin. Anna Mustonen aloittaa puhumalla yleisölle lämpiössä: ”Esitys alkaa ongelmitta, tästä vaan. Olen miettinyt etukäteen monia eri vaihtoehtoja tälle kohtaamiselle. Haluan että tämä onnistuu. Pelkään, että joudutte kannattelemaan tätä tilannetta liikaa. Toivon, ettei kenenkään tarvitsisi kannatella tätä hetkeä. Saatan olla teennäinen, liian tietoinen kaikesta. Puhun kaiken auki niin ettei jää epäselvä olo. Puhun kaiken auki: ikkunat, ovet, verhot, taulut, huonekalut, valaisimet, katon, lattian, vaatteet yllämme, hennon värinän joka kulkee hengitykseni rinnalla, kielen, jonka tekee mieli lipaista rohtuneita huulia. Kumarrumme kaikki kohti lattiaa ja riisumme kengät. Toivon, että kaikki riisuisivat kenkensä. Ylös noustessamme tunnemme maan jalkojemme alla. Siirrämme painon oikealle jalalle, vasen jalka irtoaa maasta ja valmistautuu ottamaan askeleen, kävelemme ovista sisään saliin. Te seuraatte minua.”³ Esiintyjät puhuvat ääneen esitystilanteesta, kuin runoa lausuen ja ohjeistavat yleisöä välillä suoraan, välillä viitteellisesti toimimaan tietyllä tavalla. Jokainen sana on tarkkaan harkittu ja vapaasti tulkittavaksi tarkoitettu.

Me osallistujat heijastamme valintojamme muista osallistujista ja yritämme lukea, mitä tekijät haluavat. Osallistamisen dramaturgia etenee askel askeleelta, sana sanalta, liike liikkeeltä. Tilanne on niin läpinäkyvä ja arkinen, että mieleni ei hiljene vaan vieraannun tekemään toistuvia tietoisia valintoja. Arvioin yhä uudelleen omaa positiotani: suostunko esiintyjien ehdotuksiin, mitä asentoni viestii muille katsojille, mikä on paikkani tässä ryhmässä, muutunko osaksi massaa tai sitä kritisoivaksi kapinalliseksi? Minulle esitys käsittelee sosiaalista painetta. Se tuo esiin osallistavuuden perusproblematiikan: osallistuminen on lähtökohtaisesti ristiriitainen teko. Se tekee minusta osan väliaikaista yhteisöä, jonka huokuvan lämmön kainalossa luokseni hiipii sopeutumisen ja samanlaisuuden tarve.

Osallistava esitys antaa meille, yleisölle, mahdollisuuden esimerkiksi aktiivisuuteen, yhteisöllisyyteen ja tekijyyteen. Sen tehdessään se joutuu objektivomaan meidät, käyttämään meitä, olettamaan meidät tietynlaisiksi.

Bishop tuo esiin sen, kuinka osallistamista voidaan käyttää yhtä hyvin väkivaltaisen yhteiskuntajärjestelmän tukemiseen kuin kritisoi miseenkin. Kuten minäkin, hän arvostaa teoksia, joiden pyrkimykset eivät ole helposti selitettävissä, joiden sisään on rakennettu sellaisia ristiriitoja, jotka purkavat tekijöiden mahdollisuuksia kokemusten, tulkintojen tai tilanteen hallintaan. Vuonna 2011 Helsingissä järjestetty Aarni Korpelan ja Jamie MacDonaldin *Lovers' Matchmaking Agency* käytti dramaturgisena työkaluna esityksen rakenteen lainaamista toisesta tapahtumallisesta tai sosiaalisen elämän muodosta, joka on lähtökohtaisesti teatteria osallistavampi. *Lovers' Matchmaking Agency* tapauksessa muoto on treffipalveluyritys. Se vapauttaa minut osallistumaan ensi hetkestä lähtien vailla tarvetta miettiä, mikä asemani on. Ahon, Karvosen, Mustosen ja Vennan teos osallistaa esiintyjäntyöllä johdatellen, koko ajan osallisuutta kysyen. *Lovers' Matchmaking Agency* osallistaa rakenteensa kautta – treffipalvelun asiakkaaksi ilmoittautumisesta lähtien osallisuus on itsestäänselvää.

Tekijät Korpela ja MacDonald ovat kouluttaneet agentuurin palvelukseen parittajia. Parittajat järjestävät osallistujien välisiä ja erilaisiin teemoihin perustuvia sokkotreffejä. On vaikea sanoa, kuka on esityksen yleisö. Parittajat näyttävät minulle teoksen esiintyjänä, mutta tekijöille hekin ovat osallistujia. He häviävät nopeasti taustalle ja treffeillä kohtaan enää muita palvelun asiakkaiksi ilmoittautuneita, jotka miellän yleisön jäseniksi. Meidät päästetään treffikohtauksiin omin nokkinemme, eikä tekijöillä ole valtaa tai mahdollisuuksia vaikuttaa niiden kulkuun. Parittajat ohjaavat meitä katsomaan treffikumppania rakastajana, mutta teroittavat samalla, että päämääränämme ei ole seksi. Esitys alkaa toimia organismina, jonka toimintaa tekijät seuraavat taustalta. Emergentti, vasta osallistujien yhteistoiminnan myötä syntyvä ihmissuhteiden dramaturgia on taiteellisesti ilmaisuvoimaista ja eettisesti arveluttavaa. ”Olemme luoneet hirviön, ja hirviö olette te”, toteaa lemmenlaivan kapteeni Aarni Korpela. Sekä Ahon, Karvosen, Mustosen ja Vennan teoksen että *Lovers' Matchmaking Agency* synnyttämä ihmissuhteiden verkosto ja yhteisöllisyyden muoto on monimutkainen ja katsojalähtöisyydessään ristiriitainen. Teokset pakottavat osallistujansa aktiivisuuteen ja tuovat näkyväksi sen miten yhteinen rakentuu yhdessä, miten kukaan paikallaolijoista ei voi paeta osallisuuden vastuuta.

Katsojan jälkeen

Onko katsoja esittäväälle taiteelle ominainen arkkityyppinen hahmo, joka kertoo jotain olennaista ihmisyydestä? Vai edustaako hän kulttuurista ajanjaksoa, jonka murrosta todistamme? *Kokija ja osallistuja* ovat ehdotuksia siitä, millä katsojan voisi korvata.

Kokeminen tekee meistä samaa ainetta maailman kanssa (vrt. Dewey 2010; Machon 2009). Kokijalle hänen oma rajansa on epätarkka, hämärä, kyseenalainen. Kokeminen romahduttaa eroja ja dualismeja, äärimmilleen vietynä se johtaa solipsismiin tai narsistiseen nautiskeluun. Oman kokemuksen kriittinen tarkastelu on ristiriitaista. Kokemukset ja niiden jakaminen luovat kasvualustaa empatialle; silti kokemukseen on paketoitavissa myyntiin, speaktaakkeliksi speaktaakkelin paikalle. (Vrt. Alston 2016.)

Osallisuus on yhteiskunnan perusta. Se on yksi poliittisen toiminnan peruskysymyksistä ja nähdään usein eettisenä suureena. Se on luomista ja tuhoamista, vaikuttamista ja valintojen tekemistä. Kokemuksista sikiävä empatia konkretisoituu osallisuudessa ja esitys toteutuu sen myötä yhteisöllisenä tapahtumana, oli sen muoto mikä tahansa. Tekijä tarjoaa aina katsojalle osan teoksessaan tai sen äärellä ja rakentaa siten teoksen vastaanoton esteettisiä, poliittisia ja filosofisia lähtökohtia.

Jotkut taiteilijat kutsuvat yleisöään jopa *protagonisteiksi*⁴ kumoten nurin antiikin teatteriasetelman. Onko katsojuudessa siis jotain vanhanaikaista? Häviääkö katsojuus katsojalähtöisyyden myötä? Termien lisääntyminen kertoo taiteen muotojen moninaistumisesta ja katsojaposition problematisoinnista ajankohtaisessa taidekeskustelussa. Mielestäni katsomo-näyttämö-polariteetin voima ei ole vähentynyt, mutta sen uudelleentulkinnat ja muovaukset synnyttävät taiteellisia muotoja, jotka vaativat uusia dramaturgisia lähestymistapoja, kuten edellä käsitellyt esimerkit osoittavat. Yleisön paikan ja roolin työstäminen osana esitysten dramaturgiaa avaa taiteellisia, filosofisia ja poliittisia kysymyksiä, jotka näyttämötapahtumiin keskittyttäessä jäävät varjoon. Kun noihin varjoihin astutaan, katsojalähtöisyys voi toimia dramaturgisen ajattelun raja-arvona, valaista kaksinapaisen teatterillisen jännitteen merkityksiä ja kurottaa kohti sitä tuntematonta, joka avautuu katsovan silmän verkkokalvon takaa.

Viitteet

- 1 Kaksi vuotta ensi-illan jälkeen esitys pyörii Helsingissä edelleen, mutta verkkosivusto ei sijoita esitystä enää taidekontekstiin: Rimini Protokolla ei mainita, ja markkinointikohteena ovat polttariporukat ja yritykset. Mainoslauseeksi on valittu ”koe nuori, moderni ja cool Helsinki”.
- 2 Suomalainen ohjaaja ja rituaalitaiteilija Eero-Tapio Vuori on kehittänyt uussanan *experimance* (suomalainen v/käännös mahdollisesti *eksperimanssi*), joka on yhdistelmä sanoista *experience* ja *performance*. Yleisemmin esitystaiteen kentällä käytetään kuitenkin ilmaisua *kokemusesitys*.
- 3 Lainaus esityksen käsikirjoituksesta, lähteenä sähköposti Anna Mustoselta 26.4.2017.
- 4 ks. Todellisuuden tutkimuskeskuksen trilogia *Platonin Pidot*, *Platonin Luola* sekä *Platonin Valtio*: www.todellisuus.fi. Kirjoittaja on osa teossarjan työryhmää.

Esityslähteet

Nimetön esitys (2016)

Milja Aho, Anna-Mari Karvonen, Anna Mustonen & Emmi Venna

Tuotanto: Nykytaidetilä Kutomo, Baltic Circle -festivaali

Lovers' Matchmaking Agency (2011)

Walkabout / Aarni Korpela & Jamie MacDonald

Tuotanto: Höyhentämö

My Day in the Tank (2015, ensi-ilta 2014)

Höyhentämö

Työryhmä: Eero-Tapio Vuori, Aarni Korpela, Risto Santavuori, Juha Sääsä, Sanna Uuttu

Neuromaani (2016)

Taiteellinen suunnittelu ja toteutus: Valteri Raekallio

Käsikirjoitus: Jaakko Yli-Juonikas & Valteri Raekallio

Keskeiset esiintyjät: Auri Ahola, Karoliina Kauhanen, Teemu Kyytinen, Misa Lommi, Eero Vesterinen

Ääninäyttelijä: Jarmo Koski

Lavastus: Aino Koski

Äänisuunnittelu: Aki Päivärinne

Tekninen suunnittelu: Lauri Lundahl

Tuotanto: Raekallio Corp. / Helsingin Juhlaviikot / Zodiak –Uuden tanssin keskus

Remote Helsinki (2016) (Alkuteos Remote X, ensi-ilta 2013)

Rimini Protokoll / Stefan Kaegi & Jörg Karrenbauer

Konsepti, käsikirjoitus ja ohjaus: Stefan Kaegi

Käsikirjoitus ja ohjaus lokaatiossa: Jörg Karrenbauer, Anton Rose

Äänisuunnittelun konsepti: Nikolas Neecke

Äänisuunnittelu lokaatiossa: Nikolas Neecke, Ilona Marti, Ekaterina Reshetnikova, Peter Breitenbach, Karolin Killig,

Tobias Koch, Jascha Dormann

Dramaturgia: Aljoscha Begrich, Juliane Männel

Tuottajat: Caroline Gentz, Epona Hamdan

Super Nature (2014, ensi-ilta 2012)

BodyCartography Project

Ohjaus: Olive Bieringa ja Otto Ramstad

Sävellys: Zeena Parkins

Visuaalinen suunnittelu: Emmett Ramstad

Kirjalliset lähteet

- Alston, Adam (2013). "Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre." *Performance Research*, Vol.18, Is.2, 128–138. Lontoo: Routledge.
- Alston, Adam (2016). *Beyond Immersive Theater: Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Aristoteles. *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. Lontoo & New York: Verso.
- Boenisch, Peter M. (2012). "Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre." *Critical Stages / Scènes Critiques: The IATC webjournal/Revue web de i'AICT*. Issue No 7. <http://www.critical-stages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-in-contemporary-theatre/>. Luettu 1.2.2017.
- Cull, Laura (2011). "Attention-training: Immanence and ontological participation in Kaprow, Deleuze and Bergson." *Performance Research*, Vol.16, Is.4, 80–91. Lontoo: Routledge.
- Dewey, John (2010). *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: niin&näin. (Alkuteos *Art as Experience*, 1934.)
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. (Alkuteos *Ästhetik des Performativen*, 2004.) Abingdon: Routledge.
- Guénoun, Denis (2007). *Näyttämön filosofia*. Suom. Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto & Riina Maukola. Helsinki: Like. (Alkuteokset *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, 2005 ja *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre de la philosophie*, 1998.)
- Heinonen, Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012). *Aristoteleen Runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Harvey, Jen (2013). *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- LaFrance, Mary (2013). *The Disappearing Fourth Wall: Law, Ethics and Experiential Theatre*. Las Vegas: William S. Boyd School of Law.
- Machon, Josephine (2009). *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Machon, Josephine (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- de Marinis, Marco (1987). "Dramaturgy of the Spectator." *The Drama Review: TDR*, Vol.31, No. 2, 100–114. Cambridge: MIT Press.
- Rancière, Jacques (2016). *Vapautunut katsoja*. Suom. Anna Tuomikoski & Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto. (Alkuteos *Le spectateur émancipé*, 2008.)
- Schechner, Richard (1968). *6 Axioms for Environmental Theater*. *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, 41–64. Cambridge: MIT Press.
- Vuori, Eero-Tapio & Risto Santavuori (2011). "Mail Order Experimance. Tajunnallinen kokemusesitys." Teoksessa Julius Elo & Tuomas Laitinen (toim.) *Kokeva Keho. Ajatuksia katsojan kehosta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.

ANNI KLEIN JA JARKKO PARTANEN

Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa

Nykytanssissa teoksen ohjaaminen, kokonaiskomposition luominen ja dramaturginen ajattelu ovat perinteisesti kuuluneet koreografille. Tanssiteoksen kokonaisuuden rakentamiseen voi olla useita erilaisia strategioita, ja vastuu voi jakautua usealle henkilölle työryhmän sisällä. Esimerkiksi teoksen dramaturgia saattaa esitystilanteessa olla tanssijoiden päätettävissä, esityksen rakennetta voi ohjata jokin ennalta päätetty systeemiajattelu ja sattuman kanssa työskentely on ollut yleistä jo 1950-luvulta lähtien. Myös hierarkioita työryhmän jäsenten välillä on haastettu jo kauan. Kollektiiviset työskentelytavat ovat arkipäivää, ja päätöksentekoprosessit voivat olla neuvoteltavissa työryhmä- ja produktiokohtaisesti.

Kirjassaan *Dramaturgy in Motion* (2015) Katherine Profeta esittää koreografi Pina Bauschin ja aikaisemmin toimittajana työskennelleen Raimund Hoghen vuonna 1979 alkaneen työskentelyn olevan ensimmäinen dramaturgin ja koreografien välinen yhteistyö eurooppalaisen nykytanssin historiassa. Profetan mukaan Bauschin lähestymistavasta teki radikaalin se, että hän kysyi harjoitusvaiheessa tanssijoiltaan kysymyksiä. Vastauksista syntyi teoksen kohtauksia ja näyttämöllistä materiaalia. Tanssijoiden tuli vastata näihin usein henkilökohtaisiin kysymyksiin kaikilla käytössään olevilla keinoilla – oli se puhetta tai liikettä – tekemättä eroa arkisen kehonsa ja treenatun tanssijan kehonsa välillä. Bauschin työskentelymetodi teki selvän eron tapaan jolla koreografien työ perinteisesti oli ymmärretty. Sen sijaan, että koreografi olisi henkilö jolla on vastaus kaikkeen, Bausch näki hänen tehtäväkseen asettaa kysymyksiä. Näin Bausch jakoi koreografina saman ei-tietämisen tilan tanssijoiden ja suunnittelijoiden kanssa raivaten tilaa myös uudelle työnkuvalle, dramaturgille.

Dramaturgi-teoreetikko Bojana Kunst näkee dramaturgien esiinmarssin tanssin kentälle osana taidelajin esteettisiä muutoksia ja tanssin kentän laa-

jempaa institutionalisoitumista. Hän kirjoittaa artikkelissaan ”The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance” (2008), kuinka 1990-luvun alussa tanssin kenttä moniäänistyi, tekemisen tavat monimuotoistuivat ja yhteistyö eri taiteenalojen välillä lisääntyi. Tanssiin tuli vaikutteita muun muassa performanssitaiteesta ja kuvataiteesta. Ranskassa syntyi *konseptuaalisen tanssin* liike, joka horjutti koreografian ja tanssijan perinteisiä työnkuvia nostaten keskiöön kysymyksen ”Mitä on tanssi?”. Konseptuaalinen tanssi haastoi konventiot, joiden mukaan tanssi edellyttää aina liikettä tai että tanssijan treenattu keho olisi merkityksistä neutraali. Tähän ajatteluun koreografeja johdatti ruumiin poliittisen uudelleenrajaamisen filosofia. Ruumista näyttämöllä ei enää ymmärretty itsenäisenä ja suljettuna entiteettinä vaan avoimena ja dynaamisena järjestelmänä, joka tuottaa jatkuvasti sekä alistamisen ja kontrollin tapoja että vastarinnan ja olevaksi tulemisen muotoja. Tämä subjektin uudelleenajattelu ruumiin näkökulmasta nousi koreografian nimenomaiseksi tehtäväksi jatkuvan liikkeen sijaan.

Samaan aikaan kun tanssitaide irtautui modernin projektin eteenpäin suuntautuvasta liikkeen imperatiivista myös työskentelytavat olivat murroksessa. Kuten muissakin esittävisissä taiteissa, tanssin kentällä alkoivat korostua niin sanotut prosessorientoituneet praktiikat, jotka edellyttivät uudenlaista dramaturgista ajattelua. Tanssidramaturgian pioneerin Marianne van Kerkhovenin määritelmän mukaan tällaisissa työtavoissa teoksen merkitystä, tarkoitusta, muotoa ja sisältöä ei ole päätetty etukäteen vaan ne nousevat esiin prosessissa itsessään. Tanssin itsestäänselvytykset kyseenalaistavan teoreettisen ajattelun lisäksi siis myös prosessorientoituneet työtavat toivat dramaturgin tanssin kentälle.

***Dirty Dancing* – prosessi ja praktiikka**

Toimimme esittävien taiteiden vapaalla kentällä ohjaajana ja koreografina ja olemme työskennelleet yhdessä viiden teoksen verran. Emme kuitenkaan toimi ainoastaan kaksin, vaan taiteellisen ajattelumme kehittymiselle on ollut keskeistä pitkään jatkunut yhteistyö samojen ääni-, tila- ja valosuunnittelijoiden kanssa. Työtapaamme voisi hyvin kuvailla prosessorientoituneeksi, ja vaikka emme teoksisammme yleensä nimeä yhtä tiettyä henkilöä dramaturgiksi, on juuri dramaturgisen työn pohtiminen ja jakaminen työryhmän sisällä muodostunut työskentelyllemme keskeiseksi. Lähestymistapaa, jossa esityksen eri osa-alueet ovat alusta alkaen vahvasti luomassa sisältöä ja dramaturgiaa, kuvaa hyvin äänisuunnittelija Heidi Soidinsalon lausahdus: ”Haluan tehdä teoksia, joista on mahdotonta puhua

puhumatta niiden äänisuunnittelusta.” Tarve pohtia dramaturgiaa yhdessä on syntynyt myös kokemuksesta, että lopputulos on taiteellisesti hedelmällisempi, kun siihen ovat vaikuttaneet useat, keskenään ristiriitaisetkin näkemykset. Kun ihmisiä on enemmän, ideat ja energia eivät heijastu vain yhden henkilön kautta vaan alkavat kiertyä, kasvaa ja elää omaa elämäänsä. Näin yksittäiset ideat voivat kehittyä odottamattomiin suuntiin. Toisaalta tällainen jatkuvaan neuvotteluun perustuva harjoittelemisen tapa on toki usein myös hidas ja turhauttava.

Alkususäyksenä yhteisen dramaturgian ajatukselle toimi *Dirty Dancing* -esityksen tekoprosessi vuonna 2014. Esitys käsitteli likaa ja puhtautta hyvin konkreettisessa, haisevassa ja iholle tulevassa muodossa. Teoksessa neljä esiintyjää siivoaa ja sotkee itseään ja ympäristöään erilaisilla ruoka-aineilla valkoisessa kaukalossa. Yleisö istuu kaukalon ympärillä, lähietäisyydellä esiintyjistä. *Dirty Dancing* sai alkunsa rakkaudesta samannimistä tanssielokuvaa kohtaan ja loppuillan vitsistä sen tekemisestä näyttämölle (*Dirty Dancing* on Emile Ardolinon ohjaama, vuonna 1987 ilmestynyt ja kulttiklassikoksi muodostunut amerikkalainen tanssielokuva.) Projektimme alkoi edetä, kun teoreettiseksi inspiraatioksi löytyi antropologi Mary Douglasin kirja *Puhtaus ja vaara*. Kirjan keskeinen väite on, että sulkiessamme pois hygieniää koskevat käsityksemme jäljelle jää vanha käsitys liasta aineena väärässä paikassa: kastike lautasella on ruokaa, mutta paidalle tippuessaan se muuttuu liaksi. Douglas näkee käsityksemme liasta ja puhtaudesta heijastelevan laajempaa kulttuurista järjestystä ja tapaa hahmottaa todellisuutta. Douglasin ajattelu, jossa lika näyttäytyy rajojen ja kontekstin kautta, oli keskeinen ajatuksellinen juonne läpi teoksen työstöprosessin.

Ennen kun *Dirty Dancingin* harjoitukset alkoivat, perehdyimme sotkemisen pitkään historiaan sekä performanssi- että kuvataiteessa ja pohdimme, millä tavoin itse sijoitumme tähän jatkumoon. Teimme rajauksen, ettemme sotke oikeilla ulosteilla ja verellä vaan keskitymme pastellisävyyhin ja ruoka-aineisiin. Harjoituksissa työskentelyä ohjasivat lisäksi muun muassa kysymykset siitä, minkälaista olisi likainen tai epäsoviva liike tai millaista olisi intentioltaan likainen kosketus. Näistä kysymyksistä kehitettyjen tehtävänantojen perusteella esiintyjät tuottivat studiossa materiaalia. Ruoka-aineilla sotkeminen oli teoksessa alusta asti tärkeässä osassa; aikuiset ihmiset sotkemassa ruualla oli tietysti jo lähtökohtaisesti tuhma ajatus, mutta halusimme lähestyä likaa myös näyttämöllisenä olosuhteena. Tutkimme miten sotkemisen akti voisi tuottaa liikettä ja toisaalta millä tavoin lattialle ja kehoille levittyvä lika voisi mahdollistaa erilaisia liikelaatuja.

Pohdimme harjoitusprosessin aikana useaan otteeseen tekeillä olevan esityksen suhdetta elokuvaan. Pohjamateriaalina toimineessa elokuvassa nähdään yläluokkaisen nuoren naisen tanssin keinoin tapahtuva seksuaalinen vapautuminen alempaan luokkaan kuuluvan ja vanhemman tanssinopettajan opastuksella. Musiikki on upeaa ja tunteita on paljon. Esityksemme äänisuunnittelun alkupe räisenä lähtökohtana oli sovittaa elokuvan kappaleet uudelleen esitystä varten ja ajatuksena oli myös toteuttaa elokuvan keskeinen koreografia näyttämöllä. Mitä pidemmälle harjoitusprosessi eteni, sitä enemmän elokuvan käyttäminen esityksen osana alkoi kuitenkin tuntua vain ironiselta vitsiltä. Lopulliseen esitykseen jäi ainoastaan elokuvan ikoninen kohtaus, jossa Johnny nostaa Babyn suorilla käsillä ilmaan sekä häivähdys ”Time of my life” -kappaleesta.

Dramaturginen gang bang

Kolmannen harjoitusviikon jälkeen koimme, ettemme osanneet ohjaajana ja koreografina viedä työskentelyä eteenpäin hahmottelematta kokonaisuutta tarkemmin. Istuimme työhuoneella äänisuunnittelija Soidinsalon sekä skenografi ja esiintyjä Samuli Laineen kanssa ja kirjoitimme post-it-lapuille ”kohtauksia” joita olimme tehneet harjoituksissa. Havaitimme, että lika näyttäytyi materiaalissamme hyvin erilaisilla tavoilla. Eri ”kohtaukset” veivät teosta erilaisiin suuntiin. Sen sijaan, että olisimme tarkentaneet rajaustamme suhteessa likaan, kehitimme puoliväkinen dramaturgisen kehityksen, jossa likaa tarkasteltiin kolmesta erilaisesta näkökulmasta: seksuaalisuus ”likaisuutena”, lika signaalissa (häiriö valossa ja äänessä) sekä lian ja kauneuden symbioosi. Aloimme jäsentää harjoituksissa syntyneitä materiaalia tähän kehikseen, joka toimi työkaluna tai työhypoteesina tekeillä olevan esityksen rakenteesta.

Viikkoa ennen ensi-iltaa ajauduimme kriisiin. Kokonaisuus näyttäytyi onttona ja triptyykin rakenne yhdentekevänä. Soidinsalon ja Laineen kanssa myöhään yöhön jatkuneen keskustelun päätteeksi totesimme, että häiriöksi nimetty kohta, jossa esiintyjät siivosivat näyttämöä lastoilla ja vesi-imurilla, oli epämääräisyydessään kaikkein keskeisin osa esitystä ja sen tematiikkaa. Muodostimme siivoamisesta uuden kehiksen, johon teoksen muu koreografinen materiaali sovitettiin. Havaitimme samalla, ettei mikään tietty kohtausjärjestys ollut toista parempi, ja tästä havainnosta muodostui teoksen dramaturginen ydin. Lopullisessa esityksessä kaikki kohtaukset olivat mukana, mutta niiden järjestys muotoutui sisältä käsin aina uudelleen esiintyjien hetkessä tekemien valintojen kautta. Teoksen temaattinen sisältö ja kokonaisdramaturgia yhdistyivät, kun esiintyjät sekä valo- ja äänisuunnittelija loivat yhdessä teoksen tapahtumien, valon ja äänen

dramaturgiaa; he neuvottelivat järjestyksen ja epäjärjestyksen kanssa jokaisessa esityksessä. Ratkaisu johti siihen, että esitykset olivat dynamiikaltaan, tunnelmaltaan ja sisällöltään hyvin erilaisia rakenteen muuttuessa joka kerta. Teos pakotti esiintyjät työskentelemään paitsi liikkeen myös nyt-hetkessä rakentuvan dramaturgian ja siinä avautuvien mahdollisuuksien parissa.

On ironista, että *Dirty Dancing* teoksen aikana käytimme suurimman osan harjoituskaudesta studiota tai näyttämöä siivoten. Usein liikemateriaalin tekemiseen kului vain murto-osa jälkien siivoamiseen menneestä ajasta. Emme kuitenkaan osanneet nähdä tätä toimintaa teoksen osana, vaan kuvittelimme sitkeästi esityksen muodostuvan sitä varten tehdystä, erityisestä koreografisesta materiaalista. Dramaturgisessa ajattelussa kiinnitimme huomiomme vain tämän materiaalin jäsentämiseen ja keskinäisiin suhteisiin. Tällä tavoin olimme toimineet aikaisempia teoksia tehdessämme. Olimme niin keskittyneitä koreografisen materiaalin järjestämiseen, että jätimme huomiotta, että tälle prosessille epäjärjestys ja kaaos olivat tärkeämpiä.

Tietäminen ja tekijyys

Artikkelissaan ”Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy” (2015) dramaturgi-teoreetikko Andre Lepecki tuo esille, kuinka jonkun työryhmän jäsenen nimeäminen dramaturgiksi sisältää usein oletuksen, että tämä henkilö on ”se jonka pitäisi tietää”. Lepeckin mielestä juuri tietäminen on ongelmallinen käsite tanssin dramaturgiassa. Kenen pitäisi tietää mitä tuleva teos on tai mitä tuleva teos tarvitsee? Yleensä koreografilla oletetaan olevan tietoa teoksesta, mutta samaan tapaan tanssijalla tai suunnittelijalla on teoksesta oma tietonsa. Lepeckin mielestä onkin hyvä erottaa toisistaan harvoin kyseenalaistettu yhteys tietämisen (knowing) ja tekijyyden (owning) välillä.

Dirty Dancingissa esityksen dramaturgiset valinnat syntyivät näyttämöltä käsin, mikä asetti uusia haasteita teosta ulkopuolelta katsovalle ohjaajalle ja koreografille. Näyttämöllä toimivilla esiintyjillä ja äänimaailmaa livenä esityksessä rakentaneella äänisuunnittelijalla olikin mahdollisesti jopa enemmän tietoa teoksesta, sen dramaturgisista valinnoista ja sisällöistä kuin ohjaajalla ja koreografilla. Koska läpimenoista ja esityksistä ei ollut mielekästä antaa palautetta perinteiseen tapaan, pyrimme purkamaan niitä kysymällä koko työryhmältä, minkälaisia valintoja esityksessä tehtiin ja minkälaisia sisältöjä valinnat tuottivat. Osoittautui haastavaksi olla vertailematta eri esityksiä toisiinsa ja hyväksyä, että kunakin päivänä kaaos ja järjestys asettuivat hyvin eri tavoin. Dramaturgiset valinnat ja tieto niistä olivat kuitenkin kehollistettuja ja yhteisiä.

Moniaistisuus ja tanssin dramaturgia

Dirty Dancing toi kokemuksellisuuden pohtimisen työskentelymme keskiöön. Katsojien kokemaa aistien ristiriitaisuus nousi keskeiseksi osaksi esitystä ja herätti halun työskennellä aiheen kanssa pidemmälle. *Dirty Dancingista* muodostuikin katsojan eri aisteja käsittelevän trilogian ensimmäinen osa. Lepecki tuo oman työskentelymme kannalta kiinnostavan näkökulman tanssin dramaturgiaan ajatuksellaan moniaistisuudesta merkitysten muodostumisessa. Lepeckin mukaan erityisesti tanssissa on oleellista kiinnittää huomio dramaturgin työn kehollisiin ja affektiivisiin puoliin, ei ainoastaan katsomiseen. Katsominen on toki tanssin dramaturgin merkittävä työväline, mutta keskeisempi kysymys on, kuinka hän voisi harjoittaa myös muita aistejaan. Lepecki näkee dramaturgin tärkeimmäksi tehtäväksi pyrkiä jatkuvasti havainnoimaan esiin nousevia merkityskenttiä kaikilla aisteillaan, ei ainoastaan katseella.

Esimerkiksi *Dirty Dancingissa* teoksen moniaistista luonnetta voisi kuvaila ”piimänaiset”-kohtauksen kautta. ”Piimänaisissa” kaksi esiintyjää sotkee näyttämöä värjätyllä piimällä ja koettaa selviytyä sen liukastamalla lattialla. Kohtauksen aikana pastellinsävyinen piimä kertyy esiintyjien iholle ja vaatteisiin muuttuen vähitellen ruskeaksi. Samaan aikaan se myös lämpenee haisevaksi sotkuksi. Limaiset kehot toisiaan vasten ja painottomuuden illuusio liukkaalla pinnalla ovat kuitenkin paikoitellen kaunista ja jopa eroottista katsottavaa. ”Piimänaisissa” kiteytyy jotain olennaista eri aistien synnyttämästä ristiriidasta, joka oli keskeistä *Dirty Dancing* -esitykselle. Se mitä näemme tuntuu kiihottavalta mutta haisee kuvottavalle. Yleisön istuessa näyttämön neljällä sivulla esityksen keskeiseksi sisällöksi muodostuivat näyttämön tapahtumien rinnalla kanssakatsojien reaktiot heidän välissään läiskyvään sotkuun ja likaisiin kehoihin. Lika tuli myös konkreettisesti lähelle yleisöä hajun ja roiskevaaran muodossa korostaen katsomiskokemuksen kinesteettisyyttä. Teoksen myötä kysymykset siitä, kuinka esitys on koettavissa ja millä kaikilla tavoilla se kommunikoi yleisölle, nousivat meille keskeisiksi.

Trilogian toisessa osassa, *Flashdancessa*, lähestyimme näyttämöä näköaistin rajoittamisen kautta. Esityksessä valtava, koko tilan kokoinen musta jätessäkki täyttyy hitaasti ilmalla katsojien istuessa sen ympärillä. Teoksen kokonaiskompositio muodostuu säkin täyttymisestä ja tyhjentymisestä sekä katsojan näkökyvyn rajoittamisesta valojen dramaturgian kautta. Teatterin konventiosta poiketen *Flashdancessa* valaistaan vain yleisön takana olevat verhotut seinät, minkä seurauksena yleisö on hämärässä valossa samaan aikaan kun heidän välissään näyttämöllä on pimeää. Yleisön välissä täyttyvä säkki peittää vähitellen

näkyvistä vastapäiset katsojat ja katossa himmeästi hehkuvat lamput ja muuttuu hämärässä liikkuvaksi pimeydeksi. Muovisen mustan jättesäkin sisällä liikkuu kolme tanssijaa, joista muodostuu säkin yhtenäisen pinnan kautta yksittäinen olio, ”jaetun toimijuuden yksilöllistymä”, kuten Niko Hallikainen kirjoittaa blogikirjoituksessaan. Jättesäkin muodostaman massiivisen olion liikkeen mittakaava ja volyyymi on ihmisruumiiseen verrattuna valtava. Katsoja jää esityksessä kirjaimellisesti olion varjoon. *Flashdancessa* valo, säkki ja sen sisällä toimivat esiintyjät muodostavat eräänlaisen hybridin, jonka osia on mahdotonta erotella toisistaan. Lähelle tuleva ja yleisöä hipova muovinen pimeys herätti monissa katsojissa voimakkaita fyysisiä reaktioita. Jos *Dirty Dancingissä* katsojan eri aistit saattoivat joutua ristiriitaan, *Flashdancessa* katsojan näköaistia rajoitettiin äärimmilleen. Katsoja kohtasikin esityksessä oman katseensa rajallisuuden ja toisaalta mielikuvituksensa rajattomuuden.

