

## NÄYTELMÄN LUKEMINEN

Tietoa, esimerkkejä ja työvälineitä  
näytelmätekstin lukemisen tueksi.

Uuden näytelmän ohjelma UNO  
(2016–2022) oli Teatteri 2.0:n  
käynnistämä hanke suomalaisen  
näytelmäkirjallisuuden edistämiseksi.

# UUDEN

# NÄYTELMIÄN

# OHJELMA

# UNO-EXIT V

## Näytelmän lukeminen

Uuden näytelmän ohjelma UNO (2016–2022) oli Teatteri 2.0:n käynnistämä hanke suomalaisen näytelmäkirjallisuuden edistämiseksi.

UNO-EXIT-julkaisusarja esittelee hankkeessa tehtyä työtä. Tähän sarjan viidennen osaan on koottu UNOn tekijöiden kirjoittamia artikkeleita, jotka käsittelevät näytelmän lukemista. Lisäksi julkaisusta löytyy työvälineitä, jotka tukevat lukemisen harjoittamista ja näytelmistä keskustelemista ryhmässä.

Aineiston ovat toimittaneet UNOn johtaja Saara Rautavuoma ja UNOn dramaturgi Elina Snicker.

Julkaisija:  
Teatteri 2.0 / Uuden näytelmän ohjelma  
(Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry)

© 2022 UNOn tekijät

*Artikkeli käsittelee 19 näytelmätekstiä, joita kehiteltiin UNOn Kirjailija-ohjelmassa vuosina 2017–2021.*

## SISÄLTÖ

UNO näytelmän lukemisen asialla	3
Saana Lavaste: <i>Lukeminen taiteellisena työnä</i>	4
Elina Snicker: <i>Välineitä uuden näytelmän lukemiseen</i>	17
Hanna Helavuori: <i>Oleilua tuntemattoman äärellä</i>	22
TYÖVÄLINEET	
Näytelmälukutavat	41
Näytelmän ääneen lukeminen & keskustelu havainnoista	44
YHTEYSTIEDOT & UNO-JULKAISUT	45

*UNOn julkaisut löytyvät  
Teatterin tiedotuskeskus TINFOn sivuilta*

## UNO NÄYTELMÄN LUKEMISEN ASIALLA

UNOn toiminnassa näytelmän lukemisella oli tärkeä rooli. Onhan kyseessä taito, jolla on ratkaiseva merkitys siinä, miten onnistutaan uusien tekstien kehittämisessä ja niiden tulkitsemisessa näyttämölle. Teattereissa lukutaitoa tarvitaan myös ohjelmistosuunnittelussa, eli kun pohditaan, mitä teoksia valitaan tuotettavaksi. Teatteriammattilaisten näytelmänlukutaito oli yksi hankkeen tekijöiden tunnistamista kehityskohteista, samoin kyky keskustella kulloisenkin hetken tarkoitusta tukevalla tavalla valmiista tai keskeneräisestä tekstistä.

Lukutaito oli keskeinen väline myös hankkeen tekijöiden omassa työssä. Lukemisen erityisosaajien, eli ammattidramaturgien, hyödyntäminen UNOn Kirjailijaohjelman toteutuksessa ja näytelmäkirjailijoiden kanssakulkijoina oli itsestäänselvyys. Tekstien kehittäytyöpajoja vetivät ja näytelmien lukudraamoja ohjasivat tekijät, jotka olivat kokeneita näytelmänlukijoita. UNOn tekijöiden osaamista jaettiin myös muille järjestämällä lukuisia näytelmän lukemiseen ja teksteistä keskusteluun välineitä antaneita koulutuksellisia työpajoja ja seminaareja. Näitä työskentelyjä järjestettiin sekä vain yksittäisen teatterin henkilökunnalle että ammattilaisille yhteisinä.

UNOn vuoden 2018 toiminnan teemana oli näytelmän lukeminen. Vuoden aikana mm. julkaistiin *Uuden näytelmän antologia*, jolla kannustettiin sekä alan ammattilaisia että muita ihmisiä näytelmien lähestymiseen luettavana kirjallisuutena. Antologia sisältää viisi nykynäytelmää ja teosten lähtökohtia taustoittavat kirjailijoiden puheenvuorot. Kirjaan sisältynyt Elina Snickerin artikkeli *Välineitä uuden näytelmän lukemiseen* löytyy hieman muokattuna versiona myös tästä julkaisusta. Antologia on myynnissä [SUNKLON verkkokaupassa](#).

## Välineitä tekstien lähestymiseen

Tähän julkaisuun on koottu työvälineitä, jotka UNOssa on havaittu toimivan hyvin näytelmien lukemisen ja niistä keskustelemisen tukena. Välineet yhdessä lukemista käsittelevien artikkeleiden kanssa auttavat lähestymään erilaisia tekstejä, tarkastelemaan niiden erityispiirteitä, tunnustelemaan niiden ominaislaatua. Välineistä on hyötyä, kun tekstiä lähestytään yhdessä, tai kun sitä lukee yksin. Näytelmä on kuitenkin tarkoitettu ääneen puhuttavaksi, joten yksin tekstiä lukiessa kannattaa joskus kokeilla lukea sitä myös ääneen itsekseen. Tätä metodologia näytelmäkirjailijatkin käyttävät.

Saana Lavasteen kirjoittama artikkeli *Lukeminen taiteellisena työnä* virittää lukijan tarkastelemaan lukemista laajemmin ja ennen muuta teatterin parissa työskentelevän ammattilaisen keskeisenä työvälineenä. Lavasteen teksti myös pohjustaa *lukutapalista*-välineen käyttämistä.

Elina Snickerin kirjoittama artikkeli *Välineitä uuden näytelmän lukemiseen* kuvaa nimensä mukaisesti erilaisia tapoja lähestyä nimenomaan nykynäytelmiä.

Hanna Helavuori luki kaikki 19 näytelmää, joita kehiteltiin UNOn Kirjailijaohjelmassa vuosina 2017–2021. Hän kuvasi lukukokemustaan näiden tekstien äärellä artikkeliinsa *Oleilua tuntemattoman äärellä*. Teksti on yksi esimerkki siitä, miten näytelmiä voi lukea.

*Näytelmänlukutavat*-työväline sisältää em. lukutapalistan ja kuvauksen työpajasovelluksesta, jonka avulla erilaisia lukutapoja voi hyödyntää yhteisen näytelmänlukuhetken toteuttamisessa.

UNOn Kirjailijaohjelman tekstinkehittäytarpeisiin rakennettu työpajamalli *Näytelmän lukeminen ääneen & keskustelu havainnoista* on hyvä väline minkä tahansa ryhmän yhteiseen tekstinlukuhetkeen.

Kumpikin työväline voisi toimia hyvin esimerkiksi teatterin taiteellisen jaoksen työskentelyn tukena tai tapana toteuttaa alkavan esitysproduktion lukuharjoitus.

# Lukeminen taiteellisena työnä

Saana Lavaste

Outi Nyytäjän sanoin: *toiseksi vaikeinta on lukeminen.*

Olen teatteriohjaaja, luen siis työkseni näytelmiä. Olen tehnyt urallani noin 35 ohjausta, joista merkittävä osa on ollut uusien tekstien kantaesityksiä. Vuodesta 2016 olen työskennellyt ohjaajantaiteen professorina Teatterikorkeakoulussa ja seurannut opettajana kymmeniä taiteellisia prosesseja, joiden lähtökohtana on ollut näytelmäteksti. Näiden kokemusten pohjalta olen Uuden näytelmän ohjelmassa (UNO) toimiessani halunnut korostaa lukemisen merkitystä taiteelliselle työellemme teatterissa.

Kenties Nyytäjä ajatteli, että teosten kirjoittaminen on luomistyötä ja siksi vaikeampaa kuin niiden tulkitseminen, eli lukeminen. Olen samaa mieltä kuin Nyytäjä: kirjoittaminen on vaikeinta, mutta väitän tässä artikkelissa, että *myös lukeminen on luomistyötä* ja tapamme lukea taiteellisen työskentelyn ydintä. Lukutapamme ja -tottumuksemme vaikuttavat siihen miten näyttelemme, kirjoitamme, ohjaamme, lavastamme, miten suunnittelemme puvut, äänet tai valot esitykseen. Voimme siis syventää ja monipuolistaa tapojamme tehdä taidetta kehittämällä lukutapojamme.

Lukemisella tarkoitan näytelmän – tai muun esitettäväksi valitun tekstin – lukemista, mutta käytän sanaa myös laajemmin. Teatterintekijöinä luemme erityisesti esityksiä: näyttämöllisiä tilanteita, esityksen kontekstia suhteessa sen sisältöön, tilallisia kompositioita, toiminnan dynamiikkaa, kehoja, ääniä, ilmeitä ja kaiken tämän yhdistelmästä syntyviä merkityksiä. Esitystä valmistavassa työryhmässä luemme toistemme aikomuksia ja pyrimme ymmärtämään ja toteuttamaan niitä. Edelleen voimme laajentaa lukemisen käsitettä teatterikontekstin ulkopuolelle, siihen, miten luemme kanssaihmissiämme, yhteiskunnallisia ilmiöitä, itseämme. Näistä lukemisista syntyvät teostemme aiheet, syyt tehdä taidetta.

Käsittelen tässä artikkelissa lukemista taiteellisena työnä. Taiteellisella lukemisella on toinen tavoite kuin akateemisella lukemisella, niissä haetaan kahta toisistaan poikkeavaa tiedon lajia. Selventääkseni tätä eroa pohdin ensin tieteellisen ja taiteellisen tiedon erilaisia merkityksiä ja asetan keskeisen kysymyksen: *Mihin taidetta tarvitaan?*

Toiseksi esitän, että taiteellisessa työssä olennaista on työskentely tunteuttomien kanssa, ja ehdotan lukemista sen konkreettiseksi työkaluksi.

Kolmanneksi käsittelen näytelmää erityisenä, yli 2000 vuotta vanhana kirjoittamisen ja lukemisen traditiona. Mitä tarkoittaa lukemisen kannalta, että näytelmäteksti ei ole ensisijaisesti tarkoitettu hiljaa yksin luettavaksi vaan yhdessä puhuttavaksi, kuunneltavaksi ja koettavaksi? Miten lukea tekstiä, joka pyrkii luomaan tilanteen ja toimintaa eli olemaan kehollinen, tilallinen ja yhteisöllinen impulssi lukijoilleen?

Lopuksi puhun lukemisesta ja tulkinnan oikeudesta vallan kysymyksenä. Jokaista esitystä valmistavassa ryhmässä on monta lukijaa. Kenen tai keiden luenta on vaikutusvaltaisin? Miten eri tulkintojen kuulluksi ja näkyväksi tuleminen vaikuttaa taiteelliseen prosessiin? Entä miten suhtautua kohdeyleisön tai esikuvien eli inspiraationa toimineiden tosielämän ihmisten ja instituutioiden oikeuteen toimia lukijoina ja tulkitsijoina? Mitä tarkoittaa prosessin johtajan näkökulmasta, jos hän ei tukahdutakaan tulkintojen moninaisuutta vaan sallii sen tai jopa rohkaisee siihen?

Viittaan pitkin matkaa UNOn näytelmän lukemisen työpajoissa käytössä olleeseen, jatkuvan kehityksen kohteena olevaan lukutapalistaan sekä siinä mainittuihin lukutapoihin. Kyseinen lista on mainio työkalu oman lukemisen reflektointiin sekä erilaisiin kollektiivisen lukemisen harjoituksiin. Lista tämänhetkisessä muodossaan löytyy tämän julkaisun sivulta 41.

## 1. MIHIN TAIDETTA TARVITAAN?

Ennen kuin pyrin määrittelemään taiteellisen lukemisen eroa ns. akateemiseen tai tieteelliseen lukemiseen, on tarpeen määritellä taiteen ja tieteen eri merkitykset meille ihmisille.

Kokemukseni mukaan taiteilijat joutuvat jatkuvasti perustelemaan taiteen olemassaolon oikeutusta niin itselleen kuin taidetta rahoittaville ja ylläpitäville rakenteille, kuten valtiolle, kunnille, aluehallintovirastoille, veronmaksajille. Miten tähän on tultu? Miksi taiteen merkitys tuntuu tänään hahmottomalta, kun taas tieteen ilmiselvältä? On kiinnostavaa, että taiteen merkityksen kollektiivinen hämärtyminen sijoittuu juuri tälle subjektivismiin kultakaudelle, jota nyt elämme. Aikana, jona googlaustaitoinen maallikko kertoo lääkärilleen mikä hoito olisi parasta, ja jona totuutta esimerkiksi rokotteiden turvallisuudesta tai presidentinvaalien lopputuloksesta epäillään, monet tuntuvat ajattelevan, että suurin totuus piilee yksilön tunnekokemuksessa. Ajatus on itse asiassa hyvin taiteellinen, tai ainakin romanttisen taidekäsitelmän ytimessä.

Ehkäpä yhteiskuntamme ei osaa nähdä ammattitaiteilijoiden työllä muuta merkitystä kuin vähän pölyttyneiden, tuhansia vuosia vanhojen traditioiden ylläpitäminen. Luovuus, esiintyminen ja subjektivismi eivät enää pitkään aikaan ole olleet taiteilijoiden yksinoikeus. Nykyään kaikki ovat - tai ainakin heidän pitäisi olla - oman elämänsä esiintyviä taiteilijoita. Oman keittiön siivoaminen on eräänlainen esitys, josta voi tehdä videoita ja saada kymmeniä tuhansia seuraajia. Luovuus ja oman itsensä ilmaiseminen, esittäminen erilaisilla fyysisillä ja digitaalisilla näyttämöillä on jokaiselle elämässään eteenpäin pyrkivälle ihmiselle melkein pätevä velvollisuus. On ymmärrettävää, että tämän keskellä saattaa hämärtyä, mihin institutionaalista taidetta ja ammattitaiteilijoita tarvitaan.

Alkuvuodesta 2021 minulla oli ilo kuulla evoluutiobiologi, tohtori Aura Raulon luento taiteen merkityksestä. Evoluutiobiologisesta näkökulmasta se, että taidetta on ollut yhtä kauan kuin ihmiselämää ja että sitä edelleen on, kertoo että taide on meille ihmisille välttämätöntä. Vaikuttaa siltä, että ihmislaji on kehittänyt puheen ilmaisemaan tarkkoja, eksakteja havainnot, joiden merkitys esimerkiksi suunnitelmien tekemisen apukeinona on hengissä selviämiseksi melko ilmeinen. Taiteen synty on ollut puolestaan

välttämätön siksi, että sen avulla on voitu kommunikoida toisenlaista, mutta hengissä säilymisen kannalta yhtä tärkeää tietoa. Luennossaan Raulo kutsui tätä tiedon lajia *resonanssitiedoksi*. Nähdessään maalauksen tai tanssiesityksen, tai kuullessaan laulun – kaikki taidemuotoja, jotka ovat todennäköisesti iältään yhtä vanhoja tai vanhempia kuin kykymme kommunikoida sanoin – ihminen resonoi samaa kokemusta kuin maalauksen, laulun tai tanssin tekijä, edellyttäen että hänellä on itsellään kyllin samankaltainen kokemus. Tällainen samankaltaisiin kokemuksiin liittyvä resonanssitieto on ollut elintärkeää. Se on luonut ihmisryhmiin yhteenkuuluvuuden tunnetta, sitoutumista ja empatiaa. Ylivoimainen kykymme toimia yhdessä, aina yhä suuremmissa joukoissa yhteisiä päämääriä kohti, on ollut lajimme voittokulun keskeisimpiä syitä, muun muassa Yuval Noah Hararin mukaan. Taiteellinen kommunikaatio eli resonanssitieto on ollut keskeinen mahdollistaja yhdessä toimimisen kyvyllämme.

On vaikea ymmärtää ihmislajin käyttäytymistä, jos ei oteta huomioon, että me yhä luotamme vähintään yhtä paljon resonanssitietoon kuin eksaktiin, tieteelliseen tietoon. Ruotsalaisessa *Vaccinkrigarna*-dokumentissa kuvataan hienolla tavalla, kuinka Yhdysvalloissa autismiin sairastuneiden tai pieninä vauvoina äkillisesti kuolleiden lasten vanhemmat resonoivat tätä yhteistä kokemusta tekemällä elokuvan *Vaxxed*. Elokuvasa kerrotaan rokotteiden olevan lasten sairastumisen ja kuoleman syy. Todisteeksi rokotteiden vaaroista esitetään yksilöiden henkilökohtaisia, traagisia kokemuksia vailla mitään kontekstoivia tieteellisiä faktoja. Asia esitetään näin: lapsi sai rokotuksen, lapsi sairastui ja vanhempi on varma, että syy on rokotuksen. Ihmiselämän järkyttävimpiä ja surullisimpia kokemuksia on menettää oma lapsensa vakavalle sairaudelle tai kuolemalle. Vanhemmat eivät kokeneet, että eksaktia, tieteellistä tietoa kommunikoidivat tahot olisivat pystyneet mitenkään auttamaan tai lohduttamaan heitä. Tarjoamalla vastaukseksi surevan vanhemman tuskaan faktoja, lukuja ja todennäköisyyksiä nämä tahot vain pahentavat tilannetta: jos todennäköisyys autismin puhkeamiseen tai kätkytkuolemaan oli noin pieni, miksi juuri minun lapselleni kävi näin? Ainoa mikä auttaa, on kokemus siitä, että joku muu *resonoi samaa kokemusta*. Vain näin surija saa varman tiedon siitä, että ei ole yksin, että joku jakaa hänen kokemuksensa, vieläpä joku, joka on selvinnyt samasta kokemuksesta toimintakykyisenä. Tietenkään kokemuksellisen resonanssitiedon kumppanina jaettu toimintastrategia – olipa se sitten rokotuksista kieltäytyminen, omien lapsien halaaaminen, kasvissyönni, puolueeseen liittyminen tai rahan antaminen tietyille organisaatiolle – ei sinällään liity resonanssitietoon, vaan haluan kuulua yhteisöön, johon yksilö resonanssitiedon avulla on kokenut liittyvänsä. Jaetun kokemuksen synnyttämän yhteenkuuluvuuden tunteen pohjalta on mahdollista saavuttaa yhdessä mitä tahansa. Tästä hyvin konkreettisena esimerkkinä on *Vaxxed*-elokuvan ympärille rakentunut, rokotevastaisten ihmisten vahvan yhteishengen avulla alati kasvava kansanliike. Liikkeen sisällä on hyvä olla, se antaa omalle vaikealle kokemukselle merkityksen ja suunnan: maailma on muutettava niin, ettei kenenkään toisen enää tarvitse kokea samaa kärsimystä. Kaikkeen tähän rokotevastaiseen propagandaan liittyy tietenkin valtavasti ongelmia, enkä itse haluaisi elää maailmassa, jossa lapsia ei enää rokotettaisi vaarallisia tauteja vastaan. Silti ymmärrän kirkkaasti näiden vanhempien resonanssitietoon liittyvän tunnekokemuksen, joka on saanut heidät

liittymään rokotevastaiseen liikkeeseen. Olisin voinut itse toimia samoin vastaavissa olosuhteissa.

Resonanssitiedon suuri merkitys näkyy kaikkialla: niin yksityiselämäsämme kuin esimerkiksi poliittisissa ja uskonnollisissa liikkeissä koko yhteiskunnan tasolla. Raulon mukaan taide on työkalu, joka on nimenomaan kehitetty tämän resonanssitiedon kommunikoimiseen ja jakamiseen. Ilmeiset mahdollisuudet ja riskit, joita suurten ihmisjoukkojen kesken välitetty resonanssitieto pitää sisällään erilaisten poliittis-uskonnollisten tai yhden asian ajamiseen keskittyneiden liikkeiden yhteydessä, tulevat aivan toisenlaiseen valoon taiteen kentällä.

Taide on itsenäinen instituutio, vaikka se tietenkin on osa muiden yhteiskunnallisten toimijoiden verkostoa. Taide ei ole politiikkaa, terveydenhuoltoa tai osa koululaitosta, vaikka siihen voi liittyä poliittisia, terveydellisiä tai opeuksellisia näkökulmia.

Taide on jotain muuta.

Taide on paikka kysymykselle ”entä jos?”, areena *tuntemattoman kohtaamiselle*. Taiteen tarkoitus ei ole pelkästään vahvistaa sitä, minkä jo tiedämme, vaan altistaa meidät uudelle, tuntemattomalle. Tämä koskee niin taiteen tekijöitä kuin taiteeseen osallistuvia. Taiteessa – toisin kuin esimerkiksi tieteessä, politiikassa tai uskonnossa – tuntematonta ei pyritä määrittämään, poistamaan yhtälöstä tai nimeämään juhlallisesti tavalla, jonka kyseenalaistaminen olisi pyhäinhäväistys. Jokainen taideteos on *ehdotus tavasta kohdata tuntematon*. Taiteen kenttä on radikaalin vapaa: kenenkään ei ole pakko olla taiteilija, kenenkään ei ole pakko osallistua taiteeseen. Jokaisella on vapaus tulkita taide haluamallaan tavalla, eikä tämä ole lainkaan ongelmallista, toisin kuin villin vapaat tulkinnat presidentinvaalien lopputuloksesta tai rokotusten turvallisuudesta. Taiteen äärellä jokainen on vapaa resonoimaan omaa ihmisyyttään juuri siten kuin sitä sillä hetkellä resonoi tai ei resonoi. Taide on ikkuna kollektiivisiin uniin. Taideteosta voi rakastaa, sitä voi inhota tai sen voi kokea itselleen täysin merkityksettömäksi. Kaikki tämä on yhtä tärkeää taiteen merkityksen kannalta. Kun on kokenut taideteoksen, se muuttuu osaksi omaa kokemusmaailmaa. Joskus voi käydä niin, että paljon myöhemmin merkityksetön tai jopa torjuntaa aiheuttanut teos muistuu mieleen, ja äkkiä ymmärtää jotain uutta siitä kokemustiedosta, jota tuo teos kantoi mukanaan.

Taiteen vapaus on siis hyvin kallisarvoista. Sen rahoittaminen ja taiderakenteiden ylläpitäminen kertoo syvästä ihmisyyden arvostuksesta, näkemyksestä, jonka mukaan tärkeintä ihmisessä ei ole hänen tehokkuutensa, voimansa tai älykkyytensä, vaan hänen kykynsä avartaa itseään kohtamaan tuntematon, tunnistaa merkitys kauneutena ja kasvaa empatiassa. On päivän selvää, että tällainen syvälinen näkemys ihmisestä on puolustamisen arvoista, ja yhtä selvää, että sen puolustaminen faktoin on lähes mahdotonta. Sen sijaan vain yhden, itsessä syvästi resonoivan taideteoksen näkeminen tekee asiasta välittömästi täysin kirkkaan ja vastaansanomattoman. Taiteilijoina ja taiteen puolestapuhujina elämme todellisuudessa, jossa joudumme jatkuvasti perustelemaan resonanssitiedon välittämiseen tarkoitettua tradition merkitystä eksaktin tiedon keinoin, vaikka oikeastaan ainoa mahdollinen tapa perustella taiteen olemassaolo on vain tehdä ja kokea taidetta.

## 2. LUKEMINEN TUNTEMATTOMAN KOHTAAMISENA

Taiteellinen työskentely on aina työskentelyä tuntemattoman kanssa, niin myös taiteellinen lukeminen. Mitä tarkoitan tuntemattomalla tässä yhteydessä? Voisin määritellä sen kolmesta eri näkökulmasta.

Ensinnäkin tarkoitan Toista tuntemattomana.

Vaikka minä ja Toinen olisimme samaa lajia ja eläisimme samaan aikaan, en silti voi koskaan täysin ymmärtää miten Toinen näkee ja kokee maailman. Yksi voi kuulla, mitä Toinen on kokenut, mutta jos hänellä ei ole kyllin samankaltaista kokemuksellista tietoa, Toisen kokemus ei resonoi hänessä. Taiteen sisältämän – ja teatteriohjaajana minun on pakko lisätä: *yleisölleen oikein kontekstoidun* – resonanssitiedon avulla voi saada kokemuksellisen tunnun itselleen hyvinkin vieraista ja etäällä olevista kokemuksista, kuten satoja vuosia sitten toisessa kulttuurissa eläneen henkilön tai toislajisen eläimen kokemuksista. Taide antaa meille kielen, jonka avulla voimme kommunikoida kokemuksiamme yli meitä erottavien kielten, aikakausien ja olosuhteiden. Filosofi Elisa Aaltolan mukaan taide, erityisesti sen tarinankerrontaan perustuvat muodot, kasvattavat tutkitusti kykyämme empatiaan. Meille on helpointa tuntea empatiaa kaltaisiamme kohtaan, ja mitä enemmän tuntemme kohde poikkeaa meistä, sitä vaikeampaa empatian tunteminen on. Eri kansallisuutta ja kieltä, eri uskontoa tai lajia edustava olento haastaa kykymme empatiaan. Ja kuitenkin empatian potentiaalimme on valtava. Näin äskettäin elokuvan, jossa mies ystäväystyi mustekalan kanssa, hän itki kertoessaan pääjalkaisen ystävänsä kuolemasta<sup>1</sup>. Helppoa tai edes miellyttävää tämä tuntemattoman kohtaaminen Toisen muodossa ei kuitenkaan ole. Tuntemattoman kohtaamiseen liittyvä kitka tuntuu myös taiteen katsojassa: ymmärrätkö, osaanko ja jaksanko katsoa? Taiteen tekijöinä tasapainoilemme tunnetun parissa operoivan viihteen ja tuntematonta kohti ponnistavan taiteen välimaastossa. Voiko taide olla viihdyttävää? Voiko viihde olla taiteellista?

Toiseksi tarkoitan tuntemattomalla elämämme epävarmaa, vaikeasti ennustettavaa ja yllätyksellistä luonnetta. Emme voi kontrolloida elämää, emmekä tietää mitä tapahtuu huomenna. Vastaavasti emme voi koskaan täysin ennakoida miten taiteellinen prosessimme etenee, miten näyttelijät lukevat tekstiä tai miten yhteistyömme sujuu. Emme voi etukäteen tietää, miten yleisö reagoi esityksemme. Taiteen tekijöinä meidän on kyettävä toimimaan ja tekemään päätöksiä huolimatta siitä, että tiedämme kaiken olevan täysin epävarmaa. Meidän ei pidä itseämme rauhoittaaksemme teeskennellä, että epävarmuutta ei ole, on hyväksyttävä tämä tuntematon ja työskenneltävä sen kanssa. On pyrittävä työskentelemään Tove Janssonin hengessä jossa, *”kaikki on hyvin epävarmaa ja juuri se tekee minut levolliseksi”*. Muuten ennakoimattomuus ja epävarmuus saattavat muodostua raskaaksi taakaksi, joka vie ilon taiteellisesta työstä.

Kolmanneksi tarkoitan tuntemattomalla omaa itseämme ja minuuttamme, eli oman kehomme, mielemme ja sydämemme näkemistä tutkimattomana maastona. Miksi me, kaikesta itsetutkistelusta huolimatta, pysymme aina tiettyssä määrin tuntemattomina itsellemme? Ajallisina olentoina muutumme lakkaamatta, lisäksi kannamme mukanaamme kaikkia ikäkausiamme,

<sup>1</sup> Erlich & Reed 2020



myös niitä, jotka ovat tietoisesta mielestämme jo unohtuneet. Evoluutiobiologisesta näkökulmasta kannamme miljoonien vuosien historiaa kehossamme; valtavaa määrää koko lajimme ja sitä edeltäneiden lajien evolutiivista tietoa. Vauvana ja pienenä lapsena minuutemme rakentuu kohtaamisista ja kommunikaatiosta, ja aikuisenakin jokaisessa kohtaamisessa on potentiaali muuttaa havaintoamme itsestämme ja maailmasta. Aura Raulon sanoin, olemme solmuja verkossa, joka yhdistää kaiken elollisen; myös ne elolliset olennot, jotka tulivat ennen meitä sekä ne, jotka tulevat meidän jälkeemme. Usein nopein tapa kohdata tuntematon on yksinkertaisesti vaihtaa lukutapaa suhteessa omaan itseemme.

Mitä nämä kolme tuntemattoman määritelmää voisivat tarkoittaa taiteellisen lukemisen suhteen?

Ensimmäisestä näkökulmasta katsottuna se voisi tarkoittaa tekstin kohtaamista Toisena, tavalla, joka antaa kunnioittavan tilan tämän Toisen itsenäisyydelle ja tuntemattomuudelle. Hyväksymme sen, että emme koskaan voi täysin ymmärtää tekstiä, joka kuvaa toisen olennon kokemusta maailmasta – jopa omaa tekstiään ohjaava henkilö saattaa kokea: ”en ymmärrä, mitä kirjailija oikein on tässä ajatellut, tuntenut tai tarkoittanut.” On taiteellinen valinta sitoutua työskentelemään tekstin kanssa tällaisesta ei-tietämisen tilasta käsin: se on vapaaehtoista asettumista tuntemattoman äärelle. Taiteellisesti lukevan on varottava liiallista tietämistä, liian nopeaa haltuunottoa eli merkitysten lukkoon lyömistä: ”tämä näytelmän henkilö on tällainen ja sillä selvä”. Tuntemattoman liian nopea määrittäminen saattaa tukahduttaa elävän kommunikaatioprosessin, jossa lukija alati resonoi omaa kokemustaan tekstin sisältämän kokemuksen kanssa.

Toisesta näkökulmasta, jossa tuntematon ilmenee ennakoimattomuutena, taiteellinen lukeminen on monitulkinnallisuuden hyväksymistä kollektiivisen työskentelymme lähtökohdaksi. Siedämme siis tulkintojen moninaisuuden, yllätyksellisyyden ja muuttuvuuden, jopa inspiroidumme niistä. Aloitan aina näytelmän lukemisen työpajan sanomalla, että jokainen lukee saman tekstin eri tavalla. Voidaksemme keskustella lukemisen tuottamista erilaisista havainnoista, on ammattimaista osata kertoa muille, *miten* on tekstiä lukenut. Tämä mahdollistaa mielekkään keskustelun erilaisten – jopa vastakohtaisten – lukukokemusten välille. Useiden tulkintojen läsnäolo samassa prosessissa tuottaa myös monia kiinnostavia vallan ja johtamisen kysymyksiä, niistä lisää tuonnempana.

Kolmas näkökulma puolestaan voisi tarkoittaa tekstin kohtaamista peilinä omaan tuntemattomaan itseän. Luulen, että tällaista peilausta varsinkin näyttelijät tekevät vaistonvaraisesti. On kohdattava avoimesti ja yhteistyössä muiden kanssa teksti ja sen itsessä herättämät, yllätyksellisetkin reaktiot ja kokemukset, havainnot ja muistot. Teksti saattaa peilata meille yllättävällä tavalla etuoikeuksiamme tai omaa tietämättömyyttämme jostakin elämäntavasta tai -kohtalosta. Teksti saattaa provosoida meitä maailmankuvallaan tai elämänasenteellaan. Tämä sisäinen, näkymättömissä tapahtuva työ vie paljon voimia ja vaatii rohkeutta, aikaa ja päättäväisyyttä.

Keskeisin ero taiteellisen ja tieteellisen lukutavan välillä on suhtautumistapamme tuntemattomaan. Tutkimuksellisuus ja siihen liittyvä kiinnostus tuntemattomaan on tietenkin yhteistä sekä taiteelle että tieteelle. Puhun nyt

kuitenkin siitä, millä tavalla tieteellisiä ja taiteellisia tekstejä kirjoitetaan, ja millä mielellä niitä luetaan. Tieteellisen lukutavan päämääränä on ohittaa tuntematon ja keskittyä tunnettuun, sekä minimoida tuntemattoman (satuman, yllätyksen, toisenlaisen tulkinnan) vaikutus prosessiin. Taiteellisessa lukutavassa tulkintojen erilaisuus on lähtökohta. Olemme tietoisesti tekemisissä tuntemattoman kanssa, suhtautuen varovasti ja kunnioittavasti sen määrittelyyn. Jos jo aloittaessaan tietää täsmälleen millainen lopputulos on, ei voi puhua taiteellisesta prosessista. Siksi jokaisen taiteellisen lukutilanteen tulisi olla avoin uusille havainnoille ja tulkinnoille. Erityisen vaativaa tämä on tilanteessa, jossa tunnemme materiaalin hyvin jo ennestään, tai meillä on vahvoja mielipiteitä siihen liittyen. Tällöin on riskinä, että emme todella kohtaa tekstiä eli tuntematonta toista, vaan ainoastaan omat, siihen liittyvät käsityksemme.

Martin Buberin eksistentiaalinen filosofia, jota hän esittelee kuuluisassa vuonna 1923 ilmestyneessä esseessään *Ich und Du (Minä ja Sinä)* on mielestäni hieno kuvaus tuntemattoman kohtaamisen merkityksestä. Buberille olemassaolo rakentuu kohtaamisista, jotka hän jakaa kahteen kategoriiaan: *Minä–Sinä* sekä *Minä–Se* -kohtaamisiin. Näihin sanapareihin sisältyy kaksi erilaista tajunnantilaa, vuorovaikutuksen ja olemisen tapaa, joiden kautta yksilö on yhteydessä muihin yksilöihin, luontoon, elottomiin esineisiin ja todellisuuteen ylipäänsä. Buber kuvaa näitä kahta olemisen ja kohtaamisen tapaa myös sanoilla dialogi (*Minä–Sinä*) ja monologi (*Minä–Se*).

*Minä–Sinä* on olemisen ja kohtaamisen tapa, joka sallii kahden olennon yhteisen ja kokonaisvaltaisen olemassaolon. Olennot kohtaavat toisensa konkreettisesti, mutta määrittelemättä tai objektifioimatta toisiaan millään tavalla. Edes mielikuvituksella tai ajatuksilla ei ole sijaa tässä syvässä kohtaamisen hetkessä. Buber painotti, että *Minä–Sinä* -suhteella ei ole mitään määrättyä rakennetta, eikä se ole pragmaattinen suhde, toisin sanoen sen tarkoituksena ei ole kommunikoida mitään informaatiota. Kaksi rakastavaista, kissa ja sitä tarkkaileva ihminen, kirjoittaja ja puu sekä kaksi muukalaista junassa ovat Buberin antamia esimerkkejä arkielämän *Minä–Sinä* -kohtaamisista. Buber myönsi, että *Minä–Sinä* -kohtaamiset ovat melko harvinaisia ihmisen arjessa. Kyseessä on myös ideaali, suuntaviitta, jonka mukaan kulkea.

*Minä–Se* on vastakohtainen olemassaolon ja kohtaamisen tapa suhteessa *Minä–Hän* -suhteeseen. Siinä missä *Minä–Hän* -kohtaamisen hetkessä kaksi olentoa todella kohtaa, *Minä–Se* -hetkessä kohtaamista ei tosiasiallisesti tapahdu. Sen sijaan *Minä* kohtaa vain ajatuksen tai ennako-oletuksen kohtaamastaan olennosta, kohdellen tätä olentoa käytettävänä ja koettavana objektina. Tällaiset objektit ovat *Minän* eli yksilön mielessä luotuja representaatioita, siis omia ajatuksia ja oletuksia, joiden suhde todellisuuteen on täysin sattumanvarainen. Siksi *Minä–Se* -suhde on itseasiassa *Minän* suhde itseensä, ei dialogi, vaan monologi.

Buber uskoi, että puhtaan analyttinen ja materialistinen maailmankuva tuottaa *Minä–Se* -suhteita, myös ihmisten välillä. Juutalainen Buber kirjoitti esseensä vuonna 1923, kuin selittäen jo etukäteen mielenmaisemaa, joka mahdollisti juutalaisten vainot ja joukkomurhan vain 15 vuotta myöhemmin.

Toivon, että näin lyhyestikin avattuna Buberin filosofia voi toimia inspiroivana sysäyksenä lukemisen harjoittelemiselle tuntemattoman kohtaamisena.

Lukutapalistan erilaisista lukutavoista *interrogatiivinen* eli kysyvä lukutapa on hyvä ja konkreettinen väline tähän. Myös ensimmäisen lukukerran merkitystä on syytä alleviivata. Kun tarttuu tekstiin ensimmäistä kertaa jossain tiettyssä prosessissa (vaikka olisikin lukenut ko. tekstin joskus aiemmin toisessa yhteydessä), tuo hetki on syytä rauhoittaa kohtaamiselle. Keskeytymätön, rauhoitettu aika ja avoin mieli ovat silloin tärkeimmät työkalut. Halutessaan voi ottaa käyttöön interrogatiivisen lukutavan ehdottaman tavan kääntää tulkinnat kysymyksiksi, jotka voi kirjoittaa ylös sitä mukaa kun niitä syntyy. Siis sen sijaan, että ajattelisi ”Hamlet on selvästi peloissaan”, kirjoittaa ylös ”Onko Hamlet peloissaan?”. Ero on tavallaan hiuksenhieno ja voi äkkiseltään tuntua triviaalilta. Mutta jos lähtee tosissaan ajatuksesta, että teksti on tuntematon, eikä sen välitön määrittäminen ole ainoastaan tarpeetonta vaan myös kenties haitallista uusien havaintojen näkökulmasta, kysymysten esittäminen saattaa viedä lukijan aivan eri paikkoihin kuin välittömien tulkintojen tekeminen. Monet kokevat tämän kaikkein parhaaksi tavaksi aloittaa lukeminen. Lukeminen ei tietenkään pääty siihen, kun on lukenut tekstin läpi ensimmäistä kertaa. Siitä se vasta alkaa.

### 3. NÄYTELMÄ ERITYISENÄ KIRJOITTAMISEN JA LUKEMISEN TRADITIONA

Vetäessäni näytelmän lukemisen työpajoja eri teattereissa ja työpajoissa UNOn toiminnan aikana, törmäsin toistuvasti samaan asiaan. Monien teaterilaisten (ja nyt puhun laajasti kaikista teatterissa työskentelevistä ammattiryhmistä, kuten tiedottajista, lavasterakentajista, tarpeistonvalmistajista, näyttelijöistä, äänisuunnittelijoista jne.) lukutapa ja myöskin minäkuva lukijana perustuu vahvasti akateemiseen lukutapaan ja siihen, millainen kunkin koulumenestys on ollut. Jos kärjistän hieman, ennako-oletus on, että näytelmästä voi tehdä vain yhden oikean tulkinnan, ja tuo nimenomainen tulkinta pitää kunkin osata lukemalla löytää. Jos tulkintaa ei löydy, on huono lukija, niin että varmintä on jättää tulkinnan tekeminen ohjaajan hommaksi. Lisäksi erilaiset lukihäiriöt ovat yllättävän yleisiä ja aiheuttavat edelleen helposti häpeän ja huonommuuden tunteita. Ehkä teatterialalle hakeutuu herkästi ihmisiä, jotka hahmottavat maailmaa enemmän vaikkapa kinesteettisesti, audittiivisesti tai tilallisesti kuin lukemiseen perustuvan tiedonhankinnan kautta.

Edellä kuvatuilla taustaoletuksilla näytelmän ensimmäinen (ja kenties viimeinen) yhteinen lukukerta, ensimmäinen lukuharjoitus, on helposti paineinen ja pelottava tilanne, josta kukin yrittää selvitä ”mokaamatta”, ja josta ei ehkä jää mieleen muuta kuin se, mitä roolia itse luki ääneen. Ei ihme, että tekstin lukeminen yksin ja rauhassa on monelle se tärkein tapa lukea. Yksinlukemisen rauha onkin tärkeä osa lukuprosessia. Silti – näytelmiä ei ole kirjoitettu yksinluettaviksi, kuten esimerkiksi romaanikirjallisuus, joka on nimenomaan intiimiä puhetta yhdelle lukijalle kerrallaan. Näytelmäkirjallisuus on kollektiiviseen, neliulotteiseen (kolme tilallista ulottuvuutta + aika) taidemuotoon liittyvä kirjoittamisen traditio, ja sen tärkein päämäärä on tulla esitettäväksi ja kohdattavaksi nimenomaan kehollisena ja audittiivisena, tiettyyn tilanteeseen kontekstoituna tekstinä.

Tilanne, jossa me yksilöinä ja työryhmänä luemme tekstiä, on siis vasta siementen kylvämistä sille hetkelle, jona näytelmä tulee luetuksi sille kaikkein ominaisimmalla tavalla: tilanteena, dialogina, resonanssietona esiintyjien ja yleisön välillä. Tästä näkökulmasta katsottuna lukeminen todella on taiteellisen työskentelymme ytimessä.

Yksi erinomainen lukutapa, joka auttaa siirtämään kaksiulotteisella sivulla olevaa tekstiä neliulotteiseksi lukukokemukseksi, on kuvattu Elinor Fuchsin ohjaajaopiskelijoitaan varten kirjoittamassa pienessä, helppolukuisessa esseessä nimeltään *Visit to the small planet*. Siinä lukijaa kehoitetaan ajattelemaan tekstiä itsenäisenä planeettana, jonka olosuhteet eli sää, kulttuuri, puhuttu kieli, vuorokaudenajat ja luonnonlait, eivät välttämättä ole lainkaan samanlaiset kuin Maa -planeetalla. Tutkimusmatkailijan tavoin lukija tekee havaintoja tekstin kuvaamasta pienestä planeetasta, joka saattaa esimerkiksi koostua olohuoneesta, keittiöstä ja bussipysäkestä, jossa on aina ilta tai yö.

Näytelmä on siis erityinen yhteisöllisen kuuntelemisen ja kehollisen lukemisen traditio, joka on vähintään 2300 vuotta vanha – Aristoteles kirjoitti *Runousoppinsa* n. 300 eaa. Tilallisuudella, rytmillä ja musiikillisuudella on ollut alusta asti vahva rooli näytelmäkirjallisuudessa. Antiikin Kreikan näytelmissä sanoja yhteen ääneen lausuvalla, laulavalla ja liikkuvalla kuorolla oli kaikkein keskeisin rooli<sup>2</sup>. Tragediakilpailuissa kuorolla ja niiden johtajalla oli noin vuosi aikaa ennen kilpailua harjoitella vaativaa tehtäväänsä: kollektiivista puhetta, laulua ja koreografioitua liikettä. Kuoron johtaja esitti alun perin muut roolit, joita oli aina yksi kerrallaan: yksilö erkaantui kuorosta hetkeksi ja hävisi sitten jälleen näkyvistä liittyen takaisin osaksi ryhmää. Jos nyt luemme yksin huoneessamme jotakin antiikin näytelmää, meidän on hyvin vaikeaa päästä tunnelmaan jossa 9–12 hengen yhteisessä rytmisessä liikkuva ja laulava, yhteistoiminnassaan tarkaksi hiottu kuoro tulkitsee saman tekstin. Resonanssieto, jota näytelmä välittää on osaltaan kytketty esittämisen tapaan. Mitä kauempana näytelmän kirjoittamisajankohdan ja -kontekstin teatterikäsitys on psykologisesta realismista, sitä tarpeellisemmaksi käy teatteri- ja kulttuurihistorian tietämys lukijalle. Psykologinen realismi näyttämön tyyllilajina syntyi vasta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa, mutta on sen jälkeen vakiintunut vahvaksi paradigmaksi ”normaalista”.