Katsoja

Tanssin ja koreografian katsomisessa on aina läsnä kinesteettinen ulottuvuus, otti tanssi minkä muodon tahansa. Kun istumme katsomossa seuraamassa tanssiesitystä, tunnemme ja koemme sitä aina myös kehoillamme. Koreografiaa tutkittaessa nämä kinesteettisen empatian ja kehollisen samaistumisen kysymykset liitetään usein esiintyjän kehoon ja liikkeeseen. Omassa työssämme olemme pyrkineet herkistymään sille, kuinka teoksen kinesteettiset ulottuvuudet voisivat rakentua myös esityksen muiden osa-alueiden kautta, dramaturgian moniaistisuudesta. Tällöin myös katsojan on haettava teoksen merkityksiä todella kaikilla aisteilla. Olemme pyrkineet luomaan esityksiä, joissa ei-elolliset materiaalit – kuten jättesäkki tai piimä – sekä valo, ääni ja esiintyjä ovat kaikki samanaikaisesti ja samanarvoisina läsnä näyttämöllä. Teoksiin valikoituneet materiaalit ovat aina vaikuttaneet niiden dramaturgian rakentumiseen. Dramaturgiset ratkaisut ovat myös syntyneet tiiviissä yhteistyössä sekä suunnittelijoiden että esiintyjien kanssa. Heidän osaamisalueissaan painottuvat erityisesti aistit, kuten kuunteleminen, katsominen, tunteminen sekä vastaanoton kysymykset.

Lähteet

- Douglas, Mary (2000). *Puhtaus ja vaara – Rituaalisen rajanvedon analyysi*. Suom. Veikko Anttonen & Anna Maria Viljanen. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Purity and Danger: An Analysis of a Concepts of Pollution and Taboo*, 1966.)
- Hallikainen, Niko (2016). ”Okulaari: Aina pimeässä.” Blogikirjoitus *Flashdance*-esityksestä <http://www.zodiak.fi/paivakirja/2016-12/okulaari-aina-pimeassa>. Luettu 13.8.2018.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). ”Looking without the pencil in hand.” *Theaterschrift* 5–6/1994, ”On Dramaturgy”.
- Kunst, Bojana (2008). ”The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance.” *Performance Research Journal* 14.
- Lepecki, Andre (2012). *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suom. Hanna Järvinen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, 2006.)
- Lepecki, Andre (2015). ”Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy.” Teoksessa Hansen, Pil ja Darcey Callison (toim.) *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke ja New York: Palgrave Macmillan.
- Profeta, Katherine (2015). *Dramaturgy in Motion*. University of Wisconsin Press.

Esitystiedot

Dirty Dancing (2014)

Konsepti ja ohjaus: Anni Klein & Jarkko Partanen

Dramaturgia ja koreografia: Työryhmä

Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo

Valosuunnittelu ja lavastus: Samuli Laine

Pukusuunnittelu: Työryhmä

Esiintyjät: Hanna Ahti, Aksinja Lommi, Wilhelm Grotenfelt, Samuli Laine, Heidi Soidinsalo

Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Anni Klein & Jarkko Partanen

Esityksen taltiointi katsottavissa: <http://www.wauhaus.fi/dirty-dancing>

Flashdance (2016)

Näyttämöllä: Hanna Ahti, Wilhelm Grotenfelt and Johannes Purovaara

Näyttämön takana: Laura Haapakangas, Anni Klein, Samuli Laine, Jarkko Partanen, Jani-Matti Salo and Heidi

Soidinsalo

Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, WAUHAUS, Kanuti Gildi SAAL

Kooste esityksen taltiointista katsottavissa: <http://www.wauhaus.fi/flashdance>

Dramaturginen prosessi leikkinä

Leikin ajatuksella, että dramaturgia on leikkimistä. Pohtimalla dramaturgiaa leikin käsitteen avulla yritän päästä dramaturgian ymmärtämisessä Hans-Thies Lehmannin vuonna 1999 muotoileman *draaman jälkeisen teatterin* käsitteen tuolle puolen. Pyrkimykseni on rakentaa dramaturgiasta ja dramaturgisesta työstä ymmärrystä, joka ei pysähdy draama–draamanjälkeinen-erotteluun.

Draamanjälkeisyydessä keskeistä on teatterin ja draaman hahmottaminen kahdeksi erilaiseksi – ja vastakkaiseksi – elementiksi sekä se ajatus, että teatterin kehityskulkuja viimeistään vuodesta 1960 eteenpäin voi ymmärtää teatterin pyrkimyksenä irtautua draaman palveluksesta. Nykytilanteessa jaottelu draamalliseen ja draaman jälkeiseen ei kuitenkaan tunnu enää dramaturgisen keskustelun suhteen uusia polkuja avaavalta. Dikotomia draamallinen–draamanjälkeinen määrittää suotta teoksia, taiteellisia keinoja tai esitysrakenteita, joilla ei oikeastaan ole varsinaista suhdetta draaman traditioon. Keskustelu esityksistä on kankeaa, kun käytetyt käsitteet eivät tunnu taipuvan tai tavoittavan olennaista nähdystä – tai tekeillä olevasta esityksestä. Pahimmillaan keskustelu jämähtää vastakkainasettelun asetelmaan, vaikka monissa teoksissa ja tapahtumissa käytetään sekä draaman traditiosta peräisin olevia että muita keinoja, liikutaan vapaasti eri traditioiden välillä.

Draamanjälkeisyys kuvailevana terminä ei myöskään käsittele dramaturgista työtä ”sisältöpäin”. Se ei tavoita dramaturgisen työn luonnetta, dramaturgiaa koettuna ja tehtynä käytäntönä. Leikin avulla koetan jäsentää tätä ymmärrystä: Millaista on oma dramaturginen työskentelyni? Ja yleistäen, mitä dramaturgia on?

Leikki ja dramaturginen tekijyys

Leikki yhdistää esittävän taiteen alueen muihin elämänalueisiin ja arkeen. Se on alue, jolla kaikilla ihmisillä on kokemusta dramaturgiasta, jolla kaikki ovat dramaturgeja. Kuka voisi olla poni, mikä voisi olla avaruusalus, mihin tätä keppiä voisi käyttää? Leikkiessään lapsi harjoittaa dramaturgista ajattelua. Mitä leikissä

tapahtuu seuraavaksi, mitä mahdollisuuksia on tarjolla, mihin tämän leikin voi viedä? Mikä on tätä leikkiä ja mikä ei?

Tässä tekstissä tarkoitan dramaturgialla teoksen tai tapahtuman eri osien suhteita toisiinsa sekä osien vuorovaikutusta keskenään ja yleisön tai osallistujien kanssa. Dramaturgia on kokonaisuuden, teoksen tai tapahtuman säännöstö, logiikka, jonka varaan teos tai tapahtuma rakentuu tai jollaisen se tuntuu synnyttävän. Dramaturgiakäsitykseni mukaan dramaturgia on itsessään prosessi, ajallinen tapahtuma, pikemmin kuin staattinen, valmis rakennelma.

Vaikka leikin näkökulmasta voisi olla kiinnostava tarkastella myös esimerkiksi tekstuaalista dramaturgiaa, keskityn artikkelissani esityksen dramaturgian käsittelyyn. Kirjoituksen tausta on omien esitysteni tekemisen prosesseissa, etenkin Viipurin taiteellisen teatterin nimellä tehdyissä esityksissä vuosina 2000–2012. Olen esityksentekijä, olen koulutukseltani dramaturgi ja näkökulmani esitykseen on leimallisesti dramaturginen. Työprosesseissani dramaturginen työ ja ohjaajantyö ovat yhdistyneet saman prosessin eri vaiheiksi tai moodeiksi. Useimmat esitykseni ovat syntyneet prosessityöskentelynä, monasti dokumentaarista materiaalia työstämällä tai työryhmän kanssa tuotettua, improvisoitua materiaalia muokkaamalla. Työstettävänä on ollut niin tekstiä, teemoja kuin aihesisältöjäkin; materiaaleja ja esineitä, visuaalisia ideoita, esiintymiseen liittyviä ideoita. Dramaturgia syntyy ”sitä mukaa”, se kehkeytyy prosessissa. Dramaturgia ei edellä harjoitusprosessia ja materiaalin synnyttämistä mutta ei ole toisaalta myöskään jälkikäteistä. Esityksen työstäminen on minulle nimenomaan dramaturgista työtä.

Käsitän dramaturgisen työn taiteellisenä tekijyytenä. Taiteellista tekijyyttä korostava näkemys dramaturgista poikkeaa keskieuropalaisesta dramaturgiakäsityksestä, jossa dramaturgi ymmärretään perinteisimmin produktiodramaturgiksi: dramaturgi on työpari tai ohjaajan tai koreografin, työn varsinaisen taiteellisen tekijän taustavoima. Dramaturgin työ hahmotetaan usein taiteellisen työn kätilöinniksi tai taiteen ja muun toiminnan rajalla tapahtuvana toiminnaksi.

Suomalaisessa kontekstissa dramaturgista ja ohjauksellista työtä yhdistävällä työtavalla on vahvat perinteet. Pauliina Hulkko käyttää tällaisen työtavan kuvaamiseen termiä *dramaturginen ohjaajantyö*. Tekijästä riippuu, määritteleekö tämä työnsä ohjaamiseksi tai dramaturgiaksi vai näiden yhdistelmäksi. Tällä hetkellä *esityksentekeminen* lienee yleistermi, jota monet tekijät käyttävät. Määritelmällä ohitetaan perinteisiin ammattirooleihin perustuva työnkuvan määrittely.

Läheiseltä ja kiinnostavalta suhteessa dramaturgiseen tekijyyteen tuntuu Konstantina Georgeloun, Efrosini Protopapan ja Danae Theodoridoun esittelemä

dramaturgiavetoinen esitys (dramaturgy-driven performance). Käsitteellään he luonnehtivat työtapaa ja esitystyyppiä, jonka lähtökohdat ovat nimenomaan dramaturgiassa, dramaturgisessa työskentelyssä ja dramaturgisen konseptin synnyttämisessä. Näen, että dramaturgiavetoisen esityksen käsitteellä on yhtymäkohtia leikkiin dramaturgiassa ja leikillisen dramaturgian ideaan, jota hahmottelen tekstissäni.

Dramaturgia kehkeytymisenä

Dramaturgia on prosessuaalista, kehkeytyvää. Ensimmäkin dramaturgiassa on kyse ajallisesta sommittelusta: esitys on ajassa tapahtuvaa taidetta. Forced Entertainment -ryhmän ohjaajan Tim Etchellsin dramaturgiaa käsittelevä luentoesitys *Doing Time* esittää näkemyksen, jonka mukaan nimenomaan ajan kanssa työskentely yhdistää dramaturgista työskentelyä eri muodoissaan. ”Olemme aina tekemisissä ajan kanssa,” Etchells tiivistää. Esittävän taiteen teoksen, esityksen tai tapahtuman dramaturgia on ennen kaikkea elementtien ajallista järjestämistä ja ajan kokemuksen jäsentämistä.

Toiseksi dramaturgia syntyy prosessissa. Tanssidramaturgian ja prosessidramaturgian keskeinen uranuurtaja Marianne van Kerkhoven korostaa dramaturgisen työn prosessuaalisuutta. Hänen kuvailemassaan työprosessissa kerätään materiaaleja eri lähteistä, ja harjoitusprosessin aikana tekijä huomioi, miten materiaalit käyttäytyvät ja kehittyvät: ”Vasta loppupuolella hahmotamme konseptin, rakenteen, enemmän tai vähemmän selkeän muodon; tämä rakenne ei ole mitenkään tiedossa alussa.”

Kolmanneksi dramaturgiassa ajallinen kehkeytyminen on keskeistä myös katsojalle tai kokijalle. Hänen kokemuksensa teoksen äärellä on prosessi, ajallinen tapahtuma.

Dramaturgian tarkasteleminen prosessina ja leikkinä voi auttaa tarkentamaan näkökulmaa dramaturgian tapahtumallisuuteen, dramaturgian tässä ja nyt -aspektiin. Näkemykseni mukaan dramaturgia ei ole ensisijaisesti jo tapahtuneen kertomista, representoimista tässä mielessä – eikä myöskään harjoitus jotakin tulevaa varten – vaan tapahtumista tässä ja nyt. Leikkikin voi viitata menneeseen tai ennakoida tulevaa, mutta myös leikin aika on nyt-aikaa. Leikkiä leikitään leikin itsensä vuoksi.

Prosessi, prosessilähtöisyys ja prosessorientoituneisuus nousivat käsitteinä esiin nykydramaturgian tai niin kutsutun uuden dramaturgian yhteydessä 1990-luvulta lähtien. Kyse ei kuitenkaan ole vain nykydramaturgian ilmiöstä. Jo länsimaisen dramaturgian tradition alussa, Aristoteleen *Runousopissa*, koroste-

taan sommittelun ja juonen *vaikutusta*: ”Myötätunnon ja kauhunsekaisen pelon myötä tragedia saavuttaa näiden tunnetilojen puhdistuksen.” Tragedia on prosessi, jossa esittämällä saavutetaan tietty efekti. Kyse on siis jostakin jonkin vuoksi; tapahtumasta. Sommittelun päämääränä on vaikutus, joka tapahtuu katsojassa.

Dramaturgia on ajassa tapahtuvaa eri materiaalien vuorovaikutusta. Dramaturgian prosessuaalisuuteen voi liittää näkemyksen, jonka mukaan dramaturgiaa on jo kaikessa: ei ole sokeaa materiaalia, joka laitettaisiin johonkin muotoon, sillä dramaturgia ei ole irrotettavissa materiaalista. Voidaan ajatella, prosessiontologisesti, että eri elementit, ainekset ja materiat ovat jo itsessään ajallisia prosesseja – kiven aika vain on eri kuin kukan aika – ja näin voisi ajatella, että missä tahansa teoksen tai tapahtuman osiksi tulevissa elementeissä on jo itsessään ajallista tapahtumista ja tässä mielessä ehkä dramaturgiaakin.

Leikki ja peli dramaturgisina ilmiöinä

Leikki on viime vuosikymmeninä noussut keskusteluun eri aloilla kulttuurissa ja yhteiskunnassa. Jo 1960-luvulta alkaen voi hahmottaa niin kutsutun *leikillisen käänte*n (engl. ludic turn) vaikutuksen, johon liittyvät muun muassa vapaa-ajan määrän kasvaminen ja leluteollisuuden nousu samoin kuin se, että myös aikuiset leikkivät. Muun muassa Valerie Frissenin & al. mukaan kyse on laajasta ilmiöstä ja murroksesta, jossa tapahtuu työn ja leikin kategorioiden uudelleenjärjestäytyminen.

Viime vuosikymmenien leikillisen käänten ohella länsimaisesta ajattelusta voi löytää varhaisemmankin leikillisen käänten: leikki nousee itsessään arvokkaana ilmiönä esiin ensimmäistä kertaa romantiikassa ja Friedrich Schillerillä. Schillerille leikki näyttäytyy vapautena ja alueena, jossa ihminen toteutuu täydellisimmin. Romantiikan ajattelussa syntyy myös kytkös leikkivän lapsen, vapauden ja taiteilijan hahmon välille: taide on taitelijan itseilmaisua, vapaata leikkiä, jota ei kahlitse mikään. Leikki on pakon vastakohta, ja leikki nähdään nimenomaan ihmiselle tyypillisenä toimintana. Ihminen on täysin ihminen vain leikkiessään. Monet nykyiset leikkiteoriat taas korostavat sitä, miten leikkiä on kaikkialla ja miten leikki ei ole vain ihmiselle tyypillistä, vaan se on lajien rajat ylittävää toimintaa.

Leikistä tuli varsinainen tutkimusaihe 1950-luvulla. Taustalla vaikuttivat herännyt mielenkiinto lapsuuteen elämänvaiheena ja evoluutioteorian näkökulma. Leikkiä on vaikea määritellä tyhjentävästi. Eri alojen tutkijat lähestyvät leikkiä hyvin eri näkökulmista ja päätyvät erilaisiin tulkintoihin. Leikin klassiset määritelmät ovat peräisin Johann Huizingalta (1930-luku) ja Roger Cailloisilta

(1950-luku). He esittävät leikin olevan arjesta erillistä, vapaaehtoista, hyötyä tuottamatonta toimintaa, jota tehdään sen itsensä vuoksi. Leikissä tapahtumien kulku ei ole etukäteen sovittua vaan leikkijöistä riippuvaista, ja leikissä tärkeää on joko sääntöjen seuraaminen tai kuvittelu.

Roger Caillois jakaa vuonna 1956 ilmestyneessä teoksessaan *Les jeux et les hommes* kaiken leikin ja pelin neljään eri tyyppiin, joita hän kutsuu nimillä *agon*, *alea*, *mimicry* ja *ilinx*. *Agonia*, kamppailuun perustuvaa leikkiä tai peliä, edustaa esimerkiksi šakki tai jalkapallo, *alea*, eli sattumaan perustuvaa leikkiä lotto tai arpapeli, *mimicry*, eli mimetismia, jäljittelyä, taas roolileikki tai teatteri, ”merirosvon leikkiminen, Hamletin tai keisari Neron esittäminen”. Neljättä kategoriaa, *ilinx* eli huimausta, ovat esimerkiksi keinuminen ja muu pään pyörälle saattaminen.

Cailloisin ajattelussa leikin näkökulmaa voi soveltaa kulttuuriin laajasti, ei ainoastaan lasten arjesta erillisiin leikkeihin. Hän kirjoittaa teatterista leikin näkökulmasta ja esittää, että *mimicry*n ja *agonin* eli jäljittelyn ja kamppailun yhdistelmä on hallinnut länsimaista teatteria. *Agonia* on se, miten draaman sankari kamppailee kohtalon tai vastavoiman kanssa, ja se, miten katsoja nauttii tästä kamppailun ja kärsimyksen esittämisestä. Toisaalta esitys perustuu jonkun toisen esittämiseen, jäljittelyyn. Katsojan kannalta teatterissa on kyse näiden kahden leikin tyyppin yhtäaikaisesta läsnäolosta. Tätä vasten 1900-luvun dramaturgiaa murroksia voisi tarkastella sitäkin kautta, miten draamateatterille tyypillisen *agonin* ja jäljittelyn yhdistelmän rinnalle nousevat *alean* ja *ilinxin* perinnot.

Alean, satunnaisuuden, yhteys dramaturgiaan on ehkä helpompi nähdä, mutta satunnaisuuteen perustuvien dramaturgisten rakenteiden ohella *ilinx* avaa kiinnostavan näkökulman. Cailloisin perusesimerkki *ilinxistä* on keinuminen. Voisi ajatella, että dramaturgiassa huimausta olisi esimerkiksi kiihdyttäminen, nopeuttaminen, runsaus; se että esityksessä tapahtuu enemmän kuin katsojan ehtii havaita tai tulkita. Mutta yhtä lailla hitautta – keston perustuvat esityksiä jotka tapahtumattomuudellaan venyttävät aistihavainnon rajoja – voi tarkastella tästä näkökulmasta, samoin teoksia jotka perustuvat toisteisuuteen ja variaatioon (esimerkiksi tässä kirjassa Pauliina Hulkon esittelemä minimalistinen esitysten traditio). Samoin tapahtumallisia, muodottomuutta läheneviä esityksiä, ”jotka eivät pysy kasassa”, voisi katsoa näin (esimerkkinä tulee mieleen koreografi Märten Spångbergin *La Substance, but in English*, nelituntinen valuva ja muuttuva kokonaisuus). Toinen juonne voisi olla esitysten rakenteellinen monikerroksisuus, toden ja teatterin eri tasoilla leikkiminen, joka voi tuottaa *ilinx*-tyypin nautintoa: esimerkkeinä tulevat mieleen 1900-luvun alusta Pirandellon tai Oscar

Wilden näytelmien monitasoiset teatterileikit tai nykyesimerkkinä brittiläisen Tim Crouchin näytelmät. Hahmottamista pakenevat ja huimausta aiheuttavat myös Elfriede Jelinekin näytelmien sanamassat. 2000-luvulla yleistynyttä immersiiivisyyttä, katsojan upottamista osaksi esitystapahtumaa ja katsojan position muuttamista ja horjuttamista, voisi tarkastella ilinxinä, samoin teatteriesityksen laajenemista moniaistiseksi, jolloin näköaistin dominanssia horjutetaan (esimerkiksi Suomessa WAUHAUS-ryhmän esitykset).

Cailloisin typologia ei tee eroa pelin ja leikin välille vaan käyttää ranskan kielessä kummallekin yhteistä sanaa *jeu*. Caillois hahmottaa leikin tyypeiksi *paidian* ja *luduksen*, vapaan leikin ja sääntöleikin, ja näkee kaiken leikin ja pelin sijoittuvan näiden ääripäiden jatkumolle. Monilla kielillä leikki ja peli ovat sama sana (esimerkiksi saksan *spiel*, ranskan *jeu*), suomen kielessä taas leikki ja peli ovat eri sanoja. Suomen kieltä seuraten näen pelin ja leikin kahtena erityyppisenä, jopa toisilleen vastakohtaisena ilmiönä, tai ainakin ajattelen, että dramaturgian näkökulmasta pelin ja leikin erottelu voi avata mielekkäitä näkökulmia. Pelissä säännöt ovat sovitut eivätkä muutu kesken kaiken, leikki taas on neuvoteltavissa ja muutettavissa periaatteessa kaiken aikaa; leikki on sidoksissa leikkijöihinsä.

Termi *pelillistyminen* (gamefication) viittaa pelitutkija Jaakko Stenrosin mukaan erityisesti viime vuosikymmenien kulttuuriseen muutokseen, jossa peli nousee kulttuuriseen keskiöön monella tavalla: metaforana ja toimintalogiikkana sekä osana oppimista ja työtä. Käyttäjälähtöisyys ja osallistaminen ovat osa samaa ilmiökenttää. Leikillinen käänne pyrkii kuvaamaan laajempaa ja varhaisempaa ilmiötä, pelillistyminen taas tarkentaa peleihin ja pelin logiikkaan, joiden merkitys on kasvanut 2000-luvulla.

Onko pelillistymisessä kyse perustavanlaatuisesta hahmottamisen muutoksesta vai samoista kulttuurisista ja kerronnallisista syvärakenteista kuin ennenkin, mutta nyt ne vain laajenevat eri medioihin ja eri muotoihin? Onko peli ”vain” uusi media, joka rakentuu pohjimmiltaan samanlaisille peruspilareille ja samanlaiselle kerronnan logiikalle kuin ennenkin, vai onko kyse syvällisestä muutoksesta, jossa tarinan logiikan sijasta keskeisen sijan ottaa pelin logiikka? Elämme suurta kulttuurista murrosta, joka tapahtuu nimenomaan dramaturgisella tasolla. Miten tämä murros näkyy esittävän taiteen ja populaarikulttuurin dramaturgioissa, miten se synnyttää käsitystä todellisuudesta, muokkaa havaintoamme?

Dramaturgiselta kannalta, suomen kielen mahdollistamalla tavalla, hahmotan siis leikin ja pelin eri ilmiöiksi – tai saman ilmiön kahdesta eri ääripäiksi. Pelissä säännöt, vaihtoehdot ja valinnat ovat määriteltyjä, leikki taas on muutettavissa

ja neuvoteltavissa kesken kaiken. Se voi muuttaa suuntaa, laajeta, vaihtua ja varioitua vaikka jatkuvasti. Leikki on toistamista ”omaan laskuun”, turhan päiten. Leikissä on mahdollisuus nousta jotakin uutta. Leikki voi olla itsekeksittyä, ja siinä usein käytetään ja tuodaan yhteen erilaisia eri lähteistä peräisin olevia materiaaleja. Leikki vaatii ponnistelua ja konkreettista tekemistä. Verrattuna ainakin virtuaalisiin peleihin, leikki tuntuu materiaaliselta ja hitaalta. Vaivalloiselta, nololta, työläältä. Leikki, paradoksaalisesti, tuntuu vaativan vaivaa ja työtä.

Pohdin, voisiko draaman, pelin ja leikin avulla hahmottaa kolme erilaista dramaturgista logiikkaa: draaman dramaturgian, pelillisen dramaturgian ja leikkiin perustuvan dramaturgian. Ensinnä olisi juoneen perustuvan draaman syy-seuraussuhteiden esittämisen logiikka, draaman pyrkimys niin tiheään välttämättömyyksiä verkkoon, että mikään ei voi mennä toisin; alun, peruuttamattoman muutoksen ja lopun kolminaisuus, joka kytkeytyy aristoteelisen draamalisen juonen rakenteeseen. Toiseksi olisi peli, joka laittaa arjen säännöt tauolle, korvaa ne omilla rajatuilla mutta ehdottomilla säännöillään ja suuntautuu kohti lopputulosta. Kolmanneksi tulisi leikki, jolle on ominaista sidos materiaaleihinsa sekä kyky muuttua leikkimällä muuksi. Leikki varioi eikä lopu lopullisesti vaan jättää aina uuden alun mahdollisuuden, ja siinä on läsnä voimakkaasti yhtä aikaa kuviteltu ja todellinen maailma ja vaihtelu näiden välillä.

Leikin ehdot: dramaturgia sääntöjen laatimisenä tai löytämisenä

Dramaturgian perinteisimmän merkityksen – dramaturgia näytelmien poetiikkana, oppina näytelmän kirjoittamisesta – rinnalle on noussut 1900-luvun lopulta lähtien dramaturgiakäsitys, joka korostaa sitä miten teoksissa jonkin lajityypin, kuten draaman tai komedian, sääntöjen noudattamisesta siirrytään teoskohtaisen sääntöjen kehittelyyn. Patrice Pavisin mukaan teosta tehtäessä ei enää valita yhtä tiettyä dramaturgiaa, tiettyä säännöstöä, vaan dramaturgisia ratkaisuja ja valintoja tehdään vapaasti, tapauskohtaisesti. Äärimmillään teos pyrkii luomaan oman säännöstönsä. ”Ainoa sääntö on: ei pysyviä sääntöjä”, kirjoittaa Juha-Pekka Hotinen nykydramaturgiasta.

Omassa dramaturgisessa työskentelyssäni ei ole yleensä kyse juonesta tai muun etenevän toiminnan kehittelystä. Esimerkiksi kohtausjärjestyksen laatiminen on viimeisimpiä työvaiheita esityksen tekemisessä. Kyse on pikemminkin sen hahmottamisesta, mikä leikki on kyseessä, mitä tässä nyt leikitään? En työskennellessäni lähde valmistamaan esitystä lopputuloksen näkökulmasta, vaan usein se etten tunne lopputulosta – en esityksen viimeistä kohtausta enkä

esityksen ulkoista hahmoa ylipäättään – on jopa innostuksen ehto. Työssäni etsin ”lähtöjä”, alkuasetuksia, teoksen sääntöjä. Tällainen sääntöpohjainen esitys- ja dramaturgiakäsitys lähestyy Georgeloun, Protopapan ja Theodoridoun esittelemää dramaturgiavetoisen esityksen käsitettä. Esityksen dramaturgia ei ole tällaisessa käsityksessä rakenne, jonka varassa jotakin muuta kannatellaan tai esitetään. Se ei myöskään ole mitään muun taiteellisen prosessin etu- tai jälkikäteistä vaan esityksen raison d’être. Sen pihvi.

Kuvanveistäjä, taiteellinen tutkija Jyrki Siukonen on soveltanut *bricolagen* käsitettä taiteelliseen työhön. Bricolage on alun perin antropologi Claude Levi-Straussin käsite, jolla hän kuvaa maagista ajattelua. Ranskan kielen sana ”bricolage” tarkoittaa askartelua, ja bricoleurin voi suomentaa muun muassa nikkaroi-jaksi, tee-se-itse-tyyppiksi. Siukosen mukaan kuvanveistäjät voi jakaa perinteisesti kahteen joukkoon: toisaalla ovat käsityöläiset, joilla on jonkin materiaalin perin-pohjainen tuntemus ja kokemuksen suoma taito, ja toisaalta bricolage-tekijät, joilla materiaalit vaihtelevat ja joiden taitoa on huomata potentiaali missä tahansa materiaalissa. Siukonen kirjoittaa: ”Levi-Straussin mukaan bricoleur on käypä toteuttamaan suuren määrän erilaisia tehtäviä, mutta toisin kuin insinööriä, hänellä tehtävät eivät ole riippuvaisia tiettyjen raaka-aineiden saatavuudesta tai projektia varten ajatelluista tai suunnitelluista työkaluista. Pelin sääntönä on sopeutua joka kerta siihen, ”mitä on käsillä”, sanalla sanoen, tulla toimeen kokonaisuudella, joka on jatkuvasti välineiltään ja materiaaleiltaan rajallinen ja kaiken päälle sekalainen.”

Bricolagea dramaturgiassa voisivat olla työtavat, jotka käyttävät materiaa-lina ”mitä vain” ja joissa sattumalla on osuutensa. Devising-metodit voisivat olla esimerkkejä tästä, samoin muu eri lähteistä kerroksittain ja satunnaisesti keräytyneiden materiaalien käyttö. Valppaus, dramaturgisten mahdollisuuksien tunnistaminen eri materiaaleissa, käytettävissä olevien aineiden ja tehtävien luo-va yhdistely ja vähäpätöisten materiaalien käyttö olisivat dramaturgi-bricoleurin ominaisuuksia. Voi ajatella, että kyse on kahdesta erilaisesta näkökulmasta dra-maturgiseen taitoon: toisaalla on käsityöläinen, jolla on (yhden) materiaalin tun-temus ja tuntemuksen suoma hallinta sekä mielikuva lopputuloksen hahmosta; toisaalta löytyy nikkarointsija-bricoleur, joka kyhää ja kokoaa mitä milloinkin, mistä kulloinkin ja jonka työssä materiaalin impulssit määrittävät lopputulosta.

Esitystaiteilija Anthony Howell esittelee kirjassaan *Analysis of Performance Art* esiintyjäntyöllisen ja esityksen rakentamisen keinovalikoiman. Hänen systeemissään eräs tällainen keskeinen elementti on *liipaisin* (trigger). Liipaisin voi olla mikä tahansa teko, tapahtuma, asia, jota esiintyjä on etukäteen päättänyt käyttää

impulssina jonkin toimintansa käynnistämiseen, muuttamiseen, lopettamiseen. Liipaisin voi olla esimerkiksi esitystilassa kuuluva ääni, jonkun toisen esiintyjän lausuma sana tai kosketus, joka saa esiintyjän muuttamaan omaa toimintaansa. Näin yksinkertaisetkin liipaisimet voivat käynnistää monimutkaisia dramaturgisia ketjuja. Liipaisimen käsite on tullut keskeiseksi omassa työssäni. Koen, että dramaturgisessa prosessissa minulle kyse on paljolti liipaisimien keksimisestä, niiden tunnistamisesta, niiden käyttämisestä – niillä leikkimisestä. Liipaisimen käsite on yksi keskeisimmistä elementeistä, jonka kautta hahmotan ja synnyttän työskennellessäni sääntöjä ja esityksen dramaturgiaa. Kyse on sytykkeistä – mikä aikaansaa ja käynnistää leikin?

Virheestä ja vahingosta, säännön rikkomisesta, voi tulla sääntö. Tim Etchells kirjoittaa leikin keskeisyydestä Forced Entertainmentin työskentelyssä esseessään ”Play on – on collaboration and process”. Hänen mukaansa taiteellinen yhteistyö kollektiivissa ei perustu (vain) yhteisymmärrykseen vaan vahinkoihin, väärintulkintoihin, virheisiin: ne vievät usein pidemmälle. Omassa työssäni virheet, kömmähdykset ja epäonnistumiset voivat toimia liipaisimina, jotka laukaisevat uutta toimintaa; kaninkoloina, joiden kautta sujahtetaan toiselle leikin tasolle. Dramaturgisten tuntosarvien pystyssä pitäminen hyviä virheitä silmälläpitäen on keskeinen prosessidramaturginen taito niin dramaturgin kuin esiintyjänkin positiossa ja muissa työrooleissa. Se on bricolage-dramaturgiaa, tarttumista siihen, mikä on käsillä.

Sääntöjen ja säännönmukaisuuden etsintä – ja poikkeusten ja virheiden hahmottaminen – on käsittäökseni keskeinen osa myös katsomista ja katsojan dramaturgista nautintoa teatterissa. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa ”vapaasta tarkkaavaisuudesta”. Käsite on peräisin psykoanalyysin piiristä, ja sillä tarkoitetaan kuuntelun tapaa, jollaista psykoanalyytikko harjoittaa analysoitavaa kuunnellessaan: hän huomioi ja pistää merkille mutta ei (vielä) tulkitse tai päätä, mitä jokin seikka merkitsee. Samoin, Lehmannin mukaan, draaman jälkeisen teatterin katsoja kiinnittää huomionsa yksityiskohtiin, pikkuseikkoihin ja rakentaa esityksen säännöstöä huomio kerrallaan, ikään kuin jälkikäteisesti.

Dramaturgista prosessia voi jäsentää vapauden ja sääntöjen jatkumona samaan tapaan kuin leikkiä. Uuden leikin synnyssä vapaasta leikistä voi hahmottaa kaaren, jossa leikki syntyy ja jossa se vähitellen toistokertojen myötä rikastuu, saa lisää yksityiskohtia – syntyy omanlaisensa leikki. Yksityiskohtien rikkaus, uudet keksinnöt ja lisäsäännöt, ovat ensin leikkiä ruokkivia. Jossain kohtaa leikin säännöt kuitenkin jo osataan, uudet yksityiskohdat ja yhä tarkemmat säännöt tekevät leikistä yhä tiheämmän, ja lopulta uhkana on leikin kivettyminen tai tuk-

keutuminen. Leikki ei ”vedä” enää. Dramaturgisessa prosessissa on kyse leikin rajautumisesta, juuri tämän leikin, juuri tämän teoksen, sääntöjen löytymisestä, taiteilusta paidian ja luduksen rajalla. Nähdäkseni myös valmis teos taiteilele tuolla rajalla: mikä on tarpeellinen määrä sääntöjä, että teos tai tapahtuma hahmottuu omanlaisekseen, teoksellistuu? Mikä taas liikaa, että se kadottaa elävyytensä? Säännöt ja niillä leikkiminen on myös katsojan työtä. Myös hän aistii teoksen sääntöjä ja käyttää omaa dramaturgista tajuaan esityksiä seuratessaan.

Leikki rajailmiönä – dramaturgia leikkinä sisäisen ja ulkoisen rajalla

Psykoanalyttikko Donald Winnicott lähestyy leikkiä rajailmiönä. Hänen mukaansa leikki tapahtuu subjektin sisäisen maailman ja ulkoisen todellisuuden rajapinnalla. Winnicott työskenteli paljon lasten kanssa ja teoretisoi leikkiä. Winnicott tunnetaan muun maussa siirtymäobjektiteoriasta ja siirtymätilan tai potentiaalisen tilan käsitteistä. Siirtymäobjekti tarkoittaa, että vauva tekee jostakin esineestä tai asiasta siirtymäobjektin, jonka avulla on mahdollista sietää ja käsitellä hoivaajan poissaoloa ja siirtyä symbioosista itsenäisyyteen. Potentiaalinen tila taas on Winnicottin mukaan lapsen ja hoivaajan väliin syntyvä tila, joka mahdollistaa ensin leikin ja sitten kielen ja kulttuuristen ilmiöiden, kuten taiteen, synnyn: nuo ilmiöt ovat samaa leikistä alkavaa jatkumoa.

Winnicottin näkemykset leikistä ovat kiinnostavia suhteessa dramaturgiseen työskentelyyn. Hänelle leikissä keskeistä on leikin suhde todellisuuteen; ”leikki on tekemistä”. Winnicottille leikki on oleellisesti eri asia kuin päiväunet ja fantisointi, jotka tapahtuvat kokonaan subjektin sisällä. Leikissä taas leikitään jollakin todellisella, ollaan suhteessa maailmaan ja jaettuun todellisuuteen, ”käsitellään mielen sisältöjä jollakin todellisella”. Leikki on olennaisesti rajailmiö, jossa subjekti on paradoksaalisesti yhtä aikaa sisäisessä ja ulkoisessa todellisuudessa. Tekstissään ”Playing: A theoretical statement” Winnicott kirjoittaa lapsen varhaista kehitymisestä ja leikistä: ”Leikkialue ei ole sisäistä psyykkistä todellisuutta. Se on yksilön ulkopuolella, mutta se ei ole ulkoisessa todellisuudessa.”

Winnicottin mukaan lapsi kerää esineitä tai ilmiöitä ulkoisesta todellisuudesta ”leikkialueelle” ja käyttää niitä jonkin sisäisestä tai persoonallisesta todellisuudesta olevan asian tai sisällön käsittelyyn. Lapsi ottaa esiin kuvittelupotentiaalinsa ja elää leikkialueella oman kuvittelunsa ja ulkoisen todellisuuden osien tai fragmenttien kanssa. Leikkiessään lapsi käsittelee ulkoisia ilmiöitä kuvittelua palvelevalla tavalla ja lataa valittuja ulkoisen todellisuuden ilmiöitä kuvittelun tai unen merkityksellä ja tunteella, sisäisellä merkityksellä.

Kun korvaa sanan ”lapsi” sanalla ”dramaturgi” (tai miksei sanalla ”työryhmä”, ”taiteilija” tai ”tekijä”) ja sanan ”leikki” sanalla ”dramaturgia”, Winnicottin leikki alkaa kuulostaa dramaturgiselta työskentelyltä: Dramaturgi lataa valittuja todellisuuden ilmiötä sisäisellä merkityksellä. Hän kerää ”dramaturgiselle alueelle” esineitä tai ilmiöitä ulkoisesta todellisuudesta ja käyttää niitä jonkin säisestä todellisuudesta peräisin olevan asian tai sisällön käsittelyyn.

Tässä leikkinäkemyksessä on keskeistä toimiminen ”ulkoisen todellisuuden osien tai fragmenttien kanssa”. Samoin dramaturginen työ alkaa, kun on jotakin materiaalia, jota käsitellään, järjestellään, jäsennetään. Esityksen tai muun teoksen pelkkä kuvittelu, päässä tehdyt suunnitelmat, rinnastuvat fantasioihin. Kokemukseni mukaan joskus käykin juuri niin, että liian valmiiksi päässä kuviteltu teos ei niin vain toteudukaan eikä toimi konkretisoituessaan paperilla tai näyttämöllä.

Winnicottin leikkiteorian ulkoisen todellisuuden ja sisäisen kohtaamista korostava näkökulma tuntuu minusta kutsuvalta siksikin, että olen omassa työssäni ollut kiinnostunut käyttämään ”oikeita asioita” esityksen osana tai lähtökohtana. Usein taiteelliset prosessini ovat käynnistyneet niistä. Todellisuudesta peräisin oleva dokumentaarinen tekstimateriaali tai todelliset, oikeat esineet ovat olleet hedelmällisempiä työn lähtökohtia kuin keksitty tai itse tehty. Voi myös ajatella, että nämä ”ulkoisen todellisuuden fragmentit” liittyvät ylipäättään teatteriін taidemuotona. Teatteri operoi samalla materiaalilla kuin todellisuus, teatterissa on eläviä ihmisruumiita, jaettava aikaa ja tilaa, arkikielen kaltaista puhetta. Teatteri käyttää taiteellisen kokonaisuuden synnyttämiseen samaa materiaalia kuin arki. Teatterin ominaislaatu taiteena liittyy osaltaan tähän, todellisuuden osien lataamiseen fiktiivisillä tai muuten arjesta poikkeavilla merkityksillä.

Merkityksen lataaminen on olennaista, ilman sitä taiteellinen tai dramaturginen leikki – tai työ – ei syty. Tosin toki tämä liike voi kulkea kahteen suuntaan: työstäminen, jonkin materiaalin käsitteleminen, siihen keskittyminen ja sen tarkentaminen alkaa kutsua ja synnyttää ympärilleen potentiaalista tilaa ja kutsua merkityksiä. Pysähtyminen jonkin asian ääreen alkaa synnyttää leikkiä. Tietty tylsyys, hapuilu, sormeilu saattavat edeltää leikin syttymisen kokemusta: materiaali tai materiaalin kohtaaminen synnyttää leikin – ja leikkijän. Tylsyys ei ole leikin vastakohta vaan tiettyssä mielessä edellytys leikille, leikin juuri. Se kutoutuu leikin sisään ja leikin väleihin.

Tylsyuden ohella toinen leikin loimi on sotku, runsaus, kasautuminen ja tukkeutuminen. Materiaalin ylenmääräinen tuottaminen lienee useimmille luovan työn tekijöille tuttua. Työskennellessäni tunnen usein tekeväni turhaa työtä,

olevani liian ylenpalttinen, hidas, epäekonominen. Jos dramaturgisen prosessin hahmottaa leikkinä, materiaalin runsaus ja sotkuisuus voivat näyttäytyä hieman toisin. On sotkettava, luotava kaaosta, jotta voisi sitten löytää jotakin sattumoisin, kuin vahingossa, itseään huijaten. Kaaos ja sotku mahdollistavat löytämisen ja sattuman. Winnicottlaisen näkemyksen mukaan juuri tämä löytämisen ja keksimisen paradoksi, niiden yhtäaikaisuus, on olennaista leikissä. Toisaalta leikkiessä sotku voi muuttua liialliseksi, tukahduttavaksi tai runsaudessaan yhdentekeväksi. Silloin on alettava alusta, siivottava; samaan tapaan lapsen leikkien purkaminen tai pöydän ja lattian siivoaminen saattavat joskus inspiroida uudenlaisiin leikkeihin. Dramaturgisen prosessin kaari noudattelee leikin kaartaa siinä, miten sotkun ja siivoamisen, tylsyyden ja innostuksen kierrokset ja kerrokset toistuvat ja vaihtelevat.

Useissa leikin teoretisoinneissa toistuu näkemys, että leikki ei ole – ainakaan yksinomaan – subjektin tekemää vaan leikki on toimintaa, joka synnyttää leikkijän. Näin ajatellen leikki – ja dramaturgia – voi alkaa mistä vain, ja tuo aloittaminen on yhtä tärkeää kuin se, mitä materiaalia aletaan käsitellä. Se että tuo käsiteltävä materiaali – ”ulkoisen todellisuuden fragmentit” – voi olla lähtökohtaisesti vähäpätöistä ja arkista onkin ollut nykyteatterin ja nykydramaturgian keskeinen piirre.

Winnicottin mukaan leikki on rajailmiö, ja tästä syystä se on haurasta. Leikki vaatii turvallisuutta ja keskittymistä: leikkivä lapsi toimii alueella, jolta hän ei halua poistua ja jolle ei saa tunkeutua. Leikkiminen on tila, jossa sisäinen ja ulkoinen kohtaavat. Siksi leikkiminen on usein lepoa – sisäisen ja ulkoisen erillään pitäminen, jota arki vaatii, on yksilölle työlästä. Tähän liittyy myös leikin hauraus. Leikki on hauras tila, sillä se on sekä sisällä että ulkona yhtä aikaa. Winnicott kirjoittaa, miten terapiassa terapeutin on toisinaan opetettava leikki potilaalle, jolla ei ole kykyä leikkiä. Tämä herättää ajatuksia liittyen taiteelliseen prosessiin: tekijänä en ole aina osannut tai uskaltanut alkaa leikkiä, kuvitelmani teoksesta on ollut liian valmiiksi ajateltu eikä leikki ole syttynyt. Ja onko ehkä myös tilanteita tai asioita, joiden suhteen ei ole ”varaa” leikkiin?

Leikkimisen hauraus ei Winnicottin mukaan johdu siitä, että leikki palautuisi vietteihin tai viettien sublimaatioon – aikaisempi psykoanalyttinen teoria oli korostanut hänen mukaansa liikaa viettiä ja seksuaalisuutta leikissä – vaan siihen, että leikki tapahtuu ”sisäisen todellisuuden ja todellisten, objektien kontrolloimisen kokemuksen vuorovaikutuksessa”. Winnicottille liika kiihottuminen pikemminkin uhkaa leikkiä, ja jos vietit ottavat vallan, silloin leikki lakkaa. Leikki tapahtuu ehkä tässäkin mielessä rajalla, ehkä myös dramaturginen leikki: se on

kiihottavaa, mutta jos vietit ”kaappaavat” leikin, se loppuu tai muuttuu toiseksi leikiksi.

Leikin leikkiminen

Kysymykset esityksentekijän vastuusta ovat tätä tekstiä viimeistellessäni akuutteja. Me too -kampanjan yhteydessä on keskusteltu rajojen määrittämisestä näyttelijän ohjaamisen työtavoissa. Onko esityksentekijä – dramaturgi tai ohjaaja – leikkiessään, ladataksaan ”ulkoisen todellisuuden fragmentteja” sisäisellä merkityksellään, kuvittelulla, potentiaalisesti vaarallinen henkilö, jolla ei ehkä ole lainkaan todellisuudentajua?

Leikin teorioissa ovat romantiikan ajasta 1900-luvulle saakka olleet enemmän vallalla idealistiset käsitykset leikistä, toisaalta jotkut ovat korostaneet sitä, että leikki ei ole automaattisesti hyvää ja kivaa. Esitystutkija Richard Schechner on käyttänyt käsitettä ”dark play”, synkkä tai pimeä leikki. Käsitteellä hän viittaa muun muassa leikkiin, jossa osa leikkijöistä ei tiedä olevansa mukana leikissä. Leikkiin voi liittyä luvattomuutta tai tuhlausta. Leikkiin voi huijata, leikin voi vallata tai leikin voi varastaa. Leikkiin liittyvä tuhlaus ja runsaus voivat menettää nautinnollisuutensa ja muuttua ryöstöviljelyksi, kuluttaa osanottajansa puhki. Jos leikki pitää sisällään sääntöjen muuttumisen ja jatkuvan keksimisen mahdollisuuden, ei riskiä ja liian pitkälle menemistä voi lähtökohtaisesti sulkeistaa leikistä pois. Leikki ei ole tässä mielessä lupaus tai tae jostakin vaan leikkiin liittyy avoimuuden vuoksi vaaran aspekti. Suojaavat rakenteet tulevat leikin ulkopuolelta, ne mahdollistavat leikin. Leikki itse taas on ehkä ikään kuin yhdeltä reunaltaan auki todeksi muuttumiseen – tosin, esimerkiksi Winnicottia seuraten, jos ”leikkialueelta” poistutaan, leikki loppuu.

Dramaturgian, esityksen ja leikin rajapinnalla prosessidramaturgisissa työtavoissa kyse on myös siitä, kuka leikkii. Onko leikin kokemus jaettu, leikkivätkö kaikki työryhmässä vai vain joku? Kuka tuntee leikkivänsä, kuka taas tuntee olevansa leikkiväline tai leikin materiaalia? Onko käsitys työtavasta jaettu vai onko työryhmässä sekä niitä jotka hahmottavat työn käsityötyyppisenä valmistamisena, jotka haluavat tehdä (heti) valmista, ja niitä joille kyse on enemmän leikistä ja siitä, että lopputulos on avoin? Vai onko suorastaan etu, jos työryhmässä on molempia? Onko se ok, jos osa leikkii, osa tekee töitä? Onko hyvä, jos prosessin edetessä positiot muuttuvat – kuka kulloinkin leikkii ja kuka työskentelee? Kokemukseni mukaan dramaturgisessa prosessissa olen vuoroin ”lapsi” ja ”aikuinen”, vuoroin leikin ja vuoroin teen työtä. Onko joustavuus, se että kykenee siirtymään positioista toiseen – tai että kaikki tekijät saavat osansa kutakin – sitä että työskentely toimii?

Dramaturgisen työn hahmottaminen leikkinä korostaa dramaturgian tilannesidonaisuutta ja sattuman osuutta. Dramaturgia on eräänlaista leikkimistä mutta se on myös metaleikkimistä, (mahdotonta) yritystä taata leikki. Dramaturgia on leikin leikkimistä ja leikillä leikkimistä. Kuitenkaan leikki ei dramaturgiassa antaudu lopullisesti hallittavaksi vaan pikemminkin leikki synnyttää leikkijän. Dramaturgista leikkiä ei voi paikantaa pitävästi, sillä se syntyy materiaalin, tekijöiden ja katsojan välistä ja väliin. Leikki vie.

Lähteet

- Aristoteles: *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen & Tua Korhonen. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012) *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Baraitser, Lisa & Simon Bayly (2001). ”Now and Then: Psychotherapy and the Rehearsal Process.” Teoksessa Patrick Campbell & Adrian Kear (toim.) *Psychoanalysis and Performance*. Lontoo: Routledge.
- Caillois, Roger (2001). *Man, Play and games*. Engl. käänt. Meyer Barash. University of Illinois Press. (Alkuteos *Les hommes et les jeux*, 1958.)
- Etchells, Tim (1999). ”Play on: On Collaboration and Process.” Teoksessa Tim Etchells *Certain Fragments*. Lontoo: Routledge.
- Etchells, Tim (2009). ”Doing Time.” Suom. Anna Länsipuro. *Esitys* 14, 3/2011. (Alkuteos ”Doing Time”, *Performance Research* Vol 14, Issue 3, 71–80.)
- Frissen, Valerie, Jos de Mul & Joost Raessens (2015). *Homo Ludens 2.0: Play, Media and Identity*. <https://www.dhi.ac.uk/san/waysofbeing/data/governance-crone-frissen-2013.pdf>. Luettu 2.9.2018.
- Georgelou, Konstantina, Efrosini Protopapa & Danae Theodoridou (toim.) (2017). *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz.
- Hartikainen, Sini (2013). ”Leikin rakentuminen. Etnografia 5–6-vuotiaiden lasten leikin rakentumisesta päiväkotiympäristössä.” Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Heinonen, Timo (2009). ”Draamallisen teatterin jälkinäytös?” Teoksessa Hans-Thies Lehmann *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatische Theater*, 1999.)
- Heljakka, Katriina (2015). ”Lelut taiteessa, taide lelussa. Leikkivälineen taiteellinen asema leikkiläisen aikakaudella.” Pori: Porin taidemuseo.
- Homan, Catherine (2013). ”Whoever cannot give, also receives nothing. Nietzsche’s playful spectator.” Teoksessa Emily Ryall, Wendy Russell, & Malcolm Mclean *Philosophy of Play*. Lontoo: Routledge.
- Hotinen, Juha-Pekka (2008). ”Hot spot: Dramaturgia.” *Teatterikorkea* 1/2008.
- Hotinen, Juha-Pekka (2001). ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen.” Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draamanalyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Howell, Anthony (1999). *Analysis of Performance Art. A Guide to its Theory and Practice*. Lontoo: Routledge.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoraliasta Riitaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). ”Looking without the pencil in hand.” *Theaterschrift* 1994, 5–6: On Dramaturgy.
- Van Kerkhoven, Marianne (1997). ”Le processus dramaturgique.” *Nouvelles de danse, Dossier danse et dramaturgie*, nr. 31, 18–25.
- Kurkela, Kari: ”Winnicott, raja, luova asenne.” *Psykoterapia*, 2004 23(2), 128–156.
- Lehmann, Hans-Thies (2009): *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatische Theater*, 1999.)
- Levi-Strauss, Claude (1966). *The Savage Mind*. Engl. käänt. George Weidenfeld. Chigago: University of Chicago press. (Alkuteos *Le pensee sauvage*, 1962.)

- Numminen, Katariina (2011). ”Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa.” Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.
- Numminen, Katariina (2015). ”Dramaturgiasta – vihasta, rakkaudesta, ajasta.” <http://www.uniarts.fi/blogit/keskustelua-dramaturgiasta/dramaturgiasta---vihasta-rakkaudesta-ajasta>. (Luettu 8.8. 2018.)
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of Theatre*. University of Toronto Press. (Alkuteos *Dictionnaire du theatre*, 1996.)
- Saraneva, Kristina (2003). ”Winnicottin henkilö ja teoria.” *Psykoterapia* 22(3), 155–169.
- Siukonen, Jyrki (2011). *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Schechner, Richard (2015). *Johdatus esitystutkimukseen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Suom. Sarianna Silvonon. (Alkuteos *Performance Studies – An Introduction*, 2002.)
- Stenros, Jaakko (2015). *Playfulness, Games and Play: A Constructionist Ludology Approach*. Tampere: Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9788-9>. (Luettu 8.8.2018.)
- Sutton-Smith, Brian (1997). *The Ambiguity of Play*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Trencsényi, Katalin & Bernadette Cochrane (2014). ”New Dramaturgy: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm.” Teoksessa Katalin Trencsényi & Bernadette Cochrane (toim.) *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Lontoo: Bloomsbury.
- Winnicott, Donald (1971/2005). *Playing and Reality*. Psychology Press.

Täysin automatisoitu dramaturgi

Ihmisen ja teknologian suhde on muuttunut viime vuosisadan puolivälin paikkeilla alkaneen digitaalisen vallankumouksen myötä. Muutokset antavat aihetta kysyä uudella tavalla, millä edellytyksin koneet voisivat muuttua ihmisen tasavertaisiksi, luoviksi kumppaneiksi. Tässä artikkelissa tarkastelen kysymystä yhden esittävien taiteiden osa-alueen, dramaturgian, kontekstissa. Otan esiin hypoteettisen olion, täysin automatisoidun dramaturgin eli TAD:n, konkretisoidakseni käynnissä olevien muutosten perustavanlaatuisuutta. Nojaan ensinnäkin omaan kokemukselliseen tietämykseeni esityksentekijänä, joka on käyttänyt erilaisia koneellisia toimijoita esityksissään. Toiseksi tukeudun viime aikoina aiheesta käytyyn keskusteluun sivutakseni sellaisia vähemmälle huomiolle jääneitä käsitteitä kuin *teknogeneesi*¹, *laskennallinen luovuus* ja *jälkidigitaalinen esitys*. Lähestyn aihetta erityisesti algoritmien eli tietokoneohjelmien eräänlaisten käsikirjoitusten näkökulmasta, sillä ne ovat yksi avain digitalisaatioksiin kutsutun kehityskulun ymmärtämiseen. Artikkelini osallistuu ihmisen, teknologian ja luovan toiminnan suhteiden entistä monipuolisempaan pohdintaan niin dramaturgian piirissä kuin laajemminkin.

Lähtökohtaisesti tuntuu luontevalta ajatella, että automaatio, koneistaminen ja ajattelu – johon kuuluvaksi myös luovuuden miellän – ovat toistensa vastakohtia. Hissi joko toimii tai ei, mutta se ei ajattele. Digitaalisen murroksen myötä tämä vastakohtaisuus on kuitenkin entisestään – ja uudella tavalla – problematisoitunut. Automaatio on kuin varkain hivuttautunut syvemmälle kognition, tajunnan sisällön, alueelle. Se on muuttunut entistä kiinteämmäksi osaksi niin kutsuttuja kognitiivisia järjestelmiä, joissa kognitio ja mieli sijoittuvat kehoon ja ympäröivään maailmaan eivätkä ole yksinomaan päänsisäisiä prosesseja, kuten kognitiotieteessä ja filosofassa viime vuosikymmeninä kannatusta saaneet systeemiset teoriat esittävät (Calonius 2013). Niinkin yksinkertaisten välineiden kuin kynän ja muistivihkon voidaan joidenkin kognition uusien teorioiden mukaan kat-

soa kuuluvan kognitiiviseen järjestelmään eli kognitioon itseensä.² Teknologian digitaalisiin muotoihin siirryttäessä ei tunnukaan enää mielekkäältä pohtia, onko älyhissi todella älykäs vai vain laskelmoiva. Tarkoituksenmukaisemmalta tuntuu miettiä, miten automaation ja ajattelun välille virittyy toisenlainen jännite, jossa ne eivät näyttäydykään toistensa vastakohtina vaan toisiaan täydentävinä ja parhaassa tapauksessa toisiaan tukevinä käsittelyn muotoina.

Automaatio siirtyy entistä merkittävämmällä tavalla paitsi ajattelun myös päätöksenteon alueelle. Automaattinen päätöksenteko on tosin suhteellinen käsite, sillä vielä ei ole luotu sellaisia järjestelmiä, jotka pystyisivät luomaan uusia, samankaltaisia järjestelmiä. Toisin sanoen kaikkein automatisoiduinkin järjestelmä on yhä riippuvainen ihmisistä, jotka luovat ja käynnistävät sen ja aika ajoin huoltavat sitä. Automatisoituvien päätöksentekojärjestelmien yhteydessä onkin syytä kiinnittää huomiota aste-eroihin. Asteikon ääripäässä ovat laajat tekniset järjestelmät, jotka on suunniteltu toimimaan ilman ihmisen jatkuvaa valvontaa. Perustason esimerkkejä tällaisista ovat pakkauslinja, kulunvalvontajärjestelmä tai sähköinen apteekki. Huomattavan monimutkainen esimerkki täysin automatisoidusta järjestelmästä on algoritminen osakekauppa.

Toisessa päässä taas ovat järjestelmät, joiden toiminta perustuu käyttäjien niihin syöttämään informaatioon. Näennäisen yksinkertaisia esimerkkejä puoliautomatisoitujen järjestelmien käytöstä ovat tekstinkäsittelyohjelmalla kirjoittaminen, verkko-ostosten teko, sosiaalisen median käyttö ja hakukoneilla tapahtuva tiedonhaku. Kaikissa näissä tuotamme eräänlaisia syötteitä, joita tietokoneohjelmat hyödyntävät tehdessään ehdotuksia ja päätöksiä puolestamme esimerkiksi muokkaamalla näppäilemiämme sanoja, sijoittamalla tiettyjä mainoksia hakutulostemme joukkoon tai ohjaamalla meitä klikkausten määrän perusteella asiaankuuluvimmille verkkosivustoille. Tämänkaltaiset järjestelmät ovat riippuvaisia jättämistämme digitaalisista jäljistä, joiden avulla algoritmit tunnistavat ja erottelevat meitä ja pyrkivät vaikuttamaan päätöksentekoomme. Automaattinen päätöksenteko tapahtuu puoliautomatisoiduissa järjestelmissä meidän avullamme ja suostumuksellamme – tai kuten Joseph Tabbi on asian ilmaissut, ”näppäimistön jokainen painallus on lahja hakukoneelle” (Tabbi 2016).

Taidekenttä ei ole tässä suhteessa mikään poikkeus, vaikka sen piirissä onkin perinteisesti esiintynyt syvää epäluuloa teknologiaa kohtaan. Automaation nopeasti kehittyvät muodot – erityisesti koneellinen oppiminen – pakottavat meidät määrittelemään uudelleen inhimillisen ja koneellisen toimijan suhdetta myös dramaturgisessa työskentelyssä. Inhimillisten dramaturgien ”suojana” tässä tosin saattaa olla heidän työnsä monitahoisuus tai määrittelemättömyys.

Jos dramaturgin itsensäkään ei ole helppo määritellä työnkuvaansa, ohjelmoi-jankaan ei ole helppo koodata TAD:ia.

Teknogeneesi ja laskennallinen luovuus

Hahmotellakseni teknologian ja dramaturgian välistä suhdetta otan avukseni kirjallisuudentutkija N. Katherine Haylesin esiin nostaman käsitteen *teknogeneesi*, jolla hän viittaa ihmisen ja teknologian historialliseen sekä käynnissä olevaan yhteisevoluutioon. *Teknogeneettisellä kierteellä* Hayles taas kuvaa sitä kehämäistä tapaa, jolla ihminen ja teknologia kehittyvät toisiaan muuttaen ja toisiinsa sopeutuen. (Hayles 2012, 81–83.) Kirjoittaminen on esimerkki teknogeneettisessä kierteessä syntyneestä teknologiasta, jota Sokrates tunnetusti vastusti, koska katsoi sen uhkaavan ihmisen muistia (ylöskirjoitettu on pois muistilta). Kaikki dramaturgit ovat jo lähtökohtaisesti syvällä teknogeneettisessä kierteessä, sillä kirjoittamisen lisäksi he käyttävät monia muita teknologioita osana jokapäiväistä työtään. Jos katsotaankin yksittäistä teknologiaa pidemmälle, olennaista on kysyä, millä tavoin dramaturgit tulevat kehittymään käyttämiensä teknologioiden kanssa ja kautta.

Yhtälön toisen puoliskon hahmottamiseksi on tärkeää miettiä, millä tavoin teknologia tulee kehittymään dramaturgien kanssa ja kautta. Tämä suunta joh-taa lopulta TAD:n olemassaoloa koskevaan kysymykseen: tuleeko teknologia varteenotettavasti dramaturgin rinnalle vai jääkö se dramaturgisen työskentelyn ydinalueiden ulkopuolelle? Kuten Hayleskin huomauttaa, koko sivilisaatiotamme koskeva kysymys on, kuka tai mikä näyttää kehitykselle suunnan (Hayles 2012, 18). Jos sen tekevät pelkästään suuret monikansalliset yritykset, on kehitys to-dennäköisesti toisenlaista kuin jos sen tekevät teknologiaan vihkiytyneet mutta silti kriittiset yksilöt ja yhteisöt. Tässä piilee myös dramaturgien mahdollisuus tehdä rakentavia esityksellisiä väliintuloja teknogeneettiseen kierteeseen.

Teknogeneesin ohella laskennallisen luovuuden käsite on hyödyllinen poh-dittaessa, miten teknologia voisi muuttua osana dramaturgista työskentelyä. Kuten Helsingin yliopiston tietojenkäsittelytieteen professori Hannu Toivonen kirjoittaa (Toivonen & Gross 2015, 265), laskennallinen luovuus on keinoälyn kaksonen: ”Siinä missä keinoäly tutkii miten suorittaa tehtäviä, joita ihmisen suorittamina pidettäisiin älykkäinä, laskennallinen luovuus tutkii suorituksia, joita ihmisen suorittamina pidettäisiin luovina”. Suorituksilla voidaan tässä yh-teydessä tarkoittaa myös esityksiä, minkä Toivosen ja Grossin englanninkielisen artikkelin performance-sanan kaksoismerkitys sallii. Laskennallinen luovuus on myös syytä erottaa koneen satunnaisesta, ei-ohjelmoidusta luovuudesta, jota

olen omissa, teknologia-avusteista esityksellistä kirjoittamista tutkineissa *love. abz*-esityksissäni hyödyntänyt.³

Satunnaisella luovuudella tarkoitan sitä, kun tietokoneohjelma tuottaa jotakin ei-aiottua, esimerkiksi puhujanäänänen väärintunnistuksen tai sanan väärinkäännöksen, ja inhimillinen esiintyjä kääntää sen käynnissä olevan luovan prosessin eduksi.⁴ Niinkin kiinnostavaa ja mukaansatempaavaa kuin tietokoneen satunnaisella luovuudella operoiminen on, omaksi henkilökohtaiseksi tavoitteekseni esityksentekijänä olen asettanut sen, miten siirtyä tekemään kokeiluja laskennallisella luovuudella. Toisin sanoen, miten luoda puitteet sille, että kone – esimerkiksi juuri TAD – voisi ohjelmoidusti tehdä jotakin luovaa, kuten Toivosen tutkimusryhmän kehittämät, muun muassa aivosähkökäyriä algoritmisesti runoiksi muuttavat kirjoittavat koneet jo tekevät.⁵

Algoritmisoituva maailma

Nykyaikaisen teknogeneesiin ja laskennallisen luovuuden keskiössä ovat algoritmit, joita on myös ”ajattelun prosesseiksi” kutsuttu (Hui 2016, 236). Yksinkertaisimmillaan algoritmit voidaan määritellä jonkin tehtävän suorittamiseksi täsmällisesti määriteltujen käskyjen tai toimenpiteiden sarjoiksi, jolloin ne muistuttavat ruoanvalmistusohjeita. Tämä perusmääritelmä on hyödyllinen, sillä se muistuttaa, etteivät algoritmit lähtökohtaisesti ole sidottuja koneeseen: tietokoneohjelma ei toimisi ilman algoritmejaan, mutta matemaattisina kaavoina algoritmit ovat olemassa ilman koneitakin. Viestintätutkija Ted Striphas (2015, 404) menee huomattavan pitkälle kuvatessaan (tietokone)algoritmeja ”matemaattisten proseduurien joukoiksi, joiden tarkoitus on paljastaa jokin totuus tai kehityssuunta maailmasta”. Oikeustieteilijä Antoinette Rouvroy ja mediatutkija Kevin Slavin ovat puolestaan molemmat kiinnittäneet kriittistä huomiota algoritmien korostuvaan asemaan, tosin varsin erilaisin painotuksin ja näkökulmin.

Kritiikissään Rouvroy puhuu ”algoritmisesta hallitsemisesta”, jossa tietoa ei enää tuoteta vaan ainoastaan löydetään googlettamalla. Tällä on kauaskantoisia seurauksia koko ihmiskunnalle. (Rouvroy 2013.) Slavin taas esittää, että elämme algoritmeille suunnitellussa maailmassa. Meidän on ajateltava algoritmeja osana luontoa. Muokkaamme maapalloa algoritmisella tehokkuudella, sillä vaikka maailmanlaajuinen tietoverkko on hajautettu järjestelmä, pääsy siihen tapahtuu yhä kuitenkin tiettyjen fyysisten paikkojen kautta. Algoritmit hyötyvät infrastruktuurin keskusten läheisyydestä yksinkertaisesta syystä: mitä lähempänä ne ovat, sitä nopeammin ne toimivat. Tästä syystä eri puolilla maapalloa on käynnissä massiivisia, maastoa ja vesistöjä kovalla kädellä muok-

kaavia rakennushankkeita sekuntien ja sekuntien murto-osien voittamiseksi.⁶ (Slavin, 2011.)

Maaailman suurin ja tehokkain teknis-sosiaalinen järjestelmä, kansainväliset rahoitusmarkkinat, on viimeisen kymmenen vuoden aikana siirtynyt uuteen ko-neelliseen vaiheeseen, jossa sekunnin murto-osissa päätöksiä tekevät – ja siten inhimillisen valvonnan ulkopuolella olevat – algoritmit vastaavat kaupankäynnin valtaosasta. Kuten filosofi Luciana Parisi on alan tutkimukseen nojaten esittänyt, tässä kaupankäynnin digitaalisessa ympäristössä algoritmiset agentit tekevät päätöksiä ihmisen ymmärrystä nopeammin. Siinä, missä ihminen tarvitsee ainakin noin sekunnin tunnistaakseen ja reagoidakseen vaaraan, algoritmi tai ”botti” voi tehdä päätöksen kaupasta millisekunneissa. Keskenään kamppailevien algoritmien kiihkeä kilvoittelu on tehnyt osakekaupasta entistä romahdusheremmän kentän, jossa sekunneissa tai sekuntien murto-osissa mitattavilla ääri-ilmiöillä voi olla miljardiluokan seurauksia. Tällaisen epävakauden seuraukset voivat olla pidempiaikaisiakin, kuten poikkeavan algoritmisen toiminnan yhteyden vuoden 2008 talousromahdukseen katsotaan osoittavan. (Johnson et al. 2013.)