Teatterin kollektiivinen luonne on pidettävä mielessä myös yksin lukiessa. Ei ihme, että moni kokee ääneen lukemisen (yksin tai yhdessä) helpoimpana tapana lukea näytelmää. Jotkut näytelmäkirjailijat kokevat vastaavasti, että eivät pysty kirjoittamaan näytelmää hiljaa ja liikkumatta. Repliikkien ääneen lausuminen ja liikkuminen sanojen tahtiin on välttämätöntä, jotta osaisi kirjoittaa tekstiin oikean rytmin.

Myös näytelmän suhde puheeseen ja sanoihin on ambivalentti. Näytelmät koostuvat sanoista, mutta teatterissa sana ei ole tärkein. Vastaanottaja lukee näyttelijän ilmaisua ja uskoo roolihenkilön totuudeksi enemmän sen millainen hän näyttää olevan, kuin sen mitä hän sanoo. Näytelmäkirjailijat ovat tietoisia tästä paradoksista ja siksi monet pyrkivätkin kirjoittamaan puhetta, joka olisi myös ja ennen kaikkea toimintaa. Suostuttelua, valehtelua, kerjäämistä, viettelemistä, paljastamista, hyökkäämistä, syyttämistä.

Toisaalta näytelmäkirjallisuuden 1900-luvun kuluessa kyseenalaistettujen rakenteiden joukossa ovat myös henkilö, juoni ja tarina. Meillä siis saattaa

olla käsissämme näytelmä, jossa on puhetta ilman henkilöitä – silti näyttämön todellisuudessa meidän on aina päätettävä, kuka puhuu. Tekstin rakentamisen periaatteena ei ehkä ole juoni tai tarina, silti meidän on järjestettävä se näyttämöllä ajalliseen kompositioon, jossa väistämättä on alku, keskikohta ja loppu. Nykynäytelmän lukeminen onkin vaativa harjoitus, jossa tarvitaan tietämystä 1900-luvun näytelmäkirjallisuuden sekä teatterihistorian käännteistä että tukku lukutapoja ja dramaturgisia käsitteitä erilaisia tekstimateriaaleja varten.

Vaikka näytelmä on myös kirjallisuutta, on se ennen kaikkea suullinen traditio, josta voi nauttia vaikka ei osaisi lukea tai omistaisi yhtäkään kirjaa. Näytelmää voi seurata vaikka ei ymmärtäisi kieltä, jota näyttämöllä puhutaan. On myös mahdollista näytellä kielellä, jota ei muuten osaa. Tästä esimerkkinä vaikkapa Charlotte Raa, joka suomen kieltä osaamatta opetteli ulkoa kulluisan Lea-roolinsa vuonna 1869.

Näytelmätradition historiaa ja erityispiirteitä pohtiessa alkaa miettiä, mitä tämä erityinen traditio mahdollistaa tänään, ja mitä se voisi mahdollistaa tulevaisuudessa? Monikielisten tai eri kieliä keskenään puhuvien ihmisten yleisöjä ja yhteisiä näytelmiä? Yhteisöllisyyden ja resonanssitiedon kokemuksia joillekin, jotka eivät edes tiedeet olevansa yhteisö – kuten epätyypillisen työn tekijät, tai läheisensä itsemurhasta selvinneet? Esityksiä, jotka luku- tai kirjoitustaidottomat – keitä he sitten ovatkaan: lapsia, kouluttamattomia, toimintarajoitteisia – ovat tehneet meille, jotka osaamme lukea ja kirjoittaa?

#### 4. OIKEUS TULKINTAAN

Pitkään teatteriohjaajuus on tarvinnut tuekseen ajatuksen, jonka mukaan ohjaajan luenta tekstistä on vaikutusvaltaisain ja tärkein. Se on *ohjaajan visio*, ainutlaatuinen ja älykäs luenta tekstistä, joka säilyy muuttumattomana harjoitusten ensimmäisestä päivästä ensi-iltaan asti. Ilman tällaista ”ylivoimaista tulkintaa” ohjaajalla ei ole edes oikeutta olla ohjaaja. Paine ”ylivoimaiseen tulkintaan” tuottaa tietenkin paineita ohjaajille, eikä tee lukuprosessista kovinkaan luovaa. Paine löytää merkityksiä voi estää niiden löytymisen. Onneksi ajat ovat muuttuneet. Teatterin eri ammattialojen koulutustaso, ammattitaito ja itsetunto ovat kasvaneet niin, että kaikki näkevät itsensä tulkitsijoina ja tekijöinä, ei vain toisten ideoiden toteuttajina. Nykyään voisi sanoa, että ohjaajan luenta toimii taiteellisen työryhmän tulkintaprosessin raamina ja lähtökohtana. On itsestään selvää, että ohjaajan luenta (eli se kulluisa visio) muuttuu prosessin aikana taiteellisen yhteistyön kautta.

Tulkintojen runsaus ja moninaisuus on kuitenkin pelottava asia. Vai miksi luulette, että katolinen kirkko ei halunnut kääntää Raamattua latinasta kansankielelle? Miksi Kiinassa internet ei ole vapaasti käytettävissä? Tai miksi ylipäätään on keksitty sensuuri? Estämään ”vääränlaiset luennat”, tietenkin. Suurin uhka autoritääriselle vallanpitäjälle on se, että hänen sanaansa ei enää uskota. Pahinta mitä tälle vallanpitäjälle voi tapahtua on, että hänen luentansa todellisuudesta muuttuu ainoastaan totuudesta vain yhdeksi tulkinnaksi monien joukossa.

Teatteriohjaajan taide on perinteisesti nähty nimenomaan lukemisen ja tulkittamisen taiteena.

Ohjaajalla on tekstistä luenta, joka on lähtösyy koko teoksen tekemiseen. Mitä ohjaajuudelle on tapahtunut samaan aikaan kun tulkinnan oikeus on jaettu uudelleen? Tarvitaanko ohjaajaa enää, jos tulkinta on kollektiivinen projekti? Voi olla, että olen ohjaajantaiteen professorina jäävi lausumaan asiasta mitään, mutta mielestäni muutoksessa ei ole kyse ohjaajuuden muuttamisesta tarpeettomaksi, vaan päinvastoin, ohjaajan työnkuvan laajentumisesta.

Voidaan puhua ohjaajan sijaan koollekutsujasta, fasilitoijasta tai alullepanijasta. Sellaisena voi toki toimia kuka tahansa esittävän taiteen ammattilainen, eikä ryhmän tarvitse kokoontua valmiin tai keskeneräisenkään tekstin äärelle. Lähtökohtana voi olla esimerkiksi ilmiö, aihe, paikka tai yhteisö. Silti väitän, että ohjaajalla tai koollekutsujalla on jokin luenta, jonka vuoksi hän on valmis näkemään koollekutsumisen vaivan. Luenta yksityisestä elämästään, yhteiskunnasta, maailmasta. Se, osaako koollekutsuja artikuloida tuon luentansa ja miten, on toinen kysymys.

Teatteriohjaaja on vastuussa paitsi omasta lukemisestaan, myös muiden lukemisesta. Lisäksi hän on vastuussa monia rinnakkaisia tulkintoja sisältävän prosessin johtamisesta. Tämä kaikki vaatii paljon ammattitaitoa, herkkyyttä ja luovuutta. Siksi väitän, että ohjaaja ei ole muuttunut tarpeettomaksi. Ohjaajalta vaaditaan uudenlaisia taitoja verrattuna entiseen.

Mainitsin aiemmin diktatuurin ja sensuurin, ja uskon että nämä käsitteet vaikuttavat taustalla silloin, kun jotkut teatterintekijät vastustavat kiivaasti ohjaajan asemaa työryhmän johtajana ja tulkitsijana. On kuitenkin tärkeää huomata, ettei taiteen (eikä itseasiassa politiikankaan) kentässä se, että yhdellä on vahva luenta jostakin materiaalista, automaattisesti tarkoita yksinvaltiutta ja sortoa ryhmän muille jäsenille. Käykö näin, riippuu työn johtajan ammattitaidosta nimenomaan johtajana. Jos prosessia johdetaan ammattitaitoisesti ja dialogisesti, ohjaajan innostus ja henkilökohtainen suhde yhteiseen materiaaliin inspiroi myös muita sukeltamaan syvemmälle omissa tulkinnoissaan. Pääasia on, että edes yhdellä koko työryhmässä on todella henkilökohtainen ja merkityksellinen suhde tekstiin. Eikä tuon henkilön välttämättä tarvitse olla ohjaaja. Tosin, jos kellään ei ole merkityksellistä suhdetta tekstiin ja esitys jää siksi pinnalliseksi, syy on ohjaajan.

Väitän siis, että vaikka esimerkiksi ohjaajan tai näyttelijän vahva tulkinta antaa suunnan yhteiselle prosessille, siinä voidaan silti sallia myös muiden, rinnakkaisten lukutapojen läsnäolo.

On myös tärkeää muistaa, että johtajuutta synnyttää aivan yhtä paljon johdettava ryhmä kuin itse johtajakin. Jos (ja kun) ryhmä ei kestä tulkintojen moninaisuudesta syntyvää epävarmuutta, se tarvitsee johtajan, joka rajaa tulkintojen mahdollisuutta tai fasilitoi prosessia, jossa monia tulkintoja kuullaan ja rajataan yhteisten kiinnostusten kohteiden mukaan.

Dialogi on taiteenlajimme ytimessä. Näyttämö pitää ristiriidoista ja kontrasteista. Siksi teatterissa monet tulkinnat eivät ole ongelma, ne ovat itse asiassa välttämättömyys mielenkiintoisen esityksen synnylle. Kumpi on parempi: kohtaus, jossa valo, ääni, keho, tila, puku ja liike ilmaisevat kaikki täsmälleen samaa tulkintaa vai kohtaus, jossa kaikki ilmaisukeinot kertovat erilaisia tulkintoja samasta lähtöimpulssista? Ehdottomasti jälkimmäinen.

Pelkkä erilaisista tulkinnoista puhuminen työryhmän kesken ei kuitenkaan vie pitkälle esityksen maailmaan. Olen kokenut sen tyhjyyden kauhun,

kun viikon innoittuneen yhteisen keskustelun jälkeen näyttämölle astuessa meillä ei olekaan mitään konkreettista. Kaikki on auki. Näyttämö on konkreettinen paikka. Luentamme ja tulkintamme ovat vasta alkusysäys taiteellisille teoille, joita meidän on tehtävä, jotta yleisön lukeminen aikanaan mahdollistuisi.

Miten siis johtaa prosessia, jossa ei omista oikeutta tulkintaan? Miten tehdä ratkaisuja taiteellisista teoista monien erilaisten tulkintojen pohjalta? Tanskalainen ohjaaja ja ohjauksen opettaja Inger Eilersen on kehittänyt metodin nimeltä *Artistic Response*. Sitä voisi kuvailla eräänlaiseksi yhdessä lukemisen harjoitukseksi. Valitun tekstimateriaalin pohjalta synnytetään kysymyksiä (vrt. interrogatiivinen lukutapa), joista valitaan ne, jotka kiinnostavat ryhmää eniten. Jokainen tuottaa valittuun kysymykseen taiteellisen vastauksen (*Artistic Response*), jonka ei siis ole sanallinen analyysi, vaan esityksellinen ele. Näin työskennellen jokainen saa tehdä tulkinnan, eli tarjota vastausta kysymykseen. Ja mikä parasta, tuon vastauksen ei tarvitse olla puhetta, eli sitä ilmaisun aluetta, jossa ohjaajat tai näyttelijät usein hallitsevat ilmatilaa. Näin syntyvä materiaali on paitsi esityksellistä materiaalia suoraan näyttämön kielellä, myös ryhmän yhteistä omaisuutta.

Vaikka monet eri tulkinnat muuten voisivat elää kiinnostavassa dialogissa keskenään näyttämöllä, esityksellä voi olla vain yksi loppu. Loppu myös määrittää kokemuksellisesti esityksen filosofian, sen ”lopullisen väitteen”. Siksi monissa erittäin demokraattisissakin prosesseissa loppu saattaa aiheuttaa kovan kamppailun

Helppointa on, jos näissä tilanteissa voidaan siirtää fokus vallan kysymyksistä syntyvään teokseen, annetaan teoksen itse kertoa mitä se tarvitsee voidakseen kohdata yleisönsä mielekkäällä tavalla. Kokemukseni mukaan tämä auttaa, mutta jälleen: sekin on luennan ja tulkinnan kysymys, mitä teosolento milloinkin näyttää tarvitsevan.

## 5. LOPUKSI

Olen maisterin kirjallisesta työstäni lähtien (*Tietoinen hyppy tyhjyyteen, ohjaajantyö suunnittelun ja sattuman polttopisteessä*, 2003), ollut kiinnostunut ja pyrkinyt ymmärtämään, miten tuntemattoman kanssa työskennellään tietoisesti – ei vahingossa tai sattumalta. Kysymys on herkästä tasapainosta: hetkenä jona tuntematon määritellään liian tiukasti, se lakkaa olemasta tuntematon ja on vain oma, rajoittunut käsityksemme siitä. Emme silti voi edetä kokonaan ilman määrittelyä. Täysi määrittelemättömyys johtaa nopeasti kaaokseen, joka puolestaan johtaa toimintakyvyn menetykseen, niin yksilön kuin taiteellisen työryhmänkin näkökulmasta. Onkin niin, että työskennellessämme tuntemattoman kanssa meidän on kehystettävä se tunnetulla. Sattuma tulee näkyviin vain vasten suunnitelmaa. On oltava kuin nuorallatanssijoita tuntemattoman ja tunnetun väliin pingotetulla köydellä. Meidän on luettava, kuunneltava ja edettävä varovaisen uteliaasti.

Miksi tuntemattoman kanssa työskentely sitten on niin tärkeää taiteessa? Kohtaaminen tuntemattoman kanssa voi tehdä taiteellisesta prosessista transformatiivisen sekä tekijöilleen että kokijoilleen. Transformatiivisella tarkoitan kokemusta, joka muuttaa tapaamme nähdä tai ymmärtää maailmaa ja itseämme. Taide on turvallisin yhteinen arena tuntemattoman käsittelyyn,

joka meillä ihmisinä on olemassa. Taiteen merkitys korostuu ja tulee näkyväksi suhteessa tuntemattomaan.

Taiteellisen ryhmäprosessin johtajan näkökulmasta haaste on siinä, että meidän täytyy onnistua navigoimaan itsemme ja koko työryhmä tämän epävarman ja yllätyksellisen – ja potentiaalisesti transformatiivisen – kohtaamisen äärelle ja sen läpi. Onkin tärkeää huomata, että teatteriohjaajan työnä ei ole poistaa yhtälöistä tuntemattomia, epävarmuutta aiheuttavia tekijöitä, vaan *mahdollistaa työskentely niiden kanssa*.

## LÄHTEET

Aaltola, Elisa ja Sami Keto. 2018. *Empatia – myötäelämisen tiede*. Into Kustannus.

Buber, Martin. 1993. *Minä ja sinä*. (Ich und Du 1923). Suom. Jukka Pietilä. WSOY.

Ehrlich, Pippa & Reed, James. 2020. *My Octopus Teacher*. Netflix.

Eilersen, Inger. 2018. *Artistic Response – Methods of theatrical co-creation*. <https://ecthec-erasmusmais.ipl.pt/textfour.html>

Fuchs, Elinor. *EF's Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play*. Julkaisussa *Theater*, Volume 34, Number 2, Summer 2004, s. 4-9. Duke University Press. Artikkelin löytyy myös: [https://web.mit.edu/jscheib/Public/foundations\\_06/ef\\_smallplanet.pdf](https://web.mit.edu/jscheib/Public/foundations_06/ef_smallplanet.pdf)

Harari, Yuval Noah. 2011. *Sapiens: Ihmisen lyhyt historia*. Suom. 2016 Jaana Iso-Markku. Bazar.

Jansson, Tove. 1958. *Taikatalvi*. (Trollvinter 1957) Suom. Laila Järvinen. WSOY.

Olofsson, Malin ja Anna Nordbeck. 2020. *Vaccinkrigarna*. SVT.

Raulo, Aura. 2021. *Onko taidetta tekevä eläin koskaan yksilö?* Luento Teatterikorkeakoulussa 22. tammikuuta 2021.

Wiles, David. 2000. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge University Press.



# Välineitä uuden näytelmän lukemiseen

*Elina Snicker*

Näytelmäteksti on kerroksinen, tiivis ja taloudellinen kirjallisuudenmuoto. Näytelmä kannattaa lukea ja kokea yhdeltä istumalta kokonaan, jotta sen ehdottaman säännösten havaitsee ja pääsee näin mukaan sen ehdottamaan maailmaan. Kirjallisuutena näytelmäteksti on huokoista, aukkoista ja lukijan aktiivista tulkintaa vaativaa, mutta kun löytää käyttökelpoiset välineet sen lähestymiseen, lukeminen palkitsee. Näytelmän monitulkintaisuuden takia saman teoksen äärelle palaaminen hieman näkökulmaa vaihtamalla voi tuntua mielekkäältä yhä uudelleen ja uudelleen.

Jokaisella näytelmällä on omanlainen syntyprosessinsa. Näytelmän kirjoittamisessa on karkeasti jaoteltuna usein ainakin kolme painopistettä: havainnon kehittelyyn liittyvä ajattelu- ja taustatyö, tekstimateriaalin tuottaminen sekä järjestämiseen, dramaturgiseen työhön painottuva vaihe. Näytelmäkirjailijan työ on hidasta. Vaatii aikaa löytää oikeat välineet, joilla saa tuotua halutun sisällön esiin oikeassa muodossa. Tarkkoja havaintoja, jännitteisiä tilanteita ja kiinnostavaa aihemaastoa sisältävä pinkka tajunnanvirtaa ei vielä riitä taideteokseksi, vaan kirjailijalla on myös vastuu järjestää materiaali. Näytelmäteksti käyttää samanaikaisesti eritasoisia merkityksiä tuottavia rakentumisperiaatteita, jotka määräytyvät aina erikseen jokaisen teoksen kohdalla. Näytelmäkirjailija siis valitsee tietoisesti käyttämänsä keinot tuodakseen sisäl-  
tönsä esille niin, että se tulisi tunnistetuksi ja resonoisi lukijassakin.

Näytelmätekstiä lukiessa on olennaista löytää sitä merkitykselliseksi kokonaisuudeksi avaavat välineet. Lasersäteellä ei hakata naulaa eikä nuijalla siististi katkaista. Mikään yksittäinen väline ei siis sinänsä ole mahtava tai mahdoton, vaan käyttökohde paljastaa sen arvon. Lukemista auttaa, jos ymmärtää näytelmän keskeisen rakentumisperiaatteen, keinot joita näytelmä käyttää. Se on sisältöä. Ihmettelevä, ennakkoluuloton ja kysyvä suhde näytelmän arvoitukseen on eduksi: millainen juuri tämä näytelmäteksti on? Uusi näytelmä – josta voidaan yhtä lailla käyttää käsitettä nykynäytelmä – rakentaa tämän säännöstönsä, pelinsä joka kerta erikseen, tietoisesti konventioita hyväkseen käyttäen ja niistä välittämättä. Uusi näytelmä on siis jotain mikä ei luontevasti sujahda perinteistä rakennetta kantaviin lajityypppeihin (esimerkiksi farssi, komedia, tragedia). Jakaminen konventionaaliseen ja uudempaan on mielekästä lähinnä sen havaitsemiseksi, että uusi ajattelu ponnistaa vanhan pohjalta, vanha klassikko elää tulevan klassikon kanssa rinnan. Erityisesti kirjailijoiden sekä esitysten tekijöiden on tärkeä tuntea ja tunnistaa traditiot, jotta uutta tietoista ajattelua voisi syntyä aikai semmin tehtyä vasten.

Avaan ensin muutamia näytelmän rakentumiseen ja tulkitsemiseen perinteisesti käytettäviä välineitä. Tämän jälkeen esittelen joitakin uuden näytelmän ymmärtämistä tukevia työkaluja.

## NÄYTELMÄN PERUSKÄSITTEET

”Mikäs täällä on tilanne?” Kaksi henkilöä riitelee, kolmas ei kestä riitaa vaan lähtee käymään kävelyllä. Kun hän palaa, hän kysyy kysymyksen. Samoin kysyy katsoja teatterissa: Mistä tämä näytelmä alkaa, mikä tässä on tilanne, mihin sijoitan tämän mitä näen fyysisesti ja henkisesti. Tilanne on perinteisen draamanäytelmän peruselementti. Draama koostuu peräkkäisistä tai joskus samanaikaisista eli simultaanisista tilanteista, joiden tulisi olla ilmaisuvoimaltaan tiedostettuja ja harkittuja.

Näytelmäkirjailijan tehtävä on luoda mahdollisimman jännitteisiä näyttämöllisiä tilanteita ja ratkaista niiden keskinäinen suhde eli järjestää ne juoneksi. Juoni annostelee tapahtumat ja tilanteet sisältöä tukevaksi kokonaisuudeksi, eli näin myös rytmittää teosta. Juoni on pintarakenne, vaikka sitä usein ajatellaan tärkeimpänä näytelmätekstiä kantavana rakenteena, ehkä koska se kuljettaa kokonaistarinaa eteenpäin. Juoni toki kantaa osaltaan myös syväsisältöä kuten kaikkien tasojen välineet.

Draamallinen tilanne muodostuu kirjailijan päätöksistä: ketkä ovat, missä ovat, mitä tekevät, milloin tekevät, eli henkilöiden, paikan, toiminnan ja ajan rajaamisesta sekä näiden elementtien keskinäisistä suhteista. Tilanteen valinta on jo itsessään sisällön käsittelyä. Draamallinen tilanne voidaan jakaa fyysiseen tilanteeseen ja henkiseen tilanteeseen.