Parisin sanoja mukaillen algoritmit muodostavat monimutkaisen ekologian pitkälle erikoistuneita, erittäin monipuolisia, voimakkaasti vuorovaikutuksessa olevia agentteja (Parisi 2015). Kuten taiteilija-tutkija Susan Schuppli kirjoittaa, algoritmit ovat jo kauan myös tehneet ratkaisuja elintärkeissä prosesseissa, jotka turvaavat hyvinvointiamme ja selviytymistämme. Esimerkkeinä hän mainitsee sydämentahdistimen, joka säilyttää sydämen ”luonnollisen” rytmin; geneettiset algoritmit, jotka pyrkivät minimoimaan ensiavun saapumisajan hätätilanteissa vertaamalla ambulanssien sijaintitietoja demografisiin tietoihin; ja ennakkovaroitusjärjestelmät, jotka jäljittävät lähestyviä myrskyjä, mittaavat seismistä toimintaa ja pyrkivät jopa estämään kansanmurhia seuraamalla etnisiä konflikteja satelliittikuvin. (Schuppli 2014, 2.)

Kirjoituksessaan ”Deadly algorithms” Schuppli huomauttaa, että algoritmien tehtävä on yhä useammin myös tappaa – ilmiö, joka sodankäynnin kiihtyvän automatisoitumisen myötä vain yleistyneenä tulevaisuudessa. Miehittämättömien hävittäjien ohjaamisesta vastaavat tappaja-algoritmit ovat paljonpuhuva esimerkki. Lennokki on ohjelmoitu valitsemaan kohteensa sen mukaan, miten hyvin tämä korreloi toivotun kohteen, esimerkiksi terroristin, abstrahoidun mallin tai ”profiilin” kanssa. Algoritmien kuuluu keskeyttää operaatio, mikäli kohde on vääränkokoinen tai -ikäinen, esimerkiksi lapsi. (Schuppli 2014, 5.)

Algoritmit eivät kuitenkaan yksin hallitse mitään vaan tarvitsevat aisaparikseen tietokantoja. Esimerkiksi käännösalgoritmit eivät voisi kääntää sanaakaan

ilman luonnollisten kielten tietokantoja, joista ne etsivät sanojen ja fraasien tilastollisesti todennäköisimpiä vastineita. Mediatutkija ja -taiteilija Lev Manovich onkin sanonut, että tietokoneen näkökulmasta algoritmit ja tietokannat muodostavat maailman ontologian kaksi puoliskoa (Manovich Gillespie 2014, 169 mukaan). ”Algoritmit ovat elottomia, merkityksettömiä koneita, kunnes ne yhdistetään tietokantoihin”, on puolestaan viestintätutkija Tarleton Gillespie kirjoittanut (Gillespie 2014, 169). Algoritmit ovat siis koneen liikkeelle panevia, päättäviä elimiä – sikäli kuin koneella voi edes kuvaannollisesti ajatella olevan elimiä – ja tietokannat taas niiden alati karttuvaa mutta viime kädessä staattisia varastoja. Sen vuoksi algoritmien ja tietokantojen suhde on myös TAD:n suunnittelun ja rakentamisen avain. Tarvitaan paitsi mittatilaustyönä tarkoitukseen räätälöityjä dramaturgialgoritmeja – jotka määrittävät, mitä ja miten tulisi tehdä – myös dramaturgisen työskentelyn edellyttämää informaatiota sisältäviä tietokantoja.

Koneen taiteilijakoulu

Miksi TAD? Mitä täysin automatisoitu taiteentekijä meille tarjoaa? Mitä sen avulla on mahdollista saavuttaa? Kun jokin tehtävä onnistutaan automatisoimaan tyydyttävästi, sen suorittaminen koneen avulla muuttuu itsestäänselvyydeksi – ajatellaanpa vaikka sitä, miten satelliittipaikannusta hyödyntävät karttasovellukset ovat korvanneet paperikarttojen avulla suunnistamisen (sisäistetyistä kognitiivisista kartoista⁷ puhumattakaan). Tarkoittaako tämä sitä, että TAD voisi joillakin dramaturgisen työskentelyn alueilla korvata inhimillisen työpanoksen? Todennäköisesti kyllä. Koneellisen oppimisen alueella esimerkiksi keinotekoiset neuroverkot⁸ ovat hiljattain muun muassa mullistaneet Google-kääntäjän toimintamekanismin valtakielillä⁹. Ne voisivat olla yksi mahdollisuus antaa TAD:lle perusvalmiudet toimia esittävän taiteen alueella. Koneellisen oppimisen eri muotoja hyväksikäyttäen – ja esittävän taiteen alueelle kuuluvia eri taide-aloja vertaillen – TAD varustettaisiin synteettisellä peruskäsityksellä esittävästä taiteesta. Tämän peruskäsityksen turvin TAD voisi kokeilla siipiään vaikkapa näytelmän kirjoittamisessa.¹⁰

Jos esimerkiksi kaikki Aleksis Kiven näytelmät digitalisoitaisiin ja annettaisiin TAD:n käyttöön, tuloksena olisi mitä todennäköisimmin jonkinlainen Kiven tuotantoa uskollisesti jäljittelevä ei-Aleksis Kivi -näytelmä. Mutta mitä me tästä synteettisestä Kivestä kustuisimme? Hayles väittää kirjassaan, että ajattelemme digitaalisen teknologian kautta ja läpi, mutta myös sen *rinnalla* (Hayles 2012, 1). Nykyaikaisen teknogeneesin luonteeseen kuuluu, että inhimillisen ajattelun ja toiminnan ohella ympäristöissämme vaikuttavat yhä useammin osittain tai

kokonaan autonomiset automatisoidut toimijat, joiden vaikutus ei rajoitu pelkästään teknisiin järjestelmiin. Näin ollen TAD on yritys ottaa vakavasti se koneellinen toinen, joka tulevaisuudessa mitä todennäköisimmin vaikuttaa entistä kokonaisvaltaisemmin myös meidän dramaturgien työskentelyyn – riippumatta siitä, mihin dramaturgian osa-alueeseen erikoistumme. Koneellisessa oppimisessa pyritään luomaan biologisten aivojen kaltaisia keinotekoisia neuroverkkoja, jotka tekisivät koneista entistä joustavampia ja tehokkaampia oppijoita. Myös inhimillisillä toimijoilla on kuitenkin opittavaa koneellisilta kanssa-ajattelijoiltaan – varsinkin, jos ihmismieli ymmärretään sek in teknologiana.

Kirjoitettuani ja käännettyäni pitkään ja hartaasti koneellisen käännohjelman kanssa, kautta ja rinnalla, olen miettinyt, olenko minä muuttunut kirjoittajana algoritmiseksi – tai ainakin algoritmisemmaksi. Toisin sanoen olenko tullut ohjelmoineeksi itseni toimimaan kirjoittajana koneellisemmin kuin aikaisemmin. Tuotanko tekstiä nopeammin? Onko tuottamani teksti laadullisesti parempaa kuin aikaisemmin? Ennen kaikkea: onko ajattelussani tapahtunut laadullisia muutoksia? Ja jos on, mikä on koneen rooli tässä muutoksessa? Koska omassa itsessään tapahtuvien muutosten tarkkaileminen on vaikeaa, joudun tyytymään ympäriryöreään toteamukseen: minulla on kokemus koneen kanssa muuttumisesta. Jos käytössäni olisi koneellisen kääntäjän sijaan TAD:n kaltainen vielä kehittyneempi toimija, tämä kokemus saattaisi olla vieläkin voimakkaampi. En koe muuttuneeni huonommaksi taitelijaksi saati ihmiseksi tämän kokemuksen myötä – siksi minulla ei ole syytä pelätä koneellistumista jatkossakaan. Pikemminkin läheinen suhde koneellisen toimijan kanssa on kirkastanut minulle entisestään, mikä inhimillisen ajattelun rooli kokonaisuudessa on.

Tekemällä oppiminen

Viime kädessä monia taitoja oppii vain tekemällä, mikä pätee myös dramaturgiaan. Vaikka alana dramaturgia liikkuukin teorian ja käytännön välimaastossa, on dramaturgisen ammattitaidon kehittämisen edellytyksenä käytännön kokemus ja työn kautta kartutettu kokemuksellinen *tekijäntieto*. Kysymys siitä, voiko kone oppia tekemällä ja mikä voisi olla koneen tekijäntieto, asettaa jälleen kerran kovia haasteita automaatiolle¹¹

Millä tavalla tai missä mielessä TAD voisi kehittyä tehdessään dramaturgisia työtehtäviä? Toisin sanoen voisivatko algoritmit ja järjestelmä kokonaisuudessaan muuttaa itseään ikään kuin lennossa? Koneen satunnaisen luovuuden kanssa työskennellessäni olen tullut siihen tulokseen, että tietokoneen ennakoitavissa olevaan ennakoimattomuuteen – esimerkiksi sofistikoituneimmissakin puheen-

tunnistus- ja käännösteknologioissa toistuviin virheisiin – tottuu ajan myötä, vaikka se onnistuukin aina uudestaan tuottamaan psykofyysisen reaktion, yleisimmin naurun. Jos edetään satunnaisesta luovuudesta kohti laskennallista luovuutta, kysymys kuuluu, milloin koneellinen oppiminen voisi toimia niin, että algoritmit analysoivat omaa toimintaansa reaaliaikaisesti ja säätelevät sitä selviytyäkseen tehtävistään ei vain määrällisesti vaan myös laadullisesti paremmin. Joitakin viitteitä on siitä, että tähän suuntaan ollaan menossa.

”Algoritmit tekevät kokeita data-ympäristönsä kanssa ja oppivat siltä”, Luciana Parisi esittää. Parisi on puhunut algoritmien kyvystä tehdä johtopäätöksiä kokoamastaan informaatiosta. Ne eivät hänen mukaansa vain etsi ja nouda dataa tai tunnista kaavoja vaan kykenevät jatkokäsittelyyn tuota raakadataa irrottaakseen siitä tehtävän kannalta mahdollisesti hyödyllistä analyysiä. Syntyy eräänlainen ylijäämä, joka on seurausta siitä, että algoritmit kykenevät muuhunkin kuin toimimaan vain informaation yksitasoisina välittäjinä. (Parisi 2015.) Käytännönläheisemmin ilmaisten algoritmi kyllä päivittää parametrejaan ja toimii yhä paremmin, kun dataa tulee lisää. Se, onko tällä mitään tekemistä *tekemällä oppimisen* kanssa, on kuitenkin avoin kysymys. Seuraava kysymys lie neekin, miten tai missä mielessä kone voi tulla tietoiseksi olemassaolostaan.

Ennen kuin menemme niin pitkälle, haluan kuitenkin saattaa tämän artikkelin päätökseen avaamalla teknogeneesin käsitettä kotikutoisen käännöksen kautta. Tehdäkseni käsitteestä konkreettisemmän olen (uudelleen)kääntänyt sen *sotkeumaksi*. Ihmisen ja teknologian suhde on näkemykseni mukaan kroonisen sotkuinen, vaikka teknologiavalmistajien pyrkimys onkin tehdä siitä entistä saumattomampi ja sujuvampi – ja vaikka *ambiguiteetilla*, monihahmoitteisuudella, ei ole sijaa insinööritieteissä, kuten digitaalista teknologiaa näkyvästi esityksissään käyttänyt ohjaaja Jay Scheib on huomauttanut (Nienberg 2015). Toisin kuin neutraali teknogeneesi, sotkeuma on negatiivisesti latautunut termi, tarkoittaahan se sotkeutunutta, sekautunutta kohtaa. Tämä juontuu siitä, että teknogeneettiset käyttöliittymät eli orgaanisen ja epäorgaanisen materiaalin dynaamiset liitokset ovat jännitteisiä, kulmikkaita, purkautuvia ja uudelleenrakentuvia, toisin sanoen kaikkea muuta kuin vakaita. Toisaalta sotkeumaan sisältyy ajatus jatkuvan selvitystyön tekemisen tarpeellisuudesta, uuden järjestyksen ja tasapainotilan luomisesta, sotkeuman purkamisesta. Se taas tarkoittaa ihmisen ja teknologian suhteen alituista uudelleen määrittelyä.

Neurotieteet ovat osoittaneet, että ihmiset altistuvat voimakasta riippuvuutta aiheuttaville digitaalisille teknologioille aivojensa ja hermoverkkojensa suuren plastisuuden, muovautuvuuden, takia (Carr 2010). Jopa kaikkein arki-

päiväisimpien tietokoneen käyttöön liittyvien toimintojen, kuten sormenpään liikuttamisen ohjauslevyllä tai kaksoisklikkaamisen, on todettu aiheuttavan merkittäviä muutoksia aivojen toiminnassa (Hayles 2012, 2). Kun tähän lisätään se, että koneetkin ovat joustavampia kuin mitä pelkät puheet läpinäkymättömistä ja -tunkemattomista ”mustista laatikoista” tai ”salaisista algoritmeista jotka hallitsevat rahaa ja informaatiota” (Pasquale 2015) antaisivat ymmärtää¹², on sotkeuman koko kuva näkyvillä: molemmin puolin huokoista rajapintaa on muuttuvaisia ja muutettavissa olevia, eri tavoin rakentuneita toimijoita, joilla kehittyneen sopeutumiskykynsä lisäksi on ilmiömäinen kyky sotkeutua toisiinsa. Tunnettu esimerkki tästä on edellä mainitsemani kognitiivisen kartan, sisäistetyn karttamme, kuihtuminen tai jopa korvautuminen automaattisesti päivittyvillä mutta silti toisinaan kirjaimellisesti metsään menevillä karttasovelluksilla (Carr 2014, 125–127).

TAD:nkin yhteistyökyky taiteellisissa prosesseissa, sen muovailtavuus, riippuu pitkälti siitä, miten avoimia ja muutettavissa olevia sen algoritmit ovat. Tietokantojen luominen ja algoritmien kirjoittaminen olisivat TAD:n rakentamisessa ratkaisevan tärkeitä työvaiheita, dramaturgisen työskentelyn alueita, sillä niiden aikana TAD:iin kirjoittuisivat ne ideologiset (taiteelliset, poliittiset, taidepoliittiset) lähtöoletukset, jotka määrittäisivät – tai ainakin suuntaisivat – millainen dramaturginen toimija siitä tulisi. Jos dramaturgit eivät itse tee tätä ohjelmointityötä, on mukana oltava siihen kykeneviä yhteistyötahoja, koodaajia, jotka ovat viime kädessä toisenlaista kieltä käyttäviä kirjoittajia.

Suureksi avuksi tässä ja muussa digitaalisesti sisältöään rakentavassa esityksenteossa voisi olla Matthew Causeyn esiin nostama *jälkidigitaalisen esityksen* käsite. Jälkidigitaalinen ei Causeylla merkitse kirjaimellisesti digitaalisen jälkeen tulevaa vaan pikemminkin digitaalisuuden ja internetin malliksi ottavaa ja näistä estottomasti ammentavaa esitystä. Olennaista on Causeyn mukaan *digitaalisesti ajatteleminen*, jota hän kuvaa myös *verkostona ajattelemiseksi*. Digitaalinen ajattelu omaksuu verkon virtuaalisen maailman ominaispiirteet – muun muassa eriaikaisuuden, kahdentumisen, bugit – luodessaan sekamuotoisia, analogista ja digitaalista teknologiaa yhdistäviä, orgaanisen ja epäorgaanisen rajaa häivyttäviä esityksiä. Poliittisesti latautunut jälkidigitaalisuus tarkoittaa ”järjestelmän kääntämistä itseään vastaan”, algoritmisen kulttuurimme kontrollimekanismien vastustamista esityksessä ja esityksellä, sen tunnustamista, että digitaalisella on kyky ”nopeuttaa hyväksikäyttöä, kontrollia ja valtaa reaali maailmassa”. (Causey 2016.) Jälkidigitaalisuus siirtyy näin ymmärrettynä teknologioiden uutuudenviehätyksestä ja sokkiefektistä kohti kriittistä reflektiota ja eräänlaista esityksellistä

aktivismia, jolloin avautuu myös mahdollisuus digitalisaation eettisten seurausten pohdintaan ja esityksellistämiseen.

Suuntaa kohti jälkidiigitaalista esitystä viitoittavat Jay Scheibin lisäksi monet muut esityksentekijät. Ohjaaja Annie Dorsenin ”korkeaa” ja ”matalaa” (niin kulttuurisesti kuin teknologisestikin) humoristisesti yhdistävissä töissä – *Hello Hi There* (2010), *A Piece of Work* (2013) ja *Yesterday Tomorrow* (2015) – algoritmit ratkaisevat, mitä yleisö viime kädessä näkee ja kuulee; miten esityksen osatekijät (kuten esiintyjät, teksti, valo tai ääni) toimivat keskenään. Dorsen luonnehtii työryhmänsä kanssa luomiaan algoritmeja kanssakirjoittajiksi, -ohjaajiksi, -suunnittelijoiksi ja -esiintyjiksi. Hän kertoo suhtautuvansa algoritmeihin täysivaltaisina luovina kumppaneina antaen niillä suuria vapauksia toimia itsenäisesti ja inhimillisten toimijoiden sijaan. (Dorsen 2012, 2.) Esityksessään *Algorithmen* (2014) saksalainen *Turbo Pascal* -kollektiivi taas käyttää algoritmeja yleisön liikutteluun ja uudelleenryhmittelyyn luoden ”yleisöprossessorin”, joka redusoi yleisön jäsenet kuvitteellisten algoritmien profiilinsa mukaan fyysisessä tilassa edestakaisin liikuteltaviksi muka-digitaalisiksi objekteiksi.

Kuten nämä ja monet muut esimerkit vahvistavat, läpikotaisin digitalisoitunut aikakautemme ei mahdollista vain uusia teknologialle alistumisen, koneellisen orjuuttamisen vaan myös uuden vastarinnan, digitaalisen toisinajattelun ja -tekemisen muotoja. Alkuperäisten käyttötarkoitustensa vastaisesti käytetyt teknologiat – esimerkiksi koneellisen käännösohjelman käyttö esitettäväksi tarkoitettujen tekstien kirjoittamisessa – ovat avainasemassa tässä vastarinnassa. Kirjallisuudentutkija Rita Raley onkin jälkidiigitaalisessa hengessä puhunut mahdollisuudesta kirjoittaa ”Googlen kanssa *ja sitä vastaan*” (Raley 2015, 17, painotus lisätty). Olemme pisteessä, jossa automaation hylkiminen on ajattelun hylkimistä, niin kiinteässä yhteydessä nämä ihmisen ja koneiden yhteisessä evoluutiossa ovat. Vaikka emme suuntaisikaan rajallisia voimavarojamme TAD:n kaltaisen täysin automatisoidun taiteentekijän valmistamiseen, olisi meidän dramaturgeina ja ihmisinä arvioitava uudelleen nykyaikaisen automaation roolia työskentelyssämme ja jokapäiväisessä elämässämme, sillä muuten sen tekevät muut puolestamme.

Kiitos TkT Ilkka Huopaniemelle ja FT Riitta Juvoselle kommentaista ja ehdotuksista.

Viitteet

- 1 Olen kääntänyt englanninkielisen *technogenesis*-termin ”teknogeneesiksi” seuraten muiden genesis-pääätteisten termien vakiintuneita suomennoksia: ontogenesis | ontogeneesi (yksilönkehitys), phylogeneesi | fylogeneesi (lajin- tai suvunkehitys).
- 2 Andy Clarkin ja David Chalmersin tunnettu – ja kiistelty – esimerkki on kahden museonkävijän vertailu. Museonkävijöistä toinen käyttää muistiinpanojaan apunaan löytääkseen perille siinä, missä toinen pärjää pelkällä ulkomuistilla. Kognitiivisesti molemmat ovat kuitenkin samanarvoisessa asemassa. Muistiinpanoihin turvautuneen henkilön kognitiivinen järjestelmä on teorian mukaan laajentunut sisältämään myös muistivihkon. (Calonius 2013, 29–30.)
- 3 *love.abz*-esityssarjan esityksissä esiintyvät kirjoittavat kolmen tai useamman hengen ryhmissä improvisoituja draamallisia kohtauksia käyttäen hyväkseen puheentunnistusteknologiaa ja koneellista käännöstä. Eräänlaisina audiovisuaalisina herätteinä käytetään *Rakkauden ABZ*-näytelmäni koneellisia käännöksiä. Yksittäisen esityksen ja esityssarjan kokonaisuuden sykklisessä rakenteessa syntyy kehämäinen tekstuaalinen jatkumo, joka etäänny jokaisen uudelleenkirjoituksen ja -käännöksen myötä hiukan kauemmas lähtöpisteeksi valitusta näytelmästä. Ks. <http://www.loveabz.com/>
- 4 Rita Raley on kutsunut tietokoneen tuottamia virhetoimintoja ”luoviksi kavalluksiksi” (Raley 2015, 7).
- 5 Ks. Discovery-tutkimusryhmän verkkosivusto: <https://www.cs.helsinki.fi/en/discovery/works-artistic-nature>
- 6 Saadaksemme käsityksen internetin fyysisen infrastruktuurin mittasuhteista onkin valaisevaa katsoa merenalaisten tietoliikennekaapeleiden karttoja, joista vastaanansomattomasti ilmenee, miten tiukasti maapalloa sidotaan algoritmisesti. Ks. TeleGeography Submarine Cable Map: <http://www.submarinemap.com/>
- 7 Kognitiivisella kartalla tarkoitetaan ihmismielen sisäistämää käsitystä ympäristöstä, joka mahdollistaa suunnistamisen ilman ulkoisia apuvälineitä.
- 8 ”*Keinotekoinen hermoverkko* on massiivisesti rinnakkainen yksinkertaisten (yleensä sopeutuvien) elementtien ja niiden hierarkkisten kokonaisuuksien verkko. Verkon tarkoituksena on olla vuoro-vaikutuksessa reaali maailman objektien kanssa biologisten hermojärjestelmien tapaan” (Kohonen Himberg 1997 mukaan).
- 9 Ks. Lewis-Kraus 2016.
- 10 Ottamalla näytelmän kirjoittamisen esimerkiksi tässä yhteydessä tarkoitukseni ei ole korostaa kirjoittamisen ensisijaisuutta muuhun dramaturgintyöhön nähden. Syitä valintaan on kaksi: 1) oma taiteellinen tutkimukseni, johon tämä artikkeli osittain perustuu, käsittelee yksilö- ja ryhmäkirjoittamista (ei tosin ensisijaisesti juuri näytelmän kirjoittamista); 2) laskennallisen luovuuden menetelmät näyttävät soveltuvan paremmin tekstin tuottamiseen kuin muihin dramaturgintyön alueisiin.
- 11 Kreikan *autómatos* tarkoittaa ”itse toimivaa” ja voi viitata paitsi elottomaan myös elolliseen oloon, esimerkiksi viljelemättömään kasvillisuuteen tai omaehtoiseen ihmiseen. Kiinnostavaa olisikin kuvitella tässä yhteydessä myös sitä, miten ihminen toimisi toimiessaan algoritmisesti.
- 12 ”Jotkin niistä kyllä ovat [mustia laatikoita], ja etenkin monet kaupallisista ohjelmista ovat, mutta osa algoritmeista on myös hyvin läpinäkyviä”, Hannu Toivonen huomauttaa (Toivonen 19.9.2016).

Lähteet

- Calonius, Lauri (2013). "It Ain't All in the Head – Situating Cognition to the Body and the Surrounding World." Teoreettisen filosofian pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Carr, Nicholas (2010). *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.
- Carr, Nicholas (2014). *The Glass Cage: How Our Computers Are Changing Us*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.
- Causey, Matthew (2016). "Postdigital Performance." *Theatre Journal* 2016(68), 427–441.
- Dorsen, Annie (2012). "On Algorithmic Theatre." http://www.anniedorsen.com/uploads/files/on_algorithmic_theatre.pdf. Luettu 4.5.2016.
- Gillespie, Tarleton (2014). "The Relevance of Algorithms." Teoksessa Tarleton Gillespie (toim.) *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. Cambridge & Lontoo: The MIT Press, 167–193.
- Hannu Toivosen sähköpostihaastattelu 19.9.2016. Haastattelija Otso Huopaniemi. Huopaniemen yksityisarkisto, Berliini.
- Hayles, N. Katherine (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Himberg, Johan (1997). "Neuraalilaskenta ja keinoitekoiset neuroverkot." <http://cis.legacy.ics.tkk.fi/jhimberg/dippa/node4.html>. Luettu 21.12.2016.
- Hui, Yuk (2016). *On the Existence of Digital Objects*. Electronic Mediations 48. Lontoo & Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Johnson, Neil & Zhao, Guannan & Hunsader, Eric & Qi, Hong & Johnson, Nicholas & Meng Jing & Tivnan, Brian. "Abrupt rise of new machine ecology beyond human response time." *Scientific Reports* 2013 (3). <http://www.nature.com/articles/srep02627>. Luettu 15.5.2016.
- Lewis-Kraus, Gideon (2016). "The Great A.I. Awakening." *The New York Times* 14.12.2016. http://www.nytimes.com/2016/12/14/magazine/the-great-ai-awakening.html?_r=0
- Nienberg, Marisa (2015). "Jay Scheib: MIT Theater Professor & Director." MIT Music & Theater Arts -verkkosivusto. <http://mta.mit.edu/video/jay-scheib>. Luettu 15.9.2016.
- Parisi, Luciana (2015). "Automated Cognition, Algorithmic Capitalism and the Incomputable." Algorithmic Cultures and Security, fourth gathering in the Posthuman Glossary series, BAK, Utrecht. Url: <https://vimeo.com/140173695>
- Pasquale, Frank (2015). *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge, Massachusetts, ja Lontoo: Harvard University Press.
- Raley, Rita (2015). "Algorithmic Translations." Konferenssisitelmä. Performance, Technology, Translation, Barnard College, New York, 16.4.2015.
- Rouvroy, Antoinette (2013). "Algorithmic Governmentality and the End(s) of Critique." Society on the Query #2, Session 4: Reflections on Search, network cultures, 8.11.2013. Url: <https://vimeo.com/79880601>
- Schuppli, Susan (2014). "Deadly algorithms – Can legal codes hold software accountable for code that kills?" <http://www.susanschuppli.com/wp-content/uploads/2014/11/Deadly-Algorithms.pdf>. Luettu 1.5.2016.
- Slavin, Kevin (2011). "How algorithms shape our world." TED Ideas worth spreading -verkkosivusto. https://www.ted.com/talks/kevin_slavin_how_algorithms_shape_our_world/transcript. Luettu 1.5.2016.
- Striphas, Ted (2015). "Algorithmic Culture." *European Journal of Cultural Studies* 18:4–5, 395–412.
- Tabbi (2016). "An Alternative History of the Digital Humanities: The Case of the Electronic Book Review (1995–2016)." Muistiinpanot esitelmästä. International Conference on Digital Media and Textuality, Bremenin yliopisto, 4.11.2016.
- Toivonen, Hannu & Gross, Oskar (2015). "Data Mining and Machine Learning in Computational Creativity." *Wiley Interdisciplinary Reviews: Data Mining and Knowledge Discovery* 5:6, 265–271.





DRAMATURGISIA KÄSITTEITÄ

Eräs tärkeä osa dramaturgin työtä on sanallistaminen ja nimeäminen. Luodessaan ja selkiyttäessään taiteelliseen työhön, taiteen vastaanottoon ja itse teoksiin liittyviä käsitteitä dramaturgi palvelee niin ammattialan yleistä tietoisuutta kuin esityksiä seuraavaa yleisöäkin.

Dramaturgisia käsitteitä -kokonaisuus on koottu tämän ajatuksen johdattelemana. Dramaturgian alaa luonnehtivien ja selittävien termien lisäksi käsitelueltelosta löytyy työkäsitteitä – eli lainattuja ja muunneltuja käsitteitä, joita käytetään taiteellisen työskentelyn apuna. Sanastossa painottuu ajankohtaisuus. Vakiintuneen alan termistön lisäksi olemme halunneet ottaa mukaan käsitteitä, joilla tuntuu olevan selitysvoimaa juuri nyt, kuten *appropriatio*, *dramaturginen ekologia* tai *sääntöpohjainen dramaturgia*.

Dramaturgisia käsitteitä syntyy ja kuolee. Niistä pysyvimpimpienkin merkitysisällöt vaihtelevat paljon ajasta, paikasta ja käyttöyhteydestä riippuen. Taiteelliset prosessit synnyttävät usein omia, työryhmän kesken jaettuja dramaturgisia käsitteitä. Dramaturgisessa ajattelussa ja keskustelussa jaetut, yhteiset yleiskäsitteet ja subjektiivinen, idiosynkraattinen tapa luoda omia käsitteitä tai tehdä valmiista käsitteistä omia tulkintoja sekoittuvat usein. Dramaturgiset käsitteet ovat monasti myös lainatavaraa, joko kaukaa tai lähempää historiasta löydettyjä tai toisista viitekehyksistä, kuten filosofiasta tai yhteiskuntateoriasta poimittuja. Nykyään inspiraation ja lainauksen kohteena toimivat enenevässä määrin myös luonnontieteet.

Dramaturgian suhde käsitteisiinsä onkin joustava, se muuttuu kontekstin ja ympäristön mukaan. Kuten suomalaiseseen dramaturgiseen keskusteluun keskeisesti vaikuttanut Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa (Numminen et al. 2011):

Käsitteet ovat hyödyllisiä ja avulialita samalla tavalla kuin muut elävät olennot. Niihin tulee suhtautua joustavasti, koska ne elävät samassa jännitteessä kuin mekin: jos niitä pakotetaan yksimerkityksiksi, eks-

takteiksi ja kirjaimellisiksi, ne menevät pilalle koska ne muuttuvat va-saroiksi; jos niiden annetaan kokonaan liukua rannattomuuteen ja me-taforisuuteen, ne menettävät kommunikoivan ja erottelevan voimansa.

Dramaturgiaa käsitteitä -jakson kuvaukset eivät näin ollen pyri antamaan ter-meille yleispäteviä, kontekstista ja historiasta riippumattomia määritelmiä. Sa-naston tehtävänä on tarjota mahdollisuuksia ja reittejä moninaiseen dramatur-giseen ajatteluun – toisaalta alan historiaan ja perinteisiin nojautuen, toisaalta nykyisiä monimuotoisia käytäntöjä avaten ja tutkiskellen.

Elävät käsitteet on hetkeksi pysäytetty tällaiseen konstellaatioon – kohta niiden matka jatkuu taas.

adaptaatio;

mukauma, mukauttaminen; sopeuma, sopeutuma, sopeutuminen

Perinteisesti *dramaturgisen adaptaation* tekeminen on ymmärretty prosessiksi, jossa annettu teos muokataan jonkin alkuperäisestä poikkeavan mediumin/ilmaisuvälineen tarpeisiin, esimerkiksi romaani työstetään elokuvakäsikirjoitukseksi. Erilaisten adaptaatioiden tekeminen on muodostanut tärkeän osa dramaturgien perinteistä työkenttää.

Evoluutiobiologiassa adaptaatio tarkoittaa yleisesti organismin evoluutiivista sopeutumista ympäristöönsä. Voidaankin ajatella, että dramaturginen adaptaatio tarkoittaa mitä hyvänsä prosessia, jossa annettu teos, sen osa tai muu taiteellinen yksikkö siirretään uuteen ilmaisulliseen ympäristöön – toiseen mediumiin, lajityyppiin, muotokieleen, kulttuurikontekstiin, aikaan – minkä seurauksena sen dramaturgiset ominaisuudet muuttuvat. Jatkuva adaptoitumisen ja uudelleenadaptoitumisen prosessi pitää elämää käynnissä, niin luonnossa kuin taiteessakin.

ks. sovitus, dramatisointi, palimpsesti

aihe

Termillä *aihe* on ollut (suomalaisessa) dramaturgiassa useita, osin päällekkäisiä ja osin keskenään ristiriitaisia tai jännitteisiä merkityksiä. Aiheen voi ymmärtää toisaalta sisällöllisesti, toisaalta muodollisesti; se voidaan määritellä joko tekijän tai katsojan näkökulmasta; se voidaan käsittää joko teoksen pinta- tai syväelementtinä.

Luovan prosessin näkökulmasta aihe tulee usein ymmärretyksi subjektiivisesti – esityksen tekemisen ensimmäisenä lähtökohtana ja sen perimmäisenä ytimenä. Tätä tapaa käyttää käsitettä ovat edustaneet mm. Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön professorit Raila Leppäkoski, Kaisa Korhonen ja Maarit Ruikka. Aihe ymmärretään tässä yhteydessä usein taiteilijan henkilökohtaisen havainnon ja kokemuksen kautta lähestyttäväksi henkilökohtaiseksi teosyttimeksi. Aihe on se, joka saattaa tekijän luovan

prosessin käyntiin; se riivaa, ei jätä rauhaan tai vaatii tulla sanotuksi. Tällöin aihe voi tarkoittaa myös jotakuinkin samaa kuin kirjallisuudentutkimuksen ”teema”: se on teoksen palautumaton merkitys, teos paljaimmilleen riisuttuna.

Toisaalta aihe on mahdollista käsittää jonakin yleisesti tunnettuna todellisuuden ilmiönä, johon taiteilija valitsee työskentelyssään →näkökulman ja (henkilökohtaisen) suhteen. Aihe mieltyy tällöin osaksi yhteiskunnallista, jaettua kokemusta sekä julkista keskustelua. Esimerkiksi Jouko Turkan kirja *Aiheita* (1982) listaa melkoisen määrän tällaisia yhteiskunnalliseen havaintoon – ja osin mielikuviutukseenkin – perustuvia dramaturgisen työn lähtökohtia.

Tietyissä yhteyksissä aihe ja teema erotetaan puolestaan toisistaan niin, että aiheella ymmärretään sitä konkreettista ilmiötä, asiaa tai tilannetta, jota teoksessa kuvataan (esim. lähiöelämä, avioero, eläintarha), kun taas teema viittaa yleiseen kokemukseen tai syväilmiöön, jota konkreettisen aiheen käsittelyn kautta teoksessa lähestytään (kaipaas, menetys, ei-inhimillisyys).

Aihe on myös mahdollista käsittää formaalimmin: rajatumpana, kevyempänä merkitystai muotoyksikkönä, temaattisena tai konkreettisena elementtinä, joka toistuu tai kertaantuu teoksessa: esimerkiksi vaikkapa teoksessa toistuva sininen väri tai viittaukset eläimiin. Termin tällä käytöllä on sukulaisuussuhde →musiikillisen aiheen käsitteen kanssa. Sitä käytetään usein rinnakkain termien motiivi, aihe ja teema kanssa.

Sikäli kuin aihe ymmärretään luovan prosessin sisältä käsin dramaturgisen työn keskeiseksi lähtökohdaksi, se ei koskaan ole mitään valmista tai annettua. Aihe ei välttämättä missään vaiheessa sanallistu tai rajaudu yksiselitteisesti, vaan se kulkee luovan prosessin mukana likimääräisenä työhypoteesina, joka viittaa johonkin alati muuttuvaan ja prosessuaalisuonteiseen. Teoksen avulla pyritään dramaturgisesti ilmaisemaan sumearajaista asiaa, jota on vaikea tai mahdoton sanallistaa tavanomaisin keinoin – tästä syystä taideteos usein tehdäänkin. Aihe piirtyy esiin, tarkentuu ja muovautuu rajatuksi kokonaisuudeksi vasta taiteellisen työskentelyn ja →käsittelyn myötä.

Vastaavasti voidaan ajatella, että vastaanottajan näkökulmasta teoksen tematiikka tai aihe muotoutuu yksilöllisesti ja ajallisesti, teoksen kokemisprosessin myötä. Aihe on jokaiselle katsojalle omanlaisensa, kokemuspohjainen, tulkinnalle avoin ja →kontekstista riippuvainen otus. Se saattaa muuttaa muotoaan moneen otteeseen ajasta ja katsojapositiosta riippuen.

ks. käsittely, musiikillisuus, näkökulma, prosessuaalisuus

aihelähtöinen dramaturgia

Aihelähtöinen dramaturgia on erityisesti 1990-luvun lopussa sekä 2000-luvun alussa käytetty termi. Sitä on käsitteenä käytetty monasti *tekstilähtöisen dramaturgian* vastakohtana. Tarkoitus on tällöin ollut korostaa sellaista esityksen tuottamisen tapaa, jossa teoksen dramaturgia muokkautuu käsittelyn kohteeksi otetun →aiheen tai ilmiön kautta, sen ääriviivoja ja tekstuuria noudattaen. Vastakohtaksi mielletään tällöin menettelytapa, jossa teoksen dramaturgian määrää valmis teksti tai muu ennalta lukkoon lyöty sommittelullinen rakenne.

Aihelähtöisen dramaturgian piirissä ajatellaan, että määrättyjen ilmiöiden ja aiheiden aito/toimiva/kiinnostava käsitteleminen edellyttää niille itselleen ominaisten, partikulaaristen havaintotapojen löytämistä: maailman tutkimiseen tarvitaan erityisiä dramaturgioita, joiden muovautumista määrää ennen kaikkea ilmiöiden tutkiminen ja niiden prosessuaalinen, ennakkoluuloton käsittely.

ks. konsepti, käsittely, sisältö, prosessi, näkökulma

aika, ajallisuus

Dramaturgian voi ymmärtää ajan taiteena, ajan käsittelynä. Ohjaaja Tim Etchells esittää esitysluennossaan ”Doing Time”, että dramaturgiassa ”olemme aina tekemisissä ajan kanssa, mitä tahansa teemme” (Etchells 2009). Voidaan ajatella, että työskentely ajallisuuden kanssa yhdistää dramaturgiaa eri lajityypeissä, taidelajeissa sekä materiaaleissa. Toisin kuin esim. kirjallisuudessa tai installaatiotaiteessa, joissa teokset ja teosten osat eivät itsessään ole ajallisesti minkään pituisia, dramaturgiassa teosta ja sen vastaanottoa synnytetään nimenomaan tiettyssä ajallisessa järjestyksessä, erilaisia kestoja sommitellen (ks. Siltanen 2011).

Dramaturgian historian voi myös kokonaisuudessaan ymmärtää ajallisuuden käsittelyn näkökulmasta. Peter Szondi (1956) esittää, että draamallisen juonidramaturgian historiallinen traditio pyrki kutomaan juonen tiiviiksi ajalliseksi verkoksi, joka pitää katsojan otteessaan eikä päästä reaaliaikaa vuotamaan sisäänsä. Ranskan klassismissa muotoiltu *ajan ykseyden* periaate on tästä tiukin esimerkki. Szondin mukaan keskeinen osa →draaman kriisiä eli draamallisen (henkilöiden väliin suhteisiin perustuvan) maailmanjäsenyyksen hajoamista erityisesti 1900-luvun taitteesta alkaen on se, kuinka reaaliaika tunkeutuu draaman henkilöidenvälisen juoniajan sisään ja haperruttaa sen. Klassisen draaman yhtenäisesti, lineaarisesti ja aukottomasti edennyt aika huokoistuu, repeytyy ja laskostuu.

Koko 1900-luvun (sekä 2000-luvun alun) ajan käynnissä olleen dramaturgisten muotojen muutoksen voi hahmottaa purkautuvan ja moninaistuvan aikasuhteen kautta. Juonen tiiviisti esittämän fiktiivisen aikajatkumon – jonka voi nähdä olevan metaforisessa suhteessa todellisuuteen ja yhteisesti jaettuun julkiseen aikaan – korvaa monien aikojen ja aikatason rinnakkaisuus, useat subjektiiviset ja yhteiskunnalliset ajat.

Modernissa näytelmässä ja esityksessä korostuu eritoten aika elettyinä, ruumiillisena ja subjektiivisena keston kokemuksena. Monet nykyiset dramaturgijat tekevätkin ajasta itsestään, kestosta, esteettisen kokemuksen kohteen (Lehmann 2009).

ks. draama, draaman kriisi, tauko, montaasi

appropriatio

Appropriatio tarkoittaa haltuunottoa, omaksi ottamista tai omimista. Appropriatiolla voidaan tarkoittaa myös kokonaista teosta, joka rakentuu kokonaan tai sellaisenaan lainatusta materiaalista. Appropriation yhteydessä ja sen myötä ”lainamateriaalille” on usein luotu dramaturgisesti uusi muoto tai →kompositio.

Kaikki taiteelliset prosessit sisältävät väistämättä jonkinasteista *appropriaatiota*. Käsitettä käyttämällä voidaan nostaa kuitenkin esiin kysymyksiä *appropriation* laadusta ja käytänteistä. Mitä kaikkea taiteellisen ”omaksi ottamisen” piiriin voidaan sisällyttää – ja millä ehdoin? Mikä on taiteellisesti, kulttuurisesti tai juridisesti jonkun ”omaa”, ”alkuperäistä” tai tietylle yksilölle/ yhteisölle jäännöksettä kuuluvaa? Millä ehdoin se on toisten käytettävissä? *Appropriation* kysymykset liittyvät erottamattomasti yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin valtasuhteisiin – sekä myös historiaan ja juridiisiin määritelmiin.

ks. *adaptaatio*, *konteksti*

atmosfääri;

tunnelma, ilmasto

Dramaturgiassa *atmosfäärillä* tarkoitetaan *tunnelmaa*: teoksen kokemista ja vastaanottoa määrittävää esteettis-emotionaalista kokonaissävyyä. Lisäksi on mahdollista puhua *ilmastosta*, teoksessa vallitsevasta yleisestä tunnevireestä tai virittäytyneisyyden moodista. *Atmosfääriä* ovat tyypillisesti synnyttämässä erityyppiset, eri aistein (ja usein synesteettisesti) havaittavissa olevat aistimelliset ja tekstuuriset ominaisuudet: valot, äänet, pinnat, rytmiikat. Katsojien tunne- ja aistikokemus muotoutuu moninaisten hienovireisten yksityiskohtien ja aistimellisten →tuntujen kohtaamisen kautta – ja usein tavoilla jotka jäävät kokonaan tai osin tiedostamattomiksi.

Esityksen *atmosfääriä* määrittäviä kvaliteetteja on dramaturgisessa työssä usein mahdollista lähestyä →musiikillisen terminologian kautta, käyttäen esimerkiksi sellaisia käsitteitä kuin *vire*, *viritys*, *väri*, *sävy*, *sointi* tai *lämpötila*. Esityksen tuntuja ja tekstuureja on lisäksi hedelmällistä tarkastella mahdollisimman monen eri aistin ja/ta aistillisen →näkökulman kautta.

Atmosfäärin muotoutumiseen vaikuttaa merkittävästi esityksen yhdessä yleisönsä kanssa luoma vuorovaikutuksellinen ilmasto. Tähän on osaltaan vaikuttamassa esityksellinen →perustilanne sekä sen puitteissa muotoutuva katsojasuhde. Keskeiseen asemaan nousevat myös ne →*eleet*, joita esitys yleisöään kohti suuntaa. *Atmosfääri* muokkautuu merkittävästi sen mukaan, onko katsojasuhde esim. *jutusteleva*, *aggressiivinen*, *leikittelevä* tai *välinpitämätön*.

Annetun dramaturgisen yksikön tai kokonaisuuden *atmosfääri* on tyypillisesti sängen vaikeasti paikannettavissa, ja sitä voi olla erittäin hankala sanallistaa. *Atmosfääri* vaikuttaa kuitenkin merkittävästi esityksen vastaanottoon ja tulkintaan. Se ikään kuin määrää teoksen emotionaalisen →*kontekstin*, sen *ilmanalan*, jonka kautta näyttämötoiminta tulee viime kädessä luetuksi ja vastaanotetuksi.

ks. *ele*, *tuntu*

draama, draamallisuus

Termi *draama* tulee kreikan sanasta *dran*, ’toiminta’. Termillä tarkoitetaan etupäässä länsimaisen teatterin keskeisintä traditiota noin 1500-luvulta nykypäivään asti. *Draama*

on näyttelijöiden yleisölle esittämäksi tarkoitettu kirjallisuudenlaji, jossa elämää kuvataan nykyyhtenä, henkilöidenvälisenä toimintana.

Nykykäytännössä draamalla tarkoitetaan useimmiten tekstilähtöistä teatterin lajia, joka on olemassa sekä kirjoitettuina näytelminä että esityksinä, joita näiden näytelmien pohjalta tehdään. Draama ei ole yksi ja yhtenäinen traditio, vaan se jakautuu erilaisiksi lajityypeiksi (kuten komedia tai melodraama) sekä tyyllilajeiksi (kuten realistinen tai absurdi draama). Draama on eri aikakausina ymmärretty eri tavoin. Elokuvan ja tv:n puolella draama on yksi lajityyppi, jota määrittää vakavuus sekä usein realismi tyyllilajina, erotuksena esim. komediasta, fantasiasta tai toimintaelokuvista.

Draaman teorian perusteoksena pidetään Aristoteleen tragediaa käsittelevää tutkielmaa *Runousoppi* (300-l eaa). Aristoteleen jäsennyksen mukaan draamallisessa kerronnassa keskeisimpään asemaan nousevat *jäljittely (mimesis)*, *toimivat* → *henkilöt* sekä → *juoni*.

Luonteenomaista draamalliselle kerronnalle on tapahtumien kulun tiivistäminen ja juonen nopeutettu kulku. Toiminta muodostaa yleensä yhtenäisen ja moninäytöksisen kokonaisuuden. Teosten skaala ulottuu nykyään yksihenkilöisistä monodraamoista monikymmenhenkilöisiin joukkokuvauksiin.

Saksalaisen näytelmäkirjailija Gustav Freytagin (2003 [1863]) kehittämän klassisen mallin mukaan draamallinen rakenne koostuu viidestä osasta: ekspositio, nouseva toiminta, klimaksi, laskeva toiminta sekä resoluutio. Draama muotoutuu mallin mukaan juonellisen, toiminnallisen → jännitteen ympärille: asiat joutuvat pois tolaltaan epätasapainotilaan, minkä seurauksena draama käynnistyy; siinä seurataan jännityksellä tapahtumia, jotka lopulta johtavat ”normaaliuden”, tasapainotilan palautumiseen konfliktin ratkaisun myötä.

Toinen tapa jäsentää draamallinen kerronta on käänteiden kautta. Draamassa kuvataan siirtymä jostain alkutilanteesta johonkin lopputilanteeseen, tyyppisesti klimaksi-pisteeseen sijoittuvan *käänteiden* – toiminnan suunnan ”dramaattisen” ympärilyöhtämisen – myötä.

Draamataiteen esihistoriallisena lähtökohtana olivat vainajien, henkien ja jumalten palvontamenot sekä alkukantaiset naamiotanssit, esimerkiksi Suomessa karhunpeijaismenot. Kreikkalainen näytelmä sai alkunsa Dionysoksen kunniaksi vietetyistä juhlista. Draaman kehittymistä edisti doorilaisen kuorolaulun ja joonisen jambirunouden yhdistäminen. Suuret tragediakirjailijat Aiskhylos, Sofokles ja Euripides vähensivät kuoron osuutta ja lisäsivät henkilöiden määrää, jolloin dialogi muodostui keskeiseksi osaksi draamallista näytelmää.

Hans-Thies Lehmannin (2013) → draaman jälkeisen jäsennyksen mukaan kreikkalainen tragedia ei kuitenkaan ole vielä varsinaista draamallista teatteria, vaan se sisältää huomattavasti esidraamallista – tanssillista, laulullista ja rituaalista – ainesta. Draama saavuttaa huippupisteensä ja sementoi asemansa länsimaisen teatterin hegemonisena muotona vasta 1600-luvun klassismissa. Tällöin näyttämöllinen toiminta pyritään kaikkein perusteellisimmin rajaamaan fiktiivisten henkilöiden väliseksi, juoni- ja tekstiperustaiseksi, mimeettiseksi toiminnaksi, jonka dramaturgista muotoa sanelevat tiukat formaalit periaatteet ja → säännöt. Tästä historiallisesta huipentumastaan eteenpäin draama alkaa muotona → draaman kriisin myötä hiljalleen purkautua.

ks. draamallinen ekonomia, henkilö, juoni, jännite, näytelmä, teatteri, tilanne

draamanjälkeisyys

Draaman jälkeinen teatteri ei viittaa tiettyyn tyyliuntaan, vaan se on kuvaileva käsite, joka havainnollistaa useita erilaisia mutta tietyn perheyhtäläisyyksin toisiinsa liittyviä ilmiöitä. Draamanjälkeisyydelle tyypillistä on ollut esimerkiksi tekstin muuttuva asema esityksen kokonaisuudessa, esityksen itseisarvoisuuden korostuminen, luopuminen fiktiivisistä henkilöihahmoista tai fiktiivisen maailman esittämisestä osittain tai kokonaan. Visuaalista teatteria, keston perustuvia esityksiä, erilaisia dokumentaarisen teatterin muotoja ja osallistavia esityksiä voi kaikkia pitää esimerkkeinä draamanjälkeisestä teatterista.

Hans-Thies Lehmannin vaikutusvaltainen teos *Draaman jälkeinen teatteri* ilmestyi vuonna 1999 (suomeksi 2009). Lehmann seuraa analyysissään Peter Szondia (1956) ja näkee →draaman ja →teatterin kahtena erilaisena, toisilleen vastakkaisena periaatteena. Lehmannin mukaan länsimaisessa teatterihistoriassa ja ajattelussa draama on nähty ensisijaisena, teatteri taas sille alisteisena, vähempiarvoisena instituutiona, pakollisena pahana. Teatterin piirissä erityisesti 1960-luvulta eteenpäin tapahtuneita esteettisiä siirtymiä voi Lehmannin mukaan tarkastella paradigman muutoksena, teatterin ja esittämisen irtautumisena draamalle alisteisesta asemasta.

Lehmann onnistui draamanjälkeisyyden käsitteellä kokoamaan yhteen panoraamaan olennaisia teatterissa tapahtuneita ja tapahtumassa olevia siirtymiä ja murroksia. Lehmannin analyysi on ollut tarpeellinen ja merkittävä. Sitä on käytetty paljon ja myös dramaturgisena käsitteenä, vaikka se ei varsinaisesti ole enää kovin selitysvoimainen. Esitys- ja teatteritaide on entisestään monimuotoistunut ja jäsenyyty monin paikoin enää heikosti akselilla draamallinen–draamanjälkeinen. Draamanjälkeisyys on ehkä vaarassa muodostua iskusanaksi, joka ei enää avaa uusia näkökulmia – kuten se 2000-luvun alussa levitessään vielä teki.

ks. draama, draamallinen kerronta, draaman kriisi, teatteri

draaman kriisi

Draaman kriisi on kirjallisuudentutkija Peter Szondin käyttämä käsite teoksessa *Theorie des Modernen Dramas* (Szondi 1956). Siinä hän määrittelee draaman ”renessanssin aikaan syntyneeksi, uuden ajan ihmisen uskaliaaksi yritykseksi kuvata todellisuutta ainoastaan henkilöidenvälisen suhteiden avulla”. Draamalle keskeistä on siis maailman redusointi henkilöiden välisiin suhteisiin. Draaman kriisi on Szondille tätä puhtaasti henkilöidenvälisen todellisuuskonstruktion mallia sisältä- ja ulkoapäin hajottava historiallinen voima.

Szondin mukaan draama ajautui historiallisesti kriisiin, kun sille vieras ulkoinen (ja sisäinen) todellisuus alkoi 1600-luvun puhtaasti draaman jälkeen hiljalleen tunkeutua näyttämölle. 1800-luvun ja etenkin 1900-luvun näytelmäkirjallisuuden historia on mahdollista lukea tämän ongelman ratkaisuyrityksinä. Esimerkiksi Anton Tšehov ja Gerhart Hauptmann yrittivät pelastaa draaman tuomalla sen piiriin yhä enemmän henkilöiden suhteen ulkoisia elementtejä, kuten maisemaa, historiaa ja yhteiskuntaa. Myöhemmin esimerkiksi Eugene O’Neill tai Samuel Beckett pyrkivät puolestaan laajentamaan draamaa henkilöiden sisäisten todellisuuksien suuntaan. Näitä pelastusyrityksiä tehdessään modernit näytelmäkirjailijat tulivat Szondin mukaan kuitenkin vieneeksi draaman kriisiä jatkuvasti pitemmälle – pisteeseen, jossa sen

peruspremissi lakkasi lopulta pätemästä. Maailma ei ollutkaan enää suljettavissa jännöksettömästi ihmistenvälisen suhteiden piiriin.

Draaman kriisi on nähtävissä historiallisena prosessina, jossa länsimaille keskeinen, valistuksen aikaan syntynyt henkilö- ja ihmiskeskeinen näyttämö ja maailmankuva ensin monimutkaistuu, sitten säröytyy ja lopulta hajoaa. Nykyhetken näkökulmasta tämä kehityskulku on mahdollista – ja monin paikoin hedelmällistä – tulkita suhteessa posthumanismiin, ekologiisiin kriiseihin sekä kaikenlaisten ei-inhimillisen toimijoiden tunkeutumiseen ihmisen hallitsemaan antroposeeniseen tilaan.

Draaman kriisin käsite on myös vaikuttanut voimakkaasti Hans-Thies Lehmannin jäsenyykseen →draamanjälkeisestä teatterista.

ks. draama, draamallisuus, draamanjälkeisyys

dramatisointi

Kun alkujaan muuta lajityyppiä, esimerkiksi runoutta tai proosaa oleva materiaali järjestetään draamaksi tai esitykseksi, puhutaan *dramatisoinnista*. Usein esimerkiksi romaaneja dramatisoidaan elokuvakäsikirjoituksiksi tai näytelmiksi. Termi ”dramatisointi” kantaa mukanaan sidosta →draaman käsitteeseen, ja se ymmärretäänkin yleensä draaman keinoja käyttäväksi →sovittamisen tai →adaptaation alalajiksi.

ks. adaptaatio, sovitus

dramaturgia

Sana ”dramaturgia” juontuu →draaman juonen sommittelua tarkoittavasta termistä. Teatterin tekemiseen ja analysointiin liittyvänä käsitteenä sen vakiinnutti Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) ”Hampurin dramaturgiaksi” (*Hamburgische Dramaturgie*) (1767–69) nimetyissä kirjoituksissaan. Aristoteleen *Runousopista* johdetussa merkityksessään dramaturgia on historiallisesti tarkoittanut eritoten näytelmätekstin rakentamisen periaatteita.

Nykyhetkeä lähestyttäessä dramaturgia-sanana merkitys ja käyttöalue laajenevat merkittävästi. Juha-Pekka Hotisen muotoilun mukaan dramaturgia voi tarkoittaa ”minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi” (Hotinen 2001). 1900-luvun puolivälistä lähtien dramaturgia-termi on alkanut muuttua eräänlaiseksi metakäsitteeksi, ja siitä on nykykäytössä olemassa lukuisia rinnakkaisia määrittelyjä. Yhden dramaturgian sijaan on jo pitkään voitu puhua ”useista dramaturgioista” (ks. Pavis 1998).

Cathy Turneria ja Synne Behrndtia (2008) seuraten voidaan erotella dramaturgian kolme toisiaan sivuavaa nykymerkitystä:

- 1) Dramaturgia minkä hyvänsä esityksen, esityksellisen ilmiön tai näiden osa-alueen järjestäytymisen tapana. Tähän merkityskenttään kuuluvat muun muassa sellaiset käsitteet ja luonnehdinnat kuin esityksen dramaturgia, valodramaturgia, gaala-illan dramaturgia tai vaikkapa politiikan dramaturgia.
- 2) Dramaturgia taiteellisen sommittelun, luovan järjestämisen praksiksena. Tässä merkityksessä dramaturgia on kaikenlaista esityksellisten ilmiöiden luomista, muovaamista ja järjestämistä.

- 3) Dramaturgia keskusteluna siitä, mitä dramaturgia on, toisin sanoen keskusteluna, analyysinä ja edellä esitettyjen määrittelyjen (kohdat 1 ja 2) käsitteellistämisen prosessina. Teos, jota nyt luet, sisältyy tämän määritelmän piiriin.

Dramaturgian voi toisin sanoen ymmärtää yhtä lailla taiteellisesti kuin akateemisestikin, niin kuvailevana kuin käytännöllisenäkin käsitteenä; siihen sisältyy yhtä lailla diskursiivinen kuin praktinenkin ulottuvuus.

Nykyään dramaturgia toimii eri taidelajeja ja ilmaisualueita halkovana käsitteenä sekä toimintatapana. Dramaturgia voi olla näkökulma yhteiskuntaan tai toimia kulttuurisena tarkastelutapana. Tästä esimerkkinä ovat vaikkapa sosiologi Ervin Goffmanin (1959) käsite *sosiaalisen dramaturgia* tai Pearson & Shanksin (2001) ajatus dramaturgiasta *assemblaasina*, kulttuuristen aiheiden ja materiaalien yhteenkokoamisena. Teatteritieteilijä Andreas Kotte korostaa puolestaan dramaturgian ajallisuutta määritellen sen ”prosessiksi jonka kautta jokin saa käytännöllisen hahmon tai saavuttaa materiaallisen muodon” (Kotte 2005).

Näiden lisäksi dramaturgiaa voi ryhtyä määrittelemään taiteellisten →prosessien ja →praktiikkojen sisältä käsin, vaikkapa taiteellisen toiminta-alueen perusteella – kuten R. Kerry Whiten (1995) jako teksti-, esitys- ja produktiodramaturgiaan. Näiden lisäksi on mahdollista paneutua myös vastaanoton dramaturgiaan, josta kirjoittaa mm. Marco De Marinis (1987). Dramaturgian voi yrittää hahmottaa Eugenio Barban tavoin kokonaisvaltaisesti, tekijäpositiosta määräytyvänä, näyttelijän-, ohjaajan- ja katsojandramaturgioiden ”kudelmana” (Barba 2010).

Dramaturgian nykytilaa kartoittaessaan Katalin Trencsenyi ja Bernadette Cochrane (2014) puolestaan kirjoittavat, että ”uusi dramaturgia” on postmimeettistä, kulttuurienvälistä ja prosessista tietoista ”dynaamisen systeemin sisäistä virtausta”.

Euroopan ulkopuolisissa kulttuureissa ja teatteriperinteissä on niissäkin dramaturgiselle tarkastelulle omat määritelmänsä ja käyttöyhteytensä, joista tunnetuin esimerkki lienee intialaisen musiikkia, tanssia ja draamaa yhdistävän taiteen rakentamissääntöjä kuvaava käsikirja *Natyasastra* (n. 500 eaa.– 500 jaa.).

Dramaturgian voi kenties kokonaisuudessaan sanoa olevan ainesten sommittelua – niiden havainnoimista, valitsemista, asettamista, niistä neuvottelua – tilallis-ajallisessa, ruumiillisessa, kielellisessä, kulttuurisessa ja toiminnallisessa suhteessa toisiinsa, muodostamaansa kokonaisuuteen ja sitä ympäröivään kontekstiin. Dramaturgian määritelmät, praktikat ja sen piirissä käytetyt käsitteet muotoutuvat kaiken aikaa.

ks. koko muu sanasto

dramaturginen ekologia

Ekologia tieteenalana tutkii organismien vuorovaikutusta toistensa ja ympäristönsä kanssa. *Dramaturginen ekologia* viittaa puolestaan ajattelusuuntaukseen, jonka mukaan mikä hyvänsä esityksellinen kokonaisuus muodostaa kompleksisen, vuorovaikutteisen suhdejärjestelmän. Pitemmälle kehiteltynä dramaturginen ekologia pyrkii siirtämään huomion kokonaan pois tarkkarajaisista, erillisiksi jäsenneityistä olioista, objekteista ja subjekteista, kohti monenkeskisiä suhteita, virtoja sekä →prosesseja.

Baz Kershawin (2007) kehittelemässä *teatteriekologiassa* ajatus on nimenomaan tarkastella teatterillisiä kokonaisuuksia ekosysteemeinä: minkälaisia energia-, materiaali-, ja ideavirtoja niissä kiertää, miten ne ovat vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa? Ekologinen tarkastelu ulottuu tämän kautta myös (ja eritoten) niihin esityksen materiaaliisiin aspekteihin, jotka erilaisten käytännöllisten ja/tai taiteellisten →rajausten kautta yritetään tavanomaisesti peittää tai tehdä näkymättömiksi.

Dramaturgiselle ekologiselle tyypillisiä ovat pyrkimykset luopua sellaisista lineaarisista ajattelumalleista, joissa esityksen toimintalogiikka kaventuu johonkin yhteen, keskeiseksi ymmärrettyyn, toisia hallitsevaan dramaturgiseen logiikkaan tai →kuljetukselliseen linjaan. Muun muassa antropologi Tim Ingoldin (2000) tutkimusten pohjalta onkin kehitelty erilaisia monilinjaisen dramaturgian malleja, joissa esityksellinen toiminta jäsennetään monilinjaisesti, esim. kutomisen, punomisen, →tekstuurin tai →tapahtumallisuuden metaforien kautta. (Ks. Paavolainen 2018.)

ks. materiaalisuus, prosessi, tapahtuma

dramaturginen ekonomia

Dramaturgisella ekonomialla tarkoitetaan pyrkimystä tiivistää, taloudellistaa ja kristallisoida esityksellistä ilmaisua. Sen juuret ovat aristoteelisesta perinteestä juontuvassa *draamallisen ekonomian* historiallisessa ihanteessa, jonka mukaan jokaisen →draaman osan on oltava tarkoituksenmukainen ja kokonaisuuden kannalta perusteltavissa. Tämän periaatteen voi yleistää koskemaan mitä hyvänsä dramaturgisia elementtejä.

Dramaturgista ekonomiaa toteutetaan karsimalla pois elementtejä, jotka katsotaan teoksen keskeisajatuksen kannalta ylimääräisiksi, toisteisiksi ja/tai tarpeettomiksi. (On tietenkin näkökulmasta, kontekstista, perinteestä ja taiteellisista tarkoituseristä riippuvaista, mitä kulloinkin pidetään ”keskeisenä” ja mitä ”ylimääräisenä”.) Dramaturginen ekonomia tähtää merkityksen tiiviyyteen, kirkkauteen ja ilmaisuun taloudellisuuteen. Tämän voi puolestaan ajatella synnyttävän katsomiskokemuksen ja tulkinnan runsautta.

ks. draamallinen kerronta, fragementti, toisto

ele

Dramaturgiassa *ele* voi tarkoittaa paitsi näyttelijän tekemää tietoista kehon liikettä myös laajemmin mitä hyvänsä ilmaisullista yksikköä. Voidaan tarkoittaa esimerkiksi esityksen jonkin osa-alueen elettä – kuten valotilanteen hidaskirkastuminen kohtauksen aikana – tai koko esityksen elettä: kuinka esimerkiksi on tietoinen ele jättää tarinaan liittyvä sokeeraava aines näytämättä. Ele voi dramaturgisena käsitteenä viitata sekä kokonaisuuden rakentumisen tapaan, ns. dramaturgisiin valintoihin – mitä ja miten esitetään ja kerrotaan – tai toisaalta dramaturgisiin jaksoihin tai yksiköihin, jotka koetaan liikkeinä, eleinä ja/tai hahmoina.

Brechttiläisessä dramaturgiassa ele on esityksen keskeinen elementti. Brechtin oma termi *gestus* tarkoittaa yhteiskunnallista elettä tai asennoitumista. Paitsi että kyseessä on näyttelijäntyyön kategoria, myös kohtauksella tai näytelmällä on Brechtin mukaan oma gestuksensa.

Brechttiläisellä näyttämöllä asiat, tapahtumat ja henkilöt pyritään eleellistämään. Kun asiat tuodaan näkyville eleiden myötä, ne vieraantuvat, epäluonnollistuvat ja muuttuvat kriittisesti tarkasteltaviksi. Juonen pysäyttämisen ja tietoisien eleellistämisen kautta esimerkiksi henkilön yhteiskunnallinen asennoituminen voi nousta esiin, ihmettelyn kohteeksi.

Eleellistäminen on erityisesti Walter Benjaminin (1966) Brecht-tulkintojen keskeinen korostus: kun juoni, tapahtumisen virta, pysäytetään eleellistämällä, näkyväksi tulee se, ettei tapahtumien kulkua sido mikään välttämättömyys. Samalla näyttäytyy myös toisin tekemisen mahdollisuus. Brecht puhuu *nicht-sondern* ('ei noin vaan näin') -rakenteesta: näkyväksi tehdään paitsi se, mitä tapahtui, myös se, *että* olisi voinut tapahtua toisinkin.

Pysäytys ja eleellistäminen tuovat lisäksi näkyville myös eleen itsensä, toisaalta itsetarkoituksellisenä ilmaisuna, toisaalta katkoksenä tai häiriönä ilmaisussa.

Eleen dramaturgiseen ongelmakenttään liittyy keskeisesti kysymys siitä, ajatellaanko eleellä olevan

- a) jokin ennalta olemassa oleva sisältö – kuten ennaltasäädetty tunne tai merkitys, jota ele kommunikoi – vai
- b) onko ele puhdasta kommunikaatiota, tuotantoa ja merkitysten synnyttämistä ruumiillisesti – kuten Patrice Pavisin (1998) mukaan artaudlaisessa teatterissa – vai
- c) onko se pikemminkin merkitysten virran pysäyttämistä, mediaalisuutta ilman mitään sisältöä – ajatus, joka sisältyy Benjaminin (1966) ja Weberin (2004) käsitteeseen eleestä.

Kysymys koskee vastaavasti myös elettä dramaturgisena kategoriana: ajatellaanko eleen viestittävän jotakin olemassa olevaa sisältöä, ajatellaanko merkitysten syntyvän vasta eleessä itsessään – vai ajatellaanko eleelle lainkaan muuta sisältöä kuin itsensä.

Eleen merkityksen voikin nähdä olevan kontekstisidonnainen asia: sama ele voi →kontekstista riippuen tarkoittaa täysin päinvastaisia asioita.

ks. konteksti, tauko, toisto

esiintyjändramaturgia, näyttelijändramaturgia

Esiintyjändramaturgia tarkoittaa esiintyjän näkökulmasta tapahtuvaa, esiintyjän itsensä harjoittamaa esityksellistä →sommittelua. Termillä voidaan myös tarkoittaa esiintyjän omaa dramaturgista ajattelua, jonka perustana on hänen erityinen kokemuksensa ja materiaalisuutensa. Näkökulmasta ja kontekstista riippuen voidaan käyttää myös termiä *näyttelijändramaturgia*; tällöin liikutaan yleensä enemmän teatterillisen esittämisen ja roolityön tekemisen piirissä.

Esiintyjändramaturgisen ajattelunsa kautta esiintyjä asettautuu – valitsemiaan ruumiintekniikkoja käyttäen – johonkin mielekkääseen suhteeseen muiden esityksainesten ja esityksen kokonaisuuden kanssa. Näyttelijändramaturgiassa on Pauliina Hulkon (2011) mukaan keskeistä ”näyttelijän tekemä psykofyysisten elementtien rakentaminen esitykseksi”. Sekä esiintyjän- että näyttelijändramaturgiassa on siis kyseessä esityksessä sisältä käsin tapahtuva dramaturginen ajattelu – erotuksena dramaturgin klassisesta, näyttämötoimintaan osallistumattomasta positiosta katsomon perukoilla.

ks. dramaturgia, kompositio, kuljetus

esityksellinen käänne

Termillä tarkoitetaan esityksen käsitteen ja esittämisen nousua kulttuuriseen keskiöön. Tämä nousu tapahtui monilla eri taiteenaloilla sekä tutkimuksessa 1960-luvulta lähtien.