Henkisen tilanteen määrittävät henkilöiden väliset suhteet, mihin he pyrkivät, mitä tapahtunut aikaisemmin (eli mikä on aiempi tilanne) ja mitä tapahtuu seuraavaksi. Perinteisesti draamallinen tilanne vaihtuu toiseksi, jos aika tai paikka vaihtuu tai jos henkilöt vaihtuvat, tai heidän henkinen tilansa muuttuu ratkaisevasti. Kun draamallinen tilanne vaihtuu toiseksi kohtauksen sisällä, yleensä se tarkoittaa, että kohtauksessa tapahtuu käänne tai muutos.

Jännitteinen suhde tuottaa draamaa, koska jännitteet hakevat purkautumistaan.

Se voi olla esimerkiksi kahden tai useamman henkilön välinen suhde, henkilön suhde fyysisiin puitteisiin tai muutos kohtauksen alun ja lopun välillä. Myös näytelmätekstin ja lukijan todellisuuden välinen suhde tuottaa jännitettä ja lukijan tulkintoja.

Draaman toiminnallinen perusyksikkö ei ole siis yksi henkilö, vaan ihmisten ja muiden elementtien väliset suhteet. Näin yksi henkilö luo toisen. Draaman henkilö tahtoo jotakin, hänellä on tahdonsuuntia. Kun tahdonsuunta törmää toisen henkilön tahdonsuunnan kanssa, syntyy konflikti. Kun henkilön sisäiset ristiriitaiset tahdonsuunnat törmäävät, syntyy sisäinen konflikti. Konfliktien seurauksena syntyy toimintaa.

*Päämäärämme on tehdä jotakin, ei olla jonkinlaisia*, sanoo Aristoteles. Teolla, toiminnalla on draamassa isompi todistusvoima kuin sanalla. Jos henkilö sanoo: Olen tosi kiva, emme ajattele ehkä heti että onpa tosiaan kiva tuo tuossa, vaan mietimme, miksi hänellä on tarve sanoa ääneen noin naiivisti olevansa kiva, ei ole kyllä kovin kiva. Mutta jos henkilö kantaa autotieltä pökertyneen siilin metsän reunaan, ajattelemmme helpommin, että siinäpä kiva henkilö kun kantoi vaikkei olisi tarvinnut ja hänellä oli kiire tuohon bussiinkin vielä. Havaitsemme henkilön tekojen kautta, millainen hän on, ja toiminnan toistuminen vahvistaa tulkintaamme.

Puhekin on toimintaa. Perinteisesti dialogi eli vuoropuhelu kertoo koh-  
tauksen perustilanteesta. Dialogin kautta henkilö on suhteessa toiseen hen-  
kilöön. Dialogi ei välttämättä suoraan paljasta, missä tilanteessa on poh-  
jimmiltaan kyse, vaan sen alla on alatekstiä, jokin toinen ja syvempi tilanne.  
Perinteisesti näytelmä haastaa lukijaansa näyttämällä pintatason, mutta  
jättää aukon tulkittavaksi: mistäs tässä tilanteessa nyt oikeasti on kysymys?  
*Olen kiva. Ai niinkö tosiaan...*

Monologi eli yksinpuhelu ottaa nimestään huolimatta myös aina väistä-  
mättä suhteen johonkin toiseen, oletettuun kuulijaan tai vastapuoleen, vähin-  
tään omaan itseen toisena, jolle asia ääneen artikuloidaan. Näytelmätekstillä  
on myös aina oletettu yleisönsä, jota kohti teksti kurottaa. Siinä mielessä  
näytelmätekstin monologi ei ole koskaan monologista.

## UUDEN NÄYTELMÄN TIETOISUUS

Onko viime viikolla kirjoitettu kamarinäytelmä ”uusi näytelmä”? On, jos se  
ottaa tietoisuuden suhteen kamarinäytelmän traditioon. Draaman pitkä historia  
on täynnä konventioita, kuten lajityyppisiä ja niihin liittyviä muotoperiaat-  
teita. Uusi näytelmä on tietoinen näistä konventioista, murtaa niitä ja leikit-  
telee niillä, valikoi ja sekoittelee keinoja ja tyyliä tarpeellisen sisällön esiin  
tuomiseksi. Jos uusi näytelmä on tympääntynyt toiminnallisuutta painotta-  
vaan vanhaan ohjeeseen ”Näytä, älä selitä”, se selittää koko teoksen läpi ja  
vielä parenteesina: *Olen kiva*. Kaikki mitä on olemassa, on käytettävissä. Uusi  
näytelmä myös lainaa keinojaan muista taiteista ja lajityypeistä: tragediasta  
kuoron käyttäminen, proosasta kertojarakenne tai tekstivörytys draamalli-  
sen tilanteen kustannuksella, kuvataiteesta triptyykkimuoto, elokuvasta tar-  
kasti kerrottu kuva, runosta assosiaatioita tuottavien motiivien käyttäminen,  
joita seuraamalla pääseekin sisältöajattelussa pidemmälle kuin seuraamalla  
teoksen mahdollista juonta.

Konventiotietoisuus nostaa erityisen tärkeään asemaan teoksen drama-  
turgian, eli sen miten valittu ja rajattu materiaali on järjestetty kokonais-  
taideteokseksi niin, että se kantaa toivotunlaista sisältöä. Lajityyppikonven-  
tioiden sekoittuminen, isojen kehysten poistuminen nostaa erityistarkkailuun  
teoksen rakentumisperiaatteet.

Kuvataiteesta lainattu, asettelua tilassa merkitsevä sana *kompositio*  
kuvaa usein uuden näytelmän rakentumistapaa paremmin kuin perättäiset  
määreet. Teksti ei rakennu välttämättä lineaarisen juonirakenteen periaat-  
teiden varaan, vaan sitä voi lähestyä tilana, se esimerkiksi kutsuu lukemaan  
itseään edestakaisin, selailemaan. Ulkoisesti teos voi näyttää muulta kuin  
näytelmältä, muistuttaa esimerkiksi runoa, jolloin se antaa heti vihjeen luku-  
tavastaan, tai minkä lajityypin kanssa sitä voisi olla hyödyllistä ristivalottaa.

Uusi näytelmä käyttää keinonaan monesti myös tietoista ja reipasta ajan  
manipuloimista. Ominaista teoksille voi olla esimerkiksi kasautuminen, monis-  
taminen ja toistaminen, ajan leikkaaminen tai mittakaavalla leikkiminen.

On hyödyllistä tarkkailla, miten komposition eri elementit – esimer-  
kiksi ajankuljetus, tyyli, näkökulma, paikka, henkilöt – tuottavat teokseen  
koheesiota eli yhtenäisyyttä, eli mitkä elementit tuottavat jotakin samaa,  
samankaltaista. Mitkä elementit taas poikkeavat tästä, ovat kontrastisia,  
jotain erilaista muihin elementteihin nähden. Kuinka paljon teos antaa

erilaisia tulkintamahdollisuuksia, eli kuinka avoin se on? Tai toisaalta taas kuinka paljon sen eri elementit yhdessä viittaavat yhteen tulkintasuuntaan, eli kuinka suljettu se on.

Tyyli antaa vihjeitä teoksen ajattelutavasta, asennosta maailmassa. Teoksen tyyliä voi lähteä aavistelemaan esimerkiksi parenteesin eli näyttämöohjeen laadusta. Kenelle parenteesi on suunnattu? Perinteisesti parenteesi on suunnattu teoksen näyttämötoteutuksesta vastaaville, se on siis ohje teoksesta ulospäin. Uudessa näytelmässä se on monesti kiinteä osa teoksen sisältöä ja voi viitata esimerkiksi teokseen itseensä, teoksen kirjoittamishetkeen tai teoksesta ulos. Teos saattaa antaa valinnan mahdollisuuden, miten sitä tulkita. Parenteesi voi olla aukko ohjaajalle, arvoitus joka täytyy ratkaista. Se voi olla tasa-arvoinen muun tekstin kanssa, esimerkiksi runomuotoista, tai vaikkapa juonta kuljettavaa kertojanpuhetta, jolla on oma tapansa suhtautua näytelmän maailmaan, tai kommentoida meitä lukijoita.

Ehkä pitäisikin sanoa: parenteesiksi merkkäminen. Uusi näytelmä leikitelee tietoisesti konventionaalisella näytelmätekstin typografisella muodolla: tilanne onkin merkattu parenteesiksi ja päinvastoin. Myös typografiset vihjeet voivat kertoa tyylistä: sisennykset, kursiivit, kapiteelit. Ne luovat kontrastista eroa tekstin sisällä, ne kantavat jotain erilaista sisältöä kuin perinteisesti ladottu teksti.

Teoksen käyttämä kieli tuottaa myös tyyliä. Kieli voi lähestyä ”luonnollista kieltä”, mutta on uudessa näytelmässä usein tarkoin harkittua, runomuotoista, virkamiestyylistä, mitä tahansa valittua. Näytelmästä löytyvä mahdollinen puhuttu kieli luo vankasti näytelmän maailmaa. Mille kaikelle teos antaa äänen tai kielen? Saavatko vain ihmiset äänen, vai keskittyykö teos esimerkiksi eläinten tapaan kommunikoida? Luottavatko teoksen henkilöt siihen, että puhuminen kannattaa, vai ovatko he enemmänkin toiminnallisia, ja puhuttu kieli vain rytmittää toimintaa? Vaihteeko puhumisen tapa teoksen sisällä? Minkälaista maailmankuvaa teoksessa käytetty kieli tuottaa?

Tyyli syntyy myös lajityypillisten konventioiden käyttämisestä tai niiden rikkomisesta, niihin viittaamisesta ja lainaamisesta. Onko teos komedia? Vai onko teos komediallinen? Edellinen on lajityypin yläotsikko, toinen liittyy valittuun tyyliin. Jos näytelmäteksti on ”silmiinpistävän jotain”, kannattaa kiinnittää erityistä huomiota. Se voi olla esimerkiksi korostetun yksiaäninen, ironinen, pateettinen, ja tietenkin täysin tietoisesti.

Tietoisuus siitä, kuka saa teoksessa äänen, nousee tärkeäksi. Uudet näytelmät ovat usein moniäänisiä ja moninäkökulmaisia. Lukijallekin on helpottavaa, kun kirjailija ei ole valinnut moralistista positiota ja helppoa vihollista, vaan teoksessa saa tilaisuuden asettua tai olla asettumatta useampaan position. Mutta kuten sanottua, myös itsetietoinen yksiaänisyys, tendenssi-  
mäisyys, pamfletin keinot saattavat olla täysin harkittua sisältöä.

Tyyppillistä on myös teoksen tietoinen suhde lukijaan, sen viittaaminen mahdolliseen esitystilanteeseen, tekstin maailman ja esitystilanteen ulkopuolella olevan maailman keskinäiseen suhteeseen.

## RAKENTUMISPERIAATTEEN PURKAMINEN JA TÄSMÄVÄLINEIDEN LÖYTÄMINEN

Teoksen sisällön tarkemmaksi hahmottamiseksi on hyödyllistä purkaa teoksesta näkyville aluksi sen rakentumisperiaatteet, eli kokonaisdramaturgia. Jakautuuko teos esimerkiksi jonkinlaisiin osiin, miten osat kehittyvät tai poikkeavat toisistaan? Mitä teos kuljettaa ajassa eteenpäin, vai kuljettaako mitään? Ovatko tapahtumat lineaarisia, vai luovatko enemmänkin verkostoa? Ison rakentumisperiaatteen havaittuaan löytää helpommin myös teoksen käyttämän yksityiskohtaisen säännöstön ja keinot. Nämä keinot lukija voi ottaa käyttöönsä omiksi tulkintavälineikseen.

Fiktiivinen esimerkki: “Näytelmä jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäinen ja toinen osa tapahtuvat nyt-hetkessä niin, että niiden tapahtumien kesto on sama kuin lukemisen kesto. Kolmannessa osassa taas ollaan ajassa ennen kahta ensimmäistä osaa, se sisältää isoja aikahyppäyksiä ja sen aikajana kattaa kaikkiaan 50 vuotta. Kaksi ensimmäistä osiota tapahtuvat pienessä huoneessa, mutta kolmannessa osassa tapahtumat nähdään luonnossa samakkoperspektiivistä.”

Tästä koonnista saisi esimerkiksi vihjeen, että aikaan ja näkökulmaan liittyvät asiat voisivat olla oivia työvälineitä tarkkalukea tekstiä, sillä ne ovat teoksen sisällön kannalta olennaisia. Tämän jälkeen voisi antaa itselleen tehtävän lukea teoksen uudestaan, kirjaten muistiin aivan kaiken aikaan ja näkökulmaan liittyvät havainnot. Lukemisen edetessä löytyisi luultavasti yhä uusia ja tarkempia keinoja, joilla teos luo maailmaansa.

Aktiivinen vihjeiden etsiminen ja lukeminen synnyttää tekstin tunnistamista ja näin osallisuutta sen äärellä. Alun mahdollisesti hatarat ja pinta-  
tasolle jääneet havainnot, kuten “juoni on jotenkin pätkittäinen”, alkavat tarkentua ja synnyttää uusia reittejä lukea tekstiä: “Juoni on tosiaankin pätkittäinen tämän yhden henkilön näkökulmasta, mutta kyse ei taidakaan olla tästä henkilöstä. Mistä tässä on kysymys?” Rakenteen ja sisällön yhteys tulee kokemukselliseksi asiaksi ja näytelmän ominaislaadun on mahdollista avautua täydessä potentiaalissaan.

\* \* \*

Elina Snickerin artikkeli on julkaistu aiemmin *Uuden näytelmän antologiassa* (2018). Alkuperäisessä artikkelissa annetaan esimerkkejä liittyen antologian näytelmiin. UNOn julkaisema kirja on saatavilla [SUNKLON verkkokaupasta](#).

# Oleilua tuntemattoman äärellä

*Hanna Helavuori*

## LUKUOHJE

Käsittelen tässä kirjoituksessa Uuden näytelmän ohjelmassa (UNO) kehiteltyjä näytelmiä. Ohjelma on tehnyt näkyväksi ja ymmärrettäväksi näytelmäkirjailijoiden työtä ja näytelmää lajityyppinä, jonka elämä todentuu sekä kirjallisuutena että näyttämöllä. Näytelmäkirjailijoille ohjelma merkitsi vapautta etsiytyä tuntemattoman äärelle. Kun on ollut aikaa, tukea ja turvaa, näytelmäkirjailija on voinut yllättää myös itsensä.

Uudet näytelmät ovat minulle lukijana tuntemattomia olioita, vähän kuin puita. Liikun niiden oksistoissa, lehdissä, versoissa, rungoissa. Keikun edestakaisin, lennähtelen puusta toiseen, viivähtelen ja aistin. Vaellan sinne, minne tekstin mieli tai oma mieli mieli juuri nyt. Jokin vetää puoleensa ja tunkee lävitse. Reagoin myös perstuntumalla ja selkäytimellä. Laitan teokset kosketukseen toistensa kanssa. Kaivaudun niiden juuristoon, rihmastoihin ja maaperään.

Lukeminen on minulle tuntoista ja kosketuksellista materiaalin väreilyä, usein myös kuurupiiloa. Oleilen kärsivällisesti sellaisen äärellä, joka ei heti paljastakaan itseään. Näytelmät ovat onneksi paitsi arvoituksellisia myös anteliaita. Ne antavat lukuohjeita, orientoivat ja kehystävät sitä, mitä on tarkoitus näyttää ja millä keinoin. Ne tarjoavat lukijalleen vihjeitä välineistä, joilla niitä lähestyä. Nyt käsitteellisiä työkalujani ovat aika, tyylilaji, vastarinta, tuntemusrakenne, affekti ja kieli.

Kirjoituksessani yksittäinen näytelmä saattaa putkahtaa useaan kertaan esiin ja valottua erilaisista havainto- ja kokemiskulmista. Lukemiseni tapahtuu näytelmien ehdoilla vapaudessa, teatteri- ja esityskoneiden ulottumattomissa. Vahvinkin teospuu voi vahingoittua, jos sen ominaislaatu jää tunnistamatta. Erilaisin työkaluin ja erilaisissa asennoissa, asennoitumisissa ja mielentiloissa näytelmistä avautuu aina uusia oksistoja ja rihmastoja.

Filosofi Jean-Luc Nancy on kirjoittanut siitä, miten oleminen tapahtuu ”korpuksena” ruumiina, joka on tapahtumista ja altistumisista. Näytelmät ovat tekstiruumiita. Ruumiit tai tekstit koskettavat toisiaan, kun ne ovat tekemisissä toistensa kanssa. Altistuminen tai alttiiksi asettuminen toiselle syntyy jakamisessa, hetkeen sidotussa. Näytelmä irrottaa minut lukijana juuriltani ja altistaa teoksen lihalle.

Yhdestä on moneksi, siinä näytelmäolentojen taiteellinen ja poliittinen voima. Näytelmä on potentiaalisuutta, tuleamista alati uudelleen ja erilaisena. Huomenna voi kaikki olla toisin.

## NÄYTELMÄN AIKA

Miten monin tavoin näytelmät annostelevatkaan aikaa ja kestoja – teatterin ja kaikkien esittävien taiteiden kovaa ydintä! Harva näytelmistä noudattaa lineaarista syy-seuraussuhteiden logiikkaa. Eivät puut, niiden juurakot ja oksistotkaan järjestyksessä kasva, ei liioin meidän aivojemme verisuonisto tai mikään ekosysteemissä. Vain ihmisen fyysisen ruumiin aika on lineaarista siinä mielessä, että sen ulkoiset tapahtumat voi vaivatta sijoittaa syntymän ja kuoleman väliselle ihmiskeskeiselle aikajanalle. Mätänevät, maatuvat, lahoavat ruumiimme jatkavat elämäänsä toisenlaisessa ekosysteemissä, jonka aika on toinen.

Näytelmä voi liikkua pitkän ajan historiallisessa kaaressa kronologisesti tai ei-kronologisesti harppoen, takautumin tai ”pysäytettyyn” hetkeen upotautuen. Näytelmä voi rakentaa prosesseja ja muutosta. Se voi rakentaa ruumiillisesti koettua, elettyä ja elettyä, mielensisäistä subjektiivista aikaa. Näytelmän aika voi pysähtyä, matalilla, liukua, muljahdella ja vääntyillä, toistua, kiertyä, juosta, harppoa. Kuilut ja aukot ovat kiehtovia.

Tajunnan ulottuvuutena aika on usein pakkomielleistä. Sillä on oma halu ja tahto, se tunkee esiin lupaa kysymättä. Oleminenkin on tapahtumista ajassa. Maisema ja kuva koetaan aikana. Hengitys, ele ja liikkahdukset ovat ruumiin pieniä tapahtumia ajassa. Ja sanat virtaavat aina. Näytelmissä fragmentaarisuus mahdollistaa eri- ja samanaikaista läsnäoloa, olemista eri ajoissa ja tiloissa, täällä ja toisaalla.

Seuraan ajan ja keston rakentumista teoksissa. Pohdin sitä, miten minimalistinen ja meditatiivinen aika, sukupolvien ja historian aika, patriarkaatin vallan ja vastarinnan aika sekä aukkoisen ja fragmentaarisen trauman jälkeinen aika näytelmissä ilmenevät. Aika voi myös olla sidoksissa teoksen aiheeseen.

### Minimalistista ja meditatiivista aikaa

Sofia Aminoffin *Den lysande tiden – Porträtt av två kvinnor i ett rum* on nimensä mukaisesti kuva kahdesta naisesta meren äärellä jugendhuvilan huoneessa, jossa he ovat viettäneet edellisyön yhdessä. Tämän näytelmän reaalin kesto on sama kuin sen fiktiivinen näyttämöaika, puolitoista tuntia. ”*Draamallisesti tuona aikana ei tapahdu juuri mitään, siinä mielessä näkeminen muistuttaa esimerkiksi tapaa, jolla katsotaan taulua*”, kirjoittaa Aminoff parenteesissa. Parenteesit kuvaavat yksityiskohtaisesti sisätilan ja ikkunasta avautuvan maiseman ja meren. Loppukesän puutarha ja meri värehtivät valossa ja varjossa naisten katseiden kohteena ja mielenmaiseman kuvina. Näytelmän ajan kuluessa saamme vihjeitä siitä, mitä kummankin naisen elämään ja rakkaussuhteeseen on mahtunut, mutta emme saa tietää, mitä entisten rakastavien välillä on yöllä tapahtunut.

Aminoffin näytelmässä aika on tiheätä. Valpastun lukijana, täytän niukka dialogia, uppoudun dialogin ja näyttämöohjeiden taakse rivienväliseen aistimuslihaan. Lukijanmieleni herkistyy lukemaan sanojen takaista. Aistin sitä, mitä on kahden naisen hiljaisuuksien, hauraimpien ja tahattomienkin katseiden, eleiden ja liikkeiden takana. Luen lähentymisten ja etääntymisten mikroliikkeiden koreografiaa.

Aistin *Den lysande tiden* -näytelmää mielen kamarimusiikkina: Ääni hälvenee, raukeaa tai peittyy toisen alle, uusi tapahtuma mielen sisässä tai ulkona avautuvassa maisemassa alkaa kehkeytyä. Minulle teos synnyttää assosiaatioita Céline Sciamman elokuvaan *Nuoren naisen muotokuva* (*Portrait de la jeune fille en feu*).

Pipsa Longan *neljän päivän läheisyys* kuvaa lokkien ja merenrantahotellin vieraiden yhteiseloja neljän päivän aikana hotellissa ja rannalla. Lonka rakentaa minimalistisesti ja meditatiivisesti luonnon ja maiseman.

*sky*  
*every*  
*day*

Yllä oleva Aram Saroyanin minimalistinen runo johdattaa Pipsa Longan näytelmään. Ikään kuin vastauksena Saroyanille Lonka kirjoittaa: *"Rantaan tarvitaan kolme: maa, meri ja taivas"*.

Lonka rakentaa säästeliäin sanoin luonnon ja maiseman. Hän saattaa toimijoiksi ei-inhimillisinä materiaalisuuksina ensin hiekan, hiekkakiteet, meren ja taivaan, sitten elävät toimijat, lokit, kalat. Sanojen välissä on avaruutta, tilaa, valkoista paperia. Lonka on tarkka lokkeja ja kaloja kuvatessaan. Hän käyttää adverbia *"enimmäkseen"*, joka tarkoittaa suurimmaksi osaksi, pääasiallisesti, etupäässä, useimmiten. Jokainen hiekkakide on omanlaisensa, niin kuin lokki tai kala.

Tähän materiaaliseen todellisuuteen Lonka tuo ihmislajin vasta paljon myöhemmin. Nyt tällä lajilla ei ole erityisasemaa tai -roolia. Ihminen on vain yksi materiaalisuus ja toimija muiden luonnon toimijoiden joukossa. Ihmisiä Lonka kuvailee samalla säästeliäisyydellä kuin lokkeja tai kaloja. Lokit ovat enimmäkseen valkoisia ja äännekkäitä, kalat hopeakylkisiä ja liukkaita: *"Ihmiset ovat enimmäkseen hieman punakoita"*.

Aika on haurasta, niin kuin kaikkien olentojen aika. neljän päivän läheisyydessä kuolevaisuus on läsnä jo alussa. Se muistuttaa elämän arvokkaasta hauraudesta. Se muistuttaa joukkotuhoajan ihmisen kaikkivoipaisuuden harhasta ja toisille olennoille aiheuttamasta kärsimyksestä. Olemme kuolevaisia – olemme luontoa, eikä luonto ole jotain meidän ulkopuolellamme olevaa. Marina Abramovicin zenbuddhistinen performansisarja ja videoinstallaatio *Cleaning the Mirror* on yksi Longan *neljän päivän läheisyyden* viitteistä. *Cleaning the Mirror* teos muistuttaa kuolemasta: kun kohtaamme kuolevaisuutemme, peilimme puhdistuu.

Marie Kajavan *Undress me, then* käsittelee paimentolaisuutta ja sitä, mitä tapahtuu ilmastonmuutoksen keskellä eläville alkuperäiskansoille, heidän yhteisölliselle elämäntavalleen ja elinkeinoilleen. Näytelmän aika on rakenteiden, ympäristöjen ja yhteisöjen samanaikaisuuksien, monimutkaisten syy-seuraussuhteiden ja riippuvuuksien havaitsemisen aikaa. Dokumentaarista aineistosta, tulkin välityksellä, eri kielellä tapahtuvista keskustelukatkelmista ja muistiinmerkinnöistä sekä fiktiivisten turvapaikkakuulustelupöytäkirjojen materiaalista nousee esiin liikkumisen ja laiduntamisen maisema, paimentolaisuusyhteisön aika ja havainnoijan mielikuvat.



”Näyttämöllä on vaaleanpunainen (maidonvalkea tai läpinäkyvä) pöytä, jolla on juomalaseja. Niissä on erivärisiä nesteitä eli vettä, virtsaa, verta, ehkä veristä ripulia, maitoa ja spermaa.

Lasit kaadetaan pöydälle niin, että nesteet sekoittuvat toisiinsa. Ne läärätään nestemönjäksi, jollaista elämä on.

Pöydän pinta on.”

Monenkeskisen vuorovaikutuksen tilanteissa kielellistyy ja ruumiillistuu kommunikaation ja ymmärtämisen vaikeus. Tapahtumisen nyt-hetkessä kuunteleva ja havainnoiva henkilö sekä toinen ihminen ikään kurottautuvat toisiaan kohti. Kummallista, tekstiä lukiessani mietin vettä ja sen virtauksia, jotka hetkessä saattavat tuoda lähemmäs tai kauemmas toisesta ja yhteisestä rannasta.

Sukupolvien ja historian aikaa, patriarkaatin vallan ja vastarinnan aikaa Valto Kuuluvaisen *Kultainen lusikka – Kolme kuvaelmaa suomalaisesta rahasta* kuvaa kolme aikakautta. Tapahtumat sijoittuvat 1800–1900-luvun taitteen Ouluun, 1990-luvun Helsinkiin ja nykyhetken suvun perintöhuville sekä Tervatynnyri-näytelmän valmistamiseen. ”Näytelmän aika ei etene vain menneestä tulevaan, se on kuin kaiku joka heijastuu seinistä ja palaa takaisin tuoden mukanaan tuoksuja, kohtauksia ja hetkiä.” Näiden hetkien kautta valottuvat erään suvun ja pääoman liikkeet. *Kultainen lusikka* vertautuu pitkäkestoisena sukutarinana Wuolijoen *Niskavuori*-saagaan. Brecht kohtaa Wuolijoen.

Jussi Moilan *Isän maa (Merkintöjä egologisesta kriisistä, osa 1)* on teos minän kriisistä, mielen sirpaloitumisesta ja ekologisesta kriisistä. ”*Vanhemmat ovat itsekin ympäristö, jonka ominaisuuksien ja voimien läpi lapset kulkevat ja joista he piirtävät kartan.*” Tämä sitaatti Gilles Deleuzen esseestä ”*Mitä lapset sanovat*” on Jussi Moilan *Isän maan* mottona. Tätä tunteiden ja voimien karttaa, isän maata, näytelmän 37-vuotias kirjailija perkaa näytelmänkirjoittamisen prosessissaan ja jakaa nykyhetken pienen lapsensa ja isänsä kanssa. Monessa aikatasossa kulkevassa tarinassa mielen kartalle ilmestyvät kirjailijan isä, hänen eri-ikäiset alter egonsa, esi-isänsä kaksi Homo Sapiensia sekä nainen, työmatkalla oleva vaimo. *Isän maa* kuvaa laajentuvaa nykyhetkeä lineaarisen tarinan sijaan. Tässä nykyhetkessä vaikuttavat menneisyyden ja tulevaisuuden voimat.

Eeva Turusen näytelmässä *Isoisä, ilman muuta (työnimi)* nuori arkkitehtinainen järjestele arkkitehtiukkinsa hautajaisia, kirjoittaa tälle muistokirjoitusta, tekee työtään ja viettää arkisia hetkiä puolisonsa kanssa. Naisen reaaliajan todellisuuteen tunkeutuvat ukin ääni sanelukoneelta ja naisen omat muistikuvat ja havainnot käynneistä ukin talon talossa ja talon materiaaleista. Patriarkaatin valta ja ääni puhuvat kuolemankin jälkeen. Ukin äänestä ja muistojen talosta välittyy hienovarainen tunteita kieltävä patriarkaalin järjestysvalta, kontrollin ja kieltojen maailma ja sen jälkipolvelle kohdistamat vaateet. Ajan dramaturgia purkaa elegantisti, pedantin tarkasti ja kasvavana vastarintana patriarkaalista järjestysvaltaa ja normeja. Sanelukoneen äänen ”*täsmällisen toiston lumoihin*” joutuneen naisen itsereflektio ja kriittinen vastarinta kasvavat.

Marko Järvikallaksen musiikkinäytelmässä *Kukkivat luut – Yksitoista kuvaelmaa nisäkkäistä ja demokratiasta* ollaan ranskalaisessa pikkukylässä, sen laitamilla ja metsikössä Ranskan vallankumouksen vuonna 1789. Yhteiselo huojuu. Laiduntavat eläimet löytävät maasta mätänevän, kukkia kasvavan

ihmisjalan, pohtivat ihmisen ja laumaeläimen olemusta sekä aavistelevat tulevaa. Vallankumouksen saattaa liikkeelle kyläläiseen osuva vahingonlaukaus. Raajoja amputoidaan ja päitä putoaa. Historiallisen ajanjakson kehyksissä demokratian rakentumisen vaikeudet valottuvat anakronistisen tunnistettavasti. Kieli ja kommentoivat paratekstit tekevät irtiotta menneestä. Tässä on kyse nykyhetkestä, yhteiselon huojunnasta juuri nyt.

## Evoluution ja siirtymän aikaa

Näytelmissä liikutaan myös spekulatiivisessa tulevaisuuden ajassa sekä tuhonjälkeisessä postapokalyptisessä ajassa. Asko Jaakonaho, Salla Viikka ja Laura Valkama kysyvät näytelmissään, millainen tulevaisuus on mahdollinen.

Asko Jaakonahon näytelmässä *Sata miljoonaa kevättä* ajallinen ja kokemuksellinen mittakaava venyy eliöyhteisön pienistä muutoksista kokonaiseen evoluutioon, jossa ihminen on maapallolla nuori tulokas. Kaksoissisarukset, tuleva biologi Saga ja Sonja, ympäristöaktivisti, liikkuvat nykyhetkessä Kazakstanin syrjäisen vuoriston alkumaiseman villiomenapuumetsässä. Kaksoikymmentä vuotta myöhemmässä tulevaisuudessa vuonna 2041 samassa alkumaisemassa vaeltavat biologi Saga ja nuori Mark. Näiden lisäksi näkökulma siirtyy vielä utopistiseen viimeiseen maisemaan, ihmisenjälkeiseen aikaan, sadanteen miljoonanteen kevääseen ihmisen jälkeen. Sanantuoja ja viestinviejinä eri aikojen ja maisemien välillä ovat ei-inhimilliset toimijat. Maisemat, lintu ja puu välittävät omaäänisinä toimijoina tietoa pitkäkestoisista evoluutioprosesseista ja geneettisistä jatkumoista.

Salla Viikan *Uhanalaiset*-näytelmässä ollaan spekulatiivisessa postapokalyptisessä tulevaisuudessa atomipommiräjähdyksen jälkeen. Uhanalaisten aikajänne on 10–15 vuotta. Tuhon keskellä, vuosien kuluessa terapiasukupolvi jatkaa elämäänsä kuten ennenkin. Se terapoi eroryhmissä privaattielämänsä, osallistuu hengissäselviämisen- ja jälleenrakennusterapiaan ja suunnittelee uutta tulevaisuutta muilla planeetoilla.

Laura Valkaman *Säilötty matka* näyttää kaksi erillistä, mutta toisistaan riippuvaista maailmaa: ruokaa kasvattavan ja säilykkeitä valmistavan Laaksokaupungin sekä metallia louhivan ja säilykepurkkeja tuottavan Kaivoskylän. Metallin ehtyessä joutuvat kummankin yhteisön asukkaat jättämään asuinsijansa ja rakentamaan uusia elinolosuhteita – nyt yhdessä. Yhteisöjen asukkaat hahmottavat aikaa eri tavoin; toinen lineaarisesti, toinen syklisesti. Toisella on historiallinen muisti patsaissa ja päiväkirjoissa, toisella näytelmä, joka esitetään joka syksy. Yhteisöjen aikakäsitysten erot ovat teoksen kiehtovaa maailmankuvallista ydintä.

*Säilötty matka* luo kuvitteellisen omalakisien fantasia-ajan ja -ympäristön. Sen miltei sadunomaisessa ja samaan aikaan hyvin konkreettisessa aika-tilassa liikutaan arkikokemusten ja -todellisuuksien reunamilla. Näytelmän viimeisessä osiossa Yliaika siirrytään tarinan ajasta lukemis- tai esittämishetken reaaliaikaan ja -keston. Näytelmä näytelmässä -metarakenne ja lukemisen aktiiviset, kun näytelmän sisäinen lukija lukee Kaivoskylän sankari X:n päiväkirjamerkintöjä ja yhteisö esittää laaksokaupunkilaisten esittämän Syys-Näytelmän. Miten lempeästi Valkama sitookaan toisiinsa syklisen ja lineaarisen ajan – taiteen ja historian narratiivit. Ehkä ihmisyyhteisöllä on toivoa.

## Aukkoisessa ja fragmentaarisessa trauman jälkeisessä ajassa

Luen useista näytelmistä trauman jälkeistä aikaa. Traumot ovat mielen haavoja. Traumot pitävät sisällään pelon, avuttomuuden ja häpeän affekteja. Ne ovat täynnä tiedostamatonta ja sanallistumatonta, myös arkitodellisuudesta poikkeavia kuvia ja tietoisuutta. Näytelmien fiktiivisessä maailmassa trauma kerronnallistuu ja dramatisoituu aukkoisuutena ja fragmentaarisuutena, muistamisen ja mielikuvien välähdyksinä irtonaisten palapelin palasten tapaan. Trauma on tukahdutetun ja torjutun kehollista aistimusaluetta, jota dramaturgiat eri tavoin rakentavat. Aika on elettyä ja ruumiillista. Aika on myös mielen ja unien subjektiivista, surrealistista tai absurdia aikaa. Näytelmät kasvattavat halun pohtia affekteja. Niihin palaan myöhemmin.

Iida Koron *Rakas kuolema (työnimi)*, Marjo Niemen *Pienen budjetin sotaelokuva (työnimi)*, Minna Nurmelinin *Erään herääminen (työnimi)* ja Marjo Airisniemen *Varjola* -teoksissa henkilöt ovat menneisyydessä tapahtuneiden väkivallan, kuolemien, menetysten tai jonkun muun traumaattisen tapahtuman hankauksessa, vietävinä tai vapautumassa niistä.

Marjo Niemen näytelmässä *Pienen budjetin sotaelokuva* näkökulmahenkilö Mari tekee pienen budjetin taideprojektia pienoismallin ääressä lähtökohdanaan näky sudenkorennolla ratsastavasta isästä. Näytelmän presens on Marin pienoismallin rakentamisen aika. Tähän nykyhetkeen tunkeutuu toistuvasti menneisyyden isä omaa alkoholinhuuruista kamppailuaan käymään sekä poliisiradion raportit isän tilanteesta. Mari matkustaa taideprojektia tehdessään kuin aikatunnelissa, jossa aikaa venytetään tai kutistetaan. Hän yrittää ymmärtää menneisyyden tapahtumia asettamalla ne uuteen mittakaavaan pienoismallissa

Iida Koron näytelmässä *Rakas kuolema* Kuolematon nainen käsittelee suhdettaan kuolemalla uhkailleeseen isäänsä ja tämän kuolemaan. Kuolema on itsepintaisesti läsnä naisen todellisuudessa. Kuolemantuntoisuus ja -pelko, väkivaltaiset tapahtumat ja suru ovat tajunnan miehittäjiä ja tunkeutujia, jotka kieltäytyvät asettautumasta paikalleen menneisyydeksi. Samaan aikaan Kuolematon nainen tekee havaintoja lähiympäristöstään, joka pakkomieltisesti torjuu ajatuksen kuolemista.

Minna Nurmelinin näytelmässä *Erään herääminen* näkökulmahenkilö Nadia sovittaa vaatteita sovituskopissa. Kopin suljetusta tilasta ja nykyhetken todellisuudesta pongahtaa esiin surrealistisesti eri aikakausia, ihmisiä ja tapahtumia Nadian ja hänen sukunsa menneisyydestä. ”Tekstissä liikutaan niin kuin ajatus liikkuu tai toisinaan uni. Aikatasot limittyvät ja siivilöityvät toistensa läpi.” Nadia yrittää hahmottaa ylisukupolvista traumaa. Hän ratkaisee menneisyyden selvittämättä jääneitä kuolemia ja salaisuuksia miltei kuin trillerissä, jotta saisi sisäisen kivun hallintaan. Sovituskopin maailmasta kasvaa ulos surrealistisia ja absurdeja kasvannaisia ja metamorfooseja kuin muistutuksena siitä, mitä tunteiden kiellon ja tietoisuuden unohtamisen alla piilee. ”Ei kaikki oo sitä, miltä näyttää”, Nadia toteaa tässä Pirandelloon viitaten. Nurmelin kasvattaa vaikenemisen ja valehtelemisen tematiikkaa Nadian ja unkarilaisen Marian ystävyysuhteessa. Sovituskopin ahtaudesta ja hapen puutteesta aukeaa nyt rinnakkainen historiallinen todellisuus ja uusia salaisuuksien kerrostumia. Ystävät kohtaavat toisensa Neuvostoliiton hajottua 1990-luvun

Budapestissa Unkarissa. Nadia on lähdössä vapaaehtoisena Kroatian sisällissotaan. Asiat muuttuvat entistä monimutkaisemmiksi historiallisten mul-listusten myötä. Wedekindin näytelmässä *Kevään herääminen* (1892) vanhempien yritys suojella lapsiaan seksuaalitodellisuudelta valheilla ja vaieten johtaa tragediaan. Erään herääminen herättää kysymyksen, kykeneekö ihminen heräämään ja irtautumaan valheiden ja vaikenemisen verkoista.

Marjo Airisniemen näytelmä *Varjola* tapahtuu Kanervan ”nykyhetkessä, menneissä ajoissa, unissa ja ajatuksissa”. Uusperheessä kasvanut kolmikymppinen Kanerva matkaa etelästä pohjoiseen Varjolaan, uusperheen kesäpaikkaan. Kanervan mieli käsittelee menetystä ja surua, siskopuolen itsemurhaa ja yhteistä lapsuutta ja ystävyyttä, suvun rituaaleja ja siihen kuulumista ja kuulumattomuutta sekä ihmisten välisiä konkreettisia etäisyyksiä.

Mitä kaleidoskooppimainen fragmentaarisuus ja liikkuminen eri aika- ja tajunnantasoilla saa näytelmissä aikaan? Tällainen dramaturgia etäännyttää, suhteellistaa ja välttää latteen ja ennalta arvattavan psykopornon.

### HALUN MITTAKAAVOJA, VASTARINTAISUUTTA, KRIITTISIÄ ETÄÄNNYTYKSIÄ

Ranskalainen filosofi Gilles Deleuze on kirjoittanut skitsoteksteistä ja halusta. Halu on anarkistista, se virtaa pitkin omia skitsofreenisia polkujaan, murruttaa tai revähdyttää olemassa olevia järjestelmiä. Halu tuo esiin asioiden keskinäisiä yhteyksiä. Lukijana minulle tuottaa nautintoa liikkua Veikko Nuutisen näytelmän *Vanhempainilta* ja Okko Leon ”XEX” *Pornonäytelmän* halu- ja aikapullistumien äärellä ja niiden pakkomielleisissä fantasioissa, jotka työntyvät puristuksessa esiin. Halu animoi asioiden välisiä yhteyksiä.

Veikko Nuutisen näytelmässä *Vanhempainilta* Isä menee Poikansa kanssa vanhempainiltaan. Vanhempainillan kehyksissä näytelmän Isä tekee tajunnallisia siirtymiä edellisillan ja yön tapahtumiin. *Vanhempainillan* aika on raivokkaan paksua ja tiheätä, koska se pitää sisällään Isän fantasiat, pakkomielleet, myös kohtaamisen hetket lapsen kanssa. Saan tietää vähittäin enemmän vanhempainiltaa edeltävistä tapahtumista ja isän elämästä ylipäätään. Isä on eronnut ja asuu yksiossaa, jossa on yhden hengen sänky, toisin kuin äiti, jolla kahden hengen sänky, enemmän tilaa, uusi parisuhde. Poika on vuorotellen isän ja äidin luona.

Näytelmä rakentuu milteipä sosiologisen tutkielman tapaan vastauksina pojan isälleen esittämiin kysymyksiin tai Isän omiin reflektioihin siitä, mitä jokin todellisuuden ilmentymä tarkoittaa. Mieleeni tulee *Katekismus* ja Kieslowskin lyhytelokuvat, erityisesti Lyhyt elokuva rakkaudesta ja koko *Dekalogia*. Kaoottinen puristava sisäinen kokemus ja aika ikään kuin pullistelevat paineessa, josta Isä tekee vapauttavia sisäisiä matkojaan. *Vanhempainilta* rakentaa satiirista ja itseironista vastarintaa monimutkaisten identiteetti-pohdintojen ja normatiivisen vallan äärellä.

Okko Leon ”XEX” käsittelee valtavirtapornoa omanlaisenaan halutekstinä fantasian ja nukketeatterin keinoin. Pizzalähetti antaa periksi pizzalaatikon SYÖ MINUT -kutsulle ja putoaa toisiin todellisuuksiin ja aikoihin kuten Liisa kaninkoloon. Alustatalouden prekaari työntekijä löytää itsensä valtavirtapornon narratiivia seuraavista kohtauksista ja teekutsuilta, 1970-luvun virkahenkilöiden pornon valvonta- ja sensuuritoimista. ”XEX” leikittelee kestoilla ja

metamorfooseilla: himo ei taltu. Se käyttää fantasiaa, liioittelevaa ylenmääräisyyttä ja kestollisuutta – pornografian omaa ilmaisukieltä – kuvatessaan pornon paradoksia. Kukoistava pääomia ja voittoja tuottava pornoteollisuus ja valtavirtapornon ylenmääräisyys ovat tosiasioita. Privaatti piilossa oleva halu on tuottava voima. ”XEX” havainnollistaa katsomisen, katsottuna oleminen sekä sensuurin ja taltuttamattoman himon kytkökset.

Päällekirjoitukset ovat yksi tapa rakentaa kriittisesti etäännytettyä vastarintaa. Myyteillä luodaan kollektiivisia ja yksilöllisiä identiteettejä. Niillä oikeutetaan valtaa. Myytit ovat yhdenlaisia mallikertomuksia, joilla voidaan tunkeutua tajuntaan, voidaan kolonialisoida niin maita, alueita kuin ruumiitakin. Myytistä voi tulla myös vastarinnan ja vastakirjoituksen väline kuten E.L. Karhun näytelmässä *Eriopis – Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken* on feministinen Medeia-myytin vapaa uudelleenkirjoitus. Paradoksaalisesti sen päähenkilö on Medeian tytär, ulkopuolinen, sivullinen, jolla ei ole edes ääntä, kieli irti leikattuna. Näytelmä lähtee Medeia-myytistä omille teilleen. Se purkaa myyttiä kääntämällä katseen mykkään tyttäreeseen Eriopikseen, joka jää individualismin ja sukupuolittuneiden hierarkioiden taakse kuulumattomiin.

Karhun lähes kokonaan monologimuotoinen teksti antaa jonkun tai joidenkin nimettömien anonyymien toisten sanoittaa äänetöntä sinää ja kertoa tästä toisesta. Monologit ovat kuin voyeuristinen katse, jolla minäkin lukijana tunkeudun Eriopiksen yksityisyyteen: väkivaltaan, hylättyä olemisen ja itsestä vieraantuneisuuden tilaan. Näytelmän nimen toinen osa Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken viittaa nykyhetken myytinrakentajiin, populaari-vihteeseen ja sensaatiolehdistöön. Näytelmän nimi voisi olla minkä tahansa keltaisen lehdistön lööpistä tai true crime -ohjelmasta. Alaotsikko kertoo, miten harjoitamme katsella väkivaltaa ja kolonialisoimme ruumiita. Eriopis on olemassa vain välineenä ja kohteena. Yhden julkean heijastuspinnan nimi-henkilölle muodostaa Jason-isä. Hän on näyttelijä, joka julkisuuden ammatillisena hallitsee itsen esittämisen ja jolle julkisuuskoneisto tuottaa pelkkää lisäarvoa. Luen näytelmästä myös Eriopiksen kasvu- ja selviytymistarinan.

Toinen päällekirjoitus on Maria Kilven *Joka kolmas (työnimi)*, joka harjoittaa kriittistä purkoa Ibsenin *Nukkekodista*, suljetun draaman ja realismin klassikosta. Se on postbrechttiläinen ”*tutkielma vallasta ja vallankäytöstä*”, lähisuhteissa usein piiloon jäävästä henkisestä väkivallasta, jonka kohteeksi Suomessa joutuu joka kolmas. Teos näyttää Nukkekodin materiaalia vasten ja materiaalin päälle rakennetuissa kohtauksissa vuosia kestävän sukupuolittuneen rakenteelliseen väkivallan prosessin ja representaatioiden vallan. Aika on läsnä kasvavien lasten pieneksi käyneissä vaatteissa, jotka vaihdetaan aina suurempiin. Kilven suljetussa maailmassa henkilö nimeltä Minä toimii *Nukkekodin* Noran, Noran ja lasten tai Noran ja Helmerin keskinäisten tilanteiden ja sukupuolittuneen rakenteellisen väkivallan tarkkailijana ja kommentaattorina. Minä välittää myös tutkimustietoa sukupuolittuneesta henkisestä väkivallasta. Teoksen dramaturgia rakentaa dissosiaatioprosessia, jossa Noran todellisuuskäsitys, muisti ja havainnot alkavat vähitellen kyseenalaistua, ja subjekti jakaantuu kahdeksi.

Minä asettaa jo aluksi Helmerin paikoilleen kuvitteellisena henkilönä: ”*tässä ei ole mitään sellaista mitä fiktiivisille henkilöille ei olisi tehty jo vuosituhansien ajan*” ja lisää heti yleisölle silmää iskien ”*Sitä paitsi #notallmen*” samaan

aikaan kun Helmer laittaa televisiota kovemmalle. *Nukkekodin* Nora jättää miehensä, myös *Joka kolmannen* Nora lähtee. Teoksen Minä toteaa, että Noran on pakko lähteä edelleenkin, koska mikään ei ole muuttunut. Minä pohtii *Nukkekodin* tarinaa, jossa Nora pääsee avioliitosta oletettuun vapauteen: ”*Nora voi lähteä Nukkekodista, mutta*”. Tuo mutta on merkittävä. Se viittaa eron jälkeiseen vaikeaan aikaan. *Joka kolmannen* Nora joutuu kestämään ex-aviomiehensä painostusta ja arjen hankaloittavaa vallankäyttöä vielä pitkään eron jälkeenkin. Kilpi kuitenkin antaa Noralleen vähittäin syntyvän uuden elämän ”*yksinhuoltajien laaksossa*” yhdessä lasten kanssa, vapaudessa. Altistuneenakin voi jatkaa elämää, omaa.

Valto Kuuluvaisen *Kultainen lusikka* hahmottaa kriittisellä etäännytyksellä sitä, miten raha tekee tehtävänsä, puhuu ja liikkuu. Wuolijoki kertoo Niskavuoren tarinaa keskittyen puhtaasti henkilösuhteisiin. Kuuluvainen puolestaan tuo näytelmään kuoron, joka toimii kommentaattorina, informaation ja muuttuvien tuntemusten, tahdon ja vaateiden välittäjänä. Kuorolla on vastaääni, näkökulmahenkilö Johanna, joka on lähes mykkä todistaja. Hän esiintyy näytelmässä eri ajoissa eri olomuodoissa. Vuosisadan taitteen palvelija-Johannasta tulee luokkatietoista työväenluokkaa ja nykyhetkessä hän on prekaari teatterintekijä. Näytelmän alussa raha on vielä protestanttisen etiikan rajoissa, mutta se saa yhä enemmän omaa tahtoa: ”*Itsenäisen Oulun porvari! Ei huolta, lapseni, vellovista demokratiapuheista.*” Tätä Johanna kommentoi: ”*Vai semmoisia korusanoja...*” Kuoro kuvailee huoneistojen sisustuksia, varallisuuden merkkejä. Se kiteyttää kansankapitalismin nousun, Nokian kurssinousun: ”*2000-luvun vaihteessa Nokian tuottama varallisuus leviää kuin tulvivian joen vesi pitkin suomalaisen keskiluokan pankkitilejä.*” Kuorosta kehkeytyy sijoituskiimainen joukko, joka tekee älylaitteella kauppaa ja pohtii sijoittamisen sääntöjä antaen oppituntia sijoittamisesta.

”*Aina pitää hajauttaa. Aina. Ei koskaan pidä laittaa kaikkia munia samaan koriin.*”  
”*Vain ääliö ottaa riskejä, jos on tosi pieni pääoma.*”

## HEIKKO TOIMIJUUS ANTAA TILAA TOISILLE

Tuija Kokkonen on kirjoittanut heikosta toimijuudesta. Monissa UNOn näytelmissä juuri siitä on kyse. Heikko toimijuus tarkoittaa tekemättä jättämistä, kuuntelua, olemista ilman, että pyrkii aktiivisesti vaikuttamaan toisiin. Heikko toimijuus tarkoittaa myös vallasta luopumista ja tilan antamista toisille ja huomion kiinnittämistä ympäristöön ja toisiin itsen sijaan.

Heikon toimijuuden dramaturgia voi olla toislajista, ei-inhimillistä toimijuutta. Jaakonahon *Sata miljoonaa kevättä* -teoksessa puu ja linnut ovat puhuvia toimijoita, viisauden välittäjiä, viestintuojia ja suhteessa pitkään evoluution aikaan. ”*Ihmiset ovat pelkkiä mätäneviä lihakimpaleita*”, Mark toteaa. Ihmisten lahoaminen ja häviäminen on helpotus muulle luonnolle. Toisaalta näytelmään sisältyy myös vahvaa toimijuutta. Sagan kaksoissisar Sonja toimi padon räjäyttäneessä radikaalissa ympäristöryhmässä. ”*Sä et voi jäädä sivulliseksi, ei kukaan voi*”, uskoo Sonja.

Kati Kaartisen näytelmässä *Koiraihminen (työnimi)* toimijoina ovat Yksi, joka on ihminen, Toinen, joka on koira, sekä Erakko, joka on ikääntyvä nainen. Ihminen hakee yhteyttä ja kumppanuutta toislajiseen, joka saa oman äänensä. Koiraihminen viittaa koirista pitäviin ihmisiin, mutta myös koiran

ja ihmisen hybridiin. Teoksessa *Koiraihminen* huojuttaa ja tasa-arvoistaa kahden toimijan, ihmisen ja toislaajisen, suhteen. Se tekee tarkkoja havaintoja kehollisesta ja kielellisestä vastavuoroisuudesta. Toisella tasolla näytelmä käsittelee ikääntymistä ja luopumista. Matkalaisten suojelupyhityksen, Kristoforoksen, koirankuonolaisen kautta teoksesta avautuu näkymä elollisten olentojen yhteisyyteen, vastuullisuuteen ja maailman kantamiseen ekologisessa kriisissä. Kristoforos kuvataan ikoneissa koirankuonoiseksi olenoksi, jolta rukoillaan suojaa myös kulkutauteja, tulvia ja myrskyjä vastaan.

Yksinpuheluissaan Erakko kuvailee iän mukanaan tuomia muutoksia, katoamista ja muuttumista muiden silmissä näkymättömäksi tukkeeksi pyörätiellä tai kaupan kassalla. Yhden ja Toisen välisissä tilanteissa Toinen tulee havaituksi ja nähdyksi, samoin Yksi puolestaan Toisen, toislaajisen näkökulmasta. Erakko, ikääntyvä nainen, näyttäytyy ihmisyyhteisössään samalla tavoin vähempiarvoisena, toislaajisena, kuin Toinen.

Pipsa Longan *neljän päivän läheisyydessä* irralliset tapahtumat eivät ole syy-seuraus-suhteessa toisiinsa, tapahtumaketjua ei voi hahmottaa lineaarisesti. Teoksessa vallitsee samanlainen sattumanvaraisuus kuin lintuparven liikkeessä. Monet toimijat toimivat yhdessä eikä ole tietoa siitä, mitä tästä yhteisyydestä kehkeytyy. Emergenssi ei ole tahdon asia.

*Kukkivat luut* -teoksessa ihmisiä kutsutaan nisäkkäiksi. Ensimmäisenä rooliluettelossa mainitaan Nuori eläin, Sarvipäinen eläin sekä Sika. Vastanäiden jälkeen tulevat sääty-yhteiskunnan muut nisäkkäät: aatelinainen ja hänen isänsä, palvelija, vaatekauppias, pappi, ”doktöör”/pyöveli, maalainainen ja talonpoika sekä mahdollisesti talonpoikia. Ihmisen jalka voi näyttäytyä ihmisestä irtaantuneena ”otollisena kasvuvalustana”. Eläimet väittelevät lihan olemuksesta: ”En ymmärrä. Liha lautasella on jonkun liha lautasella. Veri teurastajan essulla on jonkun verta. Aatelmiehen pää kepinnokassa on jonkun pää kepinnokassa. Tää on jonkun jalka. En hyväksy selitystä.” Eläimet toimivat kertojina ja tilanteiden rakentajina.

## TYYLILAJEISSA MAAILMASUHTEET PALJASTUVAT

Näytelmien maailmasuhteista ja tuntemuksista kirjoittaessani pohdin näytelmien ”ontologisia sitoumuksia”. Niin sanottu perinteinen realismi ei enää pitkään aikaan ole riittänyt todellisuuden kuvaamiseksi. Realismin ”aitous” ja ”todenmukaisuushan” tulevat pahimmillaan tuottaneeksi essentialistista sukupuolijattelua ja vahvistaneeksi binaariajattelua. Samoin ne helposti toisintavat ulossulkevia käytäntöjä ja sivuuttavat rakenteelliset kysymykset.

Jäljitän näytelmien maailmasuhteita tyylilajien avulla. Näytelmät ovat kokeellisia lajiagnostikkoja tai lajihybridejä, joiden ei tarvitse piitata konventioista. ”Todellisuutta” käsitelläänkin usein myös populaarilajien, fantasian, dystopian tai minkä tahansa spekulatiivisten lajien keinoin ja vinolla huumorilla. Tällainen nyrjähtänyt vinksahtaneisuus horjuttaa perinteistä tyylilajien puhdasta järjestystä ja luo kriittistä etäisyyttä johonkin tiettyyn lajityyppiin tai tyylilajiin.

Rakentuu monitasoista ambivalenssia. Tajuan kuitenkin, että lukijaruumiini sisällä asuu pieni realismilehmä – usein laiskakin sellainen. Juuri siksi minua kiehtoo se, miten pientä lehmääni häiritään ja pökittää liikkeelle.

Luen useista näytelmistä lajityypit ja tyyllilajit liikkeelle saattavaa ambivalenssia. Tällainen ambivalenssi toimii myös vastastrategiana, jolla estetään merkityksiä sulkeutumasta. Lajityyppien ja tyyllilajien liikkeessä totuus ja todellisuudetkin liikehtivät. Luen ironista musiikkinäytelmää (Järvikallas), nukketeatteria (Leo), fantasiaa, reaalfantasia (Valkama), makaaberia groteskia tragediaa (Karhu), kamarinäytelmää (Aminoff), dokumenttia (Kajava ja Kilpi), trilleriä (Nurmelin), absurdia, dystopiaa (Viikka), slapstickiä, makaaberiuutta (Niemi ja Järvikallas).

Lähimmäs dokumentaarisuutta tulee Kajavan *Undress me, then*. Se hahmottaa todellisuutta, jossa noin puolet maailmasta elää globaalin kapitalismin ulkopuolella. Nämä ihmiset eivät ole työvoimaa tai kulutusvoimaa ja ovat siksi katveessa. *Undress me, then* yrittää kuvata rakennetta todellisuuden takana ja ymmärtää niitä, jotka asuvat ei-kansallisilla epäalueilla olematta millään tavoin osa kapitalismin kiertokulkua. Kajavan näytelmässä ollaan jatkuvassa ei-tietämisen ja ei-ymmärtämisen tilassa. Kajava luo dokumentaarista ”raakatekstiä”, joka näyttää oman rakentuneisuutensa. Samalla tämä raakateksti hohkaa runollisuutta. Tällainen ambivalenssi estää kaiken mahdollisen näyttämöillusion ja siihen sitoutuneen näkymättömän ja luonnollisen realismin ideologian.

Kilven *Joka kolmas* yhdistää realistisen näytelmäfiktion dokumenttiaineistoon henkisestä väkivallasta. Dokumentaarisuus ravistelee *Nukkekodin* nukkekotimaista näyttämöilluusiota. Tällaisella brechtilläisellä vastastrategialla ja törmäytyksellä näytelmä menee illuusioiden ja julkisivujen taakse. Se näyttää, miten läpinäkymätöntä on realistinen näyttämäfiktio. Joka kolmannen tyyllilaji rakentaa läpinäkyvää ilmaisuja ja kriittistä suhdetta näytelmän sisältöön.

Myös Kuuluvaisen *Kultainen lusikka* käyttää etäännyttävää brechtilläistä vastastrategiaa. Se näyttää, miten paperit kulkeutuvat teknologiajätiksi muuttuneen Nokian osakepääomaksi ja miten Suomen varallisuuserot kasvavat Nokian nousun myötä suurimmiksi kuin koskaan aikaisemmin. Lopulta vanhat paperit ehkä päätyvät valmisteilla olevan Tervatynnyri-näytelmän rekvisiitaksi varsinaisen tervatynnyrin rinnalle. Materiaalisina metaforisina kiinnikkeinä toimivat osakepaperit ja suvun kokovartalopeilin liikkeet sekä kuoro, jota käsittelin jo aiemmin. Ne varmistavat sen, että huomio kiinnittyy varallisuuden kasvun prosessiin. Näytelmän monimielinen nimikin on osa vastastrategiaa. Se kuulostaa miltei samalta kuin Jotunin näytelmä *Kultainen vasikka*, jossa ihmiset ryhtyvät sodan ja puutteen aikana keinottelemaan nopean rikastumisen ja turvan toivossa. Kuuluvaisen näytelmässä ”synnyttään *kultalusikka suussa*”. Sanontahan kuvaa syntymistä varakkaaseen sukuun ja perittyyn varallisuuteen.

*Kukkivat luut* yhdistää postbrechtilliseen musiikkinäytelmään fantasiaa, jossa vallankumoustaistelun puhuvina subjekteina ovat miesten rinnalla naiset ja eläimet, joille vallankumous ja sitä seurannut terrori sen paremmin kuin uusi taloudellinen järjestyskään ei ole tuonut parannusta. Sikakin joutuu makaaberisti lahdatuksi vallankumoushuuruissa bakkanaaleissa. ”*Laki on kaikille sama, vain tuomiot vaihtelevat*”, laulettiin Arvo Salon *Lapualaisoopperassa*, ja mieleen tulee tietenkin myös Orwellin *Eläinten vallankumous*, jossa kaikki eläimet ovat tasa-arvoisia, mutta jotkin eläimet ovat tasa-arvoisempia kuin toiset yhteiskunnallis-poliittis-ekologisessa nisäkkäiden todellisuudessa.



Järvikallaksen teos harjoittaa ironista havainto-opetusta: Laulut paljastavat asenteet, ne käsittelevät moraalia, merkityksellistä toimintaa, vapautta, ihmisen vastuuta. Teoksen äänensävy on yhtä aikaa irvokkaanpessimistisen kyyninen ja romanttis-utopistisen toiveikas päättyessään milteipä idylliin suuresta yhteenkytkeytyneisyydestä: *”He takertuvat kiinni toisiinsa, tunkevat eläinten väliin, eläimet ottavat heidät tykönsä, he ovat yksi itseään lämmittävä kasa.”* Tämä ambivalenssi estää näytelmää sulkeutumasta brechtiläiseksi ope- tusnäytelmäksi, jossa on vain yksi oikea vastaus. Sävyero on merkittävä.

Moila on rakentanut *Isän maahan* ironisen irrottelevan musikaalinu- meron *”Academic Superstar”* (kirjoitettu yhteistyössä Tony Sikströmin kanssa). Esiintyjät puhkeavat laulamaan kuoron myötäillessä. Mies kutsuu Isän omaan fantasiaansa. Yhdessä Isä ja Poika matkaavat toiseen aikaan. 1990-luvun vapaudessa Neuvostoliiton romahdettua kansainvälisestä tutki- janurasta haaveileva Isä ja murrosikäinen Poika lähtevät viettämään isä-poi- ka-laatu-aikaa kongressimatkalta, joka päätty katastrofiin.

Valkaman *Säilötty matka* on spekulatiivista fiktiota. Se rakentaa kokemuk- sellista outoutta, joka näyttäytyy täysin luonnollisena. Fantasia ja mimeet- tisyys kietoutuvat siinä toisiinsa. Teos on jännittävä hybridi, joka sisältää hyvin konkreettista ja suoraa tunnistettavuutta, reaalia, vilpittömyyttä. Se on yhdeltä osalta dystopia tai ehkä paremminkin toiveikas ja vilpitiön reaalifan- tasia. Se laittaa kuvittelemaan toisenlaista maailmanjärjestystä ilman, että se sysäisi ihmisyyteen syrjään. Säilötyn matkan ihmislajin ja -kulttuurin maa- ilmassa tietyt kulttuuriset artefaktit ja käytännöt ovat kaikesta huolimatta säilyneet. Siinä ihmisyyttä pelastuu ja saa uuden alun. Lohdullinen toiveik- kuus syntyy tästä ajatuksesta.

Okko Leon *”XEX”* risteyttää nukketeatterinäytelmä, fantasiaa ja doku- menttiaineistoa. Nukketeatterin avulla on mahdollistaa käsitellä pornogra- fiaa, ilman ongelmaa seksuaalisuuden ja ruumiiden representaatioista. Nuk- keteatteri lajityyppinä tarjoaa kehyksen, jossa tarkastella ruumiillisuuksia, itsenäisiksi liioitteleviksi lähikuvamaisiksi toimijoikseen irtautuneita mate- riaalisuuksia, kuten sukupuolielimet. Näytelmä näyttää, miten seksuaalisuus pornografiana on tullut osaksi kapitalistista järjestelmää ja kulutuslogiikkaa. Valtavirtapornon narratiivin kehyksissä Leo näytelmällistää sekä halua että haluan kohdistettua kurinpitovaltaa ja sensuuritoimenpiteitä. Teos päätty freudilaisittain elämän- ja kuolemanhalun keskinäiseen kamppailuun. Libi- do-nukke ei voi vastustaa Thanatos-nukkea, vaikka hyvin tietää, että Thana- toksen yläpuolella oleva kuolemanvempain vie hengen.

Kriittisiä irtiottoja ja uudelleen fokuointeja näytelmissä tehdään myös absurdilla, surrealismilla, slapstickillä. *Pienen budjetin sotaelokuva* leikittelee inkongruenssilla, asioiden yhteismitattomuudella. Nyt ei tehdä suuren bud- jetin sotaelokuvaspektaakkelia. Sotaa käydään sukupuolittuneesti pienessä mittakaavassa kotona ja terveydenhoitorintamalla. Alkoholisti on Niemen näytelmässä liitukauden suuri sudenkorento tai mammutti ja yhtä lailla pik- kuriikkinen murskattava pienoismallihahmo. Alkoholistiperheen horroiriin yhdistyy huumori. Kohtaus, jossa tyttö karrää juoppoisää, on puhdasta slaps- tickiä. Jo itse näytelmän nimi on silmänisku kansallisille aiheille ja mahtipon- tiselle miehisen historian sotasankaruudelle.

*Uhanalaisissa* Viikka yhdistää tuhoon makaaberin ja absurdin huumorin. Humaltuneiden miehen ja naisen, säädön ja hoidon ”*kiima*” ja ”*tuore rakkautentynkä*” päättyy havaintoon katon lävitse asuntoon lentäneestä ruumiista. Postapokalyptisessä maailmassa ihmisen meno jatkuu entisellään. Heipat sulle -puhelinpalvelussa työntekijät toimittavat ikäviä viestejä, joita asiakkaat eivät itse halua viestiä. Ydintuhossa selviytynyt Sokea on turhautunut maailmaan menoon ja soittaa valitussoiton Maalle. Maan puhelinääneltä ”*Pyhäältä Mieskertojanääneltä*” ei vastakaikua heru. ”*Tuntuu kyllä aika ikävältä. Täytyy sanoa. Aika ikävää tämmöinen.*” Ydinpommin jälkeisessä maailmassa kukoistaa myös tuhoturismi.

## TUNTEMUSRAKENTEIDEN JA RUUMIINTUNTOJEN ALUEELLA

Brittiläisen kulttuuriteoreetikko Raymond Williamsin luoma käsite tuntemusrakenne (structure of feeling) tuntuu käyttökelpoiselta, kun yritän edelleen hahmottaa näytelmien maailmasuhteita.

Tuntemusrakenne tarkoittaa sosiaalisia rakenteita nykyhetkessä sellaisina kuin ne ilmenevät ihmisten kollektiivisessa tietoisuudessa esitietoisina orastavina, muotoutumassa olevina tuntemuksina.

Näytelmistä kasvaa rihmastoja syvemmälle ruumiintuntojen ja suhteisuusien alueelle: kaikkeen siihen, mikä ihmistä liikuttaa ja miten ihminen liikuttuu. Avautuu näkymä aistimukselliseen epäjärjestykselliseen maailmaan ja sen sotkuisuuksiin. Sarah Ahmed kirjoittaa siitä, miten tunteet ja affektit rakentavat ruumiiden ja maailmojen pintoja ja rajoja, jotka liikkuvat ja kiertävät ohjaten sitä, miten toimimme ja olemme suhteessa maailmaan.

Luen ja aistin näytelmien affekteja ja intensiteettejä. Luen näytelmistä ihmisten ja muiden olentojen välistä haurasta yhteisyyden tunnetta, torjuttuksi tulemisen tunnetta, näkymättömyyden tunnetta, epäoikeudenmukaisuutta, katkeruutta, ihmetystä. Luen erilaisia trauman affekteja, uupumusta, voimattomuutta, masennusta, luopumista, ulkopuolella oloa, pelkoa, suorittumispaineita, passioita. Luen vastarintaisuutta. Luen elämänvoimaa, mielikuvittelun iloa, rakkautta, raivon, vihan ja halun sfäärejä. Jokaisella uudella lukukerralla näytelmien tuntoisuusien alueelta paljastuu uutta.

Yritän antaa näytelmistä välittyville ruumiintunnoille ja intensiteeteille sanoja. Liikuskelen samalla ruumiintuntojen sukupuolittuneilla alueilla, patriarkaattissa, kapitalismissa, ekokriisissä, ikäkriisissä, sodan uhkassa. Tehdävänä on mahdollon paradoksi ja herättää varmasti hilpeyttä. Tiedän, että affektit ovat juuri sitä artikuloimattomilla ja kielellistymättömällä alueilla liikkuvaa tuntoisuutta, jota viime kädessä jäljitetään näyttämön fyysisessä ruumiiden todellisuudessa.

Affektit tekevät ja saavat aikaan asioita. Tunteilla tehdään eroja ja hierarkioita. Ahmed on kiinnittänyt huomiota esimerkiksi tapaan, jolla heteronormatiivinen käsikirjoitus tuottaa outoutta. Tällainen outous välittyy Eeva Turusen näytelmästä *Isoisä*, ilman muuta, jossa sanelukoneen patriarkaatin ääni harjoittaa performatiivista toiseuttamista.

Kilven näytelmässä *Joka kolmas minän kommenttien ja dokumenttiaineiston kautta välittyy toden tuntu, lähisuhteen kontrollivalta, tila, jossa ihminen voi liikkua vapaasti, mutta jossa hienostunut normalisoiva kontrolli tuottaa*

näkymättömiä hienovaraisia sääntöjä vaimona tai äitinä olemiseen. Noran vapaa tila kutistuu, mahdollisuus elää ja toimia itsenään kutistuu. Hierakki- sessa suhteessa ihminen altistuu niin kuin homeitiöille altistutaan. Identi- teetti ja itsearvostus liukenevat kuin saippua, mutta eivät lopullisesti.

Karhun näytelmää *Eriopis* luen abjektitilan dramaturgiana. Julia Kris- teva on luonnehtinut abjektia kauhun tilaksi, jossa lapsi ei tunnista rajojaan ja jossa paha ja vastenmielinen tunkeutuu turvallisena pidettyyn. Yksilö muo- dostuu puhuvaksi subjektiksi, yksilöksi, abjektion kautta, kun lapsi eriytyy äidistään. Viettien hallitsema ruumiillinen maternaalinen, joka on kielen ja järjestyksen ulkopuolella, jatkaa näytelmässä hallintaansa. Ruumis puhuu puhumatta. Nimihenkilö ei siirry symboliseen järjestykseen. Kieli on näy- telmässä se fyysinen ruumiinosa, jonka Eriopis repii irti tai jonka äiti repii. Samalla kieli on myös symbolista järjestystä, kieltä, jota Eriopis kieltäytyy puhumasta ja asettumasta tämän järjestyksen piiriin. Näytelmässä ollaan rajalla, ruumiin rajojen epäselvyydessä. Eriopiksen maailmaan kuuluvat erilaiset abjektit: ruumiineritteet ja karvat. Minua kiehtoo ajatus abjektista mahdollisena subjektin kapinana ulkomaailmasta tulevaa uhkaa vastaan.

Patriarkaalinen järjestys ja hegemoninen maskuliinisuus tuottavat vastaa- vanlaista outoutta ja eksyneisyyttä, joka välittyy Nuutisen *Vanhempainillasta* ja Moilan *Isän maasta*. Niistä aistin paitsi normatiivisia maskuliinisuuden paineita myös jotain aivan muuta. *Isän maa* antaa pitkät freudilaisen ”isän maan” sukupuolittuneelle psykölöyhkälle. Teoksen metarakenne ja leikkisän ironinen tyyli estävät isäsuhteiden ja maskuliinisuuksien kanssa piehtaroin- tia tulemasta pateettiseksi. *Vanhempainilta* rakentaa rakkaudentäyteisessä suh- teessa omaan lapseen uudenlaista tuntoisuutta. Tuossa suhteisuudessa itsestä nousee leikittelevää, hellää ei-binaaria ihmisyyttä. Skitso mieli tulee kokonai- seksi. Minua kiehtovat tällaiset raivokkaan lempeän fantasioinnin tasot.

## KIELI MATERIAALINA JA SUHTEESSA ULKOISIIN ASIAANTILOIHIN

Kieli on näytelmissä materiaalia itsessään ja samalla se viittaa ulkoiseen todellisuuteen. Näytelmäkirjailija rakentaa kielen avulla valtasuhteita ja sosi- aalisia hierarkioita. Hän luo kielellä tilanteita, henkilöitä ja vuorovaikutus- suhteita. Näytelmissä henkilöt saattavat puhua kieltä, joka jäljittelee puhe- kieltä ja sen eri rekistereitä niin kuin esimerkiksi *Pienen budjetin sotaelokuvassa* tai *Kukkivissa luissa*. Yhtä hyvin puhe saattaa olla kohotettua kieltä niin kuin esimerkiksi näytelmässä *Den lysande tiden* tai näytelmässä *Isoisä, ilman muuta*.

Kielikään ei etene lineaarisesti ja tarkkarajaisesti. Fragmentaarisuus huokoistaa näytelmien kieltä. Näytelmiin voi sisältyä monia eri tekstilajeja ja kielen rekistereitä, jotka moniäänistävät teosta.

Näytelmät ovat omanlaisiaan kielellisestä materiaalista tietoisia olentoja, jotka harjoittavat kielellistä itsereflektiota. Kun näytelmä horjuttaa kieltä ja katkoo sen ilmeisimpiä viittauksia todellisuuteen, valpastun lukijana. On pakko hidastaa, tulen tietoiseksi kielestä, joka tuntuu vievän minut teoksen läsnäolevaan, tapahtumalliseen nyt-hetkeen. Tällainen kieli tulee usein lähelle runoutta tai filosofista ajattelua sekä esitystaiteen ja musiikin tapaa olla.

E.L. Karhun *Eriopis* tekee kielellä sitä, mistä Roland Barthes *Mytologiois- saan* kirjoittaa: vallankumouksellisella kielellä voi rikkoa myyttejä. Karhun

teoksessa sanat jysähtävät kuin giljotiini, vääjäämättömän tarkasti ne etsivät kohteensa. Sanat luovat runollisia kuvia tai sitten kieli on täynnä raivoa. Kieli jumiutuu, se alkaa pakkomielleisesti toistaa itseään, sanoja, lauseita, kokonaisajatuskulkuja. Kielellä on oma halu, se liikkuu maanisesti ihan sinne, minne sitä huvittaa.

Karhun näytelmän kieli tekee liikettä ylevästä abjektiin, inhoon, kuvotukseen ja kauhuun. Kieli menee ruumiin eritteisiin, siellä haisee kusi, turistien kalsareissa on tahroja. Jäätynneiden turistien metsästä Eriopis nyhtää turistien häpy-, parta- ja viiksikarvoja, äidin harjasta Eriopis syö äidin hiuksen, ottaa äidin tavaroista kondomin, jonka leikkaa auki. Hän levittää sen lattialle, kaataa päälle ihoöljyä ja luistelee sen päällä. Eriopis lakkaa häpyhuuliaan. Eriopis masturboi. Omassa maailmassaan Eriopiksella on nautintonsa. Toistolla ja abjektilla teos tavoittaa ruumiintuntojen eri alueet: ”Kehon muistia ei koskaan pidä väheksyä.”

Karhu näyttää nimihenkilön kasvun käsialan kehittymisenä hapuilevista kaunokirjaimista. ”MINÄ RAKASTAN MURHAAJAA MUTTA MURHAAJA EI RAKASTA MINUA”. Karhun tekstissä typografisesti toisiinsa liitetyt samat sanat toistuvat pitkänä pötkönä. Pakkomielteisessä kirjoituksessaan Eriopis astuu kielen symboliseen järjestyksen maailmaan, jonne tunkeutuvat myös isän ja median todellisuudet: HUORRRRRA HUORRAAAARRRAAAAA JULKISUUS-HUORRARRAAAAARRARA.

Nimihenkilön sivullisuudelle Karhu luo hengästyttävän joukon luonnehdintoja. Eriopiksesta piirtyy kuva perheen ja matkailuyrityksen ”piikatyttönä”, ”lapsenliikkana”, ”äidin koirana”, ”telineenä poikien elämälle”, ”lavasteena”, ”vieraana”, ”huonekaluna”. Karhu jatkaa vyöryttämällä vastakuvia nimihenkilön elämästä: ”tytärelämä, kuolaelämä, knoppitietoelämä, ylimääräiselämä, reunamerkintäelämä, sellaista sinä et ota, Eriopis, et ota”.

Jussi Moila kirjoittaa *Isän maahan* oidipaalirakenteen romahduksena kohtausten ”the Play”. Se on miehen yöllinen kirjoitussessio isän kanssa käydyin riidan jälkeen. Teksti purkautuu ulos oksennuksen tai tulivuorenpurkauksen voimalla. Se on välimerkitöntä, eri värein kirjoitettua massaa. Se on rakkauden, halun, vihan ja itseinhon täyttämää hourailevaa skitsotekstiä, jossa sekoittuvat ekokriisi, ”trooppisten subtrooppisten alueiden dehydraatio” ja täydellinen käsitelmokellus ”anaaliglobaalipenetratioautomaatiokuutiorepresentaatio”. Tästä massasta pistävät esiin ”mä vihaan sua” ja ”mä rakastan sua”: *mä vihaan sua kuuhun asti tää on kirjoitettu taivaaseen sä ja mä kaunis niin kaunis maailman kaikkeus on meidän tässä rakkaudessa se on meidän kiveä soraa ja kalliota ja niin ei koko universumin historiassa eikä kuolevaisuudessa ole aamun valona täydellisenä aamun valona täydellisenä tuhona aamun valona täydellisenä tuhona aamun tää on mun elämäni suuri rakkaustarina*. Tähän katkelmaan on käytetty neljää väriä. Kohtausten innoittajana on ollut Thomas Köckin näytelmä *Paradies fluten*.

Kajavan näytelmän *Undress me, then* kieli luo haurautta. Ekokriisi ja luontokato kehollistuvat, kielikin oirehtii. Horjuva, epästabiili maailma tuottaa epävakautta myös kieleen. Näytelmässä puhuttu ja kuultu kieli on rikkinäistä tai haurasta, katkonaista ja änkyttävää. Osittain dokumentaarinen teos on monikielinen, siinä puhutaan arabiaa, maa-kieltä, fulfuldea (jotka voidaan osoittaa valona tai äänenä) sekä englannin, ranskan ja suomen kieltä ja lisäksi litteroituja kuulokuvia. Sen dialogimateriaalissa on paljon kahdenkeskisiä tai tulkin

välityksellä käytyjä keskusteluja. Siinä on kuulokuvia, ääninauhan tallentamia muistikuvia. Limittäisyyttä ja päällekkäisyyttä korostaa jo näytelmän typografia. Dialogi on asetettu sivuille simultaanisuutta ja katkoksia osoittamaan.

*Undress me, then* -näytelmän keskiössä ovat ihmisten sijaan rakenteet. Teoksen kieli pystyy tavoittamaan kompleksista todellisuutta sitä esineellistämättä tai eksotisoimatta. Virtaavana ja tapahtuvana näytelmän kieli hapuilee kohti havaitsematta jäävää, joka pakenee asettautumista havainnon tai katseen vallankäytön kohteeksi.

Aminoffin *Den lysande tiden* ja Longan *neljän päivän läheisyys* näyttävät, miten eri tavoin minimalismia voi toteuttaa, mutta vaikutukset lukijaan ovat samansuuntaiset. Kun yksinkertaistetaan, puhdistetaan ja luovutaan, huomio kiinnittyy jokaiseen merkitsevään yksityiskohtaan, sanojen taakse, väleihin, olemiseen, tapahtumiseen, maisemaan. Minimalistinen kieli suuntaa ajatteleluun teoksen takana.

Aminoffin näytelmässä minimalismi saattaa lukijan valppaaksi jokaiselle liikkahdukselle, tulkitsemaan, lukemaan kahta ihmistä, heidän suhteensa ja tämänhetkisen tilanteen liikehdintää, mennyttä, kaipausta, torjuntaa, kaikkoomista. Puolentoista tunnin hetki avautuu rivien välissä, liikettä ja katsomista kuvaavien verbien hienovaraisissa ehdotuksissa siitä, mitä henkilön sisässä mahdollisesti liikkuu.

Longan *neljän päivän läheisyys* on kokeellista poetiikkaa tai dramaturgiaa. Se laajentaa näytelmän ja esityksen rajoja tutkimalla oman tekstuaalisen materiaalisuutensa ehtoja ja keinoja. Näytelmä käsitteellistää uudelleen näennäisen sattumanvaraisia, luonteeltaan ei-kerrottavia emergenttejä ilmiöitä ja hahmottaa, miten ne kytkeytyvät toisiinsa. Näin se jatkaa tutkimusta siitä, mitä posthumanistinen ekokriisin draama voi olla – siis juuri draama, tuo länsimaisen ihmiskeskeisen teatteritradition hellitty lapsi, jota historian kriisien kulussa erilaisin operaatioin on pelastettu.

*neljän päivän läheisyys* asettaa syrjään ihmisen kaltaisen toimijan ja nostaa etualalle toislajiset, toista kieltä puhuvat lokit. Lonka on luonut kokeellisen tekstuurin. Hän kuvaa typografisesti ja typografian muutoksilla loppukielten kompleksia, moninaisia ja tilanteisessa muuttuvia kielellisiä ilmentymiä. *neljän päivän läheisyys* kielen äänteellisyys on keskeistä. Sanat, äännähdykset, äänet ja musiikki liittyvän toisiinsa kuin pilvet tai lokit taivaan avaruudessa. Longan teksti rakentaa lintujen konserton. Rauhaisasti, mutta yhä hyvin ilmeikkäästi – *Tranquillo, ma sempre molto espressivo*. Mitä tapahtuu tekstuaalisella tasolla? Lonka ei jäljittele vaan ikään kuin litteroi tilallis-auditivisesti loppukielten monimuotoisen kielen ja viestinnän. Kirjasinten ja kirjasyntymien koko, paksuus ja sijainti valkoisella sivulla ja niiden suhteet toisiinsa luovat mielikuvan parvesta ja yksittäisten loppukielten sijainnista, vaihtelevasta intensiteetistä ja siitä, mistä äänet tulevat.

Laura Valkaman *Säilötyn matkan* ytimessä ovat syklisen ja lineaarisen maailmankuvan erot ja vastavuoroinen mukautumisen prosessi. Tämän Valkama konkretisoi kahden yhteisön kieleen. Laaksokaupungin asukkaiden kielessä mennyt aika on jatkuvasti läsnä. Se ilmaistaan imperfektin sijaan presensillä ja ajanmääritteillä *”viime vuonna”, ”eilen”, ”viime viikonloppuna”*. Kaivoskylän asukkaiden maailmassa on imperfekti. Mennyt on muistina, ei läsnä olevana todellisuutena.

Valkama antaa parenteeseissa ohjeistuksia Laaksokaupungin asukkaiden puhekielille. Minun korvissani tuo puhekieli kuulostaa Tampereen murteelta. Kaivoskyläläisten imperfektinen kieli ilmaantuu yhteiselon myötä toisen yhteisön kieleen ja ajatteluun. Valkaman luomassa dialogissa yhteiselo ja mukautuminen rakentuvat hyvántahtoisesti kielellisistä kokeiluista tai lipsahteluista. Erilaiset maailmankuvat ja identiteetit voivat elää rinnakkain ja limitysten. Näin me voimme jatkaa elämää tällä elonkehällä.

Eeva Turunen näytelmässä *Isoisä, ilman muuta* vastarinnan ja vapautumisen dramaturgia konkretisoituu kielessä. Turunen tuo näkymättömän hallinnan ja vallankäytön kieleen: kielen modaliteeteista paljastuu isoisan hienostunut vallankäytön performatiivi.

Näytelmän naisella on pedantti suhde kieleen. Hän korjaa puolisonsa kieltä, on näreissään teitittelyn taidon rapautumisesta ja siitä, miten ”*moni on niin sanotusti hakoteillä teosanojen suhteen*”. Kielenkäyttöön palataan teoksen kuluessa toistuvasti. Jo teoksen nimikin rakentaa patriarkaalista valtaa kielessä liittäessään isoisään tuon modaalisen ilmaisun ”ilman muuta”, epäilemättä. Kieli on tekoja, puheakteja. Käsyt ja velvoittavuudet, samoin kuin mahdollisuudet, luvallisuudet, välttämättömyydet ja todennäköisyydet voidaan ilmaista hienovaraisesti erilaisin modaliteetein. Juuri modaliteeteista käy ilmi, miten sanelukoneen isoisä harjoittaa valtaansa ja ilmaisee näkemyksiään tai uskomuksiaan, arvioi ja arvottaa asiantiloja ja emotionaalista asennoitumistaan.

Salla Viikan *Uhanalaiset* käsittelee sopeutumista ja uudelleenorientoitumista. Sen maailmassa ihmiset jatkavat elämäänsä ulkopuolisesta todellisuudesta välittämättä, mutta heidän kieltänsä kontaminoituu. Ihmisten kokemusmaailmaan ja kieleen tunkeutuu kielen eri rekisterien muodossa ulkopuolinen todellisuus. Eroterapiaan pesiytyvät kielirekisterien häiriönä sellaiset sanat kuin demilitarisoitu turvavyöhyke, Hitler, elintila, ansat, ydinohjussiilo ja ydinsukellusveneet, sisäiset traumakokemukset sekä ampumahaavan aiheuttaman shokkitilat. *Uhanalaiset* pitää sisällään näytelmän näytelmässä. Erote-rapiassa käydään kahden osapuolen väliset Virtasten Kuningatarkunnan ja Virtasten Demokraattisen Kansainliiton rauhanneuvottelut, joissa käsitellään miehittäjän oikeuksia, vastarintaliikettä ja puolustusjärjestelmiä. ”*No kuka tääl ei oo uhanalainen.*” kysyy yksi eroryhmäläisistä harjoitteiden lomassa.

## SOTKUISESTA YHTEENKYTKETYNEISYYDESTÄ

Eurooppa kääntyi uuteen asentoon ja julmaan todellisuuteen, kun tämän kirjoitukseni loppu jo häämötti. Verkkokalvon ja mielen valtasi vieras: sota, ihmisen hätä ja kärsimys. Teillä vaeltavat lapset, naiset, vanhukset, heidän surunsa, voimattomuutensa ja huolensa. Junaan tungeksii väkijoukko, sen epätoivo. Ohjuskuja. Ruhjoutuneita rakennuksia, tuhon maisemia. Poikansa, miehensä, isänsä menettäneiden itku ja arkkua koskettavat kädet.

Elämästä ja ihmisten perustarpeista, turvasta, suojasta, lämmöstä, vedestä, ruoasta, solidaarisuudesta tuli äkkiä konkreettisempia. Näytelmien äärellä olemiseni muuttui. Pohdin näytelmien kirjoittamisen merkitystä. Tartun hanakasti lohtuun ja toivoon.

Luen *Troijan naisia*:

*”Mitä minä kirjoittaisin hautakiveesi? Tässä lepää lapsi. Mitä kirjoittaisin ranta-  
tahiikkaan mitä meri ei kehtaisi lukea? Tässä lepää lapsi, jonka kreikkalaiset tap-  
poivat? Mitä minä piirtäisin hiilellä taivaalle mitä yö ei ilkeäisi pyyhkiä pois? Tässä  
lepää lapsi jonka kreikkalaiset tappoivat koska pelkäsivät häntä.”<sup>1</sup>*

Sanat satuttavat. Sanoilla on voimaa.

Filosofi Hannah Arendt kirjoittaa teoksessaan *Totalitarismin synty* siitä, miten totalitarismin kehittyessä ihmiset alkavat huomaamattaan pitää epänormaaleja asioita normaaleina. Minulle yksi aspekti näytelmien poliittisudessa on siinä, miten näytelmät tuottavat särön tai häiriön automaattistuneisiin havaintoihin ja luonnollisiin pidettyihin asiantiloihin tai miten katse kohdistetaan sinne, mikä voisi jäädä näkymättömiin. Ehkä tässä on kyse siitä, mistä venäläinen formalisti Victor Šklovski kirjoitti esseessään:

*”Jotta elämäntunne palaisi ja jotta asiat jälleen koettaisiin, jotta kivi tehtäisiin kiviseksi, on olemassa se mitä kutsutaan taiteeksi. Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden vieraannuttamisen ja vaikeutetun muodon keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoa, sillä taiteessa vastaanottoprosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava.”<sup>2</sup>*

Kuvittelun, kirjoittamisen ja esittämisen aika ja tila on viime vuosina kaventunut. Juuri siksi lukijanmieleni värähtää, kun se näkee, miten näytelmät kovertavat reittejä kuvittelun ja havaintojen vapaudelle. Näkökulmani laajenee, kun näytelmät tekevät omintakeisen yllättäviä havaintoja ihmisestä, yhteiselosta, yhteiskunnasta, ihmisyhteisön ja elonkehän tilasta. Näytelmien katse siirtyy ihmisestä myös toisaalle: ei-inhimillisiin toislaajisiin toimijoihin, evoluutioon ja rakenteisiin.

Todellisuus on sotkuista ja monimutkaista. Näytelmät osoittavat voimansa myös silloin, kun ne liikkuvat tahmaisten, hämmäreisten ja vaikeasti artikuloitavien ruumiintuntojen ja aistimusten alueella, myös banaalissa, arkisessa tai sitten kauhistuttavassa ja torjutussa. Näytelmät ovat affektien kotimaata. Ne rakentavat hetkiä, joissa ruumis puhuu. Ihminen ei ole abstrakti, ihmiset ja kaikki elolliset olennot ovat ruumiita, joilla on tarpeita ja oikeuksia.

Näytelmät ovat ehdotuksia ja harjoituksia maailman jakamisesta. Ne voivat huutaa. Ne voivat puhua hiljaa. Näytelmät ovat maailmassaolon muoto, vaikka maailman muutoksissa ne eivät välttämättä pysy perässä. Uuden näytelmän ohjelman näytelmät muistuttavat yhdessä olemisen moninaisuudesta ja ruumiiden tarpeista joka hetki – ei vain pohjoisella pallonpuoliskolla vaan koko maailmassa. Sen varassa elonkehä on, sen varassa me olemme. Ja kun sota on ohitse, näytelmät voivat tuoda lohtua, oikeutta ja auttaa kestäämään ja ymmärtämään. Näytelmät ovat nykyhetkeä ja muistia.

Näytelmäkirjailijalla on vastuu kielestä ja näytelmästä ja lukijalla vastuunsa näytelmän potentiaalisuuden ymmärtämisestä. Lukeminen on yksityistä ja näytelmän potentiaalisuuden rajat ovat vain lukijan mielen rajoja.

Olemme yhteisessä maailmassa, tuntematon olio ja minä. Ja meillä on vastuu maailmastakin.

1 Jukka Vieno, *Troijan naiset* Euripideen pohjalta, 1982

2 Šklovski 2001, 34.

## LÄHTEET

- Ahmed, Sara (2018). *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Alk. *Cultural Politics of Emotion* 2004. Suom. Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: Niin & Näin.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bergson, Henri (1991). *Matter and Memory*. Translated by Nancy Margaret Paul and WS Palmer. Zone Books: New York.
- Braidotti, Rosi (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles (1992). *Autiomaat: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Rahkonen Keijo Sakari, Kotkavirta Jussi, Vähämäki Jussi. Gaudeamus: Helsinki.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1993). *Mitä filosofia on? (Qu'est-ce que la philosophie?)* 1991). Suom. Leevi Lehto, Gaudeamus: Helsinki.
- Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina* (2018). Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (toim.). Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Hulkko, Pauliina (2018). *Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia*. Teoksessa *Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina*. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (toim.). Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. Alk. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980).
- Kokkonen, Tuija (2017). *Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Massey, Doreen (2008). *Samanaikainen tila*. Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suomentanut Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.
- Nancy, Jean-Luc (1996). *Corpus*. (Corpus, 1992.) Suom. Susanna Lindberg. Gaudeamus, Helsinki.
- Nancy, Jean-Luc (2010). *Filosofin sydän*. (mukana myös *Corpus*-teoksen käännös sekä aiemmin suomentamaton Tunkeilija-essae (Intrus 2000). Suom. Susanna Lindberg (Corpus) ja Elia Lennes ja Kaisa Sivenius (Tunkeilija). Toim. Sami Santanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Šklovski, Victor (2001). *Taiteesta – keinona*. Suom. T. Suni. (Iskussktvo kak prijom 1917.) P. Pesonen & T. Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS.
- Williams, Raymond (1988/1977) *Marxismi, kirjallisuus ja kulttuuri*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.



## NÄYTELMÄNLUKUTAVAT

*UNOssa käytetty työväline näytelmätekstien lähestymiseen  
ja niistä keskustelemiseen.*

Koonnut: Saana Lavaste

UNOn toteuttamissa näytelmän lukemisen työpajoissa käytetty työväline sisältää listan erilaisia lukutapoja ja työpajasovelluksen niiden käyttämiseen.

Lista on alun perin kehitetty opetuksen tarpeisiin, eikä sen ole tarkoitus olla koskaan valmis. Jokaisessa tilaisuudessa, jossa listaa on käytetty, on ollut tapana kysyä: Mitä tästä puuttuu? Vastaukset ovat olleet hyvin erilaisia: ”juoneen keskittyvä lukutapa”, ”se, että nukahtaa lukiessa” tai ”se, että näytelmää luetaan vasten Kajaanin kaupunginteatterin todellisuutta”. Jälkimmäinen lukutapa päättyi listaan nimellä lokalisoiva lukutapa.

Listan tarkoitus on toimia keskustelun virittäjänä ja kokeilujen innoittajana. Sitä voi täydentää ja sillä voi leikkiä mielensä mukaan!

### TYÖPAJASOVELLUS

*UNOn lukemisen työpajoissa lukutapalistaa on käytetty esimerkiksi seuraavassa kuvatusalla tavalla. Työskentelyn kesto vaihteli 2–5 tuntiin riippuen valitun näytelmätekstin pituudesta ja työskentelyn tarkoituksesta.*

#### Näytelmän valinta

Työskentely toimii millä tahansa näytelmällä: voi valita perusklassikon tai kenties osallistujille vähemmän tuttua tyyliä tai muotoa edustavan tekstin.

Näytelmää voi hyödyntää kokonaisuutena tai valita siitä vain osan, esimerkiksi yhden kohtauksen tai näytöksen.

Työskentelyn mielekkyyttä lisää, jos teatteri tai työryhmä on päättänyt tehdä tai harkitsee tekevänsä kyseisen tekstin.

#### Työpajan toteutus

1) Työpajan avaus: UNOssa työskentelyn alkuun pidettiin lyhyt tai pidempi luento lukemisesta. Siinä käsiteltiin taiteellisen lukemisen erityispiirteitä, näytelmän historiallisia tyyllilajeja ja niiden vaikutusta lukemiseen sekä tulkintaan liittyviä valtakysymyksiä. Monia näitä aiheita käsitellään Saana Lavasteen kirjoittamassa puheenvuorossa *Lukeminen taiteellisenä työnä* (alkaen s. xx). Yhteistä keskustelua kyseisen artikkelin pohjalta voi käyttää lukutyöpajan avauksena.

2) Käydään läpi lukutapalista ja keskustellaan siitä. UNOssa kannustettiin ihmisiä kertomaan omasta lukutavasta sekä henkilökohtaisista (näytelmien) lukemiseen liittyvistä iloista ja haasteista.

3) Lukutapojen valinta. Osallistujat jaetaan pienryhmiin sen perusteella, mikä lukutapa heitä kiinnostaa (ryhmällä yhteinen lukutapa).

4) Näytelmän lukeminen

4A: Luetaan koko näytelmä yhdessä ääneen siten, että kukin pienryhmä keskittyy lukemisen aikana omaan lukutapaansa ja tekee (ja kirjaa ylös) havaintoja. Tulokset puretaan yhdessä luennan jälkeen.

4B: Yksi kohtaus tai näytös näytelmästä. Ryhmät työskentelevät itsenäisesti lukien samaa tekstiä kukin omalla tyyllillään. Lopuksi tullaan yhteen ja jaetaan havainnot.

5) Reflektio: Voidaan esimerkiksi pohtia, miten teatterin, ammattiryhmän tai työryhmän lukemisen kulttuuria voisi kehittää.

## LUKUTAPALISTA

1. Lukijan omasta elämäkokemuksesta ja elämäntilanteesta lähtevä lukutapa
2. Tarinaan ja juoneen keskittyvä lukutapa
3. Merkitysverkostoja etsivä lukutapa  
*Assosioivuus, lukea näytelmää kuin runoa, millaisia kuvallisia yms. toistuvia motiiveja*
4. Henkilökeskeinen lukutapa  
*Kunkin henkilön tahdon suunta, käänteet, ristiriidat*
5. Materiaalinen lukutapa  
*Teksti materiaalina, materiaalisuutta tuottavana impulssina*
6. Intertekstuaalinen lukutapa  
*Luetaan näytelmää toista tekstiä tai teosta vasten*
7. Avoin ja kysyvä lukutapa  
*Välittömästi tulkinnasta pidättäytyminen*
8. Kehollinen lukutapa  
*Millaista liikettä, ääntä, olemisen tapaa teksti ehdottaa*
9. Kollektiivinen, taiteellisia impulsseja synnyttävä lukutapa  
*Esim. Inger Eilersen: Artistic Response -metodi*
10. Neliulotteinen lukutapa: ”näytelmä planeettana”  
*Esim. Elinor Fuchs: Visit to the Small Planet*
11. Kriittinen lukutapa  
*Kysyä, purkaa tai väittää vastaan näytelmän esimerkiksi sukupuoleen, luokkaan, rodullistamiseen, ikään tai yhteiskunnallisiin hierarkioihin liittyviä oletuksia*
12. Kontrapunktinen lukutapa  
*Esim. Edward W. Said, etsiä tekstistä vastakertomus tai hiljennetty ääni*
13. Kontekstoiva lukutapa  
*Millaiseen historialliseen aikaan, filosofiseen tai kulttuuriseen keskusteluun, näytelmäkirjallisuuden tai teatteritaiteen kehityksen hetkeen näytelmän kirjoittaja on työllään reagoanut.*
14. Lokalisoiva lukutapa  
*Luetaan näytelmää vasten paikkaa tai tilannetta, jossa näytelmä tullaan esittämään.*
15. Transponoiva tai adaptoiva lukutapa  
*Tekstin lukeminen vasten jotain ennalta valittua tai määrättyä näkökulmaa, esimerkiksi pandemia/asperger/addiktio/ilmastonmuutos. Adaptaatio vallitseviin olosuhteisiin.*

Lukutapoja taustoittavia kommentteja seuraavalla sivulla

## Kommentteja lukutapoihin:

1. Todennäköisesti tyypillisin lukutapa, jos ei tietoisesti valitse toisin. On ehdottoman välttämätöntä lukea näin myös taiteen ammattilaisena, mutta omaan kokemukseen peilaaminen ei voi olla ammattilaiselle ainoa tapa.
2. Myös hyvin yleinen lukutapa, proosaa luetaan myös tyypillisesti näin. Haasteita nousee, mikäli kyseinen näytelmä ei toimi tarinan tai juonen ehdoilla.
3. Toimii usein hienosti erityisesti niihin teksteihin, joihin tarinallinen lukutapa ei pure, ainakaan ensisilmäyksellä.
4. Usein luonnollisin ja tärkein lukutapa näyttelijöille.
5. Usein luonnollisin ja tärkein lukutapa esitysten visuaalisille suunnittelijoille: lavastajille, valosuunnittelijoille, pukusuunnittelijoille ja tarpeistonvalmistajille. Kyseisestä lukutavasta on hyötyä myös muille, ja sen harjoittaminen parantaa usein kommunikaatiota ja yhteistyötä edellä mainittujen ammattiryhmien kanssa.
6. Villi kortti. Voi valita minkä tahansa tekstin toisen tekstin rinnalle ja keskitettyä tekstien yhteneväisyyksiin ja eroavaisuuksiin, siihen kompositioon mitä nämä kaksi tekstiä rinnakkain alkavat tuottaa. Rinnakkaistekstinä voi toki toimia muukin kuin näytelmä.  
  
Tästä erinomainen esimerkki on ohjaaja Laura Mattilan taiteellinen lopputyö *Temptation Island Karamazov* (Teak, 2019), jossa oli luettu rinnakkain *Karamazovin veljeksiä* ja tosi-tv-sarjaa *Temptation Island*. Tästä intertekstuaalisuudesta syntyi paitsi hieno esitys, se kutsui samaan katsomoon monimuotoisen yleisön, jossa oli sekä Dostojevski- että Temppari-faneja.
7. Tärkeä lukutapa, joka mahdollistaa niin klassikoiden uudelleen näkemisen kuin uusien ”vaikeiden” tekstien lähestymisen puhtaalta pöydältä. Tässä vaikeinta on antautua ei-tietämiselle, olla kiirehtimättä päätöksiin ja näkemyksiin.

Konkreettisenä työtapana voi käyttää kysymysten kirjoittamista. Joka kerran, kun olet tekemässä tulkinnan, käännä se kysymykseksi. Esimerkiksi tulkinta ”näytelmän henkilö A haluaa B:lle pahaa” muuttuu kysymykseksi ”haluaako A B:lle pahaa?”. Yksi kysymys voi johtaa toiseen: ”miksi A haluaisi B:lle pahaa?” tai ”tiedostaako A haluavansa B:lle pahaa?”. Kysymysten kanssa työskentelystä puhuu myös Inger Eilersen *Artistic Response* -metodissaan (ks. linkki kohdassa 9.).

8. Lukutapaa helpottaa tekstin ulkoa opettelu ennen kuin sitä ryhdytään lukemaan kehollisesti. Kehollista lukemista voi tehdä monella tavalla – esimerkiksi lukemalla yhtä roolihenkilöä kollektiivisesti. Eli kaikki opettelevat yhden henkilön repliikkejä ja alkavat tuottaa ääntä, kehollisuutta ja liikettä, jota nuo repliikit synnyttävät.
9. Suositus lukea Inger Eilersenin teksti aiheesta: <https://ecthec-erasmus-mais.ipl.pt/textfour.html>
10. Suositus lukea Elinor Fuchsin teksti: [https://web.mit.edu/jscheib/Public/foundations\\_06/ef\\_smallplanet.pdf](https://web.mit.edu/jscheib/Public/foundations_06/ef_smallplanet.pdf)
11. Esimerkkinä toimii Antti Mikkolan ohjaajan luenta *Huojuvasta talosta*, jossa sukupuoliroolit oli käännetty päinvastoin. Nainen olikin pelottava ja väkivaltainen, mies oli uhri.
12. Lukutavassa on kiinnitettävä huomiota siihen mitä ei ole, ketä ei näy tai mitä ei sanota. Ofelian nostaminen *Hamletin* päähenkilöksi voisi olla tällainen valinta, vrt. Katie Mitchellin ohjaama esitys *Ophelias Zimmer*.
13. Lukutapa vaatii lukemaan paljon taustamateriaalia ja historiaa kontekstoinnin tueksi.
14. Lokalisoida voi nykypäivään, -paikkaan ja -hetkeen. Toisaalta lokalisoida voi myös esimerkiksi instituutioon tai alakulttuuriin.
15. Transponoiva vai adaptoiva lukutapa? Valitse se nimi, joka inspiroi sinua enemmän.

## NÄYTELMÄN LUKEMINEN ÄÄNEEN JA KESKUSTELU HAVAINNOISTA

*UNOn kirjailijaohjelmassa käytetty työskentelymuoto  
näytelmätekstin lähestymiseen ryhmässä.*

### Tarkoitus ja tarpeet

Tarkoitus: Kirjailija kuulee kesken-  
eräisen tekstinsä luettuna ääneen ja saa  
tekstiin liittyviä havaintoja. *Muita käyttö-  
tarkoituksia voivat olla esim. tekstiin tutustu-  
minen ryhmässä (teatterissa mm. lukeharjoit-  
us, taiteellisen jaoksen työskentely)*

Työpajan kesto UNOssa: 3–4h

Työskentely on kaksiosainen:

- 1) teksti luetaan yhdessä äänen
- 2) keskustelu havainnoista

Tarvittavat resurssit:

Tila, vetäjä / keskustelun moderoinja,  
osallistujat & tulosteet tekstistä

### Ennakkovalmistelut

- Taustatyöt ja suunnittelu:  
kartoitetaan kirjailijan toive tapaami-  
selle tai muu tarve – tapaamisen tavoite,  
toive muodosta, mitä tehdään käytän-  
nössä, miten keskustellaan, tapaamiseen  
osallistujien roolien ja vastuiden mietti-  
minen ja sopiminen, roolitus lukemiselle  
ennalta (esim. jos on paljon rooleja tai  
tekstiä ja vähän lukijoita).
- Tilanteen organisoiminen:  
aikataulutus, tilan järjestäminen, vetä-  
jän valitseminen ja perehdyttäminen,  
osallistujien kutsuminen, materiaa-  
lien valmistelu (tekstin tulostaminen,  
mahdolliset tarjoilut), muut tekniset  
valmistelut.
- Sopiminen ja tiedottaminen: valmis-  
tautuvatko osallistujat tilanteeseen joten-  
kin (esim. lukemalla tekstin etukäteen).

### Aloititus & kontekstointi

- Vetäjä vastaa yhteisen hetken avaami-  
sesta ja kontekstoinnista: esim. *”tapaami-  
sen tarkoituksena on tukea kirjailijan  
työtä keskeneräisen tekstin äärellä”*.
- Alussa voidaan kuulla lisäksi kirjailijan  
tai esim. tekstin lukevan dramaturgin  
alkusanat (esim. toiveet tilaisuudelle,  
taustoitus missä vaiheessa teksti on).
- Osallistujille annetaan mahdolliset  
muut käytännön ohjeet (esim. roolitus).
- Tämän jälkeen vetäjä vastaa tilaisuuden  
etenemisestä tarkoituksenmukaisesti.

### Tekstin lukeminen

- Luetaan ääneen kirjailijan toivoma  
teksti (koko versio / ote tekstistä /  
kokoelma materiaaleista)
- Lukemisen keston kellottaminen  
(tarpeen mukaan)

### Keskustelu

- Keskustelua moderoi vetäjä tai muu  
nimetty vastuuhenkilö
- Eniten käytetty muoto UNOssa:  
Keskustelussa on kaksi kierrosta.  
Osallistujat kommentoivat vuorotellen,  
minkä jälkeen keskustellaan yhdessä.  
1. kierros: Mihin tekstissä kiinnityit?  
Mikä oli kiinnostavaa? Mitä havaitsit?  
2. kierros: Mikä oli haastavaa?  
Mitä kysymyksiä tekstistä heräsi?  
Mitä kysymyksiä kirjailijalle?

## YHTEYSTIEDOT

### UNOn johtaja

Saara Rautavuoma

*Teatteri 2.0:n toiminnanjohtaja, tuottaja*  
saara(at)teatterikaksipistenolla.fi

### Artikkelien kirjoittajat

Saana Lavaste

*Ohjaajantaiteen professori (TeaK), ohjaaja*  
saana.lavaste(at)uniarts.fi

Elina Snicker

*Näytelmäkirjailija-dramaturgi*  
elinasnicker(at)gmail.com

Hanna Helavuori

*Vapaa kirjoittaja ja opettaja*  
hanna.helavuori(at)elisanet.fi

### Lisätietoa UNOsta

Uuden näytelmän ohjelman sivut  
(*avoinna syksyyn 2022*)

Teatteri 2.0:n sivut

Teatterin tiedotuskeskus TINFO:n sivut  
(*Tietoa ohjelmasta & UNOn julkaisut*)

## UNO-JULKAISUT

### UNO-EXIT-sarja

*UNO-EXIT I – Näytelmät ja kirjailijat*

*UNO-EXIT II – Näytelmien kehittäminen ja kirjailijantyön tukeminen*

*UNO-EXIT III – Moniammatillinen yhteiskehittäminen*

*UNO-EXIT IV – Dramaturgin työ*

*UNO-EXIT V – Näytelmän lukeminen*

### UNO Loppujulkaisu

*Näytelmän tulevaisuus – Puhetta laadusta*  
ilmestyy toukokuussa 2022.

### UNO Podcastit

Asiantuntijapuhetta mm. näytelmäkirjallisuudesta, kirjailijantyöstä sekä kirjailijan ja dramaturgin yhteistyöstä.

Podcastit Soundcloudissa