Esityksellisen käänteen myötä kulttuurisia ilmiöitä alettiin tulkita yhä enemmän esitykseen ja esiintymiseen liittyvien käsitteellistysten kautta. Esim. antropologi Victor Turner tulkitsee esittämisen ja esiintymisen rituaalisesti ja kulttuurisesti perustaviksi käytänteiksi (ks. Turner 1987); Judith Butlerin feministisissä tutkimuksissa sukupuoli näyttäytyy puolestaan esityksellisenä, performatiivisena kategoriana, jota tuotetaan toistuvan esittämisen kautta (Butler 2006); sosiologi Pierre Bourdieu taas on tuonut esiin, kuinka yhteiskunnallisia ja kulttuurillisia eroja sekä synnytetään että pidetään yllä kehollistuneiden käyttäytymisen, esiintymisen ja esittämisen tapojen – ruumiillisten *habitusten* – kautta (Bourdieu 1972).

Samaan ilmiöön liittyy myös esitystutkimuksen (performance studies) synty tieteenalana sekä esitystaiteen eriytyminen omaksi taidemuodokseen, teatterin ja performanssitaiteen ”väliin”. Dramaturgiassa esityksellinen käänne on puolestaan näkynyt siirtymänä kohti esityksellisten tilanteiden ja esiintymisen eri modaliteettien tutkimista.

ks. jälkidraamallisuus, tapahtumallisuus

fragmentti

Osa tai palanen, sirpale, katkelma. *Fragmentti* voi viitata myös keskeneräiseen tai osittain kadonneeseen kirjalliseen teokseen tai käsikirjoitukseen, joka on säilynyt vain katkelmina. Taiteellisenä yksikkönä fragmentti voi olla jostakin valmiista eheästä kokonaisuudesta poimittu (teksti)pätkä, joka on sijoitettu uuteen yhteyteen. Tällöin fragmentti on puoli-itsenäinen osa uuden teoksen kompositiota, ja sen merkitys riippuu paljolti siitä, millä tavoin se tulee luetuksi suhteessa sekä alkuperäiseen että uuteen →kontekstiinsa.

Fragmentti voi olla paitsi tekstuaalinen myös esimerkiksi visuaalinen, liikkeellinen tai →musiikillinen, esimerkiksi irrallinen katkelma tutusta kappaleesta. Fragmentaarissa rakenteessa puolestaan korostuu osien itsenäisyys ja vaihdettavuus ilman yksiselitteistä logiikkaa tai lukkoon lyötyä järjestystä.

Fragmentti nousi tietoiseksi taiteellisen luomistyön muodoksi romantiikan myötä. 1800-luvun alun runoilijat kuten Novalis, John Keats ja Samuel Coleridge alkoivat kirjoittaa tarkoituksellisesti katkelmallisia tai vaillinaiseksi jätettyjä teoksia luodakseen

esteettistä vaikutelmaa kadonneesta, särkyneestä, lykätystä tai transsendentaalisesti tavoittamattomasta kokonaismerkityksestä.

Fragmentin dramaturgialle onkin keskeistä katkos, hiljaisuus, poisjättäminen ja vaillinaisuus. Läntisen näyttämötaiteen historian merkittävimpiä teoksia on Georg Büchnerin keskeneräiseksi jäänyt näytelmä *Woyzeck* (1836–37), jonka fragmentaarisuus ja merkityksen aukkoisuus ovat osaltaan nostaneet sen historiallisesti merkittävään asemaan. Juuri näytelmän katkelmallinen luonne yhdistettynä sen poliittisesti ja eksistentiaalisesti hankalaan, tulenarkaankin aiheeseen on mahdollistanut sen, että teksti on pysynyt sukupolvien halki tulkinnallisesti hedelmällisenä – näytelmäkirjailija Heiner Müllerin sanoin ”avoimena haavana” (Müller 1992).

ks. adaptaatio, konteksti, tauko

henkilö, hahmo, puhuja

Esittämissä taiteissa ihmisten kuvaaminen ja erilaisten tyyppien, luonteiden ja habitusten esittäminen on aina ollut keskeisessä asemassa. Historiallisesti tämä on tapahtunut huomattavan erilaisissa moodeissa; näyttämöllä toimiva ihmishahmo ja sen suhde ”todelliseen” elämään on erilaisissa dramaturgisissa traditioissa konstruoitu huomattavan eri tavalla. Esitysten ja näyttämötekstien →tyylilajeja ja →lajityyppejä onkin mahdollista luokitella sen mukaan, minkälaisin konventioin ne luovat esiintyjille näiden näyttämöllä omaksumat, ihmishahmoiset roolit.

Näyttämöllisiin toimijoihin ja ääniin voidaan eri yhteyksissä viitata esimerkiksi sellaisilla käsitteillä kuin henkilö, hahmo tai puhuja.

Termiä *henkilö* on syytä käyttää etenkin silloin, kun kyse uskottavuuteen ja kokonaisvaltaisuuteen pyrkivästä ihmiskuvauksesta. Tämä on tavallisinta realistisen →draaman (sekä romaanin) yhteydessä. Henkilö ajatellaan eheäksi, mimeettisesti tarkaksi konstruktiksi, fiktiiviseksi (tai puolifiktiiviseksi) ihmisolenoksi, jolla on oma historiansa, yhteiskunnallinen positionsa, psykologiset ominaisuutensa sekä partikulaarinen, kuvaava erisnimi. Henkilöön on historiallisesti liitetty ajatus syvyysuunnasta ja yksilöllisyydestä: henkilöön kuuluu kompleksisuus, sisäinen ristiriitaisuus sekä voimakas subjektiivinen ääni.

Sellaisissa →tyylilajeissa, joissa ihmiskuvaus ei pyri olemaan kaikin osin realistista (esim. komedia, farssi, satu, opetusnäytelmä), puhutaan henkilön sijaan usein joko *henkilöhahmosta* tai pelkästä *hahmosta*. Tällöin tarkoitetaan tarinan henkilöä, jota määrittää psykologisen kokonaisuuden ja uskottavuuden sijaan kenties vain jokin yksi ominaisuus, vaikkapa saituus tai luulosairaus. Hahmo voi myös olla jonkin ilmiön, asian tai näkökulman edustaja, allegoria, tyyppiesimerkki, stereotyyppi tai arkkityyppi. Hahmo on usein tietoisien ”ohueksi” rakennettu.

Etenkin nykynäyttämöteksteistä löytyy tilanteita, joissa käytetty teksti ei muodosta selvää henkilöä eikä selviäpiirteistä hahmoakaan. Tällöin on mahdollista puhua *puhujasta*. Puhujalla ei ole välttämättä mitään nimeä, eikä se ole useinkaan kovin pysyvä fiktiivinen konstruktio. Useimmissa tapauksissa puhujaa voi ajatella ikään kuin kuorosta irrotettuna yksittäisenä – mutta ei yksilöllisenä – äänenä.

ks. draamallisuus, tarina, esiintyjändramaturgia

immersiivisyys

Immersio on englannin kielestä suomeen kulkeutunut lainasana, joka tarkoittaa upottamista. Esittävän taiteen piirissä sitä sekä sen johdannaista *immersiivisyyttä* käytetään viittaamaan teoksiin, joiden maailmaan yleisön ajatellaan uppoavan – kuten nesteeseen. Immersiivinen teos siis ikään kuin ympäröi kokijansa kokonaisvaltaisesti.

Taiteen keinona immersion voi ajatella olleen käytössä mm. arkkitehtuurin piirissä jo tuhansia vuosia, mutta itse termiä alettiin käyttää laajemmin 1980-luvulla kuvaamaan tietotekniikan piirissä kehitettyjä moniaistisia käyttöliittymiä ja telemaattisia ympäristöjä. *Immersiivisestä teatterista* on puhuttu erillisenä praktiikkana tai tyyliuunnana yleisesti noin vuodesta 2004 lähtien (Machon 2013).

Erityisesti Isossa-Britanniassa kehittyneessä tyyliuunnassa immersio tuotetaan useimmiten lavastettujen, kokonaisvaltaisten tilojen kautta, joiden muodostamassa fiktiivisessä maailmassa yleisö fyysisesti liikkuu. Immersiivisen teatterin ja immersiiivisen esityksen käsitteet tulevat näin ollen lähelle Richard Schechnerin 1970-luvulla kehittämää *ympäristönomaista teatterin* (environmental theater) käsitettä.

2010-luvulla termistä on tullut hyvin suosittu, ja sitä on käytetty kuvaamaan monenlaisia osallistavia, poikkitaiteellisia tai moniaistisia esityksiä, mikä on hämärtänyt termin merkitystä.

Dramaturgisena näkökulmana immersiiivisyys ohjaa huomiota katsojakokemuksen moniaistisuuteen ja tilallisuuteen. Siihen liittyy usein →katsoja-kokijan mahdollisuus vaikuttaa oman katsomiskokemuksensa dramaturgiaan esim. esitystilassa liikkumalla. Monissa immersiiivisissä esityksissä katsoja-kokija voi muokata omaa dramaturgiaansa valitsemalla aktiivisesti, missä oleilee, mitä seuraa ja mihin osallistuu. Tämä puolestaan voimistaa yleisön vaikutusta esityksen kokonaisdramaturgiaan.

ks. atmosfääri, katsoja, kuljetus, osallistaminen

juoni

Etymologisesti suomen kielen sana *juoni* tarkoittaa uraa, juopaa tai riviin asetettuja esineitä, esim. viljalyhteitä. Lisäksi sanaan on jo vanhastaan liitetty vehkeilyn, kaavailun ja suunnitelmien hautomisen, so. *juonimisen* ajatus. Englannin kielen sana *plot* juontuu puolestaan maapalstaa tarkoittavasta sanasta; kertomuksen tai tarinan etenemiseen, toiminnan skeemaan viittaava merkitys on syntynyt 1500–1600-luvuilla vertauksena maapalstan kartan laatimiseen. Juonen ja sen rakentumisen voi siis ymmärtää toisaalta uran vetämisen, kulun tai →kuljetuksen piirtämisen kautta, toisaalta kartoittamisen, maastokaavan laatimisen metaforan kautta.

Juonen voi →draamallisessa kehyksessä määritellä →tarinan tapahtumien kerronnalliseksi järjestykseksi. Tyypillisesti juoni erotetaan tarinasta siten, että tarinalla ymmärretään kerrottavien tapahtumien yleistä kulkua, juonella puolestaan sitä nimenomaista järjestystä, jossa tarinan tapahtumat teoksessa kerrotaan. Sikäli juoni on dramaturginen tapa järjestää tarinan toiminta →ajalliseen →sommitelmaan. Draamassa on kyse toiminnasta, ja juoni on tämän toiminnan strukturoitumisen tapa.

Juonta pidetään draamalliselle kerronnalle olennaisena ja kenties sen keskeisimpänä elementtinä. Aristoteleen mukaan juoni on ”draaman sielu” – sen järjestävä, koossapitävä ja merkitystä antava voima.

Erityisesti klassisen juonen oletetaan noudattavan kausaalista, syy-seuraussuhteisiin perustuvaa logiikkaa: yksi toiminta johtaa toiseen, toinen taas seuraavaan. Aristoteleen klassinen alku–keskikohta–loppu-skeema on ymmärrettävä suhteessa tähän kausaalirakenteeseen. Alku on se tapahtuma, joka ei juonen piirissä ole seurausta mistään aikaisemmasta toiminnasta, ja loppu puolestaan viimeinen, yhteensitova tapahtuma, josta ei enää seuraa mitään.

Mikä tahansa episodinen, asiasta toiseen hortoileva toiminta ei kuitenkaan vielä muodosta juonta klassisessa mielessä. Tarvitaan kantava ajatus, toiminnan mielekäs kokonaisuus. Juoni voidaankin käsittää orgaaniseksi kuljetukseksi, joka piirtää esiin (joskus hyvinkin monimutkaisen) toiminnallisen siirtymän jostain alkutilanteesta A johonkin lopputilanteeseen B. Tässä tulee näkyviin ajatus juonimisesta: näytelmäkirjailija (tai dramaturgi) on se henkilö, joka rakentaa ennakolta toimintasuunnitelman, kartoittaa esityksen kulut ja kuljetukset ja varmistaa näin vehkeillen, että kaikki päätyvät sinne, minne oli tarkoituskin.

Draamallisessa mielessä juoni ymmärretään siis narratiivisena, (fiktiivisten) henkilöiden ja draamallisen toiminnan ajallisena seuraantona. Sikäli ”juonettomina” voi pitää tekstejä ja esityksiä joissa fiktiivistä, kausaalisesti jäsenyvää toimintaa on vähän tai ei ollenkaan. On kuitenkin mahdollista jäsentää esityksellisten toimintojen seuraanto ja niiden muodostama merkityskokonaisuus ulkodraamallisesta näkökulmasta, tavalla joka ei edellytä ”tapahtumista” draamallisessa mielessä. Eugenio Barba määrittelee juonen ”sinä tapana, jolla [esitykselliset] toiminnot tekevät työtä” (Barba & Savarese 2005). Tällöin juoni voidaan oikeastaan ymmärtää minä hyvänsä esityksen halki kulkevana toiminnallisena urana.

ks. kuljetus, score, tarina, toisto

jännite

Jännite on dramaturgisista työkaluista keskeisimpiä. Mitä moninaisimpien näyttämöllisten, esityksellisten ja draamallisten →kompositioiden voi nähdä jäsenyvän erilaisten jännitteiden – niiden rakentumisen, kasvun, voimakkuuden, purkautumisen, niiden läsnä- ja poissaolon – ympärille.

Käytännön teatterityössä eräänä keskeisimpänä tavoitteena pidetään usein toimivan jännitteen rakentamista; on luotava odotuksen ilmapiiri, jonka kautta näyttämö ikään kuin viritetään ja katsoja saadaan kiinnostumaan tulevista näyttämötapahtumista. Klassiseen, jo antiikin Kreikasta juontuvaan teatterikäsitukseen kuuluu ajatus yleisön viritämisestä jännittyneeseen tilaan, sen saaminen ”malttamattomana odottamaan” (Pavis 1998) näyttämötoiminnan lopputulemaa.

→Draamallisessa kerronnassa jännite on tekstiä (ja esitystä) jäsentävänä periaatteena keskeinen: draamallisen kohtauksen sekä →tilanteen katsotaan perustuvan aina jollekin henkilöiden väliselle (psykologiselle, ideologiselle tai temaattiselle) jännitteelle, jota kohtaaminen vie eteenpäin ja →käsittelee. Draamallisen tekstin voi kokonaisuudessaan nähdä

ikään kuin sarjana erilaisia henkilöidenvälisiä jännitteitä, niiden syntymisiä, voimistumisia ja purkauksia.

Draamallisessa teatterissa viritetään myös aivan tietynlainen jännite yleisön ja näyttämötapahutumien välille: yleisön on tarkoitus samaistumisen kautta jännittää henkilöiden puolesta – myötäelää henkilöiden toimintaa ja kokea heidän mukanaan draamallisen ristiriidan raukeaminen.

Modernilla ajalla draamallinen jännite ajautuu draaman myötä kriisiin; jännitteen näyttämölliset ilmenemismuodot alkavat moninaistua. Esim. brechtalaisessa dramaturgiassa perinteisen draaman kerronnallinen jännite pyritään purkamaan näyttämöltä pois ja korvaamaan eepisen kerronnan tuottamalla toisenlaisella jännitteellä: tarkoitus on, ettei yleisö varro kerronnan lopputulemaa (*Ausgang*) vaan jännittää lopputulokseltaan jo tiedossa olevan tapahtumasarjan kulkua (*Gang*). Brecht pyrki siis siirtämään jännitteen pois siitä, *mitä* tapahtuu, siihen, *miten* se tapahtuu. Beckettin näytelmissä taas perinteinen draamallinen juoninäytelmän rakenne turhautetaan olemattomiin: mitään jännittävää ei tapahdu, vaikka kuinka odotettaisiin.

Klassisessa draamallisessa dramaturgiassa jännite noudattaa suljettua, kaarimaista rakennetta: alun kasvusta maksimaalisen jännite-eron kautta purkautumiseen ja tasautumiseen. Eri dramaturgioissa näyttämöllisiä jännitteitä saatetaan käsitellä mitä epäkonventionaalisimmin tavoin: dramaturgisten mahdollisuuksien piirissä on esimerkiksi staattisen painostava, tyystin purkautumaton ja mihinkään liikkumaton jännite; monitahoinen, kakofoninen ja kaoottinen jännitteiden kenttä; ristiriitojen ja dissonanssien tahallinen purkamisen niin, ettei mitään jännitettä pääse syntymään; jännitteiden ”kuluttaminen pois” toiston avulla.

Dramaturgisen jännitteen ei myöskään tarvitse olla draamallinen tai juonellinen; sen voidaan ymmärtää tarkoittavan minkä tahansa kahden näyttämöllisen elementin välistä energeettistä eroa – eroa, joka potentiaalisesti saa aikaan *jonkinlaista* liikettä ja/tai toimintaa. Jännite voi sijaita millä hyvänsä dramaturgisella tai esityksellisellä tasolla, jolla on mahdollista synnyttää energeettisen epätasapainon tila.

ks. draamallisuus, tilanne, kontrapunkti, kuljetus, juoni

katsoja;

osallistuja, katsoja-kokija

Katsojalla viitataan yleisesti teatterin (sekä kuvataiteen) kehyksissä esityksen tai teoksen yksittäiseen vastaanottajaan. Katsojaa vastaavia termejä muissa taiteissa ovat esimerkiksi *lukija* (kirjallisuus) ja *kuulija* (musiikki).

Marco de Marinisin (1987) mukaan katsoja voidaan nähdä joko dramaturgisena objektina – yhtenä elementtinä esityksen dramaturgisessa kokonaisuudessa – tai dramaturgisena subjektina, jolloin esityksen dramaturginen kokonaisuus rakentuu katsojan näkökulmasta käsin. Katsoja ja katsojuus ovat olleet 2000-luvun taitteen molemmin puolin intensiivisen dramaturgisen huomion kohteina.

Katsoja-termiä käyttämällä tullaan asettaneeksi näyttämö- ja esitystaiteen vastaanottamisen metaforiseksi perustasoksi näköaistiminen. Tämän jäsennyksen juuret ovat antiikin Kreikassa: sana ”teatteri” viittaa etymologisesti juuri katsomoon (kr. *théatron*

= paikka, josta katsotaan). Sanalla nykykäytössään on kuitenkin laajempia esteettisiä, sosiaalisia ja poliittisia merkityksiä. Katsojuus ei nykyään(kään) tarkoita vain näkemistä.

Nykyesityksissä katsoja-termiä voidaankin käyttää myös viittaamaan moniaistisuutta tai yleisön osallisuutta korostavien teosten yleisöjen jäseniin. Kun myös terminologian tasolla halutaan korostaa esitysten pyrkimystä rakentaa perinteisestä teatterikatsojan tai kuvataidekatsojan roolista eroavia yleisöpositioita, voidaan käyttää myös mm. ilmaisia *osallistuja*, *kokija* tai *katsoja-kokija*. Osallistumisella viitataan katsojan aktiiviseen osaan teoksen rakentumisessa. Kokijalla viitataan yleisöpositioon, jota määrittää moniaistisuus, kokonaisvaltaisuus tai kehollisuus. Kokija-termi on kulkeutunut nykyaikaisen teatterin pragmatistifilosofi John Deweyn (2010[1934]) esteettisestä teoriasta.

Tässäkin sanastossa ajoittain käytössä oleva käsite ”katsoja-kokija” yhdistää edellä esitellyn perinteisen katsojuuden ja kokonaisvaltaisen kokijuuden yhden käsitteen alle. Termin ovat kehittäneet Julius Elo ja Tuomas Laitinen 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppupuolella.

ks. atmosfääri, kuljetus, konteksti, osallistaminen

kollektiivinen työskentely

1900-luvun jälkipuoliskolta lähtien on syntynyt useita rinnakkaisia ja osin päällekkäisiä käsitteitä, joilla viitataan erilaisiin koko työryhmän taiteellista toimijuutta sekä →prosessuaalista dramaturgiaa korostaviin työtapoihin ja työskentelymetodeihin.

Vanhin tällainen termi lienee *devising*, joka on peräisin sanasta ”to devise” (’keksiä’, ’laatia’). *Devising* on alun perin Isonsa-Britanniassa syntynyt käsite. Kyseessä ei ole mikään yksittäinen metodi vaan sateenvarjokäsite erilaisille työtavoille, joissa esitysmateriaali ja esityksen rakenne luodaan harjoitusprosessin aikana. Lähtökohtana tekemiselle on jokin impulssi, kuten koko työryhmän tai sen yksittäisen jäsenen merkitykselliseksi kokemaa aihe, yhteisissä keskusteluissa tärkeäksi noussut kysymys, kiinnostava materiaali, äänellinen konsepti, jokin paikka, teksti, muisto, esine taikka tarina.

Termille ei ole vakiintunutta suomalaista vastinetta, vaikka sellaista on etsitty. Pohjois-Amerikassa käytettyjä rinnakkaistermejä *devisingille* ovat *collective creation* ja *collaborative creation*. Suomessa termiä ”*devising*” alettiin käyttää erityisesti Metropolian teatteri-ilmaisun ohjaajan koulutusohjelmassa 1990-luvun lopulta ja 2000-luvun alusta lähtien.

Laajimmillaan termillä *devised theatre* voidaan tarkoittaa kaikkea ei-tekstilähtöistä teatteria, jolloin sitä voidaan pitää nykyteatterin rinnakkaiskäsitteenä. Toisaalta *devising* voidaan määritellä myös kapeammin, esim. Duška Radosavljevičin (2013) jäsenyyksessä se on yksi viidestä nykyteatterin perusmuodosta.

2000-luvulla on myös yleistynyt käsite *theatre-making*. Käsitteellä viitataan sellaiseen työryhmätyöskentelyyn, jossa työryhmän jäsenten tehtävät määräytyvät kiinnostuksen kohteiden mukaan tai prosessin myötä, eivät ennalta asetettujen ammattiroolin – kuten ohjaaja, äänisuunnittelija, esiintyjä, kirjailija – mukaan. *Theatre-maker* on näin ollen ammattinimike teatterintekijöille, jotka eivät halua määritellä työrooliaan ns. perinteisten ammattinimikkeiden mukaisesti.

Historiallisesti nämä käsitteet ja →praktiikat ovat syntyneet vastarinta- tai vapautusliikkeinä suhteessa sekä 1900-luvun alkupuolen ohjaajanteatterille että tekstilähtöiselle, yhden kirjailijan taiteelliseen visioon perustuvalla draamateatterille. Laajasti ajatellen kuitenkin kaikki teatteri on – ja on aina ollut – taiteellista ryhmätyötä: koko työryhmän luovan yhteistyön tulosta.

ks. aihelähtöinen dramaturgia, prosessuaalisuus

kompositio

Kompositio viittaa kaikenlaiseen taiteelliseen sommitteluun; niin itse sommittelun tekoon kuin tästä syntyneeseen toteutumaan, sommitelmaan. Etymologisesti termi tarkoittaa yhteenlaittamista, yhteenasettamista.

Kompositiota luotaessa käytössä olevat, →materiaalina toimivat elementit asetellaan yhteen, samaan tilaan ja aikaan, erilaisiin suhteisiin toistensa kanssa.

Historiallisesti ”dramaturgia” on määritelty nimenomaan →draamallisen näytelmätekstin →juonen sommittelemisen taitona. (Tämän perintönä sanoja ”kompositio” ja ”dramaturgia” käytetään paikoin jopa synonyymisesti.) Nykyään sommitella voi kuitenkin tekstuaalisten ja/ tai juonellisten elementtien ohella käytännössä mitä tahansa. Dramaturgian voikin ajatella olevan yleisesti ottaen esityksellisen komposition luomisen taitoa.

Dramaturgisen komposition käsitteen voi mieltää kokonaisvaltaisena taiteellisenä sommitteluna, esimerkiksi kuvataiteesta lainatun tilallis-avaruudellisen komposition (sommitelman) ja musiikin piirissä luotavan ajallis-kestollisen komposition (sävellyksen) yhteensulautumana.

ks. dramaturgia, kuljetus, rakenne

konsepti

Konseptilla on tavallisesti viitattu *esitysideaan*. Viime vuosina termiä on alettu käyttää mm. käsiohjelmissa dramaturgian, ohjauksen ja koreografian ohella tai asemesta ilmaisemaan esityksen keskeisajatuksesta vastaavia tekijöitä. Tällöin esityksellä on usein selkeä, tunnistettava perusidea (esimerkkinä Mette Ingvarsenin ja Jefta van Dintherin teos *It's In The Air* vuodelta 2008, joka perustuu siihen, että kaksi esiintyjää hyppii trampoliinilla koko esityksen ajan). Konsepti-sanan käytön teatterin puolella voi nähdä kytkeytyvän 2000-luvun mittaan tapahtuneeseen siirtymään pois tekstilähtöisyydestä. Sen voi myös tulkita kuvastavan teatterin ammattiroolin muuttumista ja löyhtymistä.

Konsepti-sanan yleistymisen voi yhdistää myös erilaisiin käsitetaiteen muotoihin. Käsitetaiteessa materiaalista teosta keskeisempänä pidetään teoksen taustalla olevaa oivallusta ja oivallusta jonka teos katsojissaan synnyttää. Esittävässä taiteessa konseptikeskeisyyden voi nähdä vastakkaisena kehityskulkuna prosessikeskeisyydelle: konseptissa idea edeltää konkreettista esityksen tekoa.

ks. aihe, aihelähtöinen dramaturgia, materiaalisuus, prosessuaalisuus

konteksti

Konteksti – eli asiayhteys, ympäristö, tilanneyhteys – tarkoittaa dramaturgian kannalta sitä, että teosta tai esitystä ei voi irrottaa asiayhteyksistään eikä yhteiskunnallisesta ympäristöstään. Toisin sanoen konteksti määrittää teosta aina jo ennalta. Kyky lukea teoksen kontekstia on olennaista siinä, että vastaanottaja ymmärtää lukemansa, kuulemansa tai näkemänsä.

Jo G. E. Lessingin ajoista lähtien dramaturgiaan on olennaisesti ajateltu kuuluvan neuvottelu teoksen ja kontekstin suhteesta sekä ajatus siitä, että konteksti asettaa vaatimuksia dramaturgialle. 1700-luvun loppupuolella kirjoittamassaan ”Hampurin dramaturgiassa” Lessingin olennainen väite oli, että näytelmätekstit ja esitykset vaativat aina kontekstualisointia – siis →sovittamista suhteessa kulloisiinkin oloihin.

Tätä käsittehistoriaa vasten dramaturgian voi ymmärtää juuri kontekstin taiteena; dramaturgiassa on kyse tekstin tai esityksen suhteesta ympäristöönsä, ja se on aina riippuvaista kulloisestakin ajasta ja paikasta. Tätä perinnettä jatkaa erityisesti brechtiläinen dramaturgia.

Nykykäytössä esityksen kontekstilla ymmärretään eritoten esityshetkellä vaikuttavia olennaisia yhteiskunnallisia valtarakenteita ja poliittisia voimia/suuntia, joita esitys yhtäältä kommentoi ja joiden osaksi se toisaalta väistämättä asettuu.

ks. *appropriatio*, dramaturgia, tilanne

kontrapunkti(suus)

Musiikissa *kontrapunktilla* ymmärretään melodian kanssa rinnakkaista melodiaa, melodian vastaäänäntä – ja edelleen tapaa, jolla melodiat sävelteoksessa yhdistetään toisiinsa ja tuotetaan näin synkroninen musiikillinen rakenne. Klassisen kontrapunktin kannalta on tärkeää, että kumpikin melodia on itsenäinen ääni, jolla on (esimerkiksi) oma synkooppien rytmensä sekä itsenäinen musiikillinen →kuljetuksensa.

Näyttämöteoksessa kontrapunkti voi puolestaan tarkoittaa näyttämöllistä kontrastia, vastakuljetusta, vastakohtaa luovaa tai vastakohtaa korostavaa taiteellista elementtiä. Kontrapunktisuudella viitataan kahden toisiaan tavalla tai toisella kommentoivan, sinänsä erillisen elementin/kuljetuksen yhdistelmään.

Kontrapunktinen elementti/kuljetus voi esiintyä joko samalla esityksellisellä tasolla kuin ”alkuperäinenkin”. Se voi olla esimerkiksi nopeasti liikkuvan esiintyjän kehon rinnalla tai taustalla hitaasti liikkuva keho. Vaihtoehtoisesti elementti voidaan sijoittaa eri tasolle – esimerkiksi itsenäisesti eteneväksi ääniraidaksi, joka asettuu tunnelmansa puolesta näyttämötoimintaa vastaan. Kontrapunktisuudessa keskeisintä on elementtien samanaikaisuus ja suhteellinen itsenäisyys.

Kirjallisuudentutkija Edward W. Saidin (1993) soveltama *kontrapunktinen lukutapa* tarkoittaa puolestaan vastaan lukemista: teoksesta pyritään löytämään piilossa oleva, hiljennetty näkökulma tai kerronnan taso, kerronnan vastaääni. Kontrapunktinen lukutapa nostaa esiin ja asettaa rinnakkain vastakkaisia tai toisilleen vieraita kokemuksia ja tiedon muotoja.

ks. konteksti, kuljetus, musiikillisuus

kuljetus; johtomotiivi, juoni

Dramaturgisen kuljetuksen muodostaa esityksessä jokin asia tai jatkumo, jota katsojan ehdotetaan seuraavan; jatkuva tai toistuva elementti jonka varaan esityksen havainnoinnin ja kokemisen voi rakentaa.

→Juonen voi mieltää kuljetuksen alalajina: yhtenäisenä, kausaalisenä tapahtumaketjuna, joka rakennetaan (fiktiivisten) henkilöiden ja etenevän toiminnan varaan. Kuljetus on puolestaan väljempi termi: kuljetus voi olla esim. henkilön kaari mutta myös →aiheen käsittely eri kanteilta tai annetun motiivin, kuten vaikkapa jonkin esineen tai tavaran, kuljetus esityksen dramaturgiassa.

Kuljetuksen avulla rakennetaan siis katsojalle ikään kuin esityksen halki seurattava polku. Immersiivisessä tai tapahtumallisessa esityksessä →katsoja-kokijan kuljetus (tai kulku) tilassa voi tapahtua hyvinkin konkreettisella tavalla esitystilassa kuljeskellen.

Esitys voi kaiken kaikkiaan koostua monenlaisista erityyppisistä kuljetuksista: temaattisista, äänellisistä, emotionaalista, tilallisista, valollisista... Yhteistä niille on, että kukin kuljetus rakentuu pohjimmiltaan (tekijän näkökulmasta käsin) sarjasta dramaturgisia valintoja. Esimerkiksi näyttelijän kuljetus muodostuu kunkin näyttelijän yhden esityksen (yksittäisen roolin tai muun käsillä olevan tehtävän) sisällä tekemien psykofyysisten toimintojen (valintojen) sarjasta.

Minkä hyvänsä kuljetuksen rakentaminen on siis omalla tavallaan yleisön huomion ohjailua – tietyissä puitteissa. Näytelmäkirjailija, dramaturgi Juha Siltasen (2011) mukaan dramaturgiseen taitoon kuuluu se, että tekijä ohjaa katsojan havaintoa ja tunnetta, mutta ei liikaa.

→Draamallisessa dramaturgiassa on ajateltu perinteisesti, että esityksellä on syytä olla yksi keskeinen (juonellinen) pääkuljetus, jota muut kuljetukset pyrkivät tukemaan – jolloin ne ovat tälle enemmän tai vähemmän alisteisia. Nykyisten, eritoten →tapahtumallisten dramaturgioiden piirissä on kuitenkin tyyppillistä pyrkiä luomaan esityksiä, joissa eri kuljetuksilla ei ole selkeää keskinäistä hierarkiaa tai joissa ensisijaisesti seurattavat kuljetukset ovat katsoja-kokijan itsensä valittavissa.

ks. ajallisuus, dramaturginen ekologia, esiintyjändramaturgia, henkilö, juoni, score

käsittely

Kielitoimiston sanakirjan määritelmän mukaan ”käsittelä” on synonyyminen sellaisille verbeille kuin ’pidellä’, ’hoidella’, ’käytellä käsin’ tai ’kosketella’, ’tarkastella’, ’tutkia’, ’pohtia’. Näyttämöllisen teoksen ajatellaan usein *käsittelevän* niitä tai näitä, merkittäviä tai joutavia asioita. Dramaturgisesta näkökulmasta tämän voi mieltää tarkoittavan niiden kulkemista esityksellisen →prosessin, kuljetuksen halki.

”Käsittely” on mahdollista rinnastaa sanaan ”työstäminen”, kuten puhuttaessa materiaalien työstämisestä (puuseppä työstää puuta) mutta myös työstämisestä psykologian mielessä (”Hän työstää lapsuutensa tapahtumia”). Voidaan ajatella, että esityksen dramaturgiassa työstetään niin konkreettisia, kouriintuntuvia asioita kuin eriaisteisia abstraktioitakin, esimerkiksi kuultavia ääniä, näyttämötapahtumia, puhetta, fyysisiä materiaaleja, mutta myös ajatuksia, aatteita, tunteita ja mielipiteitä.

Dramaturgisessa jäsennyksessä jonkin asian – ilmiön, aiheen, dramaturgisen motiivin – käsittely on prosessi, jossa tuo lähtökohta muuttaa muotoaan, ehkä vaihtuu, kuluu pois. Vakava voi muuttua keveäksi, kevyt taas saattaa syventyä esityksellisen →prosessin ja siinä kuluvan →ajan myötä.

Teoksen →aiheet voivat olla abstrakteja tai vaikeasti hahmotettavia ilmiöitä – kuten rakkaus tai kapitalismi – mutta voidakseen käsitellä noita ilmiöitä on teoksen tavalla tai toisella käännettävä ne ”käsinkosketeltavaksi” konkretiaksi. Käsiteltävät asiat on muunnettava esittävään ja esitettävään muotoon esimerkiksi näyttämöllistämällä, ruumiillistamalla, eleellistämällä, assosioimalla, kääntämällä, transponoimalla ja →adaptoimalla.

ks. adaptaatio, aihe, ajallisuus, kuljetus, rakenne, näkökulma

lajityyppi

Lajityyppi on kirjallisuudentutkimuksesta omaksuttu termi, joka tarkoittaa kirjallisuuden tai muun taiteen lajia, siis genreä. Usein termiä käytetään rinnakkain ja vaihtoehtoisesti sanan →tyylilaji kanssa, vaikka tarkasti ottaen lajityyppi koskee teoksen (yleistä) lajia, kun taas tyylilaji viittaa kunkin teoksen (erityiseen) ilmaisuun tai tyyliin.

Kirjallisuuden genret on perinteisesti jaettu kolmeen lajityyppiin: lyriikkaan, proosaan ja draamaan. Niiden rinnalla on tapana erotella kunkin lajityypin alalajeja, kuten dekkari, tieteisfiktio tai romanttinen viihdekirjallisuus. Teatteri ja draama (näytelmäkirjallisuus) on puolestaan perinteisesti jaettu kahteen päälajiin, tragediaan ja komediaan. Näiden on käsitetty eroavan toisistaan siten, että näytelmä joka päättyy onnellisesti on komedia ja näytelmä joka päättyy onnettomasti on tragedia – kriteeri, johon esimerkiksi Shakespearen näytelmien jako komedioiksi ja tragedioiksi perustuu.

Esittävien taiteiden historian varrella erilaisia lajityyppejä ja näiden alalajeja on syntynyt lukematon määrä. Nykyisin ne myöskin toteutuvat harvoin puhtaina, minkä vuoksi lajityyppejä on terminä vaikea (enää) määrittellä. Lajityypin määrittelyssä ei olekaan enää niinkään kyse tarkasta ja johdonmukaisesta luokittelusta kuin avaimesta siihen, kuinka jokin näytelmä on ymmärrettävissä suhteessa eri genreihin, so. missä määrin se noudattaa niitä ja/tai samalla uudelleenkirjoittaa niitä.

Jokainen näytelmä on nykykatsannossa sekä lajityypinsä toteutuma että mahdollisesti poikkeus siitä. Näytelmän erityisyys ja arvo eivät siis määräydykään siitä, kuinka hyvin se täyttää lajityypinsä normit ja →säännöt, vaan kuinka se yhtäältä toteuttaa niitä ja toisaalta irtautuu niistä (ks. Pavis 1998).

ks. konteksti, tyylilaji

materiaali, materiaallinen dramaturgia

Materiaali eli aines on esitykseen (tai muuhun taiteelliseen yksikköön) valikoitua ainetta (*material, matter*). Aine siis muuttuu materiaaliksi vasta, kun sitä tarkastellaan tai käsitellään, eli siihen suhtaudutaan dramaturgisesti. Mikä tahansa – konkreettinen, abstrakti, aistimellinen, fyysinen, ajallinen, ideaalinen – voi olla esityksen materiaalia.

Materiaalinen dramaturgia on esitysdramaturgian suuntaus, jonka lähtökohtana on yhtäältä käsitys materiaalisuuden ensisijaisuudesta teatterissa ja toisaalta ajatus kaikkien materiaalien tasa-arvoisuudesta. Materiaalisen dramaturgian näkökulmasta kaikki ainekset ovat lähtökohtaisesti yhtä mahdollisia, tärkeitä, merkityksellisiä ja kiinnostavia, ja työskentelyn lähtökohdaksi otetaan usein valittujen materiaalien itsensä ehdottamien logiikkojen ja dramaturgisten kuljetusten seuraaminen. Materiaalinen dramaturgia erottautuu näin vaikkapa teksti-, aihe- ja menetelmälähtöisistä dramaturgioista.

ks. aihe, aihepähtöinen dramaturgia, dramaturginen ekologia

montaasi

Montaasi on venäläisen elokuvaohjaaja Sergei Eisensteinin kuuluisaksi tekemä termi, joka viittaa elokuvan sommitteluun. Montaasissa käytetään hyväksi kahden kronologisesti tai kausaalisesti yhteenkuulumattoman kuvan peräkkäin asettelua. Jo elokuvan varhaisessa vaiheessa Eisenstein havaitsi, että tämän peräkkäin leikkaamisen kautta voidaan synnyttää merkityksiä, jotka eivät ole suoraan palautettavissa yksittäisen kuvan merkityksiin. Perusajatuksena on, että montaasi ”ei muodostu peräkkäisten ottojen yhteen liimaamisesta vaan kahden, toisistaan riippumattoman otton välisestä yhteentörmäyksestä” (Eisenstein 1988). Olennaista on, että montaasissa kuvien välissä ei ole – leikkauksen ohella – mitään kolmatta jäsentä, joka selittäisi tai eksplikoisi törmäyttämällä luotua yhteyttä.

Dramaturgisesti montaasin voikin mieltää erilaisten dramaturgisten yksiköiden (kuten kohtausten tai näyttämökuvien) ajassa tapahtuvana *rinnastamisena*, vertailevan rinnakkainasettelun ajallisena muotona. Kuvataiteessa samankaltaista tilallista →kompositiota kutsutaan kollaasiksi. Kirjallisuustieteessä kahden lyhyen lauseen rinnakkainasettelua ilman yhdistävää rinnastus- tai alistuskonjunktia kutsutaan puolestaan nimellä *parataksis*.

Montaasi on paljon käytetty dramaturginen työkalu, jonka avulla voi tuottaa voimakkaita suggestiivisia merkityksiä. Näennäisesti yhteenkuulumattomien asioiden rinnastaminen ja yhteenleikkaaminen kuuluvat kaikenlaisten dramaturgioiden työkalupakkiin.

ks. ajallisuus, fragmentti, sommittelu, tauko

musiikillisuus, musiikillinen dramaturgia

Musiikillisuus dramaturgisena käsitteenä voi viitata joko

- a) esityksen sisältämien soivien ja muiden musiikillisten ainesten synnyttämään ja niiden kautta synnytettyyn (musiikki/ääni)dramaturgiaan tai
- b) esityksen tai tekstin dramaturgiassa ilmeneviin, musiikin ja sen kompositionaalisen ajattelun kautta nimettävissä oleviin ominaisuuksiin, kuten rytmiin, soivuuteen, melodisuuteen ja harmonioihin.

Useat dramaturgiset käsitteet ovat alunperinkin kotoisin musiikin teoriasta, ja dramaturgia tulee →komposition taiteena paikoin hyvinkin lähelle musiikin säveltämisen praktiikkaa. Esityksen musiikillisuudella tarkoitetaan yleisesti musiikillisten parametrien ja rakenteiden läsnäoloa dramaturgisissa yksiköissä. Dramaturgisesti relevantteja musiikillisia käsitteitä voivat olla vaikkapa teema, variaatio, johtomotiivi, jännite, purkautuminen, harmonia tai dissonanssi.

Musiikillisuus voi olla jäsenettävissä useilla esityksen tasoilla: tekstin tasolla sitä ilmentävät muun muassa prosodia ja artikulaatio, näyttämötoiminnassa esimerkiksi rytmi ja dynamiikka, ilmaisussa melodia ja sointiväri, jne.

Kokonaisia esityksellisiä muotokieliä on niitäkin paikoin hedelmällistä jäsentää sävellyksellisten käsitteiden kautta. Esityksen voi ymmärtää vaikkapa sonaattina, sinfoniana, fuugana, rondona, rapsodiana tai fantasiana.

Musiikillisuuden ja esityksellisyyden yhtenevyydet ja leikkauspinnat ovat 1900-luvun puolivälin jälkeen merkittävästi korostuneet. Fluxus-ryhmän 1950- ja 60-luvuilla tuottamien *tapahtumakäsikirjoitusten*, *event* →*scorejen*, eräs käänteentekevä oivallus oli juuri sävelletyn partituurin ja kirjoitetun esityskäsikirjoituksen samaistaminen toisiinsa – tällöin sävellys näyttäytyi ensisijaisesti esityksenä ja esitys puolestaan sävellyksen valossa. (Ks. Friedman, Smith & Sawchyn 2002.) Esityksellisyys ja musiikillisuus erottautuvatkin toisistaan kenties vain erillisiksi näkökulmiksi, joiden kautta on mahdollista tarkastella mitä hyvänsä taiteellista tapahtumaa.

ks. kompositio, kontrapunkti, kuljetus, score

näkökulma

Tieteellinen tai teoreettinen teos voi lähestyä kohdettaan yleisesti, kuvailla sitä ”objektiivisesti”, sellaisenaan. Dramaturginen lähestymistapa taas pitää aina sisällään selkeästi konstruoidun näkökulman, jonkin omaksutun position suhteessa asiaansa. →Aihetta päästään →käsittelemään dramaturgisesti vasta, kun on paikannettu se kulma, josta käsin aihe näyttäytyy. Dramaturgiassa onkin pelissä ennen kaikkea tarkastelijan ja tarkasteltavan asian välinen suhde enemmän kuin mikään ”asia itsessään”.

Hans-Thies Lehmannin (2013) mukaan näyttämö on konstitutiivisesti, olemukseltaan epävakaa paikka, jolle asetetut asiat ja ajatukset ovat aina olosuhteidensa ja →kontekstiensa tahrimia; ne suhteellistuvat aina jonkinlaisiksi näkökulmiksi eivätkä voi koskaan kirkastua objektiivisiksi totuuksiksi, teeseiksi tai julistettaviksi mielipiteiksi. Tämän jäsennyksen mukaan näyttämötaide tavallaan esittää aina vain näkökulmia, ja dramaturgia on ymmärrettävissä näkökulmien ottamisen ja esittelemisen taiteena.

Näkökulman (ja/tai näkökulmien) valitseminen ja työstäminen pakottaa aina myös tekemään rajauksen suhteessa aiheeseen: näyttämöllä ei voi käsitellä ”kaikkea”, sillä jokainen katsantokanta on aina omalla tavallaan vaillinainen. Dramaturginen työ voi tehdä tämän vaillinaisuuden näkyväksi – ja saada tätä kautta kosketuksen asioiden tosiasialliseen laitaan.

ks. aihe, aihelehtöinen dramaturgia, juoni, kuljetus

näytelmä

Näytelmällä tarkoitetaan esimerkiksi puheen, äänen ja visuaalisen ilmaisun avulla esitettäväksi tarkoitettua kirjallista tekstiä; teosta, jonka perinteisesti on katsottu kuvaavan toimivia henkilöitä. Vastaavaa kirjallisuuden lajia on perinteisesti kutsuttu →draamaksi, ja näytelmäkirjallisuuden ymmärretään yleensä pitävän sisällään voittopuolisesti draamatekstejä. ”Näytelmä” on terminä kuitenkin ”draamaa” laajempi. Se ei pidä sisällään sidosta draamallisuuteen ja toimiviin henkilöihin. Näytelmä voi näin oikeastaan olla minkä muotoinen teksti tahansa, joka on tarkoitettu teatterissa esitettäväksi.

Aarne Kinnunen (1985) käyttää termiä *teatterikirjallisuus* kuvaamaan kaikkea sitä kirjallisuutta, jota voidaan käyttää teatterissa. Kinnusen mukaan tekstin lajia tai luokkaa eivät määrittele enää niinkään ehdottomat lajioinaisuudet vaan tekstin käyttöyhteys: esimerkiksi mitä tahansa tekstiä voidaan lukea yhteydestä ja tarkoituksesta riippuen joko runona tai näytelmänä.

Tästä näkökulmasta katsottuna ”näytelmä” tai ”näytelmällisyys” ei ole niinkään tekstin sisäinen lajityyppi vaan tapa lähestyä tekstiä: tekstistä tulee näytelmällinen, kun se asetetaan suhteeseen jonkin mahdollisen näyttämön kanssa.

ks. draama, näkökulma, teatteri, teksti

näyttelijändramaturgia

ks. esiintyjän dramaturgia

osallistaminen

Osallistavissa esityksissä yleisöllä on korostetulla tavalla oma osansa teoksen muodostumisessa. Osallistavien esitysten tekijät jakavat tekijyyttään yleisölle ja yleisön toiminta nivotaan osaksi esityksen dramaturgiaa. Mitä aktiivisempi, vuorovaikutteisempi osa yleisöllä on esityksen dramaturgiassa, sitä vähemmän tekijät voivat kontrolloida kokonaista esitystapahtumaa.

Tekijälähtöisestä näkökulmasta käsin puhutaan yleisön osallistamisesta; katsojalähtöisestä näkökulmasta käsin taas esitykseen osallistumisesta. Tekijä tekee silloin osallistavaa dramaturgiaa, yleisö taas seuraa omaa osallistumisen dramaturgiaansa.

Myös ”pelkkä” katsominen on aktiivista esitykseen osallistumista. *Osallistamisella* tarkoitetaan kuitenkin pääasiassa sellaisia osallistumisen dramaturgioita, joissa katsojan rooli on toiminnallisempi kuin perinteisessä teatterissa – jossa hän istuu hiljaa katsomossa, seuraa näyttämön tapahtumia katseellaan ja lopuksi taputtaa esiintyjille.

Osallistavia dramaturgioita käytetään sangen erilaisissa esittävän taiteen konteksteissa – niin improvisaatioteatterissa, stand up -komiassa, forum-teatterissa, rituaaliesityksissä, nykyteatterissa kuin performansseissakin. Osallistamisella voi olla niin esteettisiä, yhteisöllisiä, yhteiskunnallisia kuin viihteellisiäkin päämääriä. Osallistaminen liitetään usein poliittisiin kysymyksenasetteluihin, ja sitä on muotokeinona sekä puolustettu tasa-arvoistavana eleenä että kritisoitu vallan väärinkäyttönä.

ks. atmosfääri, immersivisyys, katsoja, tapahtuma, tilanne

palimpsesti, päällekirjoitus

Palimpsesti tarkoittaa pergamenttia, jonka ensimmäisen kirjoituskerroksen päälle on kirjoitettu toinen teksti, kuten keskiajalla kirjoitettiin antiikin tekstien päälle uusia tekstejä. Alkuperäinen teksti saattaa olla osittain palautettavissa nykyteknologiolla; näin meille on säilynyt muun muassa joitakin antiikin tekstejä. Palimpsestia käytetään metaforisesti tarkoittamaan kerrostunutta kirjoitusta, kirjoitusta jonka alta ”kuulaa” jokin toinen teksti.

Näytelmäkirjallisuudessa *päällekirjoituksella* tarkoitetaan usein näytelmätekstiä, joka on kirjoitettu enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti jotakin jo tunnettua tekstiä varioiden, kommentoiden tai muunnellen. Teksti on siis kirjoitettu ikään kuin vanhemman, tyypillisesti jo klassikoksi muodostuneen tekstin ”päälle”. Tunnetuimmista klassikoista, kuten *Kuningas Oidipuksesta* tai *Hamletista*, on tehty lukemattomia päällekirjoituksia, jotka kaikki ottavat pohjatekstiinsä omanlaisensa suhteen. Päällekirjoitus voi olla hyvinkin eksplisiittinen, tai vaihtoehtoisesti se voi vaieta alatekstistään tyystin.

Tekstin kerrostuneisuus on teoksen merkityksen muodostumisen ja →kontekstiin asettumisen kannalta ohittamaton tekijä. Se muodostaa myös olennaisen osan taiteen vastaanoton riemusta. Kirjallisuudentutkija Linda Hutcheon (2006) kirjoittaa adaptaatioihin liittyvästä palimpsestisesta nautinnosta: katsoja tai kokija nauttii samaan aikaan käsillä olevasta teoksesta sekä sen alta kuuluvasta, hänelle tutusta pohjatekstistä.

ks. adaptaatio, appropriaatio, konteksti, tyyli

praktiikka

Praktiikka tulee englannin kielen sanasta ”practice”, erit. ”artistic practice”. Praktiikalla tai *taiteellisella praktiikalla* tarkoitetaan käytännön ammattitoimintaa, sen harjoittamista tai harjaannusta. Termiä voidaan käyttää yleiskäsitteenä puhuttaessa esimerkiksi koreografin tai dramaturgintyön praktiikasta. Vaihtoehtoisesti sillä voidaan viitata jonkun tietyn yksittäisen taiteilijan käytännön toimintatapoihin – eritoten mikäli kyseessä on useita taiteenaloja ja/tai tyyliuuntauksia yhdistelevä eklektinen toimija. Termillä voidaan myös viitata jonkin taiteellisen tyyliuuntauksen tai koulukunnan työskentelytapoihin, esim. ympäristötaiteen praktiikka.

ks. prosessi

prosessi, prosessuaalisuus

Viime vuosikymmeninä dramaturgiasta ja dramaturgintyöstä käydyssä keskustelussa on tapahtunut painotuksellinen siirtyminen kohti prosessuaalisuutta, prosessikeskeisyyttä tai prosessorientoitunutta työtä. Tälle hahmotustavalle vastakkaisena on usein ymmärretty ”perinteisempi” taiteellisen työskentelyn kahtiajako teoksen etukäteissuunnitteluun (mukaanlukien tekstin kirjoittaminen) ja konkreettiseen toteutukseen.

Prossidramaturgiassa tai *prosessuaalisessa dramaturgiassa* esityksen dramaturgian ymmärretään syntyvän jatkuvana kehkeytymisenä. Teos nähdään oman syntyprosessinsa

ajallisena kokonaisuutena – pikemminkin kuin erillisen valmistusprosessin irrallisena lopputulemana.

Dramaturgisen työn ammattitaidossa tapahtuu tätä myötä siirtymä: prosessin itsensä luonteen, sen dramaturgian, ymmärtäminen tulee keskeiseksi. Dramaturgi Marianne van Kerkhovenia voi pitää keskeisenä tämän näkökulman kehittelijänä (ks. Kerkhoven 1994). Prosessidramaturgiassa esityksen lähtökohtana olevia →materiaaleja ja →aiheita työestetään taiteellisessa yhteistyössä kohti esitystä.

Työryhmän keskinäisen yhteistyön lisäksi prosessidramaturgiassa korostetaan usein sitä seikkaa, että materiaaleissa ja materiaaleilla voi itsessään olla haluja ja taipumuksia, jotka työestetäessä pääsevät esiin (Hulkko 2013). Prosessin korostuminen yhdistyy näin toisinaan uusmaterialistisiin ajattelutapoihin.

Prosessi korostuu paitsi siinä, miten esitysten ajatellaan syntyvän, myös siinä, että esitys itsessään ymmärretään enemmän →tapahtumana tai prosessina kuin valmiiksi saatettavana tuotteena tai tarkkarajaisena teoksena (Fischer-Lichte 2008). Täytyy kuitenkin muistaa, että jo Aristoteleen *Runousoppia* voi lukea niin, että dramaturgiassa on kyse prosessista: *katharsis*, pelon ja säälin tunteiden puhdistaminen, ei ole teoksen ominaisuus vaan vaikutus, jonka draama saa katsojissa aikaan.

ks. aihepähtöinen dramaturgia, ajallisuus, materiaalisuus, taiteellinen ryhmätyö

päällekirjoitus

ks. palimpsesti

rajaus

ks. näkökulma

rakenne

Jonkin kokonaisuuden koostumistapa tai muoto; jonkin kokonaisuuden osien keskinäinen suhde, struktuuri. Dramaturgiassa erilaisten esityksellisten rakenteiden analysointi ja hahmottaminen ovat keskeisessä asemassa. Esitykselliset elementit, tapahtumat ja eleet tulevat useimmiten ymmärrettäviksi, analysoitaviksi ja mielekkäiksi vain suhteessa siihen dramaturgiseen kokonaisrakenteeseen, jonka osia ne ovat. Dramaturgin onkin usein kyettävä lukemaan esitystä nimenomaan rakenteellisella tasolla.

Rakenteella ei dramaturgiassa tarkoiteta pelkkää muodollista kehikkoa. Rakenteen kautta luodaan myös sisältöä, esimerkiksi →näkökulman vaihteluiden ja erimittaisten →kuljetusten kautta. Rakenteelliset tekijät synnyttävät ne tavat, jolla kulloinenkin teos →käsittelee aiheitaan.

Rakenteen sukulaiskäsite on →kompositio, sikäli kuin molemmilla viitataan osien tai elementtien keskinäisiin suhteisiin. Rakenne mielletään kuitenkin useimmiten joksikin teoksen syväksi, koossapitäväksi ominaisuudeksi tai periaatteelliseksi rakentumisen tavaksi – riisuttuna satunnaisista, vähemmän olennaisista ”pinta”elementeistä (vrt.

”kantava rakenne”) – kun taas ”kompositio” ei käsitteenä tee yhtä selkeää erottelua syvästruktuurin ja pinnallisen ilmiön välille.

Dramaturgia on historiallisesti mielletty usein nimenomaan draamallisten rakenteiden tutkimukseksi. Aristoteleen *Runousoppia* voi pitää ensimmäisenä draamateatterin strukturaalisena analyysinä: siinä eritellään paitsi yksittäisten tragedioiden kerronnallisia rakenteita myös itse tragediaesityksen dramaturgista rakennetta: näyttämöllä esittäjät matkivat fiktiivisiä henkilöitä, katsojat seuraavat esiintyjä erilaisiin mielentiloihin liikutuena, kuoro toimii määrättyssä kommentoijan roolissaan jne.

Klassisen draaman aikoina dramaturgisten rakenteiden ajattelu keskittyi eritoten näytelmätekstin draamallisen rakenteen – sen toiminnan kaaren, näytösjaon, sisäisten jännitteiden, käännteiden paikkojen jne. – erittelyyn. Vielä 1800-luvulla tämä draaman (tai tragedian) rakenne miellettiin ekspositioineen, nousuineen, kriiseineen ja laskuineen universaalisti päteväksi.

1900-luvun mittaamattoman dramaturgisen rakenteen käsite laajeni moniaalle. Strukturalistinen ja semioottinen analyysi nostivat esiin näyttelijän ruumiin merkityksenannon paikkana, ja draamateatterin purkautuessa näyttämötapahotmien rakennetta alettiin ajatella enenevässä määrin suhteessa katsojaan, esitystilaan, → kontekstiin ja muihin teosta ympäröiviin tekijöihin. Rakenteellinen analyysi ei voinut enää jäädä teoksen sisäiseksi; esityksen → tapahtumaluonteesta tuli välttämätön osa sen rakenteen ymmärtämistä. (Ks. Pavis 1998.)

Nykykeskusteluissa dramaturgisten rakenteiden ajattelu on laajentunut ja huokoistunut entisestään: nykyään esitystapahtuma nähdään useiden keskenään vuorovaikutuksessa olevien rakenteiden risteyskohtana. Esitystä määrittävät moninaiset yhteiskunnalliset, kulttuuriset, sukupuolituneet jne. rakenteet, joihin esitys sijoittuu ja joita se osaltaan tulkitsee ja uudelleenmäärittää. Nykyteokset ottavat hyvinkin tietoisia suhteita niitä määrittäviin yhteiskunnallisiin rakenteisiin.

ks. kompositio, konteksti, kuljetus, score

score

Score tarkoittaa musiikkinotaation piirissä alun perin partituuria, johon on merkitty moniäänisen sävellyksen kaikkien muusikoiden osuudet. Musiikin kentältä score on siirtynyt tanssin kautta esitystaiteen termistöön. Nykyään score on työkaluna käytössä monilla esitystaiteen osa-alueilla.

Tanssin parissa scorella tarkoitetaan koreografisia muistiinpanoja tai ohjeita, jotka voivat koostua esimerkiksi kirjoitetusta tekstistä, esiintyjän reittikartasta ja esitystilan käyttöä selventävistä kaavakuvista. Esityksellisissä scoreissa ajatus on sama, mutta niihin voidaan sisällyttää oikeastaan mitä hyvänsä dramaturgisia/esityksellisiä toimintoja. Scoret voivat olla hyvinkin tarkkoja ja seikkaperäisiä kuvauksia esitystapahtuman kulusta – tai vaihtoehtoisesti ne voivat jättää esiintyjille huomattavan paljon tulkinnanvaraa. Yleensä tärkeässä osassa on tavalla tai toisella esityksen sisältämien → kuljetusten aukikirjoittaminen.

Jonathan Burrows (2012) erittelee kaksi tapaa lähestyä scoren kirjoittamista: voidaan joko luoda yksityiskohtainen representaatio siitä, mitä katsoja tulee näkemään tai kuulemaan (vrt. klassinen musiikkipartituuri), tai sitten scoren voi suhtautua työkaluna, joka antaa mielikuvan tai inspiraation sille, mitä katsoja tulee näkemään – jolloin score voi selvästi erota lopullisesta esityksestä.

Esitystapahtumien piirissä käytetään myös termiä *event score*. Termin suomenkielisiä vastineita ovat muun muassa *toiminta-* ja *tapahtumakäsikirjoitus*.

Ensimmäiset event scoret syntyivät 1950-luvulla John Cagen luentojen yhteydessä New Yorkin *The New School of Social Research*issä, kun sittemmin Fluxus-liikkeessä vaikuttaneet taiteilijat alkoivat luoda teoksia ja esityksiä musiikillisten välineiden, kuten partituurien (engl. score) avulla. Event score -termillä tarkoitettiin lyhyttä esitystapahtuman käsikirjoitusta, joka koostui tyypillisimmin muutamasta toimintaohjeesta tai -ehdotuksesta. Tiiveimmillään event score saattoi olla muotoa ”valmista salaatti”. (Ks. Friedman, Smith & Sawchyn 2002.)

ks. konsepti, musiikillisuus, tapahtuma

sovitus

Sovituksella tarkoitetaan minkä tahansa materiaalin muuntamista esityksen tarpeisiin. Arkisessa teatteripuheessa sovitus ja sovittaminen viittaavat useimmiten jonkin jo olemassa olevan näytelmän/tekstin mukauttamiseen kulloisenkin esityksen tarpeisiin. Tämä tehdään joko teknisin (esimerkiksi henkilömäärän pienentäminen, tekstin lyhentäminen) tai taiteellisin perustein.

Mikäli lähtömateriaali ei lähtökohtaisesti ole →draamallisessa muodossa (esim. romaani tai tietoteos), se voidaan →dramatisoida tai kääntää näyttämölliseksi materiaaliksi myös jollain toisella tavalla. Vapaimmat sovitukset saattavat säilyttää lähtömateriaalista vain esim. jonkin teeman, yhden henkilön, miljöön, koreografisen →eleen tai jonkin rakenteellisen seikan.

Perinteisesti sovitus ja dramatisointi on ymmärretty erillisen käsikirjoituksen laatimisena. Nykyään on tavallista sovittaa myös ”suoraan näyttämölle” ilman erikseen laadittavan tekstuaalisen käsikirjoituksen välivaihetta. Sovituksia tehdään usein →kollektiivisen työskentelyn kautta.

ks. dramatisointi, konteksti, palimpsesti

säännöt

Nykydramaturgiassa säännöt ovat keskeinen esityksellisen →tilanteen jäsentämisen tapa. Säännöt näyttäytyvät keinona sekä tuottaa että hahmottaa esityksen →rakennetta ja rakentumista. Säännöt voivat toimia esiintyjäntöyden metodina, näyttelijän itselleen antamina tehtävinä ja ohjeina tai ohjaajan tarjoamina ohjeistuksina.

Säännöille perustuva dramaturgia voi olla hyvinkin löyhä ja sallia esiintyjille huomattavan määrän mahdollisuuksia variointiin ja tulkintaan; vaihtoehtoisesti säännöt voivat olla tiukat ja määrittää esityksen kulun pikkutarkasti alusta loppuun.

Sääntöjen dramaturgian näkökulmasta minkä hyvänsä esityksen katsomisen voi ymmärtää nimenomaan sääntöjen seuraamisena: esityksessä katsoja havainnoi esitysdramaturgian eri tasoja – kuten sen rakennetta, tilan käyttöä, ääntä tai esiintyjäntyötä – ja etsii sieltä sääntöjä sekä tutkii niiden toteutumista ja noudattamista.

Tällöin myös sääntöjen ”rikkoutuminen”, ja ennen kaikkea säännöissä joko tahallisesti tai vahingossa syntyneen muutoksen, variaation tunnistaminen, on osa katsomistapahtumaa – ja myös katsomisen synnyttämää nautintoa.

Sääntöpohjaisen dramaturgian esikuvina toimivat eritoten 1900-luvun puolivälissä musiikin ja tanssin sommittelussa valtaan tulleet keinot, joissa sattumalla oli erityinen paikkansa. Tällaisia olivat esimerkiksi säveltäjä John Cagen aleatorisia keinoja hyödyntävä *chance music* (josta esimerkkinä kiinalaiseen ennustuskirja Yijingiin perustuva sävellystekniikka) ja Judson Dance Theatren koreografien Trisha Brownin ja Yvonne Rainerin koreografioissaan käyttämät numero- ja muut säännöstöt. Koreografi Anna Halprin kehitti 1950-luvun lopulla ensimmäisenä koreografioita, jotka perustuivat perinteisten tanssillisten liikesarjojen sijaan määrättyjen *tehtävien* (task) suorittamiseen (Land et al. 2014).

Yleensä sääntöpohjaisuus liitetään käsitteenä uudempaan esitystaiteeseen ja moderniin avantgardeen. →Draamateatterin perinteen voi kuitenkin yhtä lailla käsitteellistää historiallisesti omanlaisenaan sääntökokonaisuutena, jossa esimerkiksi ihmishahmojen esittämistä, tunnetilojen representointia ja näyttämötapahutumien logiikkaa ovat määrittäneet monenlaiset, ajoittain tiukatkin normit ja konventiot.

Dramaturgian historia onkin mahdollista tulkita siirtymänä draaman yhdenmukaisen säännöstön kehittämisestä kohti nykytilannetta, jossa ainoa sääntö on, ettei mitään yhtä sääntöä tai säännöstöä ole. Säännöstöjä voi nykydramaturgiassa olla useita, eivätkä ne ole pysyviä vaan neuvoteltavissa uudelleen →kontekstista, esitystilanteesta ja hetkestä riippuen. Dramaturgia ei enää merkitse niinkään sääntöjen noudattamisen taidetta vaan sääntöjen jatkuvan keksimisen, koettelemisen ja uudelleenmäärittelyn prosessia.

ks. kuljetus, score

tapahtuma, tapahtumallisuus

Teatterintutkija Erika Fischer-Lichten (2008) mukaan teatteriesitys on aina pikemminkin *tapahtuma* (event) kuin teos. Esitys on ajallisesti ja paikallisesti erityinen tilanne, joka käyttää materiaalinaan todellista, olemassa olevaa tapahtumallisuutta sekä elävää ihmistenvälisyyttä eikä siksi rajaudu klassisessa mielessä teokseksi.

Esityksen ja teatterin voikin nähdä erityisesti *tapahtuman taiteena*. Osallistavan ja ns. relationaalisen taiteen kohdalla tämä on ilmeisempää, mutta myös ”tavanomainen”, fiktiivisen maailman esittämisestä koostuva teos toteutuu aina tapahtumallisesti: sen perustilanne on vuorovaikutteinen esitystapahtuma yleisön ja näyttelijöiden välillä.

Dramaturgisena näkökulmana tapahtumallisuus korostaa esityksen ainutkertaista, ennakoimatonta luonnetta sekä yleisön osuutta esityksen ontologiseen rakentumiseen. Esitys on aina tapahtuma paitsi esteettisessä myös sosiaalisessa ja poliittisessa mielessä.

ks. atmosfääri, tilanne, toisto

tarina, tarinallisuus

Termiä *tarina* käytetään eri aloilla eri tavoin. Dramaturgisen jäsenyyksen kannalta on hyödyllistä poimia narratologian eli kertomusteorian piirissä käytetty määritelmä: ”tarina on kausaalis-kronologisesti järjestynyt tapahtumajakso, tapahtumasarja, josta kerrotaan” (ks. Tieteen termipankki). Dramaturgian näkökulmasta tarinassa on siis keskeistä nimenomaan kertomisen akti, tapahtumakulun esittäminen.

Kerronta ja →*juoni* ovat tarinan sisarkäsitteitä. Kerronta, kertominen, on aina subjektiivinen, →ajallinen ja paikallinen teko toisin kuin tarina, jonka voi ajatella olevan olemassa itsenäisesti: tarinalla tarkoitetaan kerrottavien tapahtumien yleistä hahmoa, objektiivista järjestystä. Juoni taas viittaa siihen konkreettiseen järjestykseen, johon tarinan tapahtumat kulloisessakin kerrontatapahtumassa asetellaan. Juoni on toisin sanoen se tapa, jolla tarinan tapahtumat →sommitellaan dramaturgisesti.

Kerronta ei esityksellisten dramaturgioiden näkökulmasta tarkoita pelkästään eksplisiittistä julkipuhumista. Teatterissa ja esityksessä kerronnan sommittelun välineinä voidaan käyttää niin puhuttua tekstiä, toimintaa, kuvaa, →musiikillisuutta, →eleitä kuin hiljaisuutta ja →taukojakin. Kerrontatapahtuma on teatterissa aina monimuotoinen eikä nojaa ainoastaan puhuttuun kieleen.

Historiallisesti voidaan esittää, että 1900-luvun mittaan teatterin ja esittävien taiteiden keskeinen rooli tarinoiden kertojana siirtyi →esityksellisen käänteeseen sekä muiden →jälkidraamallisten kehityskulkujen myötä osittain taka-alalle. Eheä juonitarina erilaisine variaatioineen (esim. episodimuotoinen kerronta) säilyi hallitsevana muotona etenkin elokuvan ja television piirissä. Tämän ei kuitenkaan pidä ajatella tarkoittavan, että nykyteatteri ja -esitys olisivat luopuneet tarinoiden kertomisesta. Tarinallisuus näyttäytyy nykyään pikemminkin yhtenä mahdollisena dramaturgisen jäsenyyksen tasona – muiden rinnalla. Tarinoita voidaan kertoa vaikkapa dokumentaarisen aineiston, improvisaation, →osallistavien rakenteiden, →immersiivisyyden tai erilaisten multimediallisten kokonaisuuksien keinoin.

Tarinoita on pidetty ihmiselle kaikkein intuitiivisimpana ja ”luontaisimpana” tapana vastaanottaa informaatiota, jäsentää maailmaa, välittää arvoja, jakaa maailmankuvia tai yleisesti ylläpitää yhteisön elämää (ks. esim. Booker 2006). Tällaisten ajatusten pohjalta eri yhteiskunnan osa-alueilla onkin viime vuosina noussut esiin voimakas tarinallistamisen tendenssi: mitä erilaisimpia rakenteita, prosesseja ja kehityskulkuja – niin tieteen, taiteen, talouden, journalismin kuin teknologiankin piirissä – pyritään tekemään lähestyttävämmiksi ja ymmärrettävämmiksi muokkaamalla niistä tarinallisia kokonaisuuksia. Esimerkistä käy vaikkapa teknologinen innovaatio tai liikeidea, joka esitellään ja markkinoidaan havainnollistavan anekdotin avulla. Myös poliittisia kantoja ja eettisiä kysymyksenasetteluja esitetään nykyisin usein pienten tarinoiden muodossa. Tämän kehityskulun voi puolestaan tulkita kokonaisuudessaan erääksi dramaturgisen →adaptaation moninaisista nykyprosesseista.

Tarinat eivät ole millään muotoa katoamassa – ja dramaturgit ovat omalta osaltaan (yhä) niiden ammattilaisia.

ks. adaptaatio, draama, juoni, kuljetus

tauko

Tauko on keskeisimpiä dramaturgisia käsitteitä. Se voi liittyä melkeinpä kaikkiin dramaturgian tasoihin, kuten tekstin dramaturgiaan, äänidramaturgiaan tai näyttelijäntyön dramaturgiaan. Tauolla on monenlaisia merkityksiä ja tarkoituksia. Keskeinen kysymys on, onko tauko ymmärrettävä osana kerrontaa – onko se Patrice Pavisin (1998) sanoin ”tulkittavissa oleva hiljaisuus” – vai onko tauko keskeytys, pysäytys tai häiriö kerronnan kudoksessa.

Runouden piirissä puhutaan *kesuurasta* eli tahtilevosta tai tauosta. Tällöin tarkoitetaan joko säkeen keskelle sijoitettavaa rytmistä seisaketta, joka kuuluu ”pakollisena” klassisiin runomittoihin, tai sitten metaforisempaa katkosta rytmissä, kuvakielessä tai merkityksen virrassa.

Friedrich Hölderlin jäsensi teoksessaan *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä* ([1804] 2001) klassisten kreikkalaisten tragedioiden dramaturgiaa juuri kesuuran kautta: hänen mukaansa tragedioihin kuului keskeisenä rakennetekijänä *traagisen transportin*, mielteiden mukaansatempaavan virran hetkellinen seisahtuminen. Tämä kesuura teki Hölderlinin mukaan katsojalle näkyväksi yksittäisten kuvien asemesta ”itse kuvauksen” tapahtuman. Pysähdys siis ikään kuin siirsi katsojan havainnon toiselle tasolle.

Dramaturgian voikin hahmottaa paitsi toiminnan jäsentämisenä myös taukojen luomisen taiteena. Bertolt Brecht tekee tauoista, toiminnan keskeyttämisestä ja esityksen virran pysäyttämisestä dramaturgiansa ehkä keskeisimmän elementin. Augusto Boal kehittää Brechtin pysäytyksistä forumteatterin metodin. Siinä missä Brechtille ja Boalille pysäytys on ennen kaikkea poliittinen väline, Hans-Thies Lehmannin (2009) mukaan nykydramaturgiassa tauko, keskeytys ja hiljaisuus muuttuvat usein itsessään esteettisen kokemisen kohteiksi.

V ä l i s t ä m i n e n, jossa kirjainten väliin laitetaan välit, on Walter Benjaminin painotekniikasta varastama käsite, jonka avulla Benjamin luonnehtii brechtiläistä dramaturgiaa. Benjaminin mukaan brechtiläinen näyttelijä pilkkoo pysäytyksillä juonen erillisiin yksiköihin, välistää. Näin hän eleellistää tapahtuman, tekee sen ihmeteltäväksi ja nostaa näkyviin eleen itsensä. (Benjamin 2014.)

Näytelmäkirjailijoista tauko on keskeinen elementti niinkin erilaisilla kirjailijoilla kuin Marguerite Durasilla ja Harold Pinterillä. Duras on kirjoittanut näytelmäänsä *Savannah Bay* kolmenlaisia taukoja: on ”tauko”, ”pitkä tauko” sekä ”hiljaisuus”. Niiden tarkka dramaturginen käyttö tekee niistä näytelmän sisällön kannalta keskeisen keinon.

Patrice Pavisin (1998) mukaan ”hiljaisuuden dramaturgian” voi katsoa näytelmäkirjallisuudessa alkavan 1900-luvun alusta: tällöin näytelmien näyttämöohjeisiin ilmaantui ”tauko” ja hiljaisuudesta tuli näytelmän komposition keskeinen elementti.

ks. aika, ele, rytmi, toisto

teatteri (vs. draama)

Draamaa on historiallisesti pidetty *teatterin* synonyyminä. Erityisesti 1900-luvun puolivälin jälkeen draaman rinnalle on kuitenkin noussut muita muotoja, joiden kautta teatterin käsite on laajentunut.

Hans-Thies Lehmannia (2009, 2013) seuraten onkin mahdollista erottaa draama ja teatteri toisistaan kahdeksi erilaiseksi näyttämötaiteen periaateiksi, joita ei voi samastaa ja jotka eivät palaudu toisiinsa. Lehmannin mukaan draamassa ja teatterissa on kyse kahdesta erilaisesta, osin ristiriitaisesta voimasta, joilla kummallakin on länsimaisessa näyttämötaiteessa omat historiansa ja perinteensä.

Mikäli esitystä tarkastellaan draamallisesta näkökulmasta, korostuvat henkilöt ja tyypit, toiminta ja toiminnan suunnat, juonikuljetukset ja fiktiivisen kerronnan tasot sekä tekstuaalisen merkityksenannon aktit. Teatterillisuutta painotettaessa esiin nousevat puolestaan eleet, affektit, rytmit, läsnäolon ja poissaolon modaliteetit, esiintyjien ruumiillisuus ja suhde katsojiin, rituaalisuus, seremoniallisuus sekä esikielellisyys tai kielellisyyden rajalle asettuminen. Näyttämöllistä tapahtumista on mahdollista jäsentää näiden kahden perusvoiman yhteentörmäyksenä, kamppailuna – tai niiden keskinäisenä leikkinä.

ks. draama, draamanjälkeisyys, draaman kriisi

tilanne, perustilanne

Tilanne on dramaturginen käsite, jonka avulla voidaan hahmottaa tekstin tai esityksen keskeiset elementit ja niiden väliset suhteet – joko kokonaisuudessaan tai jollakin määrättyllä hetkellä. Tilanne ymmärretään usein →jännitteen kautta: elementtien välisenä voimakenttänä tai jännitteisenä konstellationa, joka vähintäänkin implikoi muutosta, toimintaa tai muuta purkautumista kohti suuntautuvaa liikettä. (Staattisetkin tilanteet ovat toki mahdollisia.)

Dramaturgisena käsitteenä tilanne liitetään usein →draamaan, jolloin se määritellään henkilöiden välisten suhteiden kautta. Tällöin tilanne tarkoittaa (jännitteistä) suhdekonstellatiota draamassa toimivien henkilöiden välillä. Esim. A on B:n poika; C on murhannut A:n isän ja nainut B:n; A haluaa kostaa C:lle.

Tilanteen käsitteen avulla on myös mahdollista jakaa tekstiä tai esitystä pienempiin osiin – erottelemalla toisistaan yksittäiset tilanteet ja niiden vaihdokset. Klassisten draaman sääntöjen mukaan tilanne vaihtuu mekaanisesti, kun a) jokin henkilö saapuu tai poistuu paikalta, tai b) aika tai paikka vaihtuu. Nykydraamassa tilanne määritellään usein joko a) henkilöiden välisen perusjännitteen (A haluaa B:lta jotakin, A haluaa B:lta jotain muuta), tai b) keskeisen muutoksen (alkutilanne-käännös-lopputilanne) kautta.

Työkaluna tilanne on draamallista kontekstia monikäyttöisempi: suhteita ja jännitteitä voi nähdä myös muiden elementtien kuin draaman henkilöiden välillä. Näyttämöllinen tilanne voi muodostua vaikkapa esiintyjän ja tämän paperista lukeman tekstin välille.

Perustilanteella viitataan puolestaan kaikkia yksittäisiä tilanteita hallitsevaan laajempaan kokonaisolosuhteeseen, jonka varaan draaman tai esityksen keskeinen jännite rakentuu. Draaman perustilanne on fiktiivinen, esityksen perustilanteeseen sisältyy usein ajatus katsojan suhteesta esitystilanteeseen tai käsiteltävään asiaan.

ks. atmosfääri, draama, draamallinen kerronta, jännite

toisto

Esitysteoreetikko Richard Schechner (2002) määrittelee esittämisen toistamiseksi: esitykset ovat ”käyttäytymisen toistoa”, ”kahdesti käyttäytyttyä käytöstä”. *Toisto* lävistää teatterin mikro- ja makrotason: esitykset toistuvat ilta illan perään, harjoittelu on toistoa, merkitykset syntyvät esityksessä usein toiston kautta. Toistosta syntyy esimerkiksi henkilö – toistuvien eleiden, puhetaipojen, pyrkimysten jne. kautta – mutta myös kokemus esityksen koheesiosta, teosmaisuudesta. Toistolla on kyky tihentää ja synnyttää merkitystä – ja toisaalta myös tuhota sitä: mekaaninen toisto tuottaa yhdentekevyyden, turtumuksen kokemuksen ja irrottaa toistettavan asian (alkuperäisestä) merkityksestään.

Toistoa onkin hahmotettu nykydramaturgioissa keskeiseksi toimintalogiikaksi. Richard Schechnerin mukaan esityksen ja myös nykydraaman keskeinen periaate on juonen sijasta toisto. Schechner hahmottaa nykynäytelmän ja -esityksen postmodernisti sarjaksi *iteraatioita*, toistumisia vailla alkuperää. Myös Anthony Howell (1999) esittää toistoa yhdeksi keskeisistä esityksen perustoiminnoista.

Laajasti ottaen dramaturgiassa voisi katsoa tapahtuneen siirtymän pois representatiivisen jäljittelyn ensisijaisuuden korostamisesta kohti tilannetta, jossa keskeisenä perustasona näyttäytyy toisto. Tällöin jäljittely ja representaatio ovat ymmärrettävissä vain yhtenä dramaturgisen toiston ilmenemismuotona.

Toistoa on myös ajateltava yhdessä variaation, muuntelun kanssa. Toisto on paradoksi: onko toistoa olemassakaan – toisaalta, onko olemassa muuta kuin toistoa? Filosofit Gilles Deleuze (1968) erottelee toisistaan mekaanisen Samuuden toiston (*répétition du Même*) ja ajallisesti kehittyvän, jatkuvaan erontekoon perustuvan kompleksisen toiston (*répétition complexe*). Kehittyvään toistoon kytkeytyy myös toivon ja politiikan sfääri, ajatus jonka mukaan toistamalla – ja toistamalla aina hieman toisin – on mahdollista saada aikaan muutosta.

ks. aika, ele, henkilö

tuntu, tekstuuri

Tuntu on aistimellisuuteen ja tunnevaikutukseen liitettävä esityksen tai sen osan dramaturginen ominaisuus. Sanan merkitys palautuu eritoten kosketusaistiin, mutta sillä voidaan ymmärtää kaikkia niitä tapoja, joilla esitys resonoi ruumiissa, ”tulee iholle”. Tuntu on käsite, jonka kautta voi työstää ja tarkastella monenlaisia dramaturgisia yksiköitä: tuntu voi liittyä niin esityksen kokonaisdramaturgiaan, →esiintyjändramaturgiaan kuin →katsojan kokemukseenkin.

Tuntu on voimakkaan kehollinen, aistillinen kvaliteetti, joka läpäisee kaikki esityksen osa-alueet. Esimerkiksi David Graver (1997) ymmärtää tunnun (sensation) yhtenä näyttelijän näyttämöllisen läsnäolon perusulottuvuutena – hahmon, esiintyjän, kommentaattorin, lihallisuuden jne. moodien ohella. Tuntu on näyttämöllisen läsnäolon ja kokemuksen akseleista kenties intiimein – ja samalla hankalimmin määriteltävissä tai sanallistettavissa. →Atmosfäärin muodostumisen kannalta se on keskeisessä asemassa.

Tuntu on käsitteellisesti mahdollista rinnastaa *tekstuurin* kanssa: tällöin tunnun voi mieltää siksi erityiseksi keholliseksi kokemukseksi, jonka annettu esityksellinen tekstuuri – karhea, pehmeä, sileä, kova, kylmä, luja, löysä... – saa aikaan.

ks. atmosfääri, materiaalisuus

tyylilaji

Yleisesti *tyylilajilla* tarkoitetaan jonkun taiteilijan, tietyn ajan, koulukunnan tms. omaleimaista ilmaisu- tai esitystapaa. Erona yleisempään →lajityyppiin tyyllilajin voi mieltää yksittäiselle taideteokselle tai tekijälle ominaisen, partikulaarisen muotokielen kautta. Kyse on tässä mielessä vaikeammin yleistettävästä teoksen ominaisuudesta. Puheessa tyyllilajin ja lajityypin käsitteet usein sekoittuvat.

Nykyisessä näyttämötyöskentelyssä tyyllilaji on taajaan käytetty työkalu. Työskentelyn mittaan on tavanomaista etsiskellä teoksen tyyllilajia laveasti eri referensseistä, kuten käyttämällä suuria historiallisia genrekäsitteitä (klassinen tragedia, puskarfarssi, vaellusdraama), yksittäisiä tunnistettavia tekijänimiä (castorfmäinen, gobsquadmainen, klemolalainen) tai muista mediuumeista, vaikkapa elokuvista ja tv-sarjoista lainattuja viitepiirteitä (nordic noir -henkinen, twinpeaksmäinen). Usein muotoutumassa olevan esityksen tyyllilajia luonnehditaan erilaisten yhdistelmäkäsitteiden kautta, joilla yritetään saada tavoitettua syntymässä oleva erityinen estetiikka ja muotokieli.

Tyyllilajit toimivat näin ollen koordinaatteina, joilla teoksen merkitysvaruutta hahmotetaan. Ymmärrys tyyllilajista, samoin tyyllilajien erojen tunnistaminen, on olennaista myös teoksen tai esityksen vastaanoton ja tulkinnan kannalta. Dramaturgin ammattitaitoon voi ajatella kuuluvaksi kyvyn tunnistaa ja eritellä toisistaan mitä moninaisimpien tyyllilajien ominaispiirteitä.

ks. adaptaatio, appropriatio, konteksti, lajityyppi

Käsittekokonaisuus kirjoitettiin työryhmänä, johon kuuluivat Pauliina Hulkko, Otso Huopaniemi, Maria Kilpi, Tuomas Laitinen, Katariina Numminen, Jusa Peltoniemi, Seppo Parkkinen ja Tuomas Timonen. Kokonaisuuden kirjoitti ja täydensi lopulliseen muotoon Ilja Lehtinen, joka laati myös koko joukon uusia selityksiä, kartoitti lähdekirjallisuutta ja viimeisteli kokonaisuuden yhtenäiseksi.

Lähteet

- Aristoteles: *Runousoppi*. Teoksessa Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (2012). *Aristoteleen runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Barba, Eugenio (2010). *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Lontoo & New York: Routledge.
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola (2006). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Lontoo & New York: Routledge.
- Barthes, Roland (1993). *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola, suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Benjamin, Walter (1966). *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (2014). *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Suom. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Booker, Christopher (2006). *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. Bloomsbury.
- Bourdieu, Pierre (1972). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Pariisi: Minuit.
- Burrows, Jonathan (2012). *A Choreographer's Handbook*. Lontoo: Routledge.
- Butler, Judith (2006). *Hankala sukupuoli: feminisimi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos *Gender trouble: feminism, and the subversion of identity*, 1990.)
- Cambell, Joseph (1992). *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. Hannes Virrankoski. (Alkuteos *The hero with a thousand faces*, 1949.) Helsinki: Otava.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Pariisi: Presses Universitaires de France.
- Dewey, John (2010). *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen & Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: niin&näin. (Alkuteos *Art as experience*, 1934.)
- Eisenstein, Sergei (1988). *Eisenstein: Writings 1922–1934*. Lontoo: British Film Institute.
- Elam, Keir (2002). *The Semiotics of Theatre and Drama. 2nd Edition*. Lontoo: Routledge.
- Etchells, Tim (2009). "Doing Time." Suom. Anna Länsipuro. *Esitys* 14, 3/2011. (Alkuteos "Doing Time", *Performance Research* Vol 14, Issue 3, 71–80.)
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Lontoo & New York: Routledge.
- Freytag, Gustav ([1863] 2003). *Die Technik des Dramas*. Berliini: Autorenhaus Verlag.
- Friedman, Ken, Owen Smith & Lauren Sawchyn (2002). *The Fluxus Performance Workbook*. Performance Research.
- Goffmann, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Press.
- Graver, David (1997). "The Actor's Bodies." *Text and Performance Quarterly* 17, no. 3, 221–235.
- Hotinen, Juha-Pekka (2001). "Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen." Teoksessa Reitala, Heta & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Howell, Anthony (1999). *The Analysis of Performance Art*. Howell Academic Publishers.
- Hulkko, Pauliina (2011). "Ruumiinsyntaksista näyttelijän dramaturgiaan." Teoksessa Pauliina Hulkko, Pauliina, Esa Kirkkopelto, Marja Silde & al. *Nyky näyttelijän taide: horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki & Teatterikorkeakoulu.
- Hulkko, Pauliina (2013). *Amoraliasta Riittaan. Ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Lontoo: Routledge.
- Hölderlin, Friedrich ([1804] 2001): *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York & Lontoo: Routledge.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). "On Dramaturgy." *Theaterschrift* 5–6/1994, 8–33.
- Kershaw, Baz (2007). *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinnunen, Aarne (1985). *Draaman maailma – Villiintynyt puutarha*. WSOY.
- Kotte, Andreas (2005). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau.
- Land, Ronit; Shorn, Ursula; Wittmann, Gabrielle (2014). *Anna Halprin. Dance – Process – Form*. Philadelphia: Kingsley.

- Lehmann, Hans-Thies (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like. (Alkuteos *Postdramatisches Theater*, 1999)
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Tragödie und dramatisches Theater*. Berliini: Alexander Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim ([1769]1981). *Hamburische Dramaturgie*. Reclam: Dietzingen.
- Machon, Josephine (2013). *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- de Marinis, Marco (1987). "Dramaturgy of the Spectator." *The Drama Review: TDR*, Vol.31. MIT Press.
- Müller, Heiner (1992). *Germania – kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. VAPK, Helsinki.
- Numminen, Katariina et al. (2011). "Dramaturgisia käsitteitä – luontevalla tavalla hämää tarkkuutta." *Esitys* 14, 3/2011.
- Paavolainen, Teemu (2018). *Theatricality and Performativity: Writings on Texture from Plato's Cave to Urban Activism*. Palgrave Macmillan.
- Pavis, Patrice (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pearson, Mike & Shanks, Michael (2001). *Theatre/Archeology*. Psychology Press.
- Radosavljević, Duška (2013). *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan.
- Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. Chatto & Windus.
- Schechner, Richard (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Lontoo: Routledge.
- Siltanen, Juha (2011). "Näytelmän rakenteesta – lauseita ja sulkulauseita." *Esitys* 14, 3/2011.
- Susanna Suomela (2003). "Teemasta ja sen tutkimuksesta." Teoksessa Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS.
- Szondi, Peter (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Tieteen termipankki: <http://tieteentermipankki.fi>
- Trencsényi, Katalin & Bernadette Cochrane (2014). "New Dramaturgy: A post-mimetic, intercultural, process-conscious paradigm." Teoksessa Katalin Trencsényi & Bernadette Cochrane (toim.) *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Lontoo: Bloomsbury.
- Turkka, Jouko (1982). *Aiheita*. Helsinki: Otava.
- Turner, Cathy & Behrndt, Synne (2008). *Dramaturgy and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Turner, Victor (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Weber, Samuel (2004). *Theatricality as Medium*. Fordham University Press.
- White, R. Kerry (1995). *An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama: A Handbook of Dramaturgy*. E. Mellen Press.

Toimittajat ja kirjoittajat

Maria Kilpi (s. 1979) on dramaturgi ja Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtori. Kilven kirjoittamia, romaaneihin tai erilaisiin dokumentaarisiin aineistoihin perustuvia näytelmiä on esitetty mm. Kansallisteatterissa (*Harmin paikka*, 2008), Vaasan kaupunginteatterissa (*Valkoinen kaupunki*, 2011), Turun kaupunginteatterissa (*Ei maar ny loppu löhöily*, 2012) ja Espoon kaupunginteatterissa (*Sarasvatin hiekkaa*, 2012). Hän on toiminut erilaisissa projekti- ja luottamustehtävissä, mm. näytelmäkirjailijayhteisö Tekstin projektisihteerinä ja Suomen Teatteriohjaajat ja dramaturgit ry:n hallituksen jäsenenä. Lisäksi Kilpi on työskennellyt produktio- ja lukevana dramaturgina ja kirjoittanut artikkeleita mm. *Teatteri-* ja *Esitys-*lehtiin.

Katariina Numminen (s. 1971) on dramaturgi ja ohjaaja. Numminen on tehnyt esityksiä 1990-luvulta alkaen, monesti dokumentaarisiin aineistoihin nojaten ja niillä leikkien. Hänen teoksiaan on esitetty mm. Zodiakissa, Teatteri Takomossa ja Kiasma-teatterissa. Numminen on Viipurin taiteellisen teatterin (2002–2012) ja Todellisuuden tutkimuskeskuksen perustajajäsen. Tällä hetkellä hän tekee taiteellisen tutkimuksen tohtoriopintoja tutkimusaiheenaan tauko, toisto ja eleleikillisessä dramaturgiassa. Numminen on opettanut dramaturgiaa Teatterikorkeakoulussa esitysdramaturgian lehtorina vuosina 2004–2008 ja dramaturgian professorina vuodesta 2014 alkaen. Hänen artikkelejaan on julkaistu *Esitys-*lehdessä ja *Nykyteatterikirjassa* (2011, toim. Annukka Ruuskanen).

Mari Hyrkkänen (s. 1975) on kustannustoimittaja. Hän on toiminut kustannustoimittajana yli 50:ssä esittävää taidetta käsittelevässä teoksessa tutkimuskirjallisuudesta ja käänöksistä historiateoksiin, elämäkertoihin sekä näytelmiin ja näytelmien romaaniversioihin. Vuosina 2005–2012 hän vastasi Like Kustannuksen teatteri- ja taidekirjojen kustannusohjelmasta, nykyään hänen vastuualueensa on kotimainen tietokirjallisuus ja asiaproosa.

Pauliina Hulkko (s. 1966) on dramaturgi-ohjaaja, taiteellinen tutkija ja Tampereen yliopiston teatterityön professori. Hän on koulutukseltaan dramaturgi mutta on toiminut ennen kaikkea ohjaajana tehden eri taiteenlajeja yhdistäviä esityksiä. Taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa osassa *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaalisiksi etiikaksi* (2013) Hulkko tarkasteli muun muassa dramaturgiaan, kompositioon, etiikkaan ja esiintymiseen liittyviä kysymyksiä.

Otso Huopaniemi (s. 1975) on esitystaiteilija, dramaturgi ja teatteritaiteen tohtori. Hän käsittelee töissään kielen, ruumiin ja teknologian suhteita. Väitöstitelmuksessään *Algorithmic Adaptations / Algoritmiset adaptaatiot* (2018) Huopaniemi esittää, että kirjoittamme erilaisten algoritmisten prosessien kautta, kanssa, rinnalla ja niitä vastaan. Huopaniemen esityksiä on esitetty Kiasma-teatterin lisäksi mm. Theaterdiscounterissa Berliinissä, ZKM Zentrum für Kunst Medien Karlsruhessa ja 3LD Art & Technology Centerissä New Yorkissa. Hänen kirjoituksiaan on julkaistu mm. *RUUKKU Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisussa*.

Esa Kirkkopelto (s. 1965) on esitystaiteilija, filosofian tohtori ja Helsingin yliopiston estetiikan dosentti. Vuosina 2007–2018 hän toimi Teatterikorkeakoulussa ja Taideyliopistossa taiteellisen tutkimuksen professorina. Hänen väitöskirjansa Strasbourgin yliopistoon vuonna 2002 käsitteli näyttämön filosofiaa. Ennen filosofian pariin siirtymistään Kirkkopelto kirjoitti näytelmiä ja teki lukuisia kiitettyjä teatteriohjauksia. Nykyään hänen taiteellinen työnsä keskittyy hänen koolle kutsumansa Toisissa tiloissa -ryhmän esityksiin. Kirkkopelto on suomentanut mm. Sofokleen ja Friedrich Hölderlinin teoksia.

Anni Klein (s. 1982) on ohjaaja, jonka teoksia on nähty teatterin ja tanssin kentällä sekä kotimaassa että ulkomailla. Kleinin viimeaikaisia töitä ovat olleet mm. Pipsa Longan kirjoittama *Den Andra Naturen* (teater Viirus, 2018) ja *Wunder-Kinder* (teater 90° ja WAUHAU S, 2016). Klein on toiminut opettajana Teatterikorkeakoulussa vuodesta 2013 lähtien sekä Hangö Teaterträff -festivaalin hallituksen varapuheenjohtajana ja kuraattorina vuodesta 2016. Klein on yksi WAUHAUS-ryhmän perustajista, ja pitkäaikaiset yhteistyöt ryhmän jäsenten kanssa ovat olleet Kleinin taiteellisen praktiikan kulmakiviä. Ryhmälle myönnettiin vuonna 2017 Näyttämötaiteen valtionpalkinto.

Tuomas Laitinen (s. 1974) on esitystaiteilija, ohjaaja ja kirjoittaja. Hän on työskennellyt erityisesti osallistavien ja kokemuksellisten esitysmuotojen parissa ja tehnyt esityksiä mm. Kiasma-teatteriin, Todellisuuden tutkimuskeskukseen ja Kuriton Companylle. Laitisen tekemä esitys voi olla esimerkiksi retriitti, perhejuhla, pedagoginen menetelmä tai monipäiväinen mysteerinäytelmä. Laitinen toimi kymmenen vuoden ajan *Esitys*-lehden toimituksessa ja on opettanut mm. Teatterikorkeakoulussa, Kuvataideakatemiassa ja Kankaanpään taidekoulussa. Tällä hetkellä hän tekee taiteellista väitöstutkimusta Teatterikorkeakoulun Esitävien taiteiden tutkimuskeskuksessa.

Ilja Lehtinen (s. 1984) on Teatterikorkeakoulusta valmistumaisillaan oleva dramaturgi sekä filosofian maisteri, kirjoittaja ja lavarunoilija. Hän on työskennellyt teatterin piirissä niin ohjaajana, esitysdramaturgina, käsikirjoittajana kuin äänisuunnittelijana. Lehtinen toimi dramaturgina vuoden 2018 Antonia-palkinnon voittaneessa esityksessä *Weimar – jakten på Zodiaken*. Lehtisen tekstejä on julkaistu mm. *Nuoressa Voimassa* ja *Mustarinda*-lehdessä.

Seppo Parkkinen (s. 1957) on dramaturgi ja näytelmäkirjailija. Vuodet 1985–1997 hän työskenteli dramaturgin kiinnityksellä Kuopion, Kajaanin, Lahden ja Turun kaupunginteattereissa, minkä jälkeen hän jäi freelanceriksi ja ryhtyi tekemään käsikirjoituksia, dramatisointeja, sovituksia ja käännöksiä eri teattereille sekä televisioon, radioon ja tanssi- ja musiikkiteatteriproduktioihin. Parkkinen on Kolmas Tila -ryhmän perustajajäsen ja toimii sen käsikirjoittajana ja esitysdramaturgina. Teatterikorkeakoulussa hän on opettanut vuodesta 2013 alkaen dramaturgian ja ohjauksen koulutusohjelmissa. Parkkinen sai Jussi Kylätasku-palkinnon vuonna 2013.

Jarkko Partanen (s. 1985) on koreografi ja ja yksi WAUHAUS-ryhmän perustajista. Hän on työskennellyt laaja-alaisesti tanssin ja esittävän taiteen kentällä kotimaassa ja ulkomailla ja toiminut vierailevana tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa. Partasen teoksia on esitetty niin pienissä black boxeissa kuin suurilla stadioneillakin. Partasen pitkäaikaiset yhteistyöt WAUHAUS-ryhmän jäsenten kanssa ovat olleet hänen taiteellisen praktiikkansa kulmakiviä. Ryhmälle myönnettiin vuonna 2017 Näyttämö- ja esitystaiteen valtionpalkinto.

Jusa Peltoniemi (s. 1973) on dramaturgi ja kirjailija. Hänen monipuolinen tuotantonsa sisältää lyriikkaa, proosaa, draamaa ja suomennoksia sekä sovituksia. Peltoniemi on toiminut dramaturgian lehtorina Teatterikorkeakoulussa 2009–2018 ja sitä ennen opettanut kirjoittamista mm. Turun yliopistossa. Tällä hetkellä Peltoniemi valmistee Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuonna 2019 alkavan Kirjoittamisen maisteriohjelman käynnistymistä.

Juha Siltanen (s. 1959) on näytelmäkirjailija, ohjaaja, suomentaja ja esseisti. Hän on kirjoittanut viitisenkymmentä näytelmää sekä kuunnelmia, tv-käsikirjoituksia, librettoja, dramatisointeja ja sovituksia. Lisäksi hän on tehnyt kymmeniä draama- ja oopperasuomennoksia. Hän on työskennellyt usein yhteistyössä säveltäjien ja äänitaiteilijoiden, tanssijoiden ja koreografien kanssa, valmistanut radiofonisia musiikkiteoksia sekä musiikkia ja draamaa eri tavoin yhdistäviä näyttämöteoksia. Siltanen on ohjannut kolmisenkymmentä näytelmää ja kuunnelmaa. Työstään hän on saanut useita koti- ja ulkomaisia palkintoja. Vuonna 2007 hänelle myönnettiin taiteellisista ansioista Pro Finlandia -mitali.

Tuomas Timonen (s. 1975) on dramaturgian osa-aikainen lehtori, dramaturgi, näytelmäkirjailija ja runoilija. Timonen on kirjoittanut useiden näytelmien lisäksi kuunnelmia ja tehnyt romaanidramatisointeja sekä suomennoksia. Hänen artikkeleitaan on julkaistu mm. teoksissa *Jumalainen näytelmä* (2012, toim. Paula Salminen & Elina Snicker) ja *Nykyteatterikirja* (2011, toim. Annukka Ruuskanen). Timonen toimii aktiivisesti kirjallisen esitystaiteen ryhmissä black modernism ja TEXTORMANCE. Hän on saanut näytelmäkirjallisuuden Lea-palkinnon vuonna 2011 ja Tanssiva karhu -runopalkinnon vuonna 2007.

Dramaturgiakirja – Kaikki järjesty aina avaa näkökulmia esittävässä taiteissa viime vuosikymmeninä tapahtuneisiin murroksiin. Teksti- ja tarinakeskeisten paradigmojen rinnalle on noussut esitystä ja esityksellisyyttä painottavia ajattelutapoja. Samalla perinteiset käsitykset katsojuudesta, tekijyydestä ja valmiista taideteoksesta on määritelty uudelleen. Dramaturgialla – osien välisten suhteiden taiteella – on keskeinen rooli näiden kysymysten näkyväksi tekemisessä, jäsentämisessä ja artikuloimisessa.

Kirja johdattaa lukijan tämänhetkisen dramaturgiakeskustelun ytimeen. Artikkeleissa käsitellään muun muassa kirjoittamista, lukemista, dramaturgian filosofiaa, dramaturgian ja automatisaation suhdetta sekä näytelmää esityksellisen käänteen jälkeen. Teos sisältää paitsi kentällä syntynyttä tekijätietoa myös dramaturgisen sanaston, jossa avataan nykydramaturgian keskeiset käsitteet.

2000-luvulla on puhuttu teatterin ja muidenkin taiteenalojen eri ammattien dramaturgisoitumisesta. Dramaturginen kokoava, leikkaava ja organisoiva työ ei kuulu vain alan erityisosaajille. Kirja onkin kirjoitettu niin oppikirjaksi teatteri- ja taideopiskelijoille kuin inspiraatioksi kaikille taiteen mahdollisuuksista ja taiteen tekemisestä kiinnostuneille.



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO