

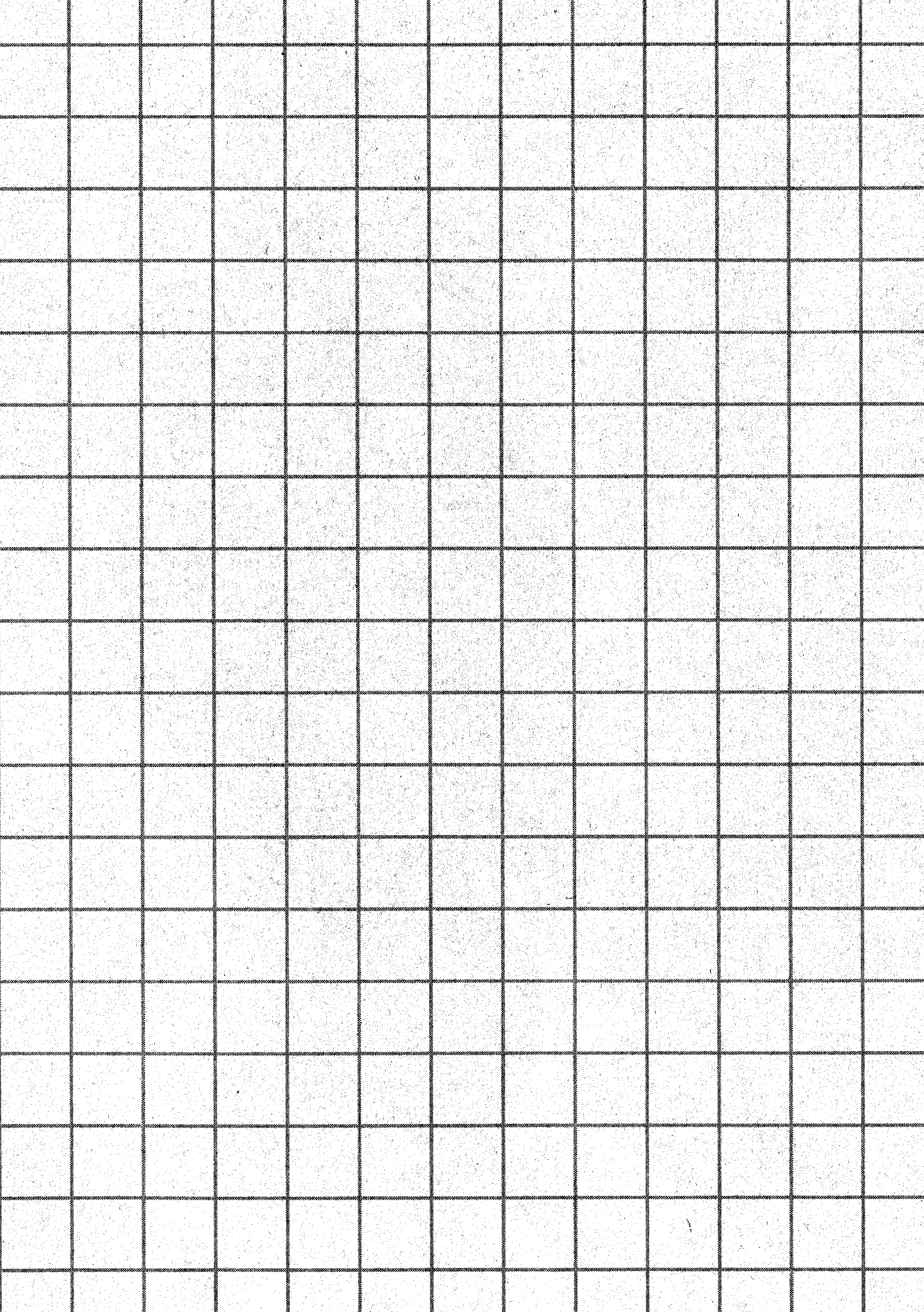
SAARA RAUTAVUOMA & ELINA SNICKER (TOIM.)

# NÄYTELMÄN TULEVAISUUS

---

# PUHETTA LAADUSTA

TEATTERI 2.0  
UUDEN NÄYTELMÄN OHJELMA UNO



SAARA RAUTAVUOMA & ELINA SNICKER (TOIM.)

NÄYTELMÄN  
TULEVAISUUS

—

PUHETTA  
LAADUSTA

Kirjan toimittajat: Saara Rautavuoma &  
Elina Snicker

© Kirjoittajat: Saara Rautavuoma, Elina Snicker,  
Kati Sirén, Saana Lavaste ja Hanna Helavuori  
2022

Kustantaja: Kulttuuri- ja teatteriyhdistys  
Kaksikko ry, Tampere.

Graafinen suunnittelu: Werklig

ISBN 978-952-69998-0-7 (pehmeäkantinen)  
ISBN 978-952-69998-1-4 (PDF)

*Uuden näytelmän ohjelma UNO (2016–2022)  
oli Teatteri 2.0:n käynnistämä ja yhteistyössä  
näytelmäkirjailijoiden, ammattiteattereiden  
ja muiden teatterialan toimijoiden kanssa  
toteuttama suomalaisen näytelmäkirjallisuuden  
kehittämishanke. Hankkeen toteutusta tukivat  
Koneen säätiö, opetus- ja kulttuuriministeriö  
sekä Suomen Kulttuurirahasto.*

*[www.teatterikaksipistenolla.fi](http://www.teatterikaksipistenolla.fi)*

**UUDEN**  

---

**NÄYTELMÄN**  

---

**OHJELMA**

teatteri 2.0

7	<b>ESIPUHE:</b> Näytelmäkirjallisuus, yhteinen asia <i>Saara Rautavuoma &amp; Elina Snicker</i>
11	Kirjoittajat
12	Erilaisia käyttötarkoituksia kirjalle
14	<b>1. UUDEN NÄYTELMÄN OHJELMA</b> <i>Saara Rautavuoma</i>
16	<b>HANKKEEN TOTEUTUS</b>
17	Lähtökohdat, tavoitteet ja rakenne
24	Kirjailijaohjelma
38	Verkosto
52	Näyttämö
56	UNO-EXIT
62	<b>ANALYYSI</b>
65	UNOn (jälki)manifesti
81	Tulokset
93	Johtopäätökset
96	<b>2. PUHEENVUOROT</b>
99	Saara Rautavuoma: <i>Uuden näytelmän laatutekijät</i>
127	Kati Sirén: <i>Moniammatillinen vuorovaikutus työvälineenä</i>
141	Elina Snicker: <i>Mitä on dramaturgintyö?</i>
153	Saana Lavaste: <i>Lukeminen taiteellisena työnä</i>
167	Hanna Helavuori: <i>Oleilua tuntemattoman äärellä</i>
186	<b>3. TYÖVÄLINEET</b>
189	Ohjelmistosuunnittelun taide
194	Dramaturgin tehtävänkuvia ja työn orientaatioita
199	Dramaturgin ja teatterin yhteistyö
203	Kirjailijan ja teatterin yhteistyö uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa
212	Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö
216	Tekstinkehittelytyöpajat
222	Näytelmänlukutavat
226	Toimivan sisäisen viestinnän raameja onnistuneen kantaesitysprosessin taustalla
234	Kiitokset
234	Lisätietoa ja työvälineitä UNOsta



5

UUM

6



# ESIPUHE

## NÄYTELMÄKIRJALLISUUS, YHTEINEN ASIA

*”Yhteistyö taiteenlajimme jatkuvan kehityksen eteen on elintärkeää. Väitämme, että on olemassa kaikkia teatterintekijöitä yhdistäviä arvoja ja tavoitteita. Asioita, jotka yhdistävät meitä riippumatta organisaatiomme muodosta, koosta, toimintatavasta tai taloudellisesta tilanteesta.*

*Pyrkimys parhaaseen mahdolliseen taiteelliseen laatuun sekä yleisölle ja tekijöille merkitykselliseen sisältöön on meitä kaikkia yhdistävä asia. Tämä ei saa päästä unohtumaan, eikä kehittymisen- ja kokeilunhalumme saa hiipua, olivatpa päivänpolttavat olosuhteet kuinka mahdollittomat ja näköalattomat tahansa.*

*Meille, Uuden näytelmän ohjelman kehittäjille, tärkeintä ovat sisällöt. Ja koska valtaosa suomalaisesta teatterista edelleen perustuu tekstiin, meidän fokuksemme tässä suomalaisen teatterin eloonjäämistäistelussa – tai uuden nahan luomisessa – on uudessa suomalaisessa näytelmässä.*

*Käänteentekevätkin esitykset kuolevat ja katoavat, mutta näytelmätekstit jäävät elämään. Ne ovat osa suomalaisen teatterin sielua vuosiksi ja vuosikymmeniksi eteenpäin. Ne ovat meidän yhteistä teatteriperintöämme, kulttuuriperimäämme. Tätä perintöä meidän tulee vaalia ja sen elinvoimaisuus varmistaa.*

*Yhdessä.”*

Edelliset sanat on kirjoitettu keväällä 2016. Ne ovat Uuden näytelmän ohjelman ensimmäisestä tietopaketista, joka toimitettiin hankkeeseen osallistumista harkinneille, mahdollisille tuleville yhteistyöverkoston toimijoille. Teksti resonoi meissä hankkeen tekijöissä edelleen, siinä on asian ydin. Sanat muistuttavat palosta, jota työn alkumetreillä tarvitaan, kun ollaan lähdössä tekemään jotain, mikä koetaan olennaisen tärkeäksi ja minkä ennakoidaan haastavan tekijänsä. Tämän tekstin kirjoittamisen hetkellä, toukokuussa 2022, UNOn työ on saatettu päätökseen. On yhteenvedon aika.

## Alussa oli unelma

UNOn tarina alkoi Teatteri 2.0:ssa keväällä 2015. Meille teatterin perustajille – tuottaja Saara Rautavuomalle ja ohjaaja Saana Lavasteelle – oli vuosien saatossa kehittynyt uteliaan kiinnostunut suhde nykynäytelmään. Se inspiroi meitä oman taiteellis-tuotannollisen työmme lähtökohtana. Näytelmäkirjailijat olivat tärkeä osa teatterin tekijäjoukkoa. Kirjailijoiden kanssa käydyissä keskusteluissa nousi huoli nykynäytelmän ja sen kirjoittajien asemasta suomalaisella teatterikentällä ja sitä myöten koko taiteenlajin tulevaisuudesta. Ratkaisuksi tilanteeseen pyörittelimme puoliiksi vakavissamme ajatusta ”Suomen Royal Courtista”, uuteen näytelmäkirjallisuuteen keskittyvästä teatterista, jolla tässä puheteattereiden luvatussa maassa luulisi olevan erinomaisen hyvät mahdollisuudet menestyä. Miksei sellaista ole?

Haaveilimme resurssiltaan tarpeeksi suuresta ja asemaltaan merkittävästä ammatti-teatterista, joka olisi erikoistunut uusien näytelmien kehittelyyn ja niiden esittämiseen. Sen ylläpitämässä tekstihautomossa kokeneet näytelmäkirjailijat saisivat työrauhan keskittyä pitkäjänteisesti ammattitaitonsa virittämiseen huippuunsa, ja kentällä vasta ensiaskeliaan ottavat ammattikirjailijat pääsisivät vahvistamaan ilmaisuun kollegiaalisessa ja taiteellista luovaa prosessia vaalivassa ilmapiirissä. Teksteillä olisi suora yhteys näyttämöön. Olisi vähintään kaksi näyttämöä, isompi ja pienempi. Olisi pieteetillä valmistettuja kantaesityksiä, ja kevyempiä tuotantoja, esimerkiksi lukudraamoja ja demoja keskeneräisten tekstien äärellä, elävää keskustelua näytelmäkirjallisuudesta. Teatterin rakenne, prosessit ja henkilökunnan osaaminen olisi viritetty palvelemaan juuri tätä tarkoitusta. Dramaturgeja olisi useita. Henkilökunta ylläpitäisi lukutaitoaan säännöllisesti. Teatteri tekisi yhteistyötä muiden maiden vastaavien toimijoiden kanssa, vaihdettaisiin ammattiosaamista, ja vinkit kiinnostavista teoksista ja tekijöistä liikkuisivat sujuvasti näitä kanavia pitkin. Teatterin ohjelmisto olisi taiteellinen menestys, ja näytelmännälkäinen yleisö palaisi ilta toisensa jälkeen täyttämään sen katsomot, yksi uusimman well-made playn, toinen uusien muotokokeilujen ja kolmas kielellisen taituruuden perässä. Se tarjoaisi suomalaiselle yleisölle kosketuksen myös rajojemme ulkopuolisen maailman tuulia hengittävien näytelmäkirjailijoiden teoksiin. Ja pian tästä uuden näytelmän imusta haluaisivat osansa kaikki muutkin teatterit. Näytelmäkirjailijoiden puhelimet soisivat, ja oven takana olisi jonossa johtajia ja ohjaajia tulevia teoksia kärkkymässä. Kantaesitysten jälkeen näytelmät saisivat uusia tulkintoja erilaisilla näyttämöillä ympäri Suomen. Näky oli inspiroiva.

Muutos ei kuitenkaan koskaan ”vain tapahdu”, muutos tehdään.

Päätimme käynnistää mittavan kehittämisoperaation, joka kutsuisi näytelmäkirjailijoita ja teatteriammattilaisia kehittämään uusia tekstejä ja ajattelemaan yhdessä. Alkusysäyksestä reilu puoli vuotta myöhemmin ainekset näytelmähankkeen käynnistämiseen olivat kasassa: Oli kunnianhimoiset tavoitteet ja hahmotelma perusrakenteeksi kuuden vuoden toiminnalle. Oli vankka rahoituspohja Koneen säätiöltä toiminnan suunnittelujaksoon (2016) ja pilotointiin (2017) sekä optio kahteen lisävuoteen (2018–2019). Toiveissa oli saada jatkaa työtä aina vuoden 2021 loppuun asti. Oli suunnitteluryhmä, joka koostui Teatteri 2.0:n ydinkaksikosta ja valikoidusta joukosta näytelmäkirjailija-dramaturgeja ja muita teatterialan konkareita ja asiantuntijoita.

Työ käynnistyi vuoden 2016 alusta, ja toiminta sai suunnittelujakson myötä nimen *Uuden näytelmän ohjelma UNO – New Play Finland*.





## Uusi näytelmä taiteenlajin elinvoiman lähteenä

Keskityimme UNOssa uusiin näytelmiin, koska näytelmäkirjallisuus kehittyi niiden kautta. Käsitteellä on meille kaksi merkitystä: tarkoitamme sillä sekä konkreettisesti uusia teoksia että nykynäytelmää, näytelmäkirjallisuutta taiteenlajina uudistavia muotoja.

Taiteenlajin elinvoimaisuus edellyttää säännöllistä uusien teosten virtaa ja näiltä teoksilta riittävää monimuotoisuutta. Kaiken uuden ei siis tarvitse olla kokeilevinta nykynäytelmää, mutta sillekin on oltava tilansa. On tunnistettava ja tuettava erityisesti niitä ituja, jotka eivät välttämättä itsekseen saisi riittävää elintilaa ja samanlaisia kukoistamisen mahdollisuuksia kuin jotkut toiset, esimerkiksi helpommin olemassa oleviin olosuhteisiin mukautuvat teokset. Myös se, ketkä kirjoittavat ja keiden ääni näytelmäkirjallisuudessa kuuluu, on olennainen kysymys, joka liittyy taiteenlajin legitimitettiin tässä alati moniäänistyvässä ajassa. Jos näytelmäkirjallisuuden – ja erityisesti uusien näytelmäksi kirjoitettujen teosten – elintila kaventuu, erilaisten näytelmätekstien teosten kirjo kapenee, ja samalla entistä harvempi uudennainen ääni pääsee esiin.

Jokaisella syntyvällä teoksella tulisi olla mahdollisuus tulla juuri sellaiseksi kuin sen on tarkoitus olla, riippumatta siitä, miten teos tai sen tekijä asettuukaan osaksi näytelmäkirjallisuuden jatkumoa. Työolosuhteita rakennettaessa tulisi varmistaa, että ammattinäytelmäkirjailija voi antaa parhaansa omaäänisen taideteoksen luomiseksi, tapahtui kirjoitustyö sitten täysin omaehtoisesti tai yhteistyössä toisten teatteriammattilaisten kanssa, kontaktissa teatterirakenteisiin tai ilman. Toimiva työn olosuhde auttaa saavuttamaan laatua, josta hyötyvät kaikki näytelmäkirjallisuuden kanssa tavalla tai toisella työskentelevät sekä siitä teatterikatsomoissa tai lukijana nauttivat.

UNO oli kannanotto näytelmäkirjallisuuden puolesta. Näytelmällä – ja sen kirjoittamisella – on erityinen merkitys koko teatterialalle, siksi se vaatii erityisen mittavia tekoja. Teattereilla on keskeinen rooli näytelmäkirjailijoiden työmahdollisuuksien tarjoajana, uusien näytelmien synnyn mahdollistajina. Teattereilla on suora vaikutusvaltaa siihen, ketkä näytelmiä kirjoittavat, millaisia teoksia kirjoitetaan, ja miten. UNOn Kirjailijaohjelma oli yksi työvälaineistämme näytelmäkirjallisuuden alkutuotannon suoraan tukemiseen. Se oli myös esimerkki, jolla yritimme suunnata kentän toimijoiden huomiota näytelmäkirjallisuuden merkitykseen. Kirjailijaohjelmalla teimme näkyväksi ammatissa toimivien tekijöiden kirjoja ja monenlaisia käsialoja, heidän omalakisista teoksiaan ja ammatillista ajatteluaan lisätäksemme kiinnostusta, ymmärrystä ja kunnioitusta niitä kohtaan. UNOn työllä tavoiteltiin laajempaa havahtumista siihen, että teosten laadun turvaamiseksi ammattinäytelmäkirjailijoiden huonoa asemaa ja usein puutteellisia työskentelyolosuhteita voi ja tulee aktiivisesti parantaa käytännön teoilla.

## UNOn toteutuksen, ajattelun ja työvälineet summaava tietopaketti

Tämän loppujulkaisun kirjoittaminen on UNOn viimeinen teko näytelmän hyväksi. Halusimme koostaa yksiin kansiin sekä hankkeen käytännön toteutuksen että sen taustalla vaikuttaneiden teatterialan asiantuntijoiden ajattelua. Tämä teos tiedollaan ja työvälineillään toivottavasti hyödyttää näytelmäkirjailijoita ja muita teatterialan ammattilaisia vielä kauan työmme päättymisen jälkeen. Tarkoituksenamme oli luoda käsikirja, joka voisi toimia taiteen ammattilaisten ajattelun inspiraation lähteenä, ja joka tarjoaisi konkreettista käytännön apua vaikkapa näytelmätekstien kanssa työskentelyyn tai oman teatteriorganisaation toimintatapojen näytelmälähtöiseen kehittämiseen.

Kirja sisältää kolme osaa. Ensimmäinen osa on dokumentaatio hankkeen toteutuksesta, tuloksista ja johtopäätöksistä. Myös itse kehitystyötä koskevat havainnot saavat tilaa UNOn (jälki)manifestin muodossa. Toinen osa syventyy UNOn toteuttajien ajatteluun. Asiantuntijapuheenvuorot käsittelevät uuden näytelmän laatu-tekijöitä (Saara Rautavuoma), moniammatillista yhteiskehittämistä (Kati Sirén), dramaturgin työtä (Elina Snicker) ja lukemista (Saana Lavaste ja Hanna Helavuori). Kolmanteen osaan on koottu hankkeesta kertyneitä työvälineitä ja niiden hyödyntämistä tukevia havaintoja.

Tämä UNOn tekijöiden kirjoittama teos on ennen muuta yhteistyön tulosta. Hankkeen erilaiset vaiheet ja toteutukseen erilaissa rooleissa osallistuneet henkilöt ovat vaikuttaneet siihen, mitä tehtiin, mitä työstä syntyi ja mitä siten on voitu näille sivuille koostaa. Vuolaat kiitoksemme eri tekijöille ja tahoille löytyvät kirjan lopusta.

Lukuiloa – kauan eläköön näytelmäkirjallisuus!

*Tampereella ja Hämeenlinnassa, 10.5.2022*

*UNOn tekijöiden puolesta,  
kirjan toimittajat Saara Rautavuoma & Elina Snicker*

## KIRJOITTAJAT

**SAARA RAUTAVUOMA** on taiteen, sen tuotannon ja työn rakenteiden konkreetian ja ilmiötason ajattelun välimaastosta paikkansa löytänyt teatterintekijä, jolla on nuoruuden teatteriharrastuksen synnyttämä palo taiteenlajiin. Saara on hankkeen alkuidean äiti, ja hän kehitti toimintaa aktiivisesti myös UNOn johtajan roolissa.

**ELINA SNICKER** on dramaturgi ja näytelmäkirjailija, joka katsoo maailmaa dramaturgisten silmälasiansa läpi ihmetellen tarkastelukohteiden erilaisia rakentumisperiaatteita, mittasuhteita, merkityksiä ja suhteita toisiinsa. Tähän mennessä luonto vaikuttaa Elinasta toimivimmalta kokonaisuudelta. UNOssa Elina toimi hankedramaturgina ja työskenteli erityisesti Kirjailijaohjelmassa. Lisäksi hän kuului UNOn suunnitteluryhmään.

**KATI SIRÉN** on yhteisöasiantuntija, joka suhtautuu intohimoisesti eri yhteisöjen sisäisessä ja keskinäisessä vuorovaikutuksessa ilmeneviin tiedon ja ymmärryksen raja-alueisiin, joihin hän pyrkii rakentamaan dialogisia kohtaamisia kaikenlaisten ihmisten välille. Kati oli vetovastuussa UNOn ajatushautomosta. Lisäksi hän fasilitoi mm. kohtaamispaikkoja ja ammatillisia työskentelyjä.

**SAANA LAVASTE** on teatteriohjaaja ja ohjaajantaiteen professori, jota kiinnostaa taiteellinen johtajuus sekä työskentely tunnetun ja tuntemattoman rajapinnalla. Saana oli UNOn suunnitteluryhmän jäsen, ja hän veti mm. näytelmänlukemiseen ja keskeneräisen tekstin kanssa työskentelyyn liittyviä työpajoja.

**HANNA HELAVUORI** on vapaa kirjottaja ja opettaja, joka harjoittaa tunteista suhdetta esityksiin ja näytelmiin kirjoittamalla niistä. Kirjoittamista ajaa halu ymmärtää ja etsiä sanoja kaikelle sille, mikä teoksissa saattaa kokijaruumiin liikkeelle. Hanna oli UNOn suunnitteluryhmän jäsen.

## Erilaisia käyttötarkoituksia kirjalle

Tämän teoksen sisältöä voi lähestyä useilla eri tavoilla, ei ainoastaan alusta loppuun urakoimalla. Seuraavaan luetteloon on koottu esimerkkejä erilaisista sisältökokonaisuuksista, joiden avulla voi helpommin löytää teoksesta juuri olennaiset sisällöt kulloiseenkin tarpeeseen.

### KIRJAILIJANTYÖN TUKEMINEN JA UUSIEN NÄYTELMIEN KEHITTELEMINEN

- UNO: Kirjailijaohjelman toteutuskuvaus, s. 24
- UNO: Hankkeen johtopäätökset, s. 93
- PUHEENVUORO (Rautavuoma): Uuden näytelmän laatutekijät, s. 99
- PUHEENVUORO (Snicker): Mitä on dramaturgintyö?, s. 141
- TYÖVÄLINE: Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö, s. 212
- TYÖVÄLINE: Tekstinkehittelytyöpajat, s. 216
- TYÖVÄLINE: Näytelmänlukutavat, s. 222
- TYÖVÄLINE: Kirjailijan ja teatterin yhteistyö uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa, s. 203

### NÄYTELMÄLUKUTAIDON KEHITTÄMINEN JA TEKSTEISTÄ KESKUSTELEMINEN

- PUHEENVUORO (Lavaste): Lukeminen taiteellisena työnä, s. 153
- PUHEENVUORO (Helavuori): Oleilua tuntemattoman äärellä, s. 167
- TYÖVÄLINE: Näytelmänlukutavat, s. 222
- TYÖVÄLINE: Tekstinkehittelytyöpajat (sovellettuna yhteisiin keskusteluihin), s. 216

### DRAMATURGIN TYÖHÖN SYVENTYMINEN

- UNO: Maininnat dramaturgin työhön liittyen hankkeen toteutuskuvauksessa, s. 30 ja 48
- PUHEENVUORO (Snicker): Mitä on dramaturgintyö?, s. 141
- TYÖVÄLINE: Dramaturgin tehtävänkuvia ja työn orientaatioita, s. 194
- TYÖVÄLINE: Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö, s. 212
- TYÖVÄLINE: Dramaturgin ja teatterin yhteistyö, s. 199

---

**TEATTERITOIMINNAN KÄYTÄNTÖJEN KEHITTÄMINEN  
(PROSESSIT, TYÖNKUVAT, VUOROVAIKUTUS)**

- **PUHEENVUORO** (Rautavuoma): Uuden näytelmän laatutekijät, s. 99
- **PUHEENVUORO** (Sirén): Moniammatillinen yhteiskehittäminen työvälineenä, s. 127
- **TYÖVÄLINE:** UNOn ajatushautomon koonnit, teatteriammattilaisten yhteistä ajattelua
  - Ohjelmistosuunnittelun taide, s. 189
  - Kirjailijan ja teatterin yhteistyö uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa, s. 203
  - Dramaturgin tehtäväkuvia ja työn orientaatioita, s. 194
  - Toimivan sisäisen viestinnän raameja onnistuneen kantaesitysprosessin taustalla, s. 234

---

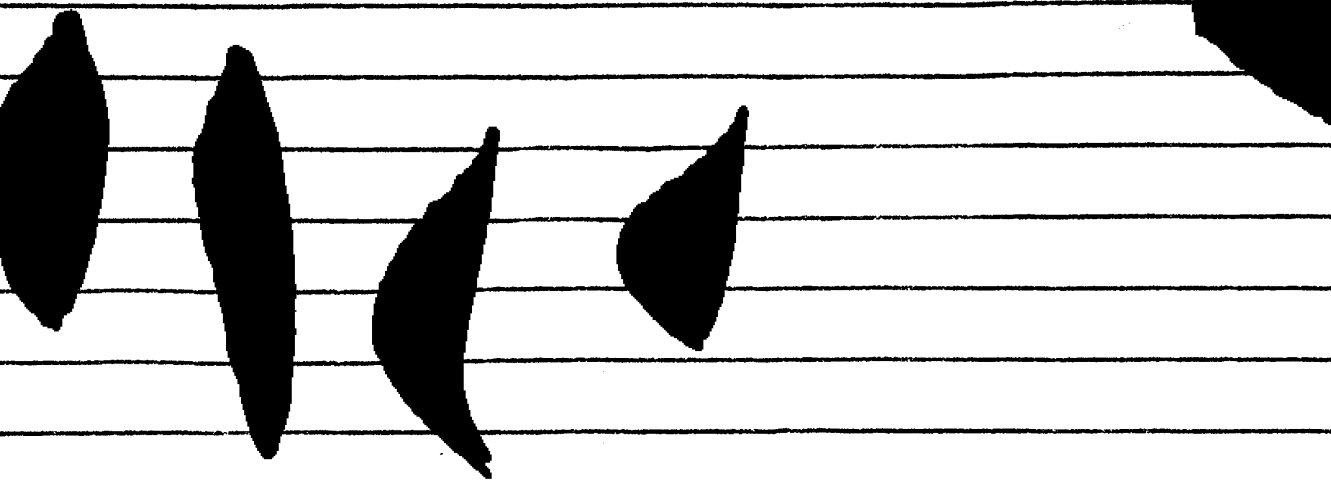
**TAIDEALAN KEHITTÄMISHANKKEIDEN TOTEUTTAMINEN**

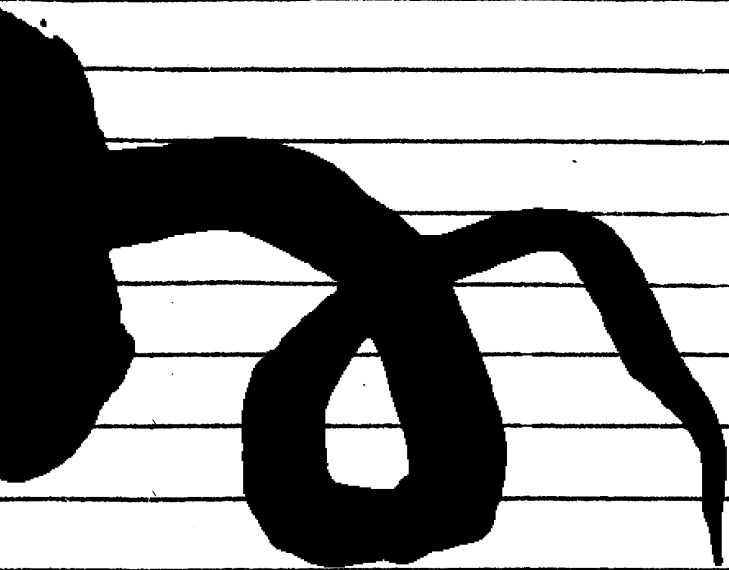
- **UNO:** Toteutuskuvaus (yhden hankkeen tapaustutkimuksena), s. 16
- **UNO:** Hankkeen tulokset, s. 81
- **UNO:** UNOn (jälki)manifesti kuvaa kehittämishankkeen rakentumisperiaatteita ja toimintatapoja, s. 65
- **PUHEENVUORO** (Sirén): Moniammatillinen vuorovaikutus työvälineenä (sis. UNOn ajatushautomon toteutuksen menetelmäkuvaus), s. 127

---

Lisää tietoa ja työvälineitä UNOsta (mm. UNO-EXIT-julkaisusarja), ks. s. 234

NÄYTELÄN TULEVAISUUS : PUHETTA LAADUSTA





Seuraavassa kokonaisuudessa avataan suomalaisen näytelmäkirjallisuuden kehittämishankkeen Uuden näytelmän ohjelma UNOn lähtökohtia sekä toiminnan kunkin osa-alueen toteutusta ja kehityskulkua. Teatterikentän toimijoiden yhteistyölle ja alan ammattilaisten avoimelle dialogille rakentunut hanke toteutettiin vuosien 2016–2022 aikana.





# LÄHTÖKOHDAT, TAVOITTEET JA RAKENNE

17

## TARVE KEHITYSTYÖLLE

Tämän julkaisun esipuheessa on kuvattu hankkeen alkusysäys eli miten ja mistä kaikki sai alkunsa Teatteri 2.0:ssa keväällä 2015. Hankkeen lähtökohtana oli kehittää uutta näytelmää, siihen liittyvää osaamista ja käytäntöjä yhdessä näytelmäkirjailijoiden ja teatterialan toimijoiden kanssa. Työllä haluttiin puuttua hankkeen tekijöiden oman ammattikokemuksen ja alan tuntemisen pohjalta tunnistettuihin teatterikentän ongelmakohtiin, jotka liittyvät kirjailijoiden huonoihin toimeentulo- ja työolosuhteisiin, teatterirakenteisiin sekä kirjailijoiden ja teattereiden toimivan yhteistyön esteisiin – seikkoihin, joiden arvioitiin uhkaavan näytelmän laatua ja tulevaisuutta.

Nämä uhat ja ongelmakohdat oli määritelty seuraavasti:

- Ammattinäytelmäkirjailijan työn ja laatunäytelmän arvostuksessa on puutteita.
- Teattereista puuttuu uuden näytelmän ja keskeneräisen tekstin lukutaitoa (erityishaasteena dramaturgien puute rakenteissa).
- Laatunäytelmän ammattimaisen kirjoitusprosessin edellyttämää aikaa ei hahmoteta riittävästi.
- Uuden näytelmän ja erityisesti keskeneräisen tekstin pohjalta käynnistyvä työskentely haastaa teattereissa työskentelevien osaamista ja valmiin, perinteisen näytelmätekstin oletukselle perustuvia tuotantoprosesseja.
- Teatterit eivät tunne laajasti kentällä toimivia kirjailijoita.
- Teattereiden ulkopuolella toimivat kirjailijat eivät tunne riittävästi tuotantoprosessien logiikoita, niiden vaikutusta kirjailijan työhön ja tekstin näyttämölle toteuttamiseen vaikuttaviin tekijöihin.

Työlle arvioitiin tarvittavan aikaa kuusi vuotta, joka jakautuisi kolmeen vaiheeseen. Vuodet 2016–2017 käytettäisiin suunnittelu- ja pilotointivaiheeseen eli läpi hankkeen kantavien perusasetusten laatimiseen ja erilaisten toimintamuotojen käytännön kokeiluihin. Vuodet 2018–2019 olisivat ensimmäinen varsinaisen toiminnan vaihe, jonka toteutus hiottaisiin pilottivuoden kokemusten pohjalta. Vuosiin 2020–2021 sijoittuisi toiminnan jatkovaihe, jossa hyväksi havaittuja käytäntöjä jatkettaisiin edelleen, mutta tehtäisiin myös uusia kokeiluja tarvittaessa. Näinä vuosina toimintaan

sisältyisi myös kansainvälistä yhteistyötä. Viimeisten vuosien aikana tehtäisiin lisäksi käytännön tekoja hankkeen pysyvien vaikutusten turvaamiseksi. Tämä suunnitelma myös toteutui, mutta pandemian aiheuttamien muutosten takia hankkeen viimeistelylle otettiin puolen vuoden jatkoaika ja hanke päättyi vasta kesällä 2022.

## TOIMINTAPERIAATTEIDEN RAAMITTAMINEN JA TAUSTATYÖ

Hankkeen suunnitteluvaiheeseen oli varattu aikaa vuosi. Työ haluttiin tehdä mahdollisimman huolellisesti, jotta se kantaisi vahvana perustana läpi koko hankkeen. Kunnianhimoinen tahtotila näytelmänkirjallisuuden laadun ja tulevaisuuden turvaamiseksi, toiminnan eri osa-alueiden raamit sekä alustava hahmotus mahdollisista toimenpiteistä oli hahmoteltu jo ensimmäiseen, menestyksekkääseen rahoitushakemukseen. Suunnitteluryhmän tehtävänä oli laatia näiden alkuasetusten perusteella toimintaa ohjaavat ydinperiaatteet ja konkreettinen suunnitelma siitä, miten työ tehtäisiin käytännössä. Suunnitteluryhmän työ oli käytännössä keskustelua yhteisissä tapaamisissa, joita organisoiti ja veti hankkeen johtaja. Keskustelujen synnyttämästä materiaalista hankkeen johtaja työsti yksityiskohtaisempia suunnitelmia, jotka vielä tarkasteltiin yhdessä ryhmässä ennen niiden viimeistelyä ja saattamista käytäntöön.

UNOn työtä ohjanneet tulevaisuusvisio 2022, tehtävä ja arvopohja sekä toiminnan tavoitteet määriteltiin seuraavasti:

### TULEVAISUUSVISIO 2022

- Suomalainen näytelmä on yleisölle tärkeä asia. Suomalainen uusi laadukas näytelmäkirjallisuus on teattereiden ohjelmiston vetonaula, joka tavoittaa laajasti erilaisia yleisöjä ympäri Suomen.
- Suomalaista laatunäytelmäkirjallisuutta sekä ammattinäytelmäkirjailijoiden työtä ymmärretään ja arvostetaan alan ammattilaisten keskuudessa. Tämä näkyy sekä teattereiden toimintatavoissa että kirjoittajien toimeentulossa.
- Suomessa toimii teatterialan toimijoiden muodostama verkosto, jolla on halu turvata suomalaisen uuden näytelmäkirjallisuuden olemassaolo ja sen korkea taiteellinen laatu.
- Suomalainen näytelmäkirjallisuus on kansainvälinen ilmiö.

### TEHTÄVÄ

- Taata suomalaisen näytelmäkirjallisuuden laatu ja tulevaisuus.
- Parantaa ammattinäytelmäkirjailijoiden työn arvostusta ja työskentelyolosuhteita.
- Edistää laadukkaiden esitystuotantojen toteutumista ja uuden näytelmäkirjallisuuden esittämistä ympäri Suomen.
- Laajentaa uuteen suomalaiseen näytelmään perustuvien esitysten yleisöpohjaa.
- Luoda suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta kansallinen ja kansainvälinen ilmiö.

## LÄHTÖKOHDAT, TAVOITTEET JA RAKENNE

## ARVOT

- Ennakkoluulottomuus ja rohkeus – Kyky ja halu arvioida kriittisesti totuttuja käytäntöjä ja tarpeen mukaan nähdä vaivaa niiden muuttamiseen.
- Avoimuus – Tiedon ja ideoiden, onnistumisten ja epäonnistumisten avoin jakaminen.
- Yhdessä oppiminen ja kehittyminen – Osaamisen ja oivallusten jakaminen, kyky antaa ja vastaanottaa palautetta, halu kehittyä ja mennä eteenpäin.
- Luottamuksellisuus ja kunnioitus – Kunnioitus tekijöitä ja jaettuja ideoita kohtaan, omaneduntavoittelun välttäminen.
- Verkottuminen, vuorovaikutus ja yhteistyö – Halu työskennellä yhdessä muiden kanssa yhteisen tavoitteen eteen ja etsiä tapoja toimia tavalla, joka hyödyttää kaikkia.
- Monimuotoisuus – Erilaisten ja eri lähtökohdista tulevien tekijöiden ja toimijoiden ottaminen mukaan, erilaisten äänten tuominen kuuluviin – erilaisuus voimavarana.

## TOIMINNAN TAVOITTEET

- Tukea ammattinäytelmäkirjailijoiden taiteellista ja ammatillista kehitystä sekä parantaa kirjailijoiden toimeentulo- ja työskentelyolosuhteita.
- Tehdä ammattikirjailijan työtä ja laatunäytelmän syntyprosessia näkyväksi ja näin lisätä kirjailijoiden arvostusta ja parantaa tekijöiden asemaa teatteri-rakenteissa.
- Luoda yhteyksiä ja parempaa dialogia kirjailijoiden, tekstejä tuottavien tahojen ja teatterintekijöiden välille Suomessa ja ulkomailla.
- Kehittää yhdessä teattereiden ja alan järjestöjen kanssa uuden näytelmän ja näytelmäkirjailijoiden kanssa työskentelyyn liittyviä nykyistä toimivampia käytäntöjä.
- Lisätä rakenteissa toimivien tekijöiden uuden näytelmän osaamista.
- Kehittää ja testata välineitä, jotka tukevat uuden näytelmän yleisösuhteen rakentumista.

**Kartoitustyö: ammattilaisten tarpeet ja toimija-referenssit**

Tarkemman toimintamallin suunnittelu sisälsi hankkeen tekijöiden omien ideoiden kasaamisen ja kehittelyn lisäksi erilaisten tarpeiden kartoittamista. Selvitimme ammattiuransa eri vaiheissa olevien näytelmäkirjailijoiden näkemyksiä siitä, millaisiin tarpeisiin heidän toiveidensa Kirjailijaohjelman tulisi vastata, mikä tukisi kirjailijoiden ammatillista ja taiteellista kehitystä. Kirjailijat kutsuttiin tapaamiseen, jossa esiteltiin hankkeen alustavia suunnitelmia ja niitä refleктоitiin yhdessä. Lisäksi kirjailijoille teetettiin avoin kysely, jolla halukkaat saivat kertoa näkemyksiään hankkeen suunnittelutyön tueksi. Ammattiteatterit kutsuttiin vastaamaan omaan kyselyynsä näytelmään liittyvän kiinnostuksen kohteiden ja tuen tarpeiden osalta. Teattereiden kyselyllä tiedusteltiin samalla alustavaa halukkuutta osallistua hankkeeseen. Suunnitteluvaiheessa käynnistettiin vuoropuhelu myös muiden alan toimijoiden kanssa, jotka hekin tulivat myöhemmin osaksi UNOn Verkostoa.

Osana suunnittelutyötä tutustuttiin esimerkkeihin siitä, miten näytelmiä on kehitelty aiemmin sekä Suomessa että muualla. Hankkeelle lähin vastine Suomessa oli 2000-luvulla toiminut KOM-teksti, josta suunnitteluryhmän jäsenillä oli omakoh- taista kokemusta. Lisäksi etsittiin näytelmään ja sen kehittelyyn tai tuottamiseen eri- koistuneita organisaatioita muista maista ja tutustuttiin heidän nettisivujensa kautta erilaisiin toimintamuotoihin, kirjailijaohjelmiin, hakukäytäntöihin ja tekstiklinikoi- hin. Näitä toimijoita olivat mm. Royal Court Theatre (UK), Playwriting Australia<sup>1</sup>, Fishamble – the New Play Company (Irlanti), Traverse Theatre (Skotlanti), Natio- nal New Play Network (USA) ja Play Penn (USA). Samalla pohdittiin, ketkä näistä voisivat olla potentiaalisia yhteistyökumppaneita hankkeen myöhempisiin vaiheisiin kaavailussa kansainvälisessä toiminnassa. Vuosille 2017–2018 suunniteltiin kaksi verkottumismatkaa eri tahoihin ja niiden tekijöihin tutustumiseksi, UNOn suunni- telmien esittelemiseksi ja henkilökohtaisten kontaktien luomiseksi tulevaa varten.

## Hankkeen nimi ja viestintäkäytännöt

Pitkällisten pohdintojen jälkeen suunnitteluryhmä päätti nimetä hankkeen toimin- nan *Uuden näytelmän ohjelmaksi*, lyhyesti UNO.

Helsinkiläinen Werklig suunnitteli UNOn ilmeen ja nettisivut, jotka aukesivat marraskuussa 2016. Hankkeelle avattiin myös Facebook-sivu ja luotiin tilattava uutiskirje niille, jotka halusivat saada tietoa hankkeen käännteistä ja ajankohtaisista tapahtumista. Myös mediaa lähestyttiin tiedottein.

Laajan toimijajoukon hankkeessa sisäisen viestinnän merkitys oli iso, joten se rakennettiin huolellisesti. Toimenpiteet olivat yhdistelmä yhteisviestintää (sään- nöllisesti ilmestyvä uutiskirje yhteystietonsa ilmoittaneiden Verkoston toimijoiden edustajien sähköposteihin) sekä aina tarvittaessa henkilökohtaista yhteydenpitoa (hankkeen johtajan puhelut ja sähköpostit suoraan asianosaisille yhteistyöstä sopimi- seksi, myös tarvittaessa muistutukset ja kutsut osallistua tilaisuuksiin). UNOon osallistuneita kirjailijoita tiedotettiin sähköpostitse ja ajankohtaisia asioita hoidettiin paljon kasvokkain säännöllisissä yhteisissä tapaamisissa. Lisäksi tiedottamiseen hyö- dynnettiin Verkostolle ja kirjailijoille perustettuja suljettuja Facebook-ryhmiä.

Verkoston muut toimijat olivat tärkeä viestinnällinen resurssi ammattikentän suuntaan. Heidän kauttaan tavoitettiin laajasti eri ammattiryhmiä. Säännöllisessä käytössä olivat Teatterin tiedotuskeskus TINFOn viikkotiedote sekä Suomen teat- tereiden, Teatterikeskuksen, SUNKLON ja Tekstin jäsenkirjeet, kuin myös STODin ja Teatterikorkeakoulun kanavat, joiden kautta tavoitettiin alalla työskenteleviä ja tulevia näytelmäkirjailijoita, ohjaajia ja dramaturgeja.

20

<sup>1</sup> Playwriting Australian toiminta päättyi vuonna 2020. Monivaiheisen selvitystyön tuloksena se ja Australian- plays.org yhdistettiin uudeksi toimijaksi: Australian Plays Transform (APT) aloitti toimintansa vuonna 2021. <https://apt.org.au>

## TOIMINNAN PERUSRAKENNE

UNOn toiminta käsitti kolme kokonaisuutta – Kirjailijaohjelman, Verkoston ja Näyttämön. Nämä näytelmäkirjallisuutta, sen parissa työskentelyä ja sen kokemista eri kulmista lähestyneet toiminnan osa-alueet limittyivät ja nivoutuivat toisiinsa monin tavoin. Toiminnan eri osa-alueita avataan seikkaperäisesti sivulta 24 alkaen.

- UNOn ytimen muodostaneessa Kirjailijaohjelmassa kokeneet ammattinäytelmäkirjailijat (*Residenssi*) ja uraansa aloittelevat kirjailijat (*Hautomo*) työstivät uusia näytelmiään UNOn tuella noin 1,5 vuoden ajan. Vuosien 2017–2021 aikana toteutui neljä Kirjailijaohjelman sykliä, joissa oli mukana yhteensä 19 näytelmäkirjailijaa.
- Teattereiden ja muiden alan toimijoiden *Verkostossa* kehitettiin uuteen näytelmään liittyvää osaamista ja alan käytäntöjä koulutuksellisissa työpajoissa, moniammatillisissa työskentelyissä ja kohtaamispaikoissa. UNOssa oli vuosien aikana mukana yhteensä 29 ammattiteatteria ja 12 muuta alan toimijaa järjestöistä koulutuksen edustajiin ja agenttuureihin.
- *Näyttämön* avulla UNO esitteli uutta näytelmää yleisölle ja piti yllä keskustelua näytelmäkirjallisuudesta. Kyseessä ei ollut mikään tietty fyysinen näyttämö vaan sen sateenvarjon alle koottiin kaikki UNOn yksin ja yhdessä Verkoston toimijoiden kanssa tuottamat yleisölle avoimet tilaisuudet ja muut uuteen näytelmään liittyvät sisällöt.

## HANKKEEN RESURSSIT

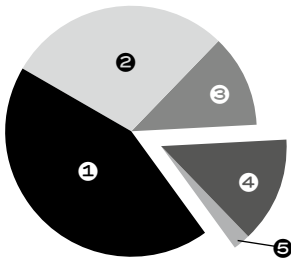
### Rahoitus

Hankkeen toteutukseen käytettiin yhteensä n. 760.000 euroa. Apurahoja ja avustuksia toimintaan myönsivät Koneen säätiö (330.000€, 2016–2019), opetus- ja kulttuuriministeriö (220.000€, 2017–2021<sup>2</sup>) sekä Suomen Kulttuurirahasto (90.000€, 2020–2022). Verkoston jäsenet maksoivat hankkeeseen kukin oman rahoitusosuuden (n. 104.000€, 2017–2021). Teatteri 2.0 tuki omalla rahoituksellaan työn käynnistämistä (n. 10.000€, 2016). Lisäksi toteutukseen käytettiin kaikki hankkeen toiminnasta kertyneet tuotot (n. 6.000€).

<sup>2</sup> Opetus- ja kulttuuriministeriön vuosien 2019–2021 erityisavustus yht. 140.000€ myönnettiin hankkeen toteutukseen Ryhmäteatterille, joka delegoi rahoituksen Teatteri 2.0:n käyttöön.

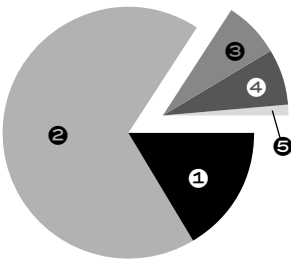
## HANKKEEN TULOT JA MENOT

Apurahat ja avustukset  
640.000€ (84%)



Hankkeen omarahoitus  
n. 120.000€ (16%)

Toteutuskulut  
n. 120.000€ (16%)



Henkilöstökulut  
n. 640.000€ (84%)

TULOT YHTEENSÄ n. 760.000€

Apurahat ja avustukset 84%, 640.000€

1. Koneen säätiö, 43%,  
330.000€ (2016–2019)
2. opetus- ja kulttuuriministeriö, 29%,  
220.000€ (2017–2021)
3. Suomen Kulttuurirahasto, 12%,  
90.000€ (2020–2022)

Omarahoitus, 16%, noin 120.000€

4. Verkon rahoitusosuudet, 14%,  
104.000€
5. Teatteri 2.0:n rahoitus ja hankkeen tulot yhteensä, 2%,  
16.000€

MENOT YHTEENSÄ n. 760.000€

Henkilöstökulut 84%, noin 640.000€

1. kirjailijantyön rahoitus, 16%,  
125.000€
2. palkat (hankehenkilökunta,  
lukevat dramaturgit ja muut tekijät),  
68%, 515.000€

Toteutuskulut 16%, noin 120.000€

3. tuotanto, 7%, 56.000€
4. matkat, 7%, 55.000€
5. hallinto, 1%, 9.000€

## Tekijät

## UNON SUUNNITTELYRYHMÄ

UNOn suunnittelyryhmä asetti hankkeen isot linjat, määrittä toiminnan perusperiaatteet sekä seurasi yhdessä laadittujen suunnitelmien toteutumista. Suunnittelyryhmän jäsenten erilaiset ammattiprofiilit ja kokemustaustat, senhetkiset positiot teatterikentällä sekä kontaktiverkostot muodostivat erittäin toimivan tukirakenteen hankkeelle. Tässä joukossa vahva asiaosaaminen ja kokemustieto yhdistyi laajempaa ajatteluun ja näkemyksellisyyteen. Ryhmä kokoontui noin neljästi vuodessa tarkastelemaan toteutunutta toimintaa ja suuntaamaan tulevaa. Hankkeen johtaja ja dra-

## LÄHTÖKOHDAT, TAVOITTEET JA RAKENNE

maturgit toivat kokouksiin terveiset kehittämistyön ruohonjuuritasolta sekä erilaisia yhteenvetoja ja suunnitelmia yhdessä tarkasteltavaksi ja hyväksyttäväksi tulevan työn pohjaksi.

UNOn suunnitteluryhmän kokoonpano:

Teatteri 2.0:n toiminnanjohtaja, tuottaja Saara Rautavuoma  
 Teatteri 2.0:n taiteellinen johtaja, ohjaajantaiteen professori, ohjaaja Saana Lavaste  
 Näytelmäkirjailija ja dramaturgi Taija Helminen  
 Näytelmäkirjailija ja dramaturgi Heini Junkkaala  
 Näytelmäkirjailija ja dramaturgi Elina Snicker  
 Teatterialan asiantuntija Hanna Helavuori  
 Näytelmäkirjailija ja dramaturgi Paula Salminen (vuodesta 2018 alkaen)

Lisäksi dramaturgi Aila Lavaste ja Lahden kaupunginteatterin johtaja Ilkka Laasonen olivat mukana vuoden 2016 ajan hankkeen käynnistäneen suunnitteluryhmän kokoonpanossa.

#### HANKETYÖNTEKIJÄT

Hankkeen käytännön toteutuksesta vastasi tiivis ja toisiaan ammattiosaamisellaan täydentävä, osa-aikaisten<sup>3</sup> hanketyöntekijöiden tiimi:

Johtaja Saara Rautavuoma  
 Hankedramaturgit Elina Snicker (2017–2019 ja 2021–2022) ja Paula Salminen (2019–2021)  
 Suunnittelija Jonni Pantzar  
 Asiantuntija Kati Sirén

Ydinjoukkoa täydennettiin aina tarpeen mukaan lyhytaikaisilla asiantuntijatehtävillä, joita hoitivat UNOn suunnitteluryhmään kuuluneet tekijät tai muut teatterialan ammattilaiset ja asiantuntijat.

#### Muut resurssit

Yhteistyö Verkoston toimijoiden kanssa oli olennainen osa hankkeen mahdollistamista. Laaja ja monimuotoinen yhteistyöverkosto tarjosi tilattomalle hankkeelle konkreettisia työtiloja eri puolilta Suomea – paikkoja kokoontumisille, työskentelyille ja yleisötilaisuuksille. Verkoston teattereista saatiin myös ammattilaisten työpästä mm. tekstien kehittelyyn ja esittelyyn erilaisissa yleisötilaisuuksissa. Muut toimijat tukivat toteutusta tarjoamalla asiantuntemustaan ja mm. viestintäkanaviaan hankkeen käyttöön. Koneen säätiön apurahansaajat saivat varata käyttöönsä Helsingin keskustassa sijaitsevaa säätiön omistamaa kokoontumistilaa, Koneen Kamaria. Mahdollisuutta käytettiin runsaasti, ja se oli tärkeä lisä hankkeen resursseihin.

<sup>3</sup> Työmäärät (suhteellinen työaika) keskimäärin per vuosi: Johtaja 80–85% (suunnitteluvuosi 30%), dramaturgit 25–50%, suunnittelija 15–30% ja asiantuntija 15–30%

# KIRJAILIJA- OHJELMA

Kirjailijaohjelmalla UNO tuki uusien näytelmätekstien syntyä sekä näytelmäkirjailijoiden taiteellista ja ammatillista kehitystä. UNOn työllä tavoiteltiin myös laajemmin näytelmäkirjailijoita ja näytelmäkirjallisuutta hyödyttäviä vaikutuksia. Huomio kohdistettiin näytelmäkirjallisuuden alkutuotantoon, kirjailijan työhön uuden teoksen kirjoittamiseksi. Kirjailijaohjelmaan osallistui vuosina 2017–2021 yhteensä 19 näytelmäkirjailijaa. Kirjailijaohjelma toimi vuorovaikutuksessa UNOn Verkoston kanssa.

UNO tarjosi kirjailijoille rakenteen itsenäisen työn tueksi. Kirjailijaohjelmassa vaalittiin näytelmäkirjoitusprosessien erilaisuutta ja tunnistettiin erilaisia työvaihteita ja niihin liittyviä tarpeita, joihin pyrittiin vastaamaan. UNO pyrki luomaan kannustavan ympäristön, jossa saattoi uskaltautua tuntemattomillekin poluille. Ohjelmassa testattiin erilaisia menetelmiä keskeneräisten tekstien kehittelyyn yhdessä sekä kirjailijakollegojen että muiden teatteriammattilaisten kanssa. Lisäksi luotiin malleja teosten ja kirjailijoiden esittelemiseksi teosten mahdollista näyttämöllistä tulevaisuutta silmällä pitäen, mutta myös kirjailijan työn ja erilaisten näytelmäteosten näkyväksi tekemiseksi sellaisenaan. Säännöllisillä yhteisillä työskentelyillä, tapahtumilla ja teatterivierailuilla muokattiin maaperää kirjailijoiden ja teatterin ammattilaisten, erityisesti teatterinjohtajien hedelmälliselle vuorovaikutukselle. Myös ohjelmasta jo poistuneita kirjailijoita kutsuttiin aktiivisesti osallistumaan UNOn järjestämään toimintaan. Kirjailijaohjelman toimintaan sisältyi myös kaikille näytelmäkirjailijoille ja alan opiskelijoille suunnattuja yhteisiä tilaisuuksia ja työskentelyjä. UNOsta muodostui näytelmäkirjailijoille ennen kaikkea ammatillinen yhteisö, joka tarjosi kollegiaalista vertaistukea ja keskustelukumppanuutta, henkistä selkänjojaa muutoin kovin yksinäiseen kirjailijanarkeen.

UNO toimi monivuotisena kehittelylaboratoriona sen tutkimiselle, miten näytelmän kirjoittamista ja ammatissa toimivien näytelmäkirjailijoiden taiteellista ja ammatillista kehitystä voidaan tukea. Kirjailijaohjelman työmuotoja kehitettiin koko hankkeen ajan. Niihin tehtiin tarkennuksia osallistujilta saadun palautteen ja UNOn toteuttajien havaintojen pohjalta. Hankkeen loppuun saakka mukana olleilta kirjailijoilta kerättiin kattava palaute, jonka avulla kirjailijoilla oli mahdollisuus reflektoida omaa UNO-kokemustaan ja sen vaikutusta omaan taiteelliseen ja ammatilliseen kehitykseen. Palautteet antoivat UNOille tärkeää tietoa Kirjailijaohjelman toimivuudesta kokonaisuutena.

## RESIDENSSI JA HAUTOMO

Vuosina 2017–2021 toteutettiin neljä ohjelmasykliä, joista kussakin oli mukana 4–5 kirjailijaa. Kirjailijaohjelmassa oli kaksi erilaista painotusta – *Residenssi* ja *Hautomo*.



Nämä erosivat toisistaan siinä, missä vaiheessa ammattuurallaan oleville kirjailijoille ne oli suunnattu, ja siten myös jonkin verran tukimuodoiltaan. Kirjailijaohjelman toteutusta arvioitiin uudelleen ensimmäisten vuosien kokemusten pohjalta ja vuosina 2020–2021 toteutettiin enää vain Residenssi-ohjelma.

## UNO Residenssi – Itsensä kirjoittaminen uudelle tasolle

Residenssi tuki kokoneiden, uransa keskivaiheessa olevien ammattikirjailijoiden taiteellista kehitystä ja uuden näytelmän kirjoitustyötä. Työskentely saattoi tarkoittaa esim. näytelmän kirjoitustyöhön liittyvän idean jatkokehittämistä, itselle uuden genren haltuun ottamista, tekstiin liittyvää tutkimustyötä tai aiemmin käynnistyneen työn loppuun saattamista. UNOssa oli mahdollisuus keskittyä taiteelliseen työhön tuotantopaineista vapaissa olosuhteissa (mikäli kirjailija näin toivoi). Residenssiin ei sisällynyt työtilaa.

Residenssiin osallistui yhteensä 13 näytelmäkirjailijaa. Vuosina 2017–2019 kirjailijoita oli ohjelmassa vuosittain kolme, vuosien 2020–2021 ohjelmassa neljä.

Residenssi-kirjailijat, heidän lukevat dramaturginsa sekä ohjelmassa työstämänsä näytelmät:

25

Marko Järvikallas (2017–2018)

**KUKKIVAT LUUT** – Musiikkinäytelmä demokratian kriisistä  
dramaturgit Pirkko Saisio & Elina Snicker

Marie Kajava (2017–2018)

**UNDRESS ME, THEN**  
dramaturgi Seppo Parkkinen

Salla Viikka (2017–2018)

**UHANALAISET**  
dramaturgi Heini Junkkaala

Sofia Aminoff (2018–2019)

**DEN LYSANDE TIDEN** – Porträtt av två kvinnor i ett rum  
dramaturgi Lena Nylén

Okko Leo (2018–2019)

**”XEX”** – Pornonäytelmä  
dramaturgit Juha Hurme & Elina Snicker

Veikko Nuutinen (2018–2019)

**VANHEMPAINILTA**

Maria Kilpi (2019–2020)

**JOKA KOLMAS** (työnimi)  
dramaturgi Minna Leino

Pipsa Lonka (2019–2020)  
**NELJÄN PÄIVÄN LÄHEISYYS**  
dramaturgi E.L. Karhu

Jussi Moila (2019–2020)  
**ISÄN MAA – Merkintöjä egologisesta kriisistä, osa 1**  
dramaturgi Klaus Maunuksela

Kati Kaartinen (2020–2021)  
**KOIRAIHMINEN** (työnimi)  
dramaturgi Minna Leino

E.L. Karhu (2020–2021)  
kirjailija työsti UNOssa useaa näytelmää  
dramaturgi Otto Sandqvist

Marjo Niemi (2020–2021)  
**PIENEN BUDJETIN SOTAELOKUVA** (työnimi)  
dramaturgi Heini Junkkaala

Minna Nurmelin (2020–2021)  
**ERÄÄN HERÄÄMINEN** (työnimi)  
dramaturgi Heini Junkkaala

## UNO Hautomo – Noviisitukipaketti

Hautomo tuki näytelmäkirjailijauransa alkuvaiheessa olevan kirjailijan oman taiteellisen erityislaadun löytymistä ja ammatillista kehitystä. UNO tarjosi apua keskenraisen näytelmän kehittelyyn ja ammattinäytelmäkirjailijan uran vauhdittamiseen. Hautomossa kirjailija sai tukea kirjoitustyöhön UNOn dramaturgilta ja pääsi kehittämään osaamistaan yhdessä kokeneiden kollegojen kanssa. UNOsta kirjailija sai välineitä omaan työhön, verkostoja muihin tekijöihin sekä kontakteja näytelmiä tuottaviin tahoihin. Hautomossa kirjailijoille tarjottiin myös ammatillista mentorointia tarpeen mukaan.

Hautomossa oli vuosien 2017–2019 aikana mukana oli yhteensä kuusi näytelmäkirjailijaa. Osallistujia oli vuosittain kaksi.

Hautomo-kirjailijat, heidän lukevat dramaturginsa sekä ohjelmassa työstämänsä näytelmät:

Asko Jaakonaho (2017–2018)  
**SATA MILJOONAA KEVÄTTÄ**  
dramaturgi Elina Snicker

Eeva Turunen (2017–2018)  
**ISOISÄ, ILMAN MUUTA** (työnimi)  
dramaturgi Elina Snicker

## KIRJAILIJAOHJELMA

Marjo Airisniemi (2018–2019)

VARJOLA

dramaturgi Elina Snicker

Iida Koro (2018–2019)

RAKAS KUOLEMA (työnimi)

dramaturgi Elina Snicker

Valto Kuuluvainen (2019–2020)

KULTAINEN LUSIKKA – Kolme kuvaelmaa suomalaisesta rahasta

dramaturgi Paula Salminen

Laura Valkama (2019–2020)

SÄILÖTTY MATKA

dramaturgi Paula Salminen

## Avoimet kirjailijahaut

Kirjailijaohjelmaan osallistuneet näytelmäkirjailijat valittiin avoimien hakujen kautta. Valinnoissa painotettiin hakijoiden taiteellisen potentiaalin lisäksi heidän motivaatiotaan ohjelmaan osallistumiseen ja itsensä haastamiseen UNOn tuen avulla. UNOn suunnitteluryhmä laati Kirjailijaohjelman valintakriteerit ja määritteli millaiset materiaalit hakijoiden tuli laatia UNOon hakeakseen. Kriteerit ja hakuohjeet vaihtelivat jonkin verran vuosittain. Muutoksia tehtiin kokemuksen karttuessa sekä hakuihin osallistuneilta saadun palautteen pohjalta. Kaikille hakukierroksille laadittiin oma hakuopas, joka löytyi UNOn nettisivuilta. Avoimista hauista tiedotettiin sekä UNOn netti- ja Facebook-sivuilla että alan ammattilaisten seuraamissa kanavissa, kuten TINFO:n viikkotiedotteessa ja kirjailijajärjestöjen jäsenkirjeissä. Haku järjestettiin aina 3–6 kuukautta ennen ohjelman alkua. Hakuaikaa oli 2–4 viikkoa hakukierroksesta riippuen.

UNOssa valintaprosessi oli kaksivaiheinen – esikarsinta ja varsinaiset valinnat. Vuodesta 2018 alkaen käytäntönä oli, että raadit tutustuivat hakemuksiin ensin nimettöminä. Vasta ensikäsityksen muodostettuaan raati sai tietoonsa materiaalit, joista selvisivät hakijoiden henkilötiedot. UNOn ulkopuolisina raadin asiantuntijoina käytettiin kokeneita alan ammattilaisia, joiden ammatillisia profiileja olivat näytelmäkirjailija, dramaturgi, ohjaaja ja kääntäjä. Raadin asiantuntijat saivat UNOlta etukäteen kirjallisen kuvauksen valintaprosessin kulusta ja työskentelyssä huomioitavista asioista sekä hakuoppaan tutustuttavaksi. Lisäksi prosessin osallistui UNOn suunnitteluryhmän tekijöitä ja hankkeen johtaja toimi sihteerinä päätöskokouksissa.

Esikarsintaraati muodostui UNOn suunnitteluryhmän edustuksesta (hankkeen dramaturgi ja 1–2 muuta jäsentä) sekä yhdestä hankkeen ulkopuolisesta asiantuntijajäsenestä. Esikarsintaraati valitsi parhaiten ohjelman kriteerit täyttävät hakijat ja hakemukset jatkamaan valintaprosessin viimeiseen vaiheeseen.

Ensimmäisinä vuosina UNOn Verkoston teattereille tarjottiin mahdollisuus kommentoida esikarsinta- ja valintapäätöskokousten välisenä aikana teosideoita, joilla ohjelmaan haettiin. Teattereiden kommentit eivät vaikuttaneet valintapäätöksiin, vaan ne tuottivat UNOlle tietoa siitä, millaiset teokset mahdollisesti resonoivat teattereissa.

Varsinaiset valinnat tehtiin seuraavasti: Residenssi-haussa kaksi UNOn ulkopuolista asiantuntijaa arvioivat esikarsinnan läpäisseet hakemukset ja valitsivat niiden perusteella ohjelman osallistajat. UNOn dramaturgi oli läsnä kokouksessa, mutta ilman päätösvaltaa. Hautomo-hauissa valintaraati muodostui yhdestä UNOn ulkopuolisesta asiantuntijasta sekä UNOn dramaturgista, joka tulisi toimimaan valittujen kirjailijoiden lukevana dramaturgina. Valinnat tehtyään raati muotoili yleiset perusteet kunkin hakukierroksen päätöksille – mikä painottui, mihin kiinnitettiin erityisesti huomiota. Lisäksi valituille ja viimeisessä vaiheessa karsituille kirjailijoille kirjoitettiin lyhyet henkilökohtaiset palauteet. Palautekäytännöstä luovuttiin viimeisen hakukierroksen kohdalla aiemmilta kerroilta saadun palautteen perusteella.

Vuosina 2017–2018 UNOssa kehiteltujen näytelmien tuli olla tuotantovapaita vielä siinä vaiheessa, kun kirjailija haki ohjelmaan. Vuosina 2019–2021 kirjailijanojelmaan oli mahdollista hakea kehittelemään näytelmää, jolla oli jo tuottava taho tai tulevan työryhmän jäseniä sovittuna.

**LISÄTIETOA:** Kirjailijahakujen toteutusta ja hakuprosessiin liittyviä havaintoja on avattu tarkemmin UNO-EXIT II – Näytelmien kehittäminen ja kirjailijantyön tukeminen -julkaisussa, josta löytyy myös hankkeen viimeisessä kirjailijahaussa käytetty hakuopas.

## UNON TUKI OHJELMAN NÄYTELMÄ- KIRJAILIJOILLE

UNOn Kirjailijaohjelma muodosti tukirakenteen itsenäiselle kirjailijatyölle UNOon osallistumisen ajaksi.

Kirjailijoille tarjottuja tukimuotoja:

- Taloudellinen tuki taiteelliseen työskentelyyn (vain Residenssissä)
- Yhteistyö kirjailijan itse valitseman lukevan dramaturgin (Residenssi) tai UNOn dramaturgin (Hautomo) kanssa.
- ”Kirjailijavuosisurssin” yhteiset tapaamiset (vähintään yksi kerta kunkin kirjailijan oman tekstin äärellä)
- Tekstien kehittelytyöpajat (useita erilaisia toteutusmuotoja)
- Näytelmästä lukevaaman, -otteen tai demon valmistaminen yleisölle
- Tutustumismatkat Verkoston teattereihin ja esityskatselmukselle (sis. näihin liittyvät matka- ja pääsylippukulut)
- Näytelmien ja kirjailijoiden esittely ammattilaisille (mm. tekstin tuotantoon etenemisen tukemiseksi ja kirjailijan uran edistämiseksi)
- Ammatillinen mentorointi, tukea kirjailijan ammattiin liittyvissä kysymyksissä (erityisesti Hautomossa)
- Kirjailijakohtaisesti tarpeiden mukaan räätälöity muu tuki, esim. tekstin taustatyöhön liittyvän asiantuntijan käyttö tai materiaalihankintoja (vain Residenssi)
- UNOon osallistumisesta aiheutuvien välittömien kulujen korvaaminen (mm. matkakulut yhteisiin tapaamisiin kotipaikkakunnan ulkopuolella)
- Mahdollisuus täydentää omaa tukikokonaisuutta osallistumalla muuhun UNOn toimintaan (ammatilliset työskentelyt, seminaarit, verkottumistapaamiset jne.)

Hankkeen alussa kirjailijoille tarjottu tukikokonaisuus oli tarkoituksella hyvin laaja. Kehitystyön edetessä sitä rajattiin ja tarkennettiin. Tukikokonaisuutta räätälöitiin kirjailijakohtaisesti. Tässä huomioon otettiin kirjailijoiden omat työtavat ja kehiteltävien teosten työvaihe. Kokemuksen myötä UNOn toteuttajille myös hahmottui selkeämmin, mikä on kunkin tilaisuuden ja tilanteen ydintarkoitus, ja miten toteutusta voi tämän pohjalta hioa toimivammaksi.

## Kirjailijaohjelman kesto

Alun perin Kirjailijaohjelman sykli suunniteltiin vuoden mittaiseksi. Valittu kesto todettiin kesken pilottivuoden kuitenkin liian lyhyeksi aikaa vievän näytelmänkirjoitusprosessin tukemiseksi. Siksi ohjelmaa pidennettiin 1,5 vuoteen. UNOn eri ”vuosikurssit” menivät siten jatkossa aina puolen vuoden ajan päällekkäin uuden ryhmän aloittaessa kalenterivuoden alusta ja edellisen jatkaessa vielä kevään yli. Viimeisen 2020–2021 ohjelman alkuun lisättiin vielä puolen vuoden orientaatiojakso. Näin pystyttiin aiempaa paremmin reagoimaan ohjelmaan valittujen kirjailijoiden tarpeisiin ja räätälöimään toteutusta niin, että se palvelisi juuri näitä osallistujia. Myös ryhmän keskinäisen luottamuksen rakentuminen ennen varsinaisen yhteistyön alkua oli yksi orientaatiojakson tarkoituksista.

29

## Yksilölliset raamit ja tavoitteet UNO-yhteistyön ajalle

Jokaisen UNO-kirjailijan kanssa järjestettiin yhteistyön aloitustapaaminen, jossa kerrottiin Kirjailijaohjelmasta. Yhdessä hahmoteltiin mahdollisia kehittylytuen tarpeita, alustavia työmuotoja sekä keskusteltiin kirjailijan teoksesta, sen silloisesta työvaiheesta ja ajatuksista työn etenemisestä ohjelman aikana. Tähän aloitustapaamiseen osallistuivat kirjailija, UNOn dramaturgi ja johtaja.

UNOssa työstettävät näytelmät saivat olla missä tahansa työvaiheessa, eikä niiden tarvinnut valmistua UNO-yhteistyön aikana. Kirjailijan työskentely ohjelman aikana eteni itse asetettujen tavoitteiden ja työsuunnitelman mukaisesti. Tavoitteellinen kehitysote omaan työhön korostui viimeisellä kirjailijaohjelmakierroksella: Kirjailijat asettivat itselleen ohjelman alussa tutkimuskysymyksen, oman taiteellisen tai ammatillisen kehitystavoitteen, johon toteutunutta työjaksoa peilattiin UNO-yhteistyön päättyessä. Kysymys, jonka äärellä kukin kirjailija halusi UNOssa olla saattoi liittyä esimerkiksi näytelmän muotoon, omaan ammatilliseen vaiheeseen tai haluun kirjoittaa jollain uudella tavalla.

## Rahoitus työskentelyyn

Residenssissä kirjailijat saivat UNOlta rahoitusta työskentelyyn. Rahoitus oli vuosina 2017–2019 Koneen säätiön 4kk työskentelyapuraha (9.440–9.600e/kirjailija) ja vuosina 2020–2021 palkkaa (8.100e/kirjailija). UNOn tuki oli tarkoitettu yhdeksi osaksi kirjailijan kokonaisrahoitusta uuden teoksen kirjoittamiseen. Rahoituksella haluttiin taata kirjailijalle mahdollisuus keskittyä kirjoitustyöhön UNOn Kirjailijaohjelman ajalle sijoittuvan rajatun mittaisen täysipäiväisen tai osa-aikaisen työjakson ajan.

Kirjailijoille UNOn tarjoama rahoitus tarkoitti työrauhaa, mikä mm. tuki luovuutta ja uskallusta lähteä kokeilemaan jotain uutta.

Hautomoon ei sisältynyt rahoitusta kirjailijalle. Ratkaisu juonsi juurensa UNOn alkuperäisen rahoituksen raamitukseen, jolloin toteutukseen kaavailtiin pelkkää Residenssi-ohjelmaa. Samoilla resursseilla onnistuttiin kuitenkin hyödyttämään laajempaa kirjailijajoukkoa. Kirjailijat olivat Hautomoon hakiessaan tietoisia siitä, että UNO ei tarjoa heille rahoitusta, vaan kirjailijan tulisi mahdollistaa työskentely oman näytelmän parissa muilla tavoin.

## Lukeva dramaturgi

UNOssa kirjailijan oli mahdollista saada käyttöönsä henkilökohtainen lukeva dramaturgi. Hankkeessa toteutui lopulta yhteensä 18 lukevan dramaturgin tehtävää. UNOssa lukevan dramaturgin työn perusasetukset oli määritelty seuraavasti:

### DRAMATURGI KIRJAILIJAN ITSENÄISEN PROSESSIN TUKENA

- Dramaturgilla on työhön käytettävissä 100–150 tuntia (työmäärä vaihteli vuosittain)
- Kirjailija ja dramaturgi sopivat yhdessä yhteisen prosessin tarkemmista työtavoista ja aikataulusta.
- Dramaturgi lukee kirjailijan antamaa materiaalia ja versioita, toimii keskustelukumppanina. Tukee tekstin matkaa täyteen potentiaaliinsa, sopii deadlineja (tekstin ja kirjailijan ehdoilla), keskustelee aiheesta ja suunnasta sekä tarvittaessa sanoittaa kirjoitusprosessin vaihetta ja teoksen sisältöjä mm. UNOn Verkostolle.
- Osallistuu mahdollisuuksien mukaan oman kirjailijan tekstin kehittäelytyöpajoihin (järjestetään esim. Verkoston teattereiden kanssa)

### UNON KIRJAILIJA- JA DRAMATURGITAPAAMISET

- Dramaturgi osallistuu niihin UNOn kirjailijoiden yhteisiin tapaamisiin, joissa käsitellään oman kirjailijan tekstiä (väh. 1 krt ohjelman aikana)
- Suunnittelee ko. tapaamisen sisällön yhdessä kirjailijan ja UNOn dramaturgin kanssa. Vetää halutessaan itse tapaamisen tai siitä voi vastata UNOn dramaturgi.
- Osallistuu UNOssa työskentelevien lukevien dramaturgien yhteisiin tapaamisiin

Residenssi-kirjailijat saivat itse valita dramaturgikseen haluamansa tekijän, jonka työpanoksen UNO korvasi. Residenssi-dramaturgit olivat osin kirjailijoille jo aiemmista yhteyksistä tuttuja työpareja, osa hyödynsi tilaisuutta tutustua itselleen uuteen dramaturgiin. Residenssi-kirjailijoilla oli tarvittaessa käytettävissään myös ”toiset silmät”. UNOn dramaturgit saattoivat lukea tekstejä ja käydä niistä keskustelua kirjailijan kanssa, jos kirjailija koki tämän tarpeelliseksi. UNOn dramaturgit saattoivat myös tarjota väliaikaista apua tilanteissa, joissa kirjailijan varsinainen dramaturgi oli esimerkiksi jossain kirjoitusprosessin kannalta ratkaisevassa ajankohdassa estynyt, joko suunnitellusti tai yllättäen. Hautomo-kirjailijoiden lukevina dramaturgeina toimivat UNOn omat dramaturgit Residenssi-dramaturgeja vastaavalla työpanoksella ja tehtävänkuvalla.

Kirjailija ja dramaturgi sopivat työtavoista yhdessä. UNO tuki kirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyön käynnistymistä. Ensimmäisinä vuosina järjestettiin aloitustapaaminen, mikäli kirjailija ja dramaturgi sitä toivoivat. Myöhemmin nämä tapaamiset otettiin säännönmukaisemmin osaksi ohjelmaa yhteisen työskentelyn reunaehtojen raamittamiseksi yhdessä, vaikka kyseessä olisivatkin olleet toisilleen tutut tekijät. Jokainen kirjoitusprosessi on erilainen ja yhteisistä työtavoista sopiminen sekä molemmin puolisten toiveiden, odotusten ja tarpeiden artikuloiminen on tärkeää yhteistyön sujuvuuden takaamiseksi. Työstä saatuja kokemuksia hyödyntäen UNOssa rakennettiin työväline tukemaan kirjailijan ja dramaturgin yhteistyötä. UNOn dramaturgi myös seurasi kirjailijan ja dramaturgin yhteistyön edistymistä keskustelemalla siitä kirjailijoiden sekä dramaturgien kanssa.

Toimintaan haluttiin sisällyttää ammatillisen kehittymisen mahdollisuus myös dramaturgeille. UNO järjesti heille vertaistapaamisia, joissa olisi mahdollisuus saada tukea lukevana dramaturgina toimimiseen, jakaa kollegojen kanssa ajatuksia työstä ja myös siihen liittyvistä haasteista. Vertaistapaamiset veti UNOn dramaturgi.

TYÖVÄLINE: Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö (ks. sivu 212).

LISÄTIETOA: Lukevan dramaturgin työstä Elina Snickerin kirjoittamassa artikkelissa (ks. sivu 141).

## Kirjailijatapaamiset

UNOn Kirjailijaohjelman punainen lanka olivat ”kirjailijavuosisikurssin” yhteiset tapaamiset, joita toteutui hankkeen aikana yhteensä 49. Jokainen Kirjailijaohjelman sykli alkoi ja päättyi yhteisellä tapaamisella. Näiden välissä oli yhteisiä hetkiä 1–2 kuukauden välein, yhden kirjailijaohjelmasyklin aikana yhteensä 8–12 tapaamista. Tapaamiset kestivät 3–4 tuntia kerrallaan. Pääosin kirjailijaryhmä kokoontui ohjelmassa kehiteltävien tekstien äärelle. Keskeneräisiä tekstejä luettiin ääneen ja niistä keskusteltiin yhdessä. Kollegiaalisia hetkiä hyödynnettiin myös ammatillisten kysymysten käsittelyyn. Tapaamiset järjestettiin pääosin Helsingissä, mutta myös Verkoston teattereiden tiloissa ympäri Suomen. Viimeisten vuosien aikana Zoom-ohjelma tuli enenevässä määrin tutuksi keinona mahdollistaa kirjailijoiden tapaamisten jatkuvuus ja kaikkien osallistuminen niihin pandemian jyllätessä.

Tapaamisen vetäjän rooli oli tärkeä. Hän fasilitoi koko tilannetta ja tuki sen toteutumista tarkoituksen mukaisella tavalla sekä moderoi keskustelua. Useimmiten tapaamisen veti UNOn dramaturgi. Myös UNOn johtaja oli kirjailijatapaamisissa lähes aina paikalla organisoimassa tilajärjestelyt ja tarjoilut. Hän myös havainnoi tilanteen rakentumista ja toimivuutta kehittämistyön näkökulmasta. UNOn dramaturgi ja johtaja refleктоivat tapaamisia yhdessä jälkikäteen kehitystarpeiden arvioimiseksi.

Jokaiselle UNO-kirjailijalle taattiin Kirjailijaohjelman aikana mahdollisuus vähintään yhteen tapaamiseen oman keskeneräisen tekstin äärellä. UNOn dramaturgi keskusteli erilaisista toteutusvaihtoehdoista kirjailijan ja hänen lukevan dramaturgin kanssa, jotta tapaamisesta olisi mahdollisimman suuri hyöty kirjailijalle. Ydin-kysymys oli: *Mitä kirjailija tarvitsee tai odottaa tapaamiselta? Mikä palvelee kirjailijaa juuri nyt?* Kirjailijalla tai dramaturgilla saattoi myös olla joku erityinen kysymys, johon tapaamisella haettiin vastausta. Kirjailijatapaamisissa keskustelua tuki se, että lähes kaikki UNOon osallistuneet kirjailijat olivat saaneet dramaturgin koulutuksen, jolloin kirjailijoista muodostui ammattimainen ”dramaturgiaatti”. Tämän merkitystä tekstien kehittelylle ei oltu osattu suunnitteluvaiheessa ennakoita.

TYÖVÄLINE: UNOn Kirjailijaohjelman tekstitapaaminen, ks. s. 216.

## Tekstinkehittelytyöpajat

Näytelmien kehittämissä hyödynnettiin erilaisia työpajamuotoja, joissa keskeneräisten tekstien äärelle pääsivät kirjailijoiden lisäksi muutkin teatterin ammattilaiset. Eri ammattiryhmien katsetta käytettiin peilauspintana, tuottamaan uutta tietoa tekstistä. Työskentelyt keskittyivät joko lukemiseen ja yhteiseen keskusteluun tai tekstin testaamiseen näyttämöllä. Työpaja myös saattoi päättyä lukudraamaan tai demoona, jolloin teksti sai yleensä ensimmäisen kosketuksensa yleisöön.

Kehittelytyöpajoja järjestettiin kirjailijoiden tarpeiden mukaan. Erilaisiin työpajamahdollisuuksiin vaikuttivat myös UNOn Verkostosta kulloinkin käytettävissä olleet resurssit. Toteutuksessa hyödynnettiin Verkoston teattereiden tiloja ja henkilökuntien työpanosta.

Kehittelytyöpajojen vetäjänä oli UNOn dramaturgi tai joku muu hankkeen asiantuntijoista. Osallistajat olivat teatterin eri ammattiryhmien edustajia. Kokoonpanot määrittivät joko tarjolla olevien kehittämissä resurssien mukaan (esim. jonkin tietyn teatterin näyttelijäkunta, sekalainen joukko UNOn Verkoston teattereiden väkeä), tai osallistujia etsittiin erikseen sen mukaan, keiltä kirjailija kaipasi näkemystä tekstiin (esim. ohjaajilta tai suunnittelijoilta).

TYÖVÄLINE: Tekstinkehittelytyöpajat UNOssa, ks. s. 216.

## LÖYTÖ: KIRJAILIJOIDEN JA TEATTEREIDEN YHTEISTYÖ KEHITTELYTYÖPAJOISSA

Kirjailijoiden ja teattereiden yhteiset tekstinkehittelytyöpajat olivat toimiva käytäntö, jonka soisi saavan jatkoa kentällä. Kirjailijat saivat tarvitsemaansa tukea tekstien kehittelyyn ja kontaktin teatteriin. Teatteriammattilaiset pääsivät tutustumaan tuleviin näytelmiin ja työpajat myös kehittivät heidän näytelmänlukuosaamistaan ja kykyään työskennellä keskeneräisten tekstien kanssa. Samalla osapuolet tutustuivat toisiinsa yhteisen työskentelyn kautta, tilanteessa, jossa kaikkien fokus oli tekstissä, eikä mahdollisessa yhteistyössä tai tulevassa esitystuotannossa. Tämä sitoutumattomuus loi paineettomuutta, joka sai aikaan vapautuneempaa vuorovaikutusta ja siten kenties aidompaa kohtaamista kuin tilanteissa, joissa jompikumpi tai molemmat yrittävät todistaa jotain, lunastaa odotuksia.



Tämän kaltaiset tekstin kehittelytilaisuudet (*UNOn työpajat olivat yleensä 2–4 harjoituksen mittaisia*) vakituksena osana teattereiden toimintakalentereita olisivat melko kevyesti organisoitava kirjailijoiden ja teattereiden välinen yhteistyömuoto. Tulospaineettomasta asetelmasta johtuen työpajat ovat konkreettisen kehittelytuen lisäksi erinomainen keino tutustua ja tunnustella dialogin toimivuutta ja siten mahdollisesti edesauttaa yhteistyön syntymistä tulevaisuudessa.

## Kontaktit teattereihin ja muihin alan ammattilaisiin

UNOssa kirjailijoiden, tuottavien tahojen ja teatterialan ammattilaisten tutustumiselle, yhteistyölle ja kohtaamisille luotiin edellytyksiä erilaisin keinoin.

### RENGASMATKAT

UNOn kirjailijoille organisoitiin tutustumismatkoja Verkoston teattereihin ympäri Suomen. Optioita osallistua reissuille toteutui 2–6 yhden kirjailijaohjelmasyklin aikana. Kirjailijoiden kulut (matkat, majoitukset ja pääsyliput esityksiin) kustannettiin silloin kun kirjailijan UNO-yhteistyö oli aktiivisena. Kun oma ohjelma oli päättynyt, kirjailija oli edelleen tervetullut osallistumaan matkoille omalla kustannuksellaan. Tutustumismatkoja järjestettiin päiväretkinä Helsingin ja sen lähialueiden teattereihin sekä pidempinä yhden tai useamman yön yli muualle Suomeen. Reissuilla tutustuttiin teattereiden tiloihin, tavattiin henkilökuntaa ja katsottiin esityksiä.

### UNON TILAISUUDET JA TYÖSKENTELYT

Kaikki UNOn tilaisuudet ja työskentelyt, joissa oli koolla saman tai eri ammattiryhmän tekijöitä sekä eri teattereiden edustajia, mahdollistivat osallistujille kontaktien luomista ja tutustumista toistensa ajatteluun. Silloin kun hetkeä ei ollut erikseen rakennettu vain kohtaamista varten, tilanteiden tauot, alut ja loput olivat hyviä mahdollisuuksia yhdistää nimet ja kasvot toisiinsa ja madaltaa kynnystä yhteydenottoon tulevaisuudessa.

## Näkyvyyttä kirjailijalle ja tulevalle teokselle

Kirjailijaohjelmaan kuului useita toistuvia toimenpiteitä, joilla näytelmille ja kirjailijoille taattiin näkyvyyttä sekä Verkoston teattereiden suuntaan että laajemmin kentälle.

### UNON AVAUKSET

UNOn avaukset olivat hankkeen kunkin uuden toimintakauden käynnistäviä, UNOn kirjailijoille ja Verkostolle yhteisiä tilaisuuksia, jotka olivat avoimia myös muille ammattilaisille ja yleisölle. Tilaisuuksissa esiteltiin Kirjailijaohjelmaan valitut uudet kirjailijat. Verkoston teattereiden näyttelijät lukivat ääneen lyhyitä, muutaman minuutin otteita ohjelmassa jo kehitellyistä näytelmistä. Tilaisuuksiin yhdistettiin työskentelyjä tai kohtaamispaikkoja ammattilaisille.



## LUKUDRAAMAILLAT

UNO järjesti jokaisen kirjailijaohjelmasyklin lopuksi yleisölle avoimen lukudraamailan, jossa kuultiin harjoitellut otteet päättyvän Kirjailijaohjelman näytelmistä (kesto 5–10min/teksti). Lukudraamat ohjasi UNOn dramaturgi Elina Snicker. Lukudraamailta sisälsi myös kirjailijahaastattelut (15–20min/kirjailija). Osa UNOn näytelmistä esitettiin yleisölle avoimina lukudraamoina tekstinkehittelytyöpajojen päätteeksi. Nämä lukudraamat toteutuivat eri Verkoston teattereissa ja niissä oli läsnä teatterien omaa yleisöä.

## VERKOSTON INFOPAKETIT

UNOn Verkoston teattereille toimitettiin puolivuositain sähköpostitse luottamuksellinen materiaali, jossa esiteltiin kaikki Kirjailijaohjelmaan osallistuneet näytelmäkirjailijat ja kehitellyt näytelmät. Materiaali sisälsi kirjailijaesittelyn, linkit mahdollisiin lisätietoihin ja kirjailijan yhteystiedot. Näytelmät esiteltiin kirjailijoiden itse määrittelemällä tavalla. Lisäksi jaettiin tietoa kehiteltävän teoksen työvaiheesta sekä siitä, oliko kirjailija kiinnostunut yhteistyöstä teattereiden kanssa joko tekstin kehittelyyn tai mahdolliseen tilaukseen tai tuotantoon liittyen (esim. milloin keskustelut yhteistyötä tulevat ajankohtaiseksi, jos ne eivät olleet sitä kyseisellä hetkellä). Paketista löytyi myös tieto siitä, miten näytelmään pääsi tutustumaan (esim. mikäli UNOssa oli tulossa tilaisuuksia tai tekstinkehittelytyöskentelyjä, joissa oltiin tekstien äärellä). Tietopakettien mukana toimitettiin näytelmäpankki, joka sisälsi valmiita näytelmiä, keskeneräisiä versioita kokonaisista teksteistä tai lyhyempiä otteita teksteistä – mitä kirjailijat halusivat työstään kulloinkin jakaa.

## MUITA TEKOJA

Kirjailijoista ja näytelmistä oli esittelytekstit UNOn nettisivuilla. Kirjailijoista tehtiin haastatteluvideoita, ja heitä oli mukana podcasteissa, jotka avasivat kuulijoille heidän ajatteluaan ja taiteellista tuotantoaan.

## UNO-NÄYTELMIEN KANTAESITYKSET

UNOLle oli tärkeää, että jokainen Kirjailijaohjelmassa kehitellystä näytelmästä voisi löytää tiensä näyttämölle ja yleisön koettavaksi. Jokainen toteutunut tai sovittu tuleva esitystuotanto (toki myös näytelmätekstin julkaisu) oli UNOLle suuri ilon aihe, mutta yhtä lailla sitä olivat myös tekstit, joiden tuotannoista ei ollut tietoa. UNO tuki näytelmien tuotantoon pääsyä parhaansa mukaan kirjoitusprosessien kannalta sopivassa vaiheessa. Näitä toimia on kuvattu edellä, ja niiden lisäksi UNO saattoi esimerkiksi välittää pyynnöstä (kirjailijan luvalla) keskeneräisiä tekstejä luettavaksi esimerkiksi ohjaajille. Näytelmäkirjailijat ja agentuurit olivat tuotantojen edistämistyössä aktiivisia kukin omalla tavallaan.

Näytelmäkirjailijoilla oli UNOn Kirjailijaohjelmassa täysi valta tekstin tuotantoon liittyviin asioihin. Kirjailijat päättivät, milloin keskustelut yhteistyöstä tekstin tilaamiseksi tai tuottamiseksi tai ajankohtaisia kirjoitusprosessin kannalta, samoin milloin ja missä näytelmä valmistettaisiin esitykseksi. Kirjailijat tai heidän agenttinsa neuvottelivat itsenäisesti yhteistyön ehdot ja tekivät sopimukset. Kirjailijaohjel-

massa kehiteltävien näytelmien kantaesitystuotannot oli rajattu UNOn toiminnan ulkopuolelle. UNO kuitenkin seurasi kaikkien kirjailijoiden näytelmien tilannetta hankkeen loppuun asti. Mikäli näytelmä ehti tuotantoon hankkeen aikana, UNO järjesti yhteisen kantaesityskatselmuksen ohjelman kirjailijoille ja Verkoston edustajille. UNOn pyynnöstä esityksen yhteydessä kuultiin kirjailijan alustus näytelmästä.

Hankkeen päättymisen hetkellä, toukokuussa 2022, UNOn Kirjailijaohjelmassa kehitellyistä näytelmistä oli kantaesitetty kaksi: Pipsa Longan *neljän päivän läheisyys / fyra dagar av närhet* (ruotsinno Sofía Aminoff, ohjaus Susanna Airaksinen) Teatteri Viiruksessa 19.2.2021 sekä Sofía Aminoffin *Den lysande tiden / Hehkuva aika* (suomennos Jukka-Pekka Pajunen, ohjaus Aino Kivi), Valtimonteatterissa 26.10.2021. Kumpikin näytelmästä kantaesitettiin alkuperäisen kirjoituskielen sijaan käännöksenä. Lisäksi Veikko Nuutisen *Vanhempainillan* kantaesitys Tampereen Työväen Teatterissa (ohjaus Juho Gröndahl ja Veikko Nuutinen) ja Jussi Moilan *Isän maan* Kansallisteatterissa (ohjaus Sini Pesonen) olivat alun perin toteutumassa hankkeen aikana, mutta teosten ensi-illat siirtyivät pandemian takia hankkeen jälkeiselle ajalle.

## NÄYTELMÄKIRJAILUJOLLE YHTEISTÄ TOIMINTAA

5  
3

UNOn Kirjailijaohjelmaan sisältyi myös kaikille ammattinäytelmäkirjailijoille avointa kollegiaalista yhteistoimintaa. Toiminnasta oli mahdollisuus saada myös kontakteja kollegoihin Suomen rajojen ulkopuolella, tai sen tiimoilta saattoi kohdata teatterin muiden ammattiryhmien edustajien kanssa. Seuraavaan on kuvattu jotain esimerkkejä tästä yhteistoiminnasta.

## Ammatillisia kysymyksiä ja teatteriammattilaisten kohtaamisia

### UNO-KIRJAILIJOIDEN AMMATILLISET TYÖSKENTELYT

UNOn järjesti eri vuosikurssien kirjailijoille yhteisenä toiminnallisia työskentelyjä, joissa oli mahdollista reflektoida näytelmäkirjailijan ammattiin liittyviä kysymyksiä ja kokemuksia yhdessä kollegojen kanssa. Näissä UNOn asiantuntijan Kati Sirénin vetämissä työohjauksellisissa työskentelyissä saattoi tarkastella mm. omia työtapaan ja työn tekemiseen liittyviä tarpeita ja rajoituksia.

### NÄYTELMÄKIRJAILIJOIDEN MANIFESTITYÖPAJA

Näytelmäkirjailijoiden ammatilliset kysymykset olivat keskiössä myös kaksiosaisessa manifestityöpajassa. UNOn tekijöiden Saara Rautavuoman ja Saana Lavasteen vetämä työskentely viritti ajattelemaan mm. taiteilijan maailmankuvaa ja omaa kirjailijantyötä koskevia reunaehtoja. Kirjailijat jakoivat toistensa kanssa laatimansa teesit omaa työtään ja taiteellista ajatteluaan koskevista periaatteistaan.

## OHJAAJA, KIRJAILIJA JA TEKSTI -TYÖPAJA

Yhteistyössä Teatterikorkeakoulun kanssa järjestetyssä työpajassa käsiteltiin kirjailijan ja ohjaajan yhteistyötä ja dialogia sekä ohjaajan suhdetta näytelmätekstiin. UNOn tekijöiden Saana Lavasteen ja Elina Snickerin vetämässä pajassa ohjaajat ja näytelmäkirjailijat keskustelivat näytelmän lukemisesta ja pohtivat yhdessä mm. millaista vuorovaikutusta, luottamusta ja sopimista toimiva yhteistyö edellyttää.

## MONIAMMATILLINEN YHTEISKEHITTÄMINEN UNON AJATUSHAUTOMOSSA

Näytelmäkirjailijoita kutsuttiin useissa eri otteissa osallistumaan UNOn organisoimaan, Kati Sirénin vetämään moniammatilliseen yhteiskehittämiseen. Kirjailijat kohtasivat työskentelyissä mm. teatterinjohtajien, ohjaajien ja viestintä-markkinointiväen kanssa. Lisätietoa ks. s. 46 ja 127.

## KOHTAAMISPAIKAT

UNO organisoii säännöllisin väliajoin näytelmäkirjailijoille ja muille freelancer-ammattilaisille (esim. ohjaajille) sekä Verkoston teattereiden edustajille (lähinnä johtajille) suunnattuja tilaisuuksia, joiden tarkoitus oli tutustuttaa tekijöitä toisiinsa. Tilaisuudet olivat joko vapaamuotoisia, kevyesti erilaisin kysymyksiin viritettyjä tai täysin fasilitoituja, tiettyyn työskentelymuotoon suunniteltuja tilanteita, joissa tekijät kertoivat itsestään ja töistään sekä omasta toiminnastaan ja kiinnostuksen kohteistaan. Tilaisuuksia järjestettiin sekä lähitapaamisina että etänä.

## Kollegiaalista dialogia yli rajojen

UNOn suunnitelmiin sisältyi myös toimintaa, joka avasi yhteyden Suomen rajojen ulkopuolelle. Koska kansainväliseen toimintaan voitiin satsata vain rajatusti, oli mietittävä tarkkaan, mikä olisi juuri UNOssa kontekstissa mielekäästä ja mieluiten vielä sellaista, että toiminnasta hyötyisi mahdollisimman moni. Päädyttiin tekoihin, joilla voitaisiin inspiroida kirjailijoiden ajattelua ja tukea heidän taiteellista työtään ja ammatillista kehitystään. Käytännössä UNO halusi mahdollistaa eri maissa työskentelevien alan ammattilaisten kohtaamisen, tarjota tilaisuuksia vaihtaa ajatuksia ja siten saada myös uutta perspektiiviä tarkastella oman työn todellisuutta ja olosuhteita. Kansainvälisen toiminnan painopiste oli hankkeen viimeisissä vuosissa 2020–2021, joiden ajalle kaikkein epäonneksi osui myös koronapandemia. Siksi yhteisessä tilassa tapahtuvalle toiminnalle ja muiden maiden ammattilaisten kutsumiselle Suomeen oli keksittävä etänä toteutettavia vaihtoehtoja, karsittava suunnitelmia ja laskettava odotuksia.

## PLAYWRIGHTS' MASTERCLASS SERIES

Pandemian jyllätessä UNO, näytelmäkirjailijoiden Teksti-yhteisö ja Nordic Drama Corner – Näytelmäkulma yhdistivät voimansa ja järjestivät syksylle 2021 mestarikurssien etäsarjan. *Playwrights' Masterclass Series* koostui kolmesta neljän tunnin

Zoom-sessiosta, jotka sisälsivät osallistujille erilaisia kirjoitusharjoitteita, vetäjän ajatteluun ja taiteeseen tutustumista, sekä yhteistä ajatusten vaihtoa. Mestarikurssin vetäjät olivat näytelmäkirjailijat Jackie Sibblies Drury USAsta, Penda Diouf Ranskasta ja Sivan Ben Yishai Saksasta. Kokonaisuus oli avoin kaikille ammattinäytelmäkirjailijoille ja alan opiskelijoille. Osallistujina oli lopulta 15–20 näytelmäkirjailijaa tapaamista kohden.

#### MUITA TYÖPAJOJA JA KANSAINVÄLISIÄ KONTAKTEJA

Ennen pandemiaa UNOn vuosiin ehti sisältyä kaksi työpajaa, joissa ulkomaiset asiantuntijat vetivät eri mittaisia työskentelyjä suomalaisille näytelmäkirjailijoille Helsingissä (vetäjiä olivat mm. näytelmäkirjailija Sivan Ben Yishai ja dramaturgi Katja Herleman). Lisäksi osana UNO organisoitiin Porissa osana Rakastajat-teatterin järjestämää Lainsuojattomat-festivaalia yhteisen työpajan suomalaisille ja irlantilaisille näytelmäkirjailijoille. Saman joukon kanssa järjestettiin myös yleisölle avoin englanninkielinen keskustelutilaisuus tasa-arvosta ja sukupuolesta näytelmäkirjailijoiden keskuudessa. Näytelmäkirjailijoiden (ja myös muiden teatteriammattilaisten) ajattelua heräteltiin yhteistyössä Teatterikorkeakoulun kanssa järjestetyllä inspiraatioluennolla, jonka piti etänä tanskalainen esittävän taiteen asiantuntija Ralf Richard Strøbech osana UNOn ajatushautomon Ohjelmistosuunnittelun taide -prosessin aloitusta.

#### KEHITELTY IDEA: HELSINKI-RESIDENSSI

Pandemian takia jäi toteutumatta UNOn idea Helsinki-residenssistä, joka oli suunniteltu toteutettavaksi alkukesästä 2021. Viikon mittaiseen kokonaisuuteen olisi kutsuttu kansainvälisiä kirjailijavieraita (5 hlö), joiden matkat ja majoitukset hanke olisi kustantanut. Residenssiin olisi osallistunut myös suomalaisia kirjailijoita (5–10 hlö). Aamupäivisin kirjailijat olisivat työskennelleet omassa rauhassa. Iltapäivät olisi varattu ammatillisille kohtaamisille kirjailijoiden kesken. Iltaisin olisi ollut kirjailijoille ja suomalaisille teatteriammattilaisille yhteisiä tilaisuuksia ja työskentelyjä, jotka olisivat voineet sisältää tutustumista keskeneräisiin teoksiin, niiden kehittelyä demoilujen kautta, keskustelua taiteesta ja tekijöiden tutustumista toisiinsa.

Residenssi oli tarkoitus toteuttaa yhteistyössä UNOn Verkoston teattereiden kanssa. Keskustelua oli jo käyty ja kiinnostusta löytyi. Myös näytelmäkirjailijoiden yhteisöjä oli alustavasti sitoutettu ideaan. UNOn visiossa residenssi kytkeytyi vahvasti tilaan – kirjailijan suhteeseen fyysiseen teatteritilaan työympäristönä. Residenssitoimintaan olisi ollut käytössä esimerkiksi jonkin suuren kaupunginteatterin kaltainen moninainen tilakokonaisuus. Kirjailija olisi voinut halutessaan työskennellä esimerkiksi yhden päivän näyttämöllä, toisen aulassa ja kolmannen puvuston nurkassa. Residenssi oli alun perin kaavailtu järjestettäväksi tarkoituksella alkukesästä, jolloin teatterit olisivat vielä auki, mutta tilat olisivat pääosin tyhjiillään. Idea oli kevyt, kustannuksiltaan maltillinen ja suhteellisen yksinkertainen organisoitavaksi. Tai olisi ollut, jos maailmantilanne olisi ollut sellainen kuin millaisena sen tunsimme vuonna 2019 residenssiä suunniteltaessa.

# VERKOSTO

*Seuraavaan toiminnan kuvaukseen sisältyy toistoa aiemmasta, koska Verkosto ja Kirjailijaohjelma limittyivät toisiinsa. Tässä osiossa toteutusta katsotaan Verkoston näkökulmasta.*

UNOn Verkostossa kehitettiin uuteen näytelmään liittyvää osaamista ja käytäntöjä. Verkoston jäsenet olivat hankkeeseen eri mittaisiksi ajanjaksoiksi sitoutuneita ammattiteattereita ja muita teatterikentän toimijoita, joita kaikkia yhdisti kiinnostus näytelmäkirjallisuuteen ja halu olla mukana kehittämässä alan toimintatapoja. UNO ruokki teatteriammattilaisten yhteistä tahtotilaa tukea uutta näytelmää ja kiritti toimijoita tekemään omassa toiminnassaan näytelmän laatua edistäviä tekoja. Monipuolista käytännön yhteistyötä teattereiden kanssa pidettiin ratkaisevana hankkeen pitkäkestoisten vaikutuksen kannalta, laajemman muutoksen aikaansaamiseksi.

Verkoston toimintaa olivat mm. kehittämistyöskentelyt, koulutukselliset työpajat ja seminaarit. UNO järjesti yhdessä Verkoston kanssa erilaisia yleisötilaisuuksia ja tapahtumia. Toiminnasta osa oli myös kaikille alan ammattilaisille yhteistä. Lisäksi UNO teki yhteistyötä yksittäisten Verkoston toimijoiden kanssa järjestämällä esimerkiksi koulutuksia paikan päällä teatterissa.

Verkoston teattereiden tekijöille UNOn toiminta oli mahdollisuus:

- oman ajattelun haastamiseen ja ammattitaidon kehittämiseen kollegojen kanssa sparraillen,
- saada välineitä oman teatterin prosessien ja henkilökunnan osaamisen kehittämiseen
- tutustua näytelmiin, kirjailijoihin ja muihin teatterialan tekijöihin, sekä
- tukea UNO-näytelmien kehittelyä.

Teattereiden tekijöille UNO toimi foorumina, jossa sai keskittyä sisältöihin ja niistä keskusteluun, luoda uusia kontakteja, haastaa omaa ajattelua ja reflektoida kokemuksia sekä ratkoa käytännön työssä tunnistettuja ongelmakohtia yhdessä kollegojen kanssa. Yhteinen kehitystyö tapahtui ensisijaisesti UNOn ajatushautomossa, jonka toiminnallisten moniammatillisten työskentelyjen agendalla olivat mm. ohjelmistosuunnitteluun, uuden näytelmän tilaamiseen ja kantaesitystuotannon eri vaiheisiin liittyvät prosessit ja erityisesti niiden kipukohtat. UNOssa sai myös päivittää ammatillista osaamistaan liittyen mm. näytelmän lukemiseen, keskeneräisten tekstien kanssa työskentelyyn, palautteen antamiseen ja näytelmistä keskusteluun.

Verkosto toimi dialogissa UNOn Kirjailijaohjelman kanssa. Teatterit ja kirjailijat kohtasivat ja tutustuivat. Toiminnalla tarjottiin kehittelytukea keskeneräisille teksteille. Verkostosta saattoi myös aueda tuotantomahdollisuuksia näytelmille. Limittämällä yhteen Kirjailijaohjelmaa ja Verkoston toimintaa UNO teki teatterin eri ammattiryhmille näkyväksi ammattinäytelmäkirjailijan työtä, sen vaativuutta, sekä erilaisia



kirjoitusprosesseja ja tapoja kehittää tekstejä. Näytelmäkirjailijoita ja teattereissa työskenteleviä ammattilaisia tuotiin säännöllisesti dialogiin toistensa kanssa. Heitä kutsuttiin yhteisiin työskentelyihin ja jakamaan ajattelua. Verkoston teattereiden henkilöstö- ja tilaresurssija voitiin hyödyntää keskeneräisten tekstien kehittälyssä ja lukudraamojen toteutuksessa, mikä samalla kehitti näiden teatterintekijöiden näytelmäosaamista. UNOn kirjailijat vierailivat Verkoston teattereissa ja teattereille päivitettiin tietoja tulollaan olevista näytelmistä. Näin uudet näytelmät ja niiden tekijät tulivat tutuiksi teattereiden henkilökunnille – ja teatterit kirjailijoille.

## VERKOSTON LÄHTÖKOHDAT

### Verkoston rakentaminen

UNOon olivat tervetulleita kaikki suomalaiselle teatterikentällä toimivat ammatti-teatterit toimintamuotoon, kokoon tai sijaintiin katsomatta. Keväällä 2016 hankkeen käynnistymisestä ja tulevan Verkoston kokoamisesta tiedotettiin teatterialan keskeisissä viestintäkanavissa. Lisäksi kaikille ammattipuheteattereiden johtajille lähetettiin sähköpostia aiheesta. Teattereita pyydettiin vastaamaan näytelmäkirjallisuuden liittyvään tarvekartoituskyselyyn, jolla myös tiedusteltiin alustavaa kiinnostusta osallistua hankkeen pilottivuoden toimintaan. Halukkuutta olla mukana tiedusteltiin myös muilta teatterialan organisaatioilta, joiden toiminta liittyi näytelmäkirjallisuuteen. Toiminnasta kiinnostuneille toimitettiin UNOn tavoitteita ja alustavia toiminnan raameja valottava tietopaketti sekä sovittiin yhteistyökeskustelusta. UNOn johtaja tapasi teattereiden ja muiden organisaatioiden johtajia ja muuta henkilökuntaa ympäri Suomen. Kesän 2016 aikana käydyillä keskusteluilla tunnusteltiin yhteistyöhalukkuutta. Niistä kertyneiden tietojen oli myös tarkoitus vaikuttaa pilottivaiheen toimintasuunnitelmaan, joka viimeisteltiin vasta vuoden 2016 lopulla.

Yhteistyökeskustelun pohjalta teatteri ja muut toimijat päättivät, haluaisivatko he osallistua hankkeeseen, ja millä tavoin. UNO puolestaan arvioi kohtasivatko toimijan ja hankkeen intressit riittävällä tavalla. Mikäli molemmat osapuolet pitivät yhteistyötä hyvänä ajatuksena, solmittiin kumppanuus. Hankkeeseen tuli sitoutua aluksi vain pilottivuoden ajaksi, jolle UNOlla oli varma rahoitus. Hankkeen pilottivuodessa oli kyse avoimesti artikuloidusti kokeilujaksosta, jonka alussa niin hankkeen tekijät kuin teatteritkaan eivät ihan tarkalleen tienneet, mistä toiminnassa lopulta tulisi olemaan kyse, ja mitä hyötyä siitä kenellekin olisi. Useita teattereita jäikin pois toiminnasta pilottivuoden jälkeen.

Pilottivuoden jälkeenkin teatterit sitoutuivat toimintaan aina vain vuodeksi kerrallaan ja jokaisen vuoden alusta mukaan voitiin ottaa uusia toimijoita. Aiemmin mukana olleet teatterit saivat automaattisesti jatkaa mukana, mikäli näin halusivat, mutta sopimukset tehtiin silti vuosittain uudestaan. Tähän poikkeuksen teki vain toiminnan viimeinen vaihe: Vuodet 2020–2021 rakennettiin kokonaisuudeksi, johon toivottiin sitoutumista koko ajaksi.

Ensimmäisten vuosien jälkeen uusia toimijoita tuli mukaan Verkostoon lähinnä tilanteissa, joissa teatterissa oli tapahtunut hiljattain johtajanvaihdos ja uusi johtaja halusi tuoda teatterinsa hankkeeseen mukaan. Näitä teattereita UNO myös tavoitteli aktiivisesti mukaan, kun uuden johtajan valinnasta oli tiedotettu. Varmistettiin, että uusi johtaja oli tietoinen hankkeesta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista teattereille. Teattereita myös poistui Verkostosta johtajavaihdosten myötä tai teatterin aktiivisuus

toimijana väheni uuden johtajan aloitettua, vaikka teatteri olisikin edelleen jatkanut Verkostossa. Muita syitä Verkostosta poisjäämiseen olivat aikapulan lisäksi mm. maantieteellinen sijainti, jolloin osallistuminen yhteiseen toimintaan oli osoittautunut liian hankalaksi tai kalliiksi, tai teatterissa koettiin, että heillä oli jo riittävästi osaamista ja työvälineitä näytelmien kanssa työskentelyyn, eikä UNO tarjonnut heille erityistä lisäarvoa.

### VERKOSTON KOKOONPANO

UNOn Verkoston jäseninä oli erilaisia ja -kokoisia teattereita, niin vos-rahoitteisia kuin rahoituslain ulkopuolisia toimijoita eri puolilta Suomea. Toimintaan osallistui vuosien saatossa yhteensä 29 teatteria, joista 9 oli mukana hankkeen alusta loppuun. Vuositasolla UNOon oli sitoutunut 15–20 toimijaa.

- Jyväskylän kaupunginteatteri (2017–2021)
- Kajaanin kaupunginteatteri (2017–2021)
- Kemin kaupunginteatteri (2017–2021)
- Kouvolan teatteri (2017–2021)
- Ryhmäteatteri, Helsinki (2017–2021)
- Q-teatteri, Helsinki (2017–2021)
- Teatteri Viirus, Helsinki (2017–2021)
- Rakastajat-teatteri, Pori (2017–2021)
- Studio Total, Helsinki (2017–2021)
- KOM-teatteri, Helsinki (2018–2021)
- Valtimonteatteri, Helsinki (2018–2021)
- Lappeenrannan kaupunginteatteri (2019–2021)
- Teatteri Quo Vadis, Helsinki (2019–2021)
- Helsingin kaupunginteatteri (2017, 2019–2020)
- Lahden kaupunginteatteri (2017–2019)
- Oulun teatteri (2020–2021)
- Seinäjoen kaupunginteatteri (2020–2021)
- Kotkan kaupunginteatteri (2018–2019)
- Riihimäen teatteri (2017–2018)
- Ahaa Teatteri, Tampere (2017–2018)
- Vaara-kollektiivi, Kajaani (2017–2018)
- Keski-Uudenmaan teatteri (2018)
- Teatteri Siperia, Tampere (2018)
- Joensuun kaupunginteatteri (2017)
- Klockriketeatern, Helsinki (2017)
- Kokkolan kaupunginteatteri (2017)
- Tampereen Teatteri (2017)
- Teatteri Telakka, Tampere (2017)
- Turun kaupunginteatteri (2017)



## VERKOSTO

Verkoston muut toimijat olivat teatterialan organisaatioita, joiden tehtävät liittyvät jollain tavoin näytelmäkirjallisuuteen, kirjailijantyöhön ja näiden edistämiseen. Hankkeen aikana näitä alan järjestökenttää, koulutusta ym. edustavia tahoja oli Verkostossa yhteensä 12.

- Teatterin tiedotuskeskus TINFO
- Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu / ohjaajantaiteen sekä dramaturgian ja näytelmän kirjoittamisen koulutusohjelmat
- Suomen näytelmäkirjailijat ja käsikirjoittajat SUNKLO
- Näytelmäkirjailijayhteisö Teksti
- Näytelmäkirjailijayhteisö Labbet
- Suomen Teatterit
- Teatterikeskus
- Suomen arvostelijain liitto SARV
- Suomen teatteriohjaajat ja dramaturgit STOD
- Agency North
- Näytelmäkulma – Nordic Drama Corner
- Tampereen Teatterikesä

## INSPIROIVAT KANSAINVÄLISET KONTAKTIT

UNO rakensi myös kansainvälisten kontaktien verkostoa mahdollista yhteistyötä varten. Ensimmäinen motiivi tutustua erilaisiin toimijoihin oli saada vertaistukea UNOn toiminnan kehittämiseen. Vastaavaa toimintaa jo vuosia harjoittaneiden kollegoiden kohtaaminen ja heidän havaintonsa eri maiden näytelmäkirjailijoiden ja -kirjallisuuden asemasta olivat avartavia. Vastavuoroisesti UNOn toiminta ja erilaiset toimintatavat herättivät kiinnostusta ja innostusta kollegoissa, mikä oli tekijöille vahvistavaa kuultavaa.

Pilottivuonna 2017 UNO teki matkan Lontooseen, jossa vierailtiin Royal Court Theatressa ja tutustuttiin heidän kansainväliseen ohjelmaansa sen silloisen johtajan Elyse Dodgson johdolla. UNO tapasi myös Suomen Lontoon Kulttuuri-instituutin väkeä, jotka omilla tapahtumillaan tekivät suomalaista taidetta ja myös näytelmää tunnetuksi Britanniassa. Samalla reissulla vierailtiin Dublinissa, jossa tutustuttiin Fishamble – New Play Companyn toimintaan keskustelussa sen ydinkaksikon taiteellisen johtajan Jim Culletonin ja dramaturgi Gavin Kostickin kanssa sekä tavattiin Six in the Attic -taiteilijaresidenssi-ohjelmaa ylläpitävän Irish Theatre Institutun teki- jöitä. Vuonna 2018 UNOn toimintaa esiteltiin Sydneyssä National Play Festival -tapahtumassa ja osallistuttiin ammattilaisten toimintakokonaisuuteen, jossa tutustuttiin paikallisiin näytelmä- ja teatteritoimijoihin sekä tavattiin festivaalin tuottaneen Playwriting Australian silloiset johtajat Tim Roseman ja Michelle Kotevski. Vastavaa ajatustenvaihtoa saatiin harjoittaa Washingtonissa USAssa toimivan Arena Stage Theatren taiteellisen johtajan Molly Smithin kanssa hänen vieraillessaan Suomessa toukokuussa 2019. UNO järjesti myös keskusteluhetken Smithille ja suomalaisille näytelmäkirjailijoille. Kollegiaalinen keskusteluyhteys avautui myös Tanskaan. UNO tapasi etänä Kööpenhaminassa toimivan, uusien näytelmien kanssa paljon työskentelevän Teater Grobin dramaturgin ja apulaisohjaajan Jesper Pedersenin kanssa.

## Verkoston toimintaperiaatteet, kriteerit ja hyödyt osallistujille

Toiminnan alussa UNO määritteli Verkostolle toimintaperiaatteet, joihin sen kaikkien jäsenten tuli sitoutua. Nämä olivat:

- Halu turvata laadukkaan suomalaisen näytelmäkirjallisuuden olemassaolo ja myötävaikuttaa uusien laatutekstien syntymiseen koko kentän käyttöön.
- Ymmärrys, että ammattinäytelmäkirjailijoiden työskentelyolosuhteiden parantaminen on tarpeellista.
- Halu tarkastella kriittisesti ja kehittää tarpeen mukaan omia käytäntöjä (esim. tuotantorakenteita) ja tekijöiden osaamista.
- Kiinnostus ja valmius dialogiseen, ratkaisukeskeiseen ja pitkäjänteiseen yhteistyöhön ammattikirjoittajien kanssa.
- Kiinnostus ja valmius yhteistyöhön muiden teattereiden ja alan toimijoiden kanssa
- Sitoutuminen luottamuksellisuuteen 1) verkoston toimijoiden kesken jaettavien tietojen osalta sekä 2) ideoitaan ja teosaihioitaan esittelevien kirjailijoiden kunnioittaminen ja reilu kohtelu.

Teattereille oli määritelty myös kriteerit. Osallistuminen edellytti:

- UNOn arvojen jakamista ja Verkoston toimintaperiaatteiden noudattamista
- Kiinnostusta uuteen suomalaiseen näytelmään, siihen liittyvien käytäntöjen sekä laajemmin teatterialan toimintatapojen kehittämiseen.
- Motivaatiota toimia yhteistyössä näytelmäkirjailijoiden, teattereiden ja muiden alan toimijoiden kanssa.
- Motivaatiota oman henkilökunnan osaamisen sekä teatterin työtapojen kehittämiseen (UNO-työpajat, tekstien kehittäminen ym.).
- Toimintaan perehtyvää vastuu- ja yhteyshenkilöä henkilökunnasta.
- Resurssien tarjoamista UNOn käyttöön (esim. tekstien kehittäjäksi UNO-kirjailijoille teatterin omalla henkilökunnalla, tiloja UNOn järjestämälle toiminnalle jne.), jos näin erikseen sovittiin ja se oli teatterin oman toiminnan suhteen mahdollista.
- Teatterin kokoluokan mukaan määräytyneen omarahoitusosuuden maksamista hankkeeseen (350–2.500e/v).

Teattereiden motiivit tulla mukaan UNOon vaihtelivat. Jokaisella oli jonkinlainen toive ja tarve saada yhteistyöstä omalle rahoitus- ja aikapanokselle vastinetta sen lisäksi, että teattereilla oli myös vilpitön halu tukea näytelmäkirjallisuutta. Teatterin saama hyöty oli suoraan suhteessa siihen, kuinka paljon se pystyi UNOon osallistumaan, miten monipuolisesti teatteri onnistui hyödyntämään sitä, mitä UNOssa oli tarjolla. UNO sanoi teattereille hyötyjä, joita osallistumisesta saattoi saada omaan toimintaan:

- Kontakteja ammattinäytelmäkirjailijoihin (UNOn kirjailijat sekä muut).
- Kontakteja muihin teattereihin ja ajankohtaista alan tietoa.
- Kollegiaalista vertaistukea, välineitä ja sparrausta oman teatterin uuteen näytelmään ja kantaesitysteksteihin liittyvän toiminnan ja työtapojen kehittämiseen.

- Keinoja oman henkilökunnan uuteen näytelmään liittyvän osaamisen kehittämiseen (mm. näytelmän lukeminen, palautekäytännöt).
- Mahdollisuus yhteistyöhön UNOn kanssa teatterin omien uuteen näytelmään tai kirjailijoihin liittyvien suunnitelmien tiimoilta.
- Tietoa UNOssa kehiteltävistä näytelmistä ja kirjailijoiden prosessien etenemisestä – mahdollisuus löytää uusia näytelmätekstejä omaan ohjelmistoon. Teattereilta ei kuitenkaan edellytetä UNOssa kehiteltyjen näytelmien tilaamista, eikä UNO voi luvata näytelmän saamista omaan ohjelmistoon tai sen valmistumista tietyssä aikataulussa.

Verkoston muut toimijat jakoivat UNOn kanssa yhteisiä intressejä, joten yhteistyöstä oli hyötyä puolin ja toisin. Heidän osaltaan osallistumiseen ei liittynyt mitään velvoittavaa, ja yhteisestä toiminnasta sovittiin aina tapauskohtaisesti. Yhteistyö näiden toimijoiden kanssa tarkoitti käytännössä tiedonvaihtoa, viestintäyhteistyötä, yhteisten koulutusten, yleisötilaisuuksien ja tapahtumien järjestämistä sekä mm. podcastien toteuttamista. Näiden organisaatioiden edustajia kutsuttiin myös osallistumaan kehitystyöhön silloin, kun UNOssa käsiteltiin toimijan omaan työhön liittyviä käytäntöjä. Esimerkiksi agentuurit ja koulutuksen edustajat olivat ajoittain mukana UNOn ajatushautomon työskentelyissä. Toimijoita pidettiin kärryillä UNOn toiminnasta kertyneistä havainnoista, jotta hekin pystyisivät hyödyntämään hankkeessa kehitettyjä työvälineitä omassa toiminnassaan. Verkoston muut toimijat tukivat hanketta taloudellisesti vain kertaluontoisesti: Jokainen pilottivuoteen 2017 osallistunut taho maksoi 500e rahoitusosuuden UNOn toteutukseen. Vuosina 2018–2021 rahoitusosuus perittiin vain Verkoston teatterijäseniltä.

## VERKOSTON TOIMINNAN TOTEUTUS

UNO loi alustan moniammatilliselle vuorovaikutukselle, tarjosi tilaa ja aikaa yhteiselle ajattelulle. Verkoston toiminnassa teatteriammatillaiset ratkoivat yhdessä erilaisia tarpeita ja kysymyksiä, jotka liittyivät näytelmän matkaan näyttämölle: *Millaisia käytäntöjä ja prosesseja, eri osapuolten välistä vuorovaikutusta ja ammatillista osaamista tämän matkan eri vaiheissa tarvitaan, ja keneltä? Miten näytelmät löytävät tiensä teattereihin, mikä tämän onnistumista edesauttaa, ja mikä estää? Millainen osaaminen ja millaiset prosessit tukevat (keskeneräisten) näytelmien kanssa työskentelyä teatterirakenteissa, kun tavoitteena on onnistunut uuden näytelmän kantaesitys? Mitä on tapahduttava, jotta teatterit ja kirjailijat tietävät toistensa olemassaolosta, voivat kiinnostua toisistaan sekä saavat kontaktiin toisiinsa? Miten on toimittava, että syntyy toimiva keskustelu- ja neuvotteluyhteys, jonka tuloksena sovitaan uuden näytelmän tilaamisesta ja tekstin tuottamisesta teatterin ohjelmistoon? Mitä teattereiden tulisi tietää ja ymmärtää kirjailijantyöstä ja näytelmistä tekstin laatua tukevien prosessien mahdollistamiseksi? Entä mitä kirjailijoiden tulisi tietää ja ymmärtää teattereista, niiden rakenteista, työ- ja toimintatavoista?*

Ammattilaisten kohtaamisen ja avoimen dialogin mahdollistamisella oli UNOssa erityinen merkitys. Yhteisissä tilaisuuksissa erimuotoisten ja -kokoisten teattereiden eri ammattiryhmien edustajat jakamaan ajatteluaan tasavertaisesti kollegiaalisessa ilmapiirissä. Kaikkien näkemyksillä oli tilanteissa yhtä paljon painoarvoa tekijän asemaan tai valtaposition katsomatta – jokainen on oman työnsä paras asiantuntija. Kehittämistyössä näitä kaikkia näkökulmia tarvittiin, myös niiden törmäyttämistä toisiinsa. UNOn työskentelyissä oli ajoittain läsnä ja keskenään vuorovaikuttumassa sellaisia ammattilaiskoonpanoja, joita ei luonnostaan juuri missään muussa tilanteessa muodostu. UNOn tilanteita rakennettiin niin, että mahdollisimman monet pääsivät kohtaamaan toisensa. Varsinaisen ohjelman ohella, tilaisuuksien alussa ja lopussa sekä kahvitauoilla tapahtui vapaamuotoista kuulumisten vaihtoa ja tutustumista, joka oli monille UNOn toiminnan keskeisintä antia.

Verkoston toiminta jakaantui neljän kategoriaan:

- Ammatillisen ajattelun jakaminen ja alan käytäntöjen yhteiskehittäminen kollegojen kanssa – *tarkastelun kohteena osallistujien oman organisaation työ- ja toimintatavat, erilaiset prosessit sekä ammattilaisten vuorovaikutuksen käytännöt*
- Näytelmäkirjallisuuden kanssa työskentelyyn liittyvien ammatillisten valmiuksien ja osaamisen kehittäminen – *fokuksessa erityisesti näytelmän lukeminen, palautteen antaminen ja teksteistä keskustelu sekä työskentely keskeneräisen tekstin kanssa*
- Uusiin näytelmiin, erilaisiin kirjoitusprosesseihin sekä tekstinkehittely- ja esittelymenetelmiin tutustuminen – *sisältäen myös tekstien kehittelyn tukemista käytännössä ja näytelmien esittelemistä Verkoston teattereiden omalle yleisölle*
- Verkostojen laajentamisen, uusien kontaktien luomisen ja ammattilaisten välisen dialogin mahdollistaminen – *säännölliset kohtaamiset ja vuorovaikutus erityisesti näytelmäkirjailijoiden ja teatterin muiden ammattiryhmien välillä*

Koska hanke oli valtakunnallinen, toimintaa järjestettiin eri puolilla Suomea, Verkoston teattereiden kotipaikkakunnilla. Koko Verkoston yhteiset tilaisuudet keskitettiin Helsinkiin, johon suurimman osan oli helpointa tulla. Pandemian myötä erilaiset etä- ja hybridioptiot olivat käytössä lähes kaikessa toiminnassa.

Hankkeen aikataulut tehtiin ja niistä viestittiin hyvissä ajoin, jotta teattereilla oli mahdollisuus järjestellä osallistumisestaan. Toimintaan ilmoitauduttiin kahdesti vuodessa, kevät- ja syyskaudelle.

## Kohderyhmät ja osallistujat

Verkoston toimintaa suunnattiin vaihtelevasti erilaisille osallistujaryhmille ja koonpanoille. Oli sekä vain yhden ammattiryhmän yhteisiä hetkiä että tilanteita, joissa eri ammattiryhmien edustajia tuotiin yhteen. Pääosin toiminta oli tarkoitettu vain Verkostoon sitoutuneiden teattereiden henkilökunnille, mutta osaan tilaisuuksista saattoivat osallistua muutkin alan ammattilaiset.

Koska muutos edellyttää päätös- ja vaikutusvaltaa, UNO halusi tavoittaa erityisesti niitä ammattiryhmiä, jotka teattereissa mm. ohjelmistovalintoihin, erilaisiin prosesseihin ja resurssien käyttöön liittyvillä valinnoillaan vaikuttavat uusien näytelmien toteutumisen mahdollisuuksiin. Näitä avainhenkilöitä teattereissa ovat

esimerkiksi johtajat, tuottajat, dramaturgit ja ohjaajat. He ovat myös kirjailijoiden ja näyttelmien ensisijainen kontaktipinta teatterirakenteissa. Näitä ammattiryhmiä kutsuttiin suhteessa eniten Verkoston yhteisiin työskentelyihin ja käytäntöjen kehittämistyöhön sekä kohtaamaan kirjailijoiden kanssa. Useiden teattereiden johtajat tekivätkin UNOsta välineen oman työnsä tukemiseen ja ajattelunsa kehittämiseen. UNO tarjosi säännöllisesti johtajantyön arjessa muutoin melko harvinaisia hetkiä, joissa sai kollegojen kanssa reflektoida omia ja muiden kokemuksia, keskustella sisällöistä ja kehittää toimivampia käytäntöjä yhdessä. Työskentelyistä syntyneet havainnot ja konkreettiset työvälineet kukin vei mukanaan omaan organisaatioonsa ja saattoi käytäntöön parhaaksi katsomallaan tavalla. Teatterinjohtajista muodostui aktiivisin UNOn Verkoston toimintaan säännöllisesti osallistuva ammattiryhmä.

Näytelmän lukeminen, keskeneräisten tekstien kanssa työskentely, sisällöistä keskustelu ja palautteen antaminen ovat osa kaikkien teatterintekijöiden ammattitaitoa, joten myös UNOlle oli tärkeää saada niihin liittyvien kysymysten äärelle mahdollisimman laajasti eri ammattiryhmiä, ja tarjota heille konkreettisia työvälineitä näiden taitojen kehittämiseen ja ylläpitämiseen. Oli teattereiden omassa päätösvallassa kenelle UNOn järjestämiä työskentelyjä kussakin teatterissa tarjottiin, tai keiden oli mahdollista osallistua Verkoston yhteisiin koulutuspäiviin. Useimmin tavoitimme ne, jotka muutenkin työskentelevät eniten tekstien kanssa, eli taiteellista henkilökuntaa, eritoten näyttelijöitä, mutta myös suunnittelijoita ja markkinointi-viestintäväkeä.

Verkoston toiminnassa huomioitiin erikseen dramaturgit ja ohjaajat, nämä näytelmän kannalta keskeiset ammattiryhmät, joita on huomattavan vähän teattereiden vakituisissa henkilökunnissa. Kutsuimme dramaturgeja ja ohjaajia koulutuksiin ja seminaareihin sekä ammattiryhmiensä keskinäisiin kehittämistyöskentelyihin, joihin saattoi osallistua riippumatta siitä, työskentelikö teattereissa vai freelancerina. Osallistujia tavoiteltiin UNOn omien kontaktiverkostojen sekä ohjaajien ja dramaturgien ammattijärjestö STODin kautta. Ajoittain mukaan kutsuttiin myös alan opiskelijoita.

UNOssa tiedostettiin, että ammattilaisten erilaiset positiot kentällä ja rakenteiden sisällä vaikuttivat siihen, keiden ylipäänsä oli mahdollista hakeutua UNOn tilaisuuksiin. Teattereissa työskentelevien laajamittaisesta tavoittamisesta teki haastavaa se, että hektisen arjen keskeltä on vaikea löytää aikaa kehittämistyöskentelyihin osallistumiseen, varsinkaan jos ne tapahtuvat kovin kaukana kotoa tai työpaikalta. Koska Verkosto oli laaja, UNOn resurssit eivät mahdollistaneet jokaiselle Verkoston teatterille säännöllisiä koulutuksia tai työskentelyjä omassa teatterissa. Hankkeen aikana näitä kuitenkin pyrittiin järjestämään jokaiselle teatterille vähintään kerran, mikäli sellaista toivottiin. Useita vuosia hankkeessa mukana olleille saatettiin ehtiä toteuttaa montakin työpajaa, koulutusta ja kirjailijavierailua, jolloin UNOn kontaktipinta teatterin koko henkilökuntaan oli paljon monipuolisempi verrattuna niihin teattereihin, joista vain yksittäinen henkilö (esim. johtaja) osallistui työskentelyihin. Tämä saattoi myös olla teatterilta tietoisesti valittu strategia UNOn hyödyntämiseen.

UNOn kaikille avoimiin ja aina maksuttomiin koulutuksiin ja muihin ammattilaisten yhteisiin tilaisuuksiin tavoiteltiin Verkoston teattereiden osallistujien rinnalle erityisesti freelancereita, joilla ei oman taustaorganisaation puuttumisen vuoksi välttämättä ole juuri mahdollisuuksia tällaisiin täydennyskoulutuksellisiin sisältöihin eikä pääsyä vuoropuheluun esimerkiksi teatterinjohtajien tai muiden kuin oman ammattiryhmän tekijöiden kanssa.

## Toimintamuodot ja sisällöt

Verkoston toiminnassa jokaisen UNOn järjestämän tilanteen tarkoitus oli mietitty tarkasti ja toteutus ja osallistujat sen mukaisesti. Osallistujien tarpeisiin täsmätty ja siten mielekäs sisältö oli paras tae sille, että he myös tulivat uudestaan. Tämä osumatarkkuus parani hankkeen aikana, samoin kehittyivät keinot artikuloida ennakkoon kunkin tilanteen sisältöä, tarkoitusta ja sen mahdollisia hyötyjä osallistujille. Seuraavaan on koottu esimerkkejä UNOn Verkoston toiminnasta.

### AJATUSHAUTOMO

UNOn ajatushautomo oli yhteistä ajattelua, kokemustiedon jäsentämistä ja tavoitteellista kehittämistyötä. Se oli yksi UNOn tärkeimmistä työvälineistä vaikuttava teatterialan käytäntöjen ja ammattilaisten välisen dialogiin kehittämiseen. Ajatushautomo toimi alustana moniammatilliselle vuorovaikutukselle. Eri ammattiryhmien näkökulmat huomioivat kollegiaaliset prosessit sparrasivat osallistujia oman toimintaympäristönsä toimintatapojen tarkasteluun ja haastoivat rohkeaan ajatteluun. Ajatushautomon ydinkysymys oli: *Millaiset seikat vaikuttavat kotimaisen näytelmätekstin tulevaisuuteen ja kantaesitysprosesseihin teattereissa?*

Ajatushautomon toiminta koostui sarjasta toiminnallisia työskentelyjä, jotka orgaanisesti johtivat toisiinsa. Yhteisiin työskentelyihin osallistui näytelmäkirjailijoita sekä teatterin eri ammattiryhmien edustajia, kuten johtajia, dramaturgeja, ohjaajia, tuottajia sekä viestintä-markkinointiväkeä. Ajatushautomo oli toiminnassa koko hankkeen ajan ja se sisälsi yhteensä 25 työskentelyä.

Yhteisen ajattelun tuloksena syntyi neljä koontia:

- Kirjailijoiden ja teattereiden yhteistyö uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa
- Toimivan sisäisen viestinnän raameja onnistuneen kantaesitysprosessin taustalla
- Dramaturgin tehtävänkuvia ja työn orientaatioita
- Ohjelmistosuunnittelun taide

Ajatushautomon toimintaa veti UNOn asiantuntija Kati Sirén. Kehitystyöhön osallistui myös UNOn johtaja Saara Rautavuoma. Yhdessä he keskustelivat erilaisien prosessien löydöistä, toiminnan suunnasta ja osallistujaryhmien valinnasta. He dokumentoivat ja jäsensivät kaikista työskentelyistä syntyneet materiaalit ja työstivät niistä tiivistetyt koonnit.

LISÄTIETOA: Ajattelua ajatushautomon toteutuksen taustalla avataan Kati Sirénin kirjoittamassa artikkelissa s. 127.

TYÖVÄLINEET: Ajatushautomon koonnit löytyvät työvälineosiosta, alkaen s. 186.

### KOULUTUKSELLISET TYÖPAJAT

Työpajamuotoiset koulutuspäivät tarjosivat osallistujille mahdollisuuden ammatillisen osaamisen kehittämiseen ja päivittämiseen. Työpajoja järjestettiin Verkoston teattereiden henkilökunnalle heidän omassa teatterissaan, tai henkilökunnille yhteisinä Helsingissä. Osa työpajoista oli myös avoimia kaikille alan ammattilaisille, tai

kohdennettu vain tietyille ammattiryhmälle. Hankkeen aikana järjestettiin yhteensä 38 koulutuksellista työskentelyä. Työskentelyjen kesto vaihteli parista tunnista kokonaiseen päivään. Lähitapaamisten lisäksi toteutettiin etäkokonaisuuksia.

Teatterikohtaisten koulutusten sisältöjä ja työtapoja räätälöitiin tarvittaessa kyseisen teatterin omien tarpeiden mukaan. Verkoston yhteisten koulutusten aiheet valittiin sen mukaan, mille katsottiin olevan laajemmin tarvetta. Tilanteet sisälsivät useimmiten jonkinlaisen teoreettisen avauksen, jonka jälkeen työskenneltiin käytännössä valitun aiheen äärellä. Ajoittain koulutuksellisia työpajoja hyödynnettiin samalla myös UNOn Kirjailijaohjelman näytelmien kehittelyyn.

Työpajojen aiheina olivat mm.

- Näytelmän lukeminen (mm. uuden näytelmän peruskäsitteet ja lukutavat)
- Moniääninen keskustelu ja ryhmäpalautte
- Työskentely keskeneräisen tekstin kanssa
- Ohjaaja, kirjailija ja teksti
- Näytelmäkäännöstyöpaja
- Viestintä-markkinointiväen näytelmäkoulutus (näytelmän lukeminen ja viestinnän suunnittelu keskeneräisen tekstin pohjalta)
- Teatterissa toteutuneiden kantaesitysprosessien havainnot
- Vuorovaikutus teatterin eri ammattiryhmien välillä

#### SEMINAARIT JA WEBINAARIT

UNOn seminaareissa syvennyttiin näytelmäkirjallisuuteen ja sen tulevaisuuteen liittyviin näkökulmiin. Asiantuntija-alustuksia ja erilaisia työskentelyjä sisältäneet päivät järjestettiin Verkoston teattereiden tiloissa ja ne olivat ensisijaisesti alan ammattilaisille ja teatteriopiskelijoille suunnattuja, mutta avoimia kenelle tahansa aiheesta kiinnostuneille.

UNOn seminaarien otsikot olivat:

- *Suuren näyttämön haaste* (2017)
- *Suuren näyttämön visio* (2018)
- *Nyky näytelmän peruskäsitteet, osa 1: Parenteesi* (2019)
- *Näytelmän lukemisesta: Kuka luki, mitä luki, missä vaiheessa ja mitä varten?* (2021)

Lisäksi UNO järjesti neljän webinaarin sarjan, joissa avattiin hankkeen toteutusta, jaettiin työstä kertynyttä tietotaitoa ja esiteltiin hankkeen työvälineitä. 2,5 tuntia kestäneistä etätalaisuuksista kolme oli syksyllä 2021 ja viimeinen tammikuussa 2022. Tilaisuudet olivat avoimia kaikille.

UNO Webinaarien aiheet olivat:

- *Näytelmien kehittäminen ja kirjailijantyön tukeminen*
- *Moniammatillinen vuorovaikutus työvälineenä*
- *Näytelmän lukeminen: syventyminen erilaisiin lukutapoihin*
- *Dramaturgin työ*

## VALTAKUNNAN DRAMATURGI -PILOTTI & DRAMATURGIALUSTA-KOKEILU

Dramaturgien työ teatterirakenteissa oli UNOn kiinnostuksen kohteena hankkeen alusta asti, koska dramaturgit oli tunnistettu ratkaisevan tärkeiksi näytelmäkirjallisuuden laadun kannalta. Näkökulmaa väritti vahvasti myös huoli siitä, että vakituksia dramaturgeja on teatterirakenteissa vain vähän. Tämä vaikuttaa siihen, miten uudet näytelmät löytävät tiensä ohjelmistoon ja miten niiden kanssa työskennellään esimerkiksi kantaesitysprosesseissa. UNOssa pohdittiin miten tätä tekijä- ja osaamisvajetta voisi paikata ja siten elvyttää rakenteista katoavaa dramaturgiperinnettä. *Miten lisätä dramaturgeja rakenteisiin, monipuolistaa dramaturgisen osaamisen hyödyntämistä teattereissa? Tarvitsevatko teatterit mahdollisesti konsultoivaa apua dramaturgisten tarpeidensa hahmottamisessa ja sopivien tekijöiden etsimisessä?* Aiheeseen liittyen toteutettiin kaksi pitkäkestoista kokeilua Verkoston teattereiden kanssa. Näissä testattiin käytännössä erilaisia tapoja, miten UNOn tuella voitiin edesauttaa dramaturgisen osaamisen hyödyntämistä erityisesti sellaisissa teatterirakenteissa, joissa ei ole omaa vakituista dramaturgiaa.

Hankkeen pilottivuonna käynnistettiin *Valtakunnan dramaturgi* -pilottikokeilu, jossa UNOn dramaturgi Elina Snicker toimii dramaturgisena apuna kolmelle Verkoston teatterille. Teatterit saivat erillistä, UNOn subventoimaa korvausta vastaan dramaturgin työpanosta käytettäväksi omassa toiminnassaan. Teatterikohtaisesti työaika oli enintään 100 tuntia. Kemin kaupunginteatterissa ja Rakastajat-teatterissa dramaturgin työllä tuettiin uusien näytelmien kirjoitusprosesseja. Kouvolan teatterissa dramaturgin asiantuntemusta hyödynnettiin johtajan apuna teatterin toiminnan rajatun osa-alueen kehittämässä sekä lukudraamaesityksen toteuttamisessa. Nämä vuosiin 2017–2018 sijoittuneet kokemukset johtivat uuden, hieman eri tavoin painottuneen uuden kokeilun lanseeraamiseen.

Dramaturgialusta oli tutkiva prosessi, jossa UNO tuki ja dokumentoi dramaturgin työtä Verkoston teattereissa sekä kartoitti teattereiden dramaturgisia tarpeita. Kokeilun tavoitteena oli edesauttaa dramaturgien osaamisen nykyistä monipuolisempaa hyödyntämistä teatterirakenteissa myös tulevaisuudessa. Tästä kehittämisestä vastasivat UNOn dramaturgit yhdessä UNOn johtajan kanssa.

Kokeilussa kaksi Verkoston teatteria – Kouvolan teatteri ja Rakastajat-teatteri – palkkasivat dramaturgin uuteen määräaikaiseen tehtävään, jonka määrittelyssä sekä sopivan tekijän etsimisessä UNO auttoi. UNO oli tukena teatterin ja dramaturgin yhteistyön käynnistämässä ja järjesti osapuolille yhteisen purkukeskustelun, jossa summattiin havaintoja työn toteutuksesta. Lisäksi UNO dokumentoi Jyväskylän kaupunginteatterissa jo aiemmin käynnistyneeseen osa-aikaisen dramaturgin tehtävään liittyneet havainnot. Näiden kokemusten pohjalta UNO kokosi työvälineen, joka voi toimia teatterin ja dramaturgin yhteistyön käynnistämisen ja työstä sopimisen tukena.

Dramaturgialustan osana UNO kehitti ideaa palvelusta, joka voisi tukea teattereita dramaturgisten tarpeiden määrittämisessä ja tehtäviin sopivien tekijöiden löytämisessä – sen kaltaista konsultoivaa asiantuntijatyötä, jota UNO teki kokeilussa. UNO kartoitti hankkeen lopussa tehdyn palautekyselyn yhteydessä Verkoston teattereilta, olisiko heidän mielestään tämän tyyppiselle palvelulle tarvetta. Dramaturgeille järjestettiin aiheesta oma infotilaisuus ja reflektiotyöskentely, keskusteltiin siitä, millaisena he näkevät palvelun potentiaaloin. Sekä teatterit että dramaturgit pitivät ajatusta dramaturgista osaamista sanoittavasta, välittävästä tai tarjoavasta palvelusta vähintään jossain määrin tarpeellisenä.



LISÄTIETOA: UNOn Dramaturgialustan toteutusta eri teattereiden kanssa, näistä syntyneet havainnot, palveluidea sekä toiminnassa kehitetty työväline teatterin ja dramaturgin yhteistyön käynnistämiseen löytyvät UNO-EXIT IV – Dramaturgin työ -julkaisusta, joka on ladattavissa TINFO:n UNO-sivulta ([www.tinfo.fi/fi/UNO](http://www.tinfo.fi/fi/UNO)). Dramaturgin työtä käsitellään myös Elina Snickerin kirjoittamassa artikkelissa *Mitä on dramaturgintyö?* (ks. s. 141)

TYÖVÄLINE: Dramaturgin ja teatterin yhteistyö, ks. s. 199.

### AMMATTILAISTEN VERKOTTUMISTA JA VUOROVAIKUTUSTA

UNO:ssa Verkoston edustajien, näytelmäkirjailijoiden ja muiden teatterin ammattilaisten tutustumiselle ja kohtaamisille luotiin edellytyksiä erilaisin keinoin. Näiden nimenomaan tutustumista silmällä pitäen järjestettyjen hetkien lisäksi kaikki muutkin Verkoston tilaisuudet olivat keinoja laajentaa omia verkostoja ja luoda uusia kontakteja.

UNO:n kirjailijoille organisoitiin *rengasmatkoja* eli tutustumisvierailuja Verkoston teattereihin ympäri Suomen. Kirjailijoiden vastaanottaminen vierailulle oli teatterille keino tehdä omaa toimintaa tutuksi ja kohdata tekijöitä omalla maaperällä. Lisäksi UNO organisoitiin säännöllisin väliajoin Verkoston teattereille, UNO-kirjailijoille ja muille freelancerammattilaisille (esim. ohjaajille) suunnattuja *kohtaamispaikkoja*, joiden tarkoitus oli tutustuttaa tekijöitä toisiinsa.

### UNO-NÄYTELMIIN TUTUSTUMINEN, KIRJOITUSPROSESSIEN SEURAAMINEN & TEKSTIEN KEHITTELYN TUKEMINEN

UNO:n Kirjailijaohjelmaan kuului useita toistuvia toimenpiteitä, jotka helpottivat myös Verkoston teattereiden tutustumista UNO:ssa kehiteltäviin näytelmiin. Näitä Kirjailijaohjelman kuvauksen yhteydessä tarkemmin avattuja toimintamuotoja olivat mm.

- puolivuositain koostettu *tietopaketti UNO:n Kirjailijaohjelmasta*
- *UNO:n avaukset* eli tilaisuudet, joissa oli mahdollisuus kuulla lyhyitä otteita näytelmistä, kirjailijahaastatteluja sekä tavata tekijöitä
- *lukudraamat*, jotka toteutettiin yhteistyössä Verkoston teattereiden kanssa
- *tekstien kehittälyöpajat*, joissa Verkoston teattereiden tekijät pääsivät UNO:n Kirjailijaohjelman keskeneräisten näytelmien äärelle

### YLEISÖLLE SUUNNATTUJEN SISÄLTÖJEN TUOTTAMINEN

UNO toteutti yhdessä Verkoston teattereiden kanssa yleisölle suunnattuja sisältöjä ja tapahtumia, joita olivat mm. *lukudraamat*, pilottituotanto *Merkkipäivä*, *Uuden näytelmän tapahtuma* ja *UNO-podcastit*. Näitä on avattu enemmän UNO:n Näyttämön kuvauksen yhteydessä (ks. s. 52). Lisäksi UNO suunnitteli teattereiden yleisötyötä palvelemaan näytelmänlukupiiri-konseptin, jota testattiin käytäntöön ainakin Jyväskylän kaupunginteatterissa.

## Toiminnan dialoginen kehittäminen

Verkoston toiminnan osalta noudatettiin samaa kehityslogiikkaa kuin muidenkin UNOn osa-alueiden. Pilottivuonna kokeiltiin laajasti erilaisia toimintamuotoja ja niistä toimivimpia hiottiin eteenpäin käytännön kokemusten pohjalta ja otettiin osaksi ns. varsinaista toimintaa. Jos joku toimintatapa ei tuntunut lainkaan toimivan, se jätettiin pois ja tilalle kehitettiin jotain uutta. Oli tärkeää arvioida säännöllisesti, mistä on eniten hyötyä, mitkä työtavat ja sisällöt resonoivat osallistujissa, ja mitkä muodot voi kannattaa jättää pois ohjelmasta.

UNOn tekijät kuuntelivat koko hankkeen ajan herkällä korvalla toiminnan osallistujien kokemuksia ja toiveita tulevaa koskien. Ensisijaisesti etsittiin useita toimijoita puhuttelevia yhteisiä nimittäjiä. Teattereiden kanssa ajatuksia vaihdettiin toiminnan toteutuksen lomassa, mutta reflektointia tehtiin myös suunnitelmallisesti<sup>5</sup>. Avoin ja säännöllinen keskusteluyhteys teattereihin takasi hankkeen tekijöille alati päivittyvän tietoisuuden siitä, miten UNOn toiminta kokonaisuutena sekä yksittäiset tilaisuudet ja niiden sisällöt resonoivat suhteessa kunkin teatterin omiin tarpeisiin ja millaista palautetta toiminnasta oli tullut esimerkiksi teatterin eri ammattiryhmiltä. Samalla UNO pysyi kärryllä siitä, mitä teattereissa oli muutoin meneillään. Näitä tietoja voitiin hyödyntää, kun punnittiin, millaista synergiaa olisi löydettävissä UNOn tavoitteiden ja teattereiden oman toiminnan välillä – tai mitä voitaisiin tehdä vaikkapa useamman teatterin kanssa yhdessä.

Verkoston toiminnan suuntaa ohjasivat UNOn tekijöiden havainnot siitä, mitkä näkökulmat tai vaikkapa teatterin ammattiryhmät olivat kulloisenkin asian kannalta keskeisiä huomioida. Mitä uusia oivalluksia yhteisestä kehittämistyöstä oli syntynyt, joihin juuri UNOn olisi loogista tarttua? UNOn tekijät reflektoivat näitä vaihtoehtoja läpi vuoden ja niistä keskusteltiin myös hankkeen suunnitteluryhmän kanssa uutta toimintavuotta suunniteltaessa. Erilaiset temaattiset rajaukset autoivat kirkastaamaan työn fokusta. Verkoston toimintaan otettiin käyttöön kausittaiset painotukset, jotka ohjasivat sitä, mihin erityisesti keskityttiin, ja mihin myös osallistujien haluttiin kiinnittävän huomiota. Painotukset olivat *näytelmän lukeminen* (2018), *dramaturgin työ* (2019) ja *ohjelmistosuunnittelun taide* (2020–2021). Painotuksia taustoitettiin Verkoston toimijoille UNOn toimintasuunnitelmissa.

50

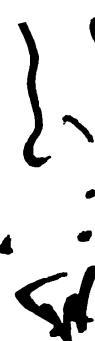
<sup>5</sup> Pilottivuonna järjestettiin kaksi Verkostolle yhteistä tapaamista, joiden tarkoituksena oli kuulla teattereiden näkemyksiä hankkeen toiminnan onnistumisesta ja ajatuksia tulevasta. Parin vuoden toiminnan jälkeen teattereille tehtiin välikysely sähköpostitse, jolla pyydettiin palautetta ja samalla kartoitettiin toiveita tulevan toiminnan suhteen. Vuosittain käytiin myös keskustelu, yleensä puhelu hankkeen johtajan ja teatterin yhteyshenkilön välillä, jonka aiheena oli jatkaako teatteri Verkostossa. Samalla saatiin arvio siihenastisen toiminnan hyödyistä kunkin teatterin osalta, ja syyt, jos teatteri esimerkiksi ei enää halunnut jatkaa mukana.

**NÄYTELMÄN SYNNYTTÄMINEN YHTEISTYÖSSÄ TEATTERIN KANSSA - KOKEILU, JOKA EI TOTEUTUNUT**

Tekstien kehittelyä tiiviissä yhteistyössä teattereiden kanssa pidettiin UNOssa yhtenä täysin mahdollisena tapana tuottaa uusi näytelmäteksti. Tähän tiedostettiin liittyvän mahdollisia haasteita, siksi työtapaa olisi haluttu tutkia tarkemmin. UNO kehitti pilottivuoden kokemusten pohjalta mallin, jossa Kirjailijaohjelman vuoden 2019 Hautomo olisi muutettu alustaksi kirjailijan ja teatterin yhteistyölle uuden näytelmän kirjoitustyön äärellä.

Mallissa olisi ensin valittu avoimella haulla kaksi teatteria (Verkostosta tai sen ulkopuolelta), joita kiinnostaisi tekstin kehittäminen yhdessä kirjailijan kanssa vähintään UNOn Kirjailijaohjelman keston (n. 1,5v) ajan. UNO olisi tarjonnut Kirjailijaohjelmaan kuuluvan asiantuntijatuen sekä erilaiset tukimuodot (lukuun ottamatta työn rahoitusta) uuden tekstin kehittelyyn ja kirjailijan ja teatterin yhteistyön tukemiseen. Teattereille tämä uusi Hautomo olisi ollut mahdollisuus kehittää eräänlaista kotikirjailijamallia. Teatteri olisi voinut tutkia, mitä kirjailijan säännöllinen läsnäolo teatterin arjessa ja sisällöllisissä keskusteluissa voisi tuoda sen toimintaan. Ohjelmaan valittujen teattereiden kanssa olisi lähdetty etsimään avoimella haulla kirjailijoita, joiden kanssa ajattelu ja mahdollinen idea tulevasta teoksesta olisi kohdannut. UNO olisi tukenut tätä tunnusteluprosessia. Teattereiden tuli UNOn mallissa sitoutua maksamaan kirjailijalle vähintään n. 3-4kk palkka tai muun muotoinen korvaus uuden tekstin kehittälytyöstä. Tämä reunaehto oli UNOltä tietoinen ratkaisu yrittää tuoda Hautomo-kirjailijat taloudellisesti samalle viivalle Residenssi-kirjailijoiden kanssa.

Keväällä 2018 järjestettiin avoin haku, joka oli suunnattu kaikille teattereille (ei vain Verkostolle), mutta se herätti hyvin vähän vastakaikua. UNO tiesi parin teatterin harkinneen asiaa, mutta lopulta yksikään teatteri ei hakenut mukaan kokeiluun. UNOn varasuunnitelmana oli toteuttaa Hautomo aiempien vuosien kaltaisena kirjailijälähtöisenä ohjelmana ilman teatteriyhteistyötä, ja näin myös tehtiin. Tämän ns. kotikirjailijakokeilun toteutumatta jääminen jäi harmittamaan UNOssa, koska myöhemmät toimintavuodet ja yhteistyö Verkoston teattereiden kanssa osoittivat, että juuri tämän tyyppiselle esimerkkikokeilulle olisi ollut tarvetta, ja sen havainnoista olisi voinut olla paljon hyötyä monille teattereille. UNOn analyysi tilanteesta oli, että kokeilu tuli tarjolle todennäköisesti liian aikaisin hankkeen elinkaareissa. Koska laajasti viestitty avoin haku ei tuottanut juuri yhtään kiinnostusta tällaisen yhteistyön toteuttamiseen, idea hylättiin. Samalla jäi selvittämättä, millä tavoin tällainen yhteiskehittäminen olisi voinut toimia kirjailijoiden näkökulmasta. UNO teki lopulta saman suuntaista yhteistyötä ja käytännön kokeiluja vuosina 2020–2021 liittyen dramaturgien osaamisen hyödyntämiseen teatterirakenteissa (ks. UNOn Dramaturgialusta s. 48).



# NÄYTTÄMÖ

UNO Näyttämön avulla tuettiin uuden näytelmän yleisösuhteen rakentumista. Kyseessä ei ollut mikään tietty fyysinen näyttämö vaan se kokosi kaikki UNOn yksin ja yhdessä Verkoston toimijoiden kanssa tuottamat yleisölle suunnatut sisällöt yhteen. Näyttämön toimenpiteiden avulla UNO esitteli uutta näytelmää yleisölle ja piti yllä keskustelua näytelmäkirjallisuudesta.

## Näyttämön kehityskaari

Ajatus ns. kollektiivisesta näyttämöstä oli seurausta UNOn alkuvaiheen suunnitelmista. Toiminnan alussa oletettiin, että hankkeen aikana ehtisi toteutua useita Kirjailijaohjelmassa kehiteltyjen näytelmien kantaesitystuotantoja. UNOssa kaavailtiin näiden esitystuotantojen tutkimuksellista kehitystyötä ja jopa hankkeen osallistumista niiden toteutukseen esimerkiksi jonkinlaisella asiantuntija- tai resurssisatsauksella. Tätä työtä ennakoitiin vuonna 2017 hankkeen pilottituotannolla, joka oli Teatteri 2.0:n yhteistyössä Lahden kaupunginteatterin kanssa tuottama kantaesitys Taija Helmisen *Merkkipäivä*-näytelmästä.

Hankkeen pilottivuoden aikana hahmottui, että UNO-näytelmien tuotantojen toteutumiseen näyttämölle asti menisi todennäköisesti paljon pidempi aika kuin oli ajateltu. Myös hankkeen aktiivinen toiminta kirjailijoiden ja teattereiden välissä oli mutkikkaampaa kuin oli ennakoitu. UNOn rooli suhteessa mahdollisiin tuleviin kantaesitystuotantoihin oli alkanut näyttää epäselvältä. Hankkeen resurssien käyttäminen näihin tuotantoihin olisi ollut haastavaa: Kenelle tukea olisi annettu, kenelle ei, ja millä perustein? Kaikkia ei kuitenkaan olisi ollut mahdollista tukea.

Nämä havainnot johtivat suunnitelmien muuttamiseen: UNO-näytelmien kantaesitystuotannot rajattiin hankkeen toiminnan ulkopuolelle, ja kantaesitysten käytäntöihin liittyvä kehitystyö keskittyi UNOn Verkoston ajatushautomoon. UNO kuitenkin huomioi Kirjailijaohjelmassa kehiteltyjen näytelmien kantaesitystuotannot omassa viestinnässään sekä järjesti kirjailijoille ja Verkoston toimijoille yhteisiä esityskatselmuksia, joiden yhteydessä kirjailija piti teokseen liittyvän alustuksen UNOn pyynnöstä. Esitystuotantojen sijaan UNOn Näyttämön toiminta keskittyi erilaisten tekstien esittelymuotojen tutkimiseen ja uuden näytelmän yleisösuhteen kehittämiseen.

## Näyttämön toiminta

### YLEISÖTILAISUUDET

- **LUKUDRAAMAILLAT:** Otteita UNOssa kehitellyistä näytelmistä esiteltiin kunkin Kirjailijaohjelman päättävissä lukudraamailloissa, minkä lisäksi toteutettiin kokonaisten UNO-näytelmien lukudraamaesityksiä yhdessä Verkoston teattereiden kanssa.
- **UUDEKUN AVAUKSET:** UNO:n vuoden avaukset olivat avoimia kenelle tahansa. Tilaisuuksista esiteltiin ohjelmassa aloittaneet uudet näytelmäkirjailijat sekä luettiin lyhyitä otteita ohjelmassa jo kehitellyistä teksteistä. Samaa konseptia sovellettiin myös Oulun teatterissa toteutetussa *Uuden näytelmän illassa*.
- **UUDEKUN NÄYTELMÄN TAPAHTUMA:** UNO järjesti elokuussa 2018 Tampereella *Uuden näytelmän tapahtuman*, näytelmäkirjallisuuteen keskittyneen minifestivaalin. Kolmipäiväinen tapahtuma toteutettiin yhdessä Tampereen Teatterikesän ja Verkoston teattereiden kanssa. Se sisälsi UNO:n ja Verkoston teattereiden toteuttamia lukudraamoja näytelmistä, jotka sisältyivät hankkeen tapahtumassa julkaisemaan *Uuden näytelmän antologiaan*. Osaksi tapahtumaa toteutettiin ensimmäistä kertaa UNO:n Kirjailijaohjelman näytelmien otteisiin ja kirjailijahaastatteluihin perustuva lukudraamailta.
- **KESKUSTELUTILAISUUDET:** UNO järjesti keskusteluja näytelmään liittyvistä aiheista, mm. Verkoston teattereissa toteutetut ”*Ammattina näytelmäkirjailija*” -yleisötilaisuudet, joista tehtiin myös podcastit. Porissa Lainsuojatomat-festivaalilla järjestettiin englanninkielinen keskustelutilaisuus teemalla ”sukupuoli ja tasa-arvo näytelmäkirjallisuudessa”, jonka virittivät alustukset suomalaisilta ja irlantilaisilta näytelmäkirjailijoilta.
- **KOTIMAISEN NÄYTELMÄN FESTIVAALIT:** UNO osallistui vuosien 2019 ja 2021 *Kotimaisen näytelmän festivaalin* toteuttamiseen, josta näytelmäkirjailijoiden Teksti-yhteisö oli päävastuussa. Toteutukseen osallistui myös muita yhteistyökumppaneita.
- **UNO:N PÄÄTÖSTAPAHTUMA:** Hankkeen viimeinen yleisötilaisuus oli sen päätöstapahtuma, jossa kokoonnuttiin vielä kerran kaikkien hankkeessa kehiteltyjen näytelmien äärelle hyödyntäen toiminnassa hioutuneita esitysmuotoja – lukudraamaa ja näytelmäotteiden kimaraa.

### UUDEKUN NÄYTELMÄN KUUKAUSI -KAMPANJA

Osana hankkeen pilottivuotta UNO käynnisti valtakunnallisen kampanjan *Uuden näytelmän kuukausi*, joka piti näytelmää näkyvissä teattereissa erilaisin tavoin marraskuun 2017 ajan. Kampanjan suunniteltiin yhteistyössä SUNKLON, Suomen teatterit ry:n ja TINFORIN kanssa, ja siihen saivat osallistua omilla toimillaan kaikki halukkaat ammattiteatterit. Mukaan lähti yhteensä 24 teatteria, myös toimijoita UNO:n silloisen Verkoston ulkopuolelta.

Kampanja koostui seuraavista toimenpiteistä:

- *Uno ja Uusi suomalainen näytelmä* -videoiden sarja (4 osaa) taustoitti näytelmää ja kirjailijantyötä kevyellä otteella
- *Näytelmäsitaaatti-postikortit* (sisälsivät otteet neljästä Lea-palkituista näytelmästä), jotka olivat jaossa kampanjaan osallistuneissa teattereissa
- *Päivän näytelmäsitaaatti* -Facebook-kampanjan, jossa 30 päivän aikana kampanjan Facebook-sivuilla jaettiin joka päivä yksi näytelmäsitaaatti, joita kirjailijat olivat lähettäneet UNOlle
- Kampanjakuukaudelle koostettu *esityskalenteri*, joka teki näkyväksi suomalaisen näytelmään perustuvat esitystuotannot kampanjaan osallistuneissa teattereissa: kalenteriin oli listattuna 220 näytöstä, 24 eri esitystä, 22 teatterissa, 14 paikkakunnalla
- *#katsonäytelmä*-yleisöhaaste, jossa kampanjaan osallistuneiden teattereiden yleisöä kehoitettiin jakamaan kokemustaan teoksen äärellä somekanavissa
- myös muita yleisötilaisuuksia, tiedotustilaisuuksia ja tekijä- ja teosesittelyjä eri teattereissa

#### UUDEN NÄYTELMÄN ANTOLOGIA

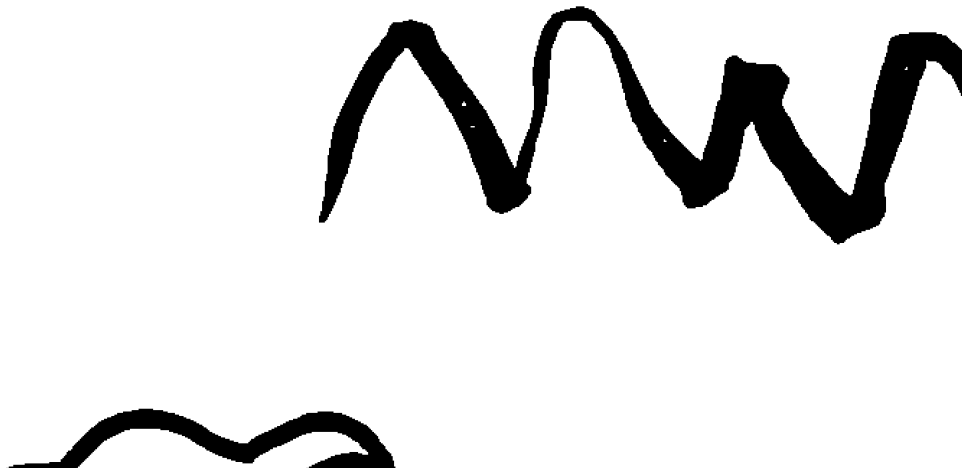
UNO toteutti ja julkaisi vuonna 2018 kirjan, joka sisälsi viisi ansiokasta nykynäytelmätekstiä, niiden lähtökohtia taustoittaneet kirjailijapuheenvuorot, sekä välineitä uuden näytelmän lähestymiseen tarjonneen artikkelin, jonka kirjoitti UNOn dramaturgi Elina Snicker. Antologian julkaisemisen tarkoitus oli kannustaa ihmisiä lukemaan näytelmää myös kirjallisuutena. Antologiaan sisältyivät näytelmät: Taija Helmisen kirjoittama *Merkkipäivä*, Marie Kajavan *Nälänhätä*, Pipsa Longan *Helmi – yksi äiti muiden joukossa*, Jonni Pantzarin *Maa jossa sankarit saavat elää* ja Tuomas Timosen *Elämänmäki*.

#### PILOTTITUOTANTO: MERKKIPÄIVÄ

Hankkeen ensimmäiseen toimintavuoteen sisältyi ns. pilottikantaesitystuotanto Taija Helmisen *Merkkipäivä*-näytelmästä (ohjaus Kaisa-Liisa Logrén). Tekstiä ei siis kehitelty hankkeen Kirjailijaohjelmassa, vaan kyseinen tuotanto oli esimerkkitapaus, joka kytkettiin osaksi hankkeen toimintaa kantaesityksiin liittyvän kehitystyön käynnistämiseksi. Kyseessä oli Teatteri 2.0:n yhdessä Lahden kaupunginteatterin kanssa tuottama kantaesitys, jolla oli esityskausi myös Kajaanin kaupunginteatterissa – kumpikin kaupunginteatteri oli tuolloin osa UNOn Verkostoa. Esitykset näissä teattereissa olivat konkreettinen keino tutustuttaa niiden yleisöä uuteen näytelmään. Esitysten avulla tehtiin myös UNOn toimintaa näkyväksi alueella. Tuotannossa kehitettiin käytännössä tekstin tarpeet huomioivaa kantaesitysprosessia tilanteessa, jossa esityksen valmistaminen käynnistyy vielä keskeneräisen tekstin pohjalta. Lisäksi pilottituotannossa kehitettiin keinoja rakentaa uuteen näytelmään perustuvan esityksen ja yleisön suhdetta viestinnällisin ja yleisötyön keinoin.

**UNO PODCASTIT**

UNOn podcast-sarja oli keino lisätä saatavilla olevaa puhetta näytelmäkirjallisuudesta ja aiheista sen ympärillä. Keskustelijoina oli näytelmäkirjailijoita ja muita teatteritekijöitä, mm. ohjaajia ja dramaturgeja. Podcast-sarjan jaksoja toteutettiin sekä UNOn omina tuotantoina että yhteistyössä Verkoston eri toimijoiden, kuten Suomen arvostelijain liiton SARVIN ja Teatterin tiedotuskeskus TINFON kanssa. Vuosien 2017–2021 aikana julkaistiin yhteensä 18 jaksoa, jotka ovat myös hankkeen jälkeen vapaasti kuunneltavissa Soundcloud-palvelussa.



# UNO-EXIT – Operaatio ”pysyvät vaikutukset”

Vuosien 2020–2022 aikana varsinaisen toiminnan ohella toteutettiin UNO-EXIT-prosessiksi nimetty operaatio, jonka tarkoituksena oli vahvistaa hankkeen pysyviä vaikutuksia.

Prosessin aluksi laadittiin strategia sille, miten hankkeen mittava työ dokumentoidaan ja työstä syntyneet havainnot ja työvälineet jalkautetaan kentälle, sekä sille, miten hankkeen arviointityö tehdään, ja millaista lisätietoa tähän vielä tarvitaan. Työvaihe sisälsi myös uutta kehitystyötä, jolla tuettiin hankkeen jälkeen toteutuvia teatterialan muiden toimijoiden näytelmää edistäviä aloitteita. Niiden käynnistämisessä oli vielä mahdollisuus hyödyntää hankkeen tekijöiden tietotaitoa ja siten myös turvata UNOn perintö.

56

## Suunnitteluryhmän reflektointi- ja arviointityö

Työn punainen lanka olivat keväällä 2020 käynnistyneet UNOn suunnitteluryhmän EXIT-työskentelyt, joita fasilitoi UNOn asiantuntija Kati Sirén. Ensimmäiset työskentelyt tähtäsivät em. strategian laatimiseen, minkä jälkeen työskenneltiin palautte- ja lausuntokyselyjen parissa. Nojaten näistä saatuihin osallistujien näkemyksiin sekä hankkeen toteuttajien omiin käytännön kokemuksiin ryhmä arvioi hankkeen onnistumista ja tuloksia, jotka on summattu tähän julkaisuun. EXIT-työskentelyt saattoivat päätökseen suunnitteluryhmän pitkän yhteistyön – maaliskuussa 2022 järjestetty viimeinen tapaaminen keskittyikin UNO tekijöiden omaan ammatilliseen reflektioon.

## TOIMINNAN OSALLISTUJIEN NÄKEMYSTEN KERÄÄMINEN

Kehittämistyötä tehtiin dialogissa toiminnan osallistujien kanssa. Kirjailijoilta oli saatu jo vuosien 2017–2019 osalta kirjalliset palautteet kunkin oman UNO-yhteistyön päättyessä. Samoin teattereilta kerätty välipalautteita sekä käyty keskusteluja yhteistyön toteutumisesta. Hankkeen tekijöille oli siis kertynyt toiminnan kautta paljon havaintoja siitä, mitä työllä oli saatu aikaiseksi ja millainen se oli ollut kokemuksena. Oli kuitenkin tarpeen saada palautetta yhdenmukaisessa, jäsenyneessä muodossa ja todentaa myös sellaista kehitystä, esimerkiksi muutoksia teattereiden toimintatavoissa ja ajattelussa, joista ei oltu aiemmin saatu tietoa. Tätä varten laadittiin seikkaperäiset palautekyselyt, joihin sekä kaikki kirjailijat että valtaosa viimeisinä vuosina mukana olleista Verkoston teattereista vastasivat. Lisäksi muilta



Verkoston toimijoilta sekä valikoiduilta muilta teatterialan asiantuntijoilta pyydettiin lausunnot hankkeen vaikutuksista. Yhteistyössä Teatterin tiedotuskeskus TINFO:n kanssa Webropol-palvelua hyödyntäen toteutetut kyselyt sisälsivät monivalintavaihtoehtoja ja avoimia kysymyksiä. UNOn johtaja analysoi tulokset, jotka käsiteltiin UNOn suunnitteluryhmän työskentelyissä ja niitä on hyödynnetty myös tämän julkaisun sisältämien johtopäätösten tekemiseen.

## Tiedon ja työvälineiden saatavuus ja saavutettavuus

Syksystä 2021 kevään 2022 loppuun toteutettiin joukko viestinnällisiä toimenpiteitä, joiden avulla hankkeesta kertynyt tieto ja työvälineet saatettiin alan ammattilaisten tietoon.

### VIESTINTÄYHTEISTYÖ TEATTERIN TIEDOTUSKESKUS TINFO:N KANSSA

- TINFO-tiedotteiden osana ilmestyi maaliskuuksessa 2022 viisi UNO-EXIT-tietoiskua, joihin sekä UNO että TINFO tuottivat sisältöä. Tietoiskut sisälsivät nostoja UNOn julkaisemista aineistoista, tietoa hankkeen loppumetrien ajan-kohtaisesta toiminnasta sekä toimintaan osallistuneiden kokemuksia.
- Osana viestintäyhteistyötä TINFO:n nettisivuille perustettiin omat UNO-sivut, johon koostettiin hankkeesta kertyneet aineistot, ja josta ne ovat pysyvästi saatavilla.

### UNO-WEBINAARIT (4 ETÄTILAISUUTTA)

- Zoom-palvelun kautta järjestetyt, kaikille avoimet etätillaisuudet
- Hankkeen asiantuntijat avasivat toteutunutta työtä ja sen havaintoja sekä jakoivat tietoa erilaisista hankkeesta kehitetyistä työvälineistä. Osallistujilla oli myös mahdollisuus kysellä ja keskustella UNOn asiantuntijoiden kanssa.
- Temaattiset kokonaisuudet: *Näytelmien kehittäminen ja kirjailijan työn tukeminen* (28.9.2021), *Moniammatillinen vuorovaikutus työvälineenä* (26.10.2021), *Näytelmän lukeminen* (30.11.2021) ja *Dramaturgin työ* (18.1.2022).

### UNO-EXIT-JULKAISUSARJA (5 OSAA)

- Julkaisusarjaan dokumentoitiin käytännönläheisesti hankkeen toteutusta, havaintoja ja työvälineitä. Julkaisuista ensimmäinen sisälsi UNOn Kirjailija-ohjelman näytelmien ja kirjailijoiden esittely yhteystietoineen.
- Temaattiset kokonaisuudet: *I Näytelmät ja kirjailijat*, *II Näytelmien kehittäminen ja kirjailijan työn tukeminen*, *III Moniammatillinen yhteiskehittäminen*, *IV Dramaturgin työ* ja *V Näytelmän lukeminen*.
- Maalis-toukokuussa 2022 julkaistut pdf-aineistot ovat pysyvästi saatavilla TINFO:n UNO-sivulta.

### LOPPUJULKAISU

- *Näytelmän tulevaisuus – Puhetta laadusta* -julkaisu on dokumentaatio hankkeen toteutuksesta, havainnoista ja työvälineistä. Teos sisältää myös analyysin hankkeen toimintaperiaatteista ja tuloksista, johtopäätöksiä tulevaan sekä hankkeen työtä syventäviä asiantuntijapuheenvuoroja artikkeleiden muodossa.

## Uusien aloitteiden tukeminen

UNOn suunnitteluryhmässä oli EXIT-prosessiin kuuluvien arviointityöskentelyjen myötä tunnistettu erityisesti kaksi rakenteellista asiaa, joilla koettiin olevan ratkaiseva merkitys näytelmäkirjallisuuden laadulle ja tulevaisuudelle. Ensimmäinen liittyi tarpeeseen saada teatterikentälle ns. Suomen Royal Court -teatteri eli uusiin näytelmiin ja niiden kehittelyyn erikoistunut toimija. Hankkeen käynnistävänä alkusysäyksenä ollut haave oli edelleen relevantti hankkeen monivuotisen kehitystyön jälkeenkin. Tällaisella pysyviin rakenteisiin kytkeytyvällä työllä olisi pitkäjänteisemmät ja laajemmat vaikutukset kuin hankkeella. Toinen rakenteellinen muutostarve liittyi dramaturgeihin, ja asiaa oli edistetty käytännössä UNOn Dramaturgialusta-kokeilun myötä.

### UUDEN NÄYTELMÄN TOIMISTO (UNTO)

UNOn synnyttänyt haave ”Suomen Royal Courtista” oli jäänyt hautumaan hankkeen johtajan päähän, kunnes joulukuussa 2020 idea tuli ulos konkreettisessa muodossa: Syntyi ajatus useamman teatterin ylläpitämästä rakenteesta, joka ottaisi jotain UNOn tehtävistä hoitaakseen. Vähimmillään uusi rakenne auttaisi sitä ylläpitäviä teattereita hyödyntämään hankkeen havaintoja ja tekemään näytelmäkirjallisuuden laatua edistäviä tekoja niiden omassa toiminnassa.

Suunnitteluryhmässä ideaa kehiteltiin eteenpäin ja tammikuussa 2021 se esiteltiin neljälle ryhmämuotoiselle vos-teatterille – Ryhmäteatterille, Teatteri Viirukselle, Q-teatterille ja KOM-teatterille – jotka olivat olleet aktiivisia UNOn Verkoston toiminnassa. Ajatus herätti välittömästi vastakaikua, ja kevään myötä sovittiin yhteisestä kehittämisprosessista. UNO tuki tulevan toiminnan mahdollisuuksien selvittämistä ja yhteisen kehitystyön alkumetrejä, jotka loivat pohjaa tulevalle toiminnalle. UNO organisoivat teattereille vuoden 2021 aikana kuusi kehittämistyöskentelyä, joita fasilitoi UNOn asiantuntija Kati Sirén, ne dokumentoi UNOn johtaja Saara Rautavuoma, ja niihin osallistui myös UNOn suunnitteluryhmän edustajia. Lisäksi UNO kutsui teattereiden väkeä ja näytelmäkirjailijat koolle yhteiseen vuorovaikutustyöskentelyyn. UNO myös auttoi teattereita tulevan toiminnan rahoitushaissa.

Teatterit nimesivät tulevan toiminnan *Uuden Näytelmän Toimistoksi (UNTO)*, jonka toiminta käynnistyi vuoden 2022 alusta dramaturgikaksikko Elina Snickerin ja Antti Hietalan vetämänä. UNTO sai suunnittelu- ja kokeiluvaiheen toteuttamiseen rahoitusta Helsingin kaupungilta. Lisäksi em. teatterit rahoittavat sen työtä.





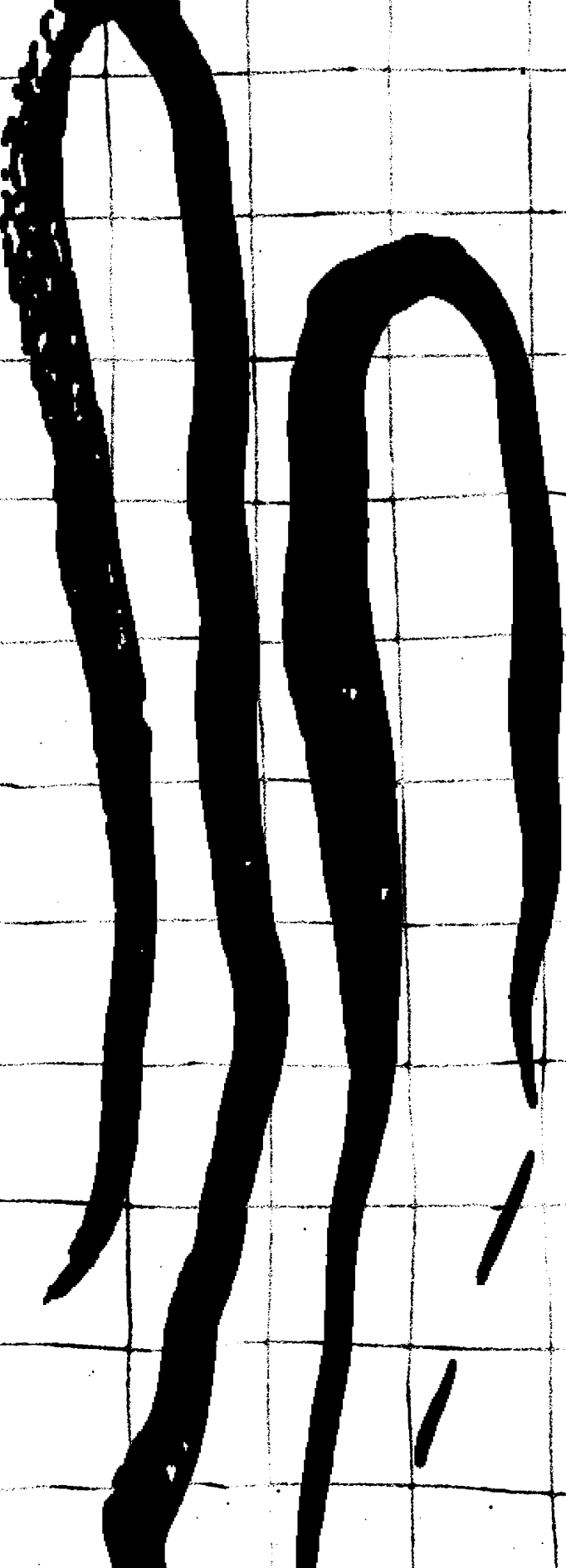
# UNOn toiminta lukuina

<b>760.000</b> (noin)	hankkeen toteutukseen käytettyä euroa
<b>3000</b> (noin)	osallistumiskertaa hankkeen järjestämissä yhteisissä tilaisuuksissa
<b>354</b>	hankkeen järjestämää tilaisuutta
<b>98</b>	avoimiin kirjailijahakuihin osallistunutta näytelmäkirjailijaa
<b>73</b>	hankkeen tekijää (toteutukseen vaihtelevissa rooleissa osallistunutta palkattua henkilöä)
<b>49</b>	Kirjailijaohjelman vuosikurssin kirjailijoiden keskinäistä tapaamista
<b>32</b>	UNOlaisten yhdessä katsomaa teatteriesitystä Verkoston teattereissa
<b>29</b>	Verkoston teatteria
<b>28</b>	suunnitteluryhmän kokousta
<b>25</b>	ajatushautomo-työskentelyä
<b>24</b>	kirjailijoiden tutustumismatkaa Verkoston teattereihin
<b>21</b>	lukevan dramaturgin työtehtävää (Kirjailijaohjelma + Valtakunnan dramaturgi -pilotti)
<b>20</b>	UNO-näytelmien tekstinkehittelytyöpajaa
<b>19</b>	näytelmäkirjailijaa Kirjailijaohjelmassa
<b>19</b>	koulutuksellista työpajaa Verkoston teattereille yhteisinä
<b>18</b>	podcast-jaksoa
<b>17</b>	koulutuksellista työpajaa Verkoston teattereille (teatterikohtaiset pajat)

16	paikkakunnalta toimijoita mukana hankkeessa
15	lukevaa dramaturgia
13	näytelmäkirjailijoiden ammatillisia kysymyksiä käsitelleitä työpajoja
12	Verkoston toimijaa (muut kuin teatterit)
10	lukudraamaa / lukudraamailtaa (sis. useita eri tekstejä)
10	kohtaamispaikkaa näytelmäkirjailijoille ja teatteriammatilaisille (mm. johtajat, ohjaajat)
9	Kirjailijaohjelman esittelypakettia Verkoston teattereille
6	Kirjailijaohjelman avointa hakukierrosta
6	UNO-näytelmien esittelytilaisuutta
6	erilaista dramaturgin tehtävää tutkinutta esimerkkitapausta (Valtakunnan dramaturgi & Dramaturgialusta -kokeilut)
7	näytelmäkirjailijoiden esittelyvideota
7	seminaaria / webinaaria
7	julkaisua (Uuden näytelmän antologia, 5-osainen UNO-EXIT-sarja, loppujulkaisu)
1	pilottikantaesitystuotanto (Merkkipäivä, 2017)
1	valtakunnallinen viestintäkampanja (Uuden näytelmän kuukausi, 2017)
1	oma festivaalituotanto (Uuden näytelmän tapahtuma, 2018)
1	tunnustuspalkinto (SUNKLON myöntämä Kiitos kotimaisesta näytelmästä, 2018)

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

intensiivinen



Tässä osiossa reflektoidaan UNOn toteutuksen onnistumista ja työn tuloksia eli sitä, miten hanke vastasi sille asetettuun tehtävään ja tavoitteisiin. Tekstissä siis arvioidaan hankkeen laatua. Ensin avataan ajattelua kehittämistyön taustalla – miksi UNO-hanke oli juuri sellainen kuin se oli. Millaiset lähtökohdat, periaatteet ja valinnat ohjasivat ja määrittivät hankkeen isoja linjoja ja työn toteutusta? Tämän jälkeen syvennyttään siihen, mitä syntyi tulokseksi – mitä kehittämistyöllä saatiin aikaiseksi? Millainen oli hankkeen vaikutus toimintaan osallistuneisiin, entä laajemmin teatterikentällä? Mitä konkreettista hankkeesta jää perinnöksi? Lopun johtopäätöksissä katse suunnataan tulevaisuuteen – mihin tulisi kiinnittää huomiota jatkossa? Mitä kysymyksiä hankkeesta jäi, minkä yhteistä tutkimista ja kehittämistä tulisi jatkaa?



# UNON (JÄLKI)MANIFESTI

## KEHITTÄMISHANKKEEN RAKENTUMIS- PERIAATTEITA JA TOTEUTUSTAPOJA

Hankkeella tavoiteltiin näytelmäkirjallisuuden laatua ja pitkäkestoisia vaikutuksia näytelmän tulevaisuuden turvaamiseksi. Työn valmistelua ohjasi tietoisuus siitä, että tavoitteen toteutuminen edellyttäisi ennen muuta ammattinäytelmäkirjailijoiden työolosuhteiden paranemista. Tämä taas kytkeytyy vahvasti sekä ymmärrykseen kirjailijantyöstä, sen vaativuudesta ja tarpeista, että kirjailijantyön arvostukseen alan ammattilaisten keskuudessa. Hankkeen rakentamista ohjasi tämä kirjailijoiden ja muun teatterikentän vuorovaikutuspintaan paikantuva syiden ja seurausten verkosto.

Näytelmäkirjallisuuden laatu ei ole vain näytelmäkirjailijoiden asia, vaan siitä huolehtiminen on melkeinpä kaikkien teatteriammattilaisten yhteisellä vastuulla. Näytelmäkirjallisuus linkittyy todella monien teatterintekijöiden omaan työhön. Kehittämishankkeen tarkastelun kohteeksi tuli siten ottaa näytelmän alkutuotannon lisäksi koko teatterikenttä. Tehtävän taustalta avautuneen näkökulmien kirjon takia hankkeesta tuli laaja. Mukaan oli saatava kirjailijoiden lisäksi kattavasti erilaisia teatterialan toimijoita. Vain alan rakenteissa tapahtuvalla muutoksella voisi koko kenttä nytkähtää uuteen, näytelmäkirjallisuuden kannalta suotuisampaan asentoon.

Hanke oli aktiivinen toimija – ja myös omanlaisensa sisällöntuottaja – tukiessaan suoraan kirjailijoita ja uusien näytelmien kehittelyä. Vuosien ajan yhteistyö UNOn kanssa oli säännöllinen osa useiden ammattiteattereiden arkea. UNOn toiminnalla onnistuttiin vastaamaan kirjailijoiden ja teattereiden erilaisiin tarpeisiin, minkä johdosta se myös nautti laajaa arvostusta teatterikentällä ja oli haluttu yhteistyökumppani. UNO toimi peilinä, joka näytti, millä tavoin kentällä oli toimittu näytelmäkirjallisuuden ja kirjailijoiden näkökulmasta katsoen. Näkyväksi tuli erityisesti se, että jotkin kirjailijoiden tarpeet eivät ehkä olleet aina täyttyneet, mutta UNO pystyi näihin tarpeisiin vastaamaan.

Ammattilaisten keskuudessa oli ajoittain epäselvyyttä UNOn tehtävistä. UNOssa pääteltiin tämän johtuneen siitä, että toiminta oli niin laajalle levittäytävää ja sen rajat häilyvät, osin ihan tarkoituksella. Tutkiva kehittämisorientaatio saattoi lisätä agendalle näkökulmia, joita ei alun perin oltu osattu ennakoida. Rajauksia-kin tehtiin: Esimerkiksi UNO ei pyrkinyt alan virallisiin neuvottelupöytiin. Vaikka hankkeesta kertyi paljon tietoa – jota myös auliisti jaettiin – toimijana sillä ei ollut mandaattia asettua tällaisiin tehtäviin. Hankkeeseen oli tietoisesti valittu toisenlainen lähestymistapa: UNOn mahdollinen vaikuttamistyö tapahtui käytännön työn

ja kaikkien osapuolten yhteisen tekemisen kautta. Toive siitä, että UNO olisi ollut mukana vähän kaikessa mikä näytelmään teatterikentällä liittyy, oli hankkeen tekijöille positiivinen signaali siitä, että sen asiantuntijuuteen luotettiin, ja tehtyä työtä pidettiin laadukkaana.

Yksi tapa liikauttaa ekosysteemiä on muuttaa yksittäistä toimijaa tai sen asemaa kentällä, lisätä toimija, tai poistaa toimija kokonaan. Oli selvästi tarpeen, että UNOn kaltainen toimija lisättiin teatterikentälle hetkeksi, ja yhtä tarpeen sen oli myös poistua ja siten tehdä tilaa uusille avauksille ja oivalluksille. UNOn perintö kuitenkin jää. Se elää hankkeen tekijöissä ja osallistujissa, UNOn tukemissa näytelmäteksteissä, työstä dokumentoidussa tiedossa ja työvälaineissä sekä uusissa aloitteissa, jotka saivat vauhtia hankkeesta. Jos tarvetta vastaavalle toiminnalle ilmaantuu uudestaan joskus myöhemmin, tästä julkaisusta löytyvät lähes kaikki keskeiset välineet työhön tarttumiseen.

## Viimeinen itsereflektio

UNO kutsui näytelmäkirjailijoita ja teatterialan ammattilaisia kehittämään yhdessä toimivampia käytäntöjä kentälle sekä samalla tarkastelemaan kriittisesti omaa toimintaansa. Koska hanke peräänkuulutti tätä muilta, oli ainoastaan sopivaa, että UNOnkin toiminnan tuli kestää tällaista tarkastelua. Myös UNOn omien prosessien tuli olla kunnossa. Tämä varmistettiin hankkeessa jatkuvalla reflektoinnilla, säännöllisellä itsearvioinnilla. Tämä teksti onkin hankkeen viimeinen itsereflektio. Oli kiinnostavaa ja tarpeellistakin tarkastella jälkikäteen hankkeessa tehtyä työtä ja läpivalaista sitä, millaisia olivat ne ajattelutavat ja toiminnan periaatteet, jotka isolta osin tekivät UNOsta sen, mikä se lopulta oli. Toteutuivatko avoimesti artikuloidut arvot käytännön työssä? Erityisen tärkeää tämä oli hankkeen tekijöille itselleen, mutta samalla tuli dokumentoiduksi se, miten tehdyt valinnat muokkasivat tai vahvistivat hankkeen suuntaa tai sen yksityiskohtien toimivuutta.

Seuraavilta sivuilta löytyy kokoelma havaintoja, joita kutsuttakoon vaikka UNOn (jälki)manifestiksi. Tämä manifesti ei julista, eikä aseta tekijöille itselleen tai kenellekään muulle tavoitteita tai toimintaohjeita tulevaan, vaan sen laatimisessa katse on ollut taaksepäin. Sen kymmenen teesiä kuvaavat erilaisia näkökulmia ja linjauksia, jotka vaikuttivat UNOn rakentumiseen kokonaisuutena, sekä yksittäisten toiminta- ja työtapojen valintaan. Teeseistä on luettavissa ulos UNOn ”hyvät käytännöt”, joiden turvin syntyi lopulta varsin toimiva hankekokonaisuus monivuotiselle kehittämistyölle näytelmäkirjallisuuden edistämiseksi. Yhdessä hankkeesta syntyneiden tulosten ja työn vaikutusten kanssa ne ovat UNOn teatterikenttään jättämä jälki.

## UNON (JÄLKI)MANIFESTI

## UNON (JÄLKI)MANIFESTI

1. Kirkas tarkoitus, yhdessä mietityt arvot ja toiminta-periaatteet ohjaavat arjen valintoja – johtotähtenä uuden näytelmän ja laadun vaaliminen.

---

2. Taiteellis-tuotannollisen ajattelun logiikka auttaa hahmottamaan rakenteiden vaikutusta näytelmäkirjallisuuteen.

---

3. Todellisuuden moninäkökulmaisuus on huomioitava. Realistinen tilannekuva muodostuu, kun kokonaisuutta hahmotetaan laajasti ja ruohonjuuritason olosuhteita ymmärtäen.

---

4. Pitkäjänteisyys ja toistot syventävät ajattelua ja juurruttavat vaikutuksia. Hyvin suunniteltu on puoliksi tehty.

---

5. Käytännönläheinen, tutkiva ja reagoiva lähestymistapa auttaa pääsemään käsiksi olennaiseen. Työtapa edellyttää jatkuvaa reflektointia ja valmiutta tehdä muutoksia – myös kykyä sietää epävarmuutta ja uskallusta erehtyä.

---

6. Motivaatio ja halu kehittyä ovat muutoksen alkuun paneva voima. ”Pedagoginen rakkaus” tukee ponnistusta ”nextille levelille”.

---

7. Monipuolinen yhteistyö on kestävä teatteritaiteen ekosysteemin välttämätöntä hengitysilmaa. Säännölliset ja tasavertaiset kohtaamiset sekä moniammatillinen vuorovaikutus sujuvoittavat yhteistoimintaa.

---

8. Utelias katse, kokemustiedon avoin jakaminen ja yhteinen ajattelu mahdollistavat asiantuntijuuden kehittymisen ja hyödyn levittäytymisen laajemmalle.

---

9. Toiminnan laatu todentuu mietityissä yksityiskohdissa. Eleet ja rituaalit vahvistavat yhteenkuuluvuutta ja osoittavat kunnioitusta ja arvostusta asialle ja osallistujille.

---

10. Kevyt ja joustava rakenne on tehokas ja ketterä, mutta on tärkeää tiedostaa sen heikkoudet. Väliaikaisellakin operaatiolla tulee tavoitella pysyviä vaikutuksia.

## 1. Kirkas tarkoitus, yhdessä mietityt arvot ja toimintaperiaatteet ohjaavat arjen valintoja – johtotähtenä uuden näytelmän ja laadun vaaliminen

Tarkoituksilähtöinen johtaminen, samoin kuin arvoilla johtaminen, todentuu konkreettisina valintoina käytännön toiminnassa. Sen, mikä on tärkeää, tulee saada painoarvonsa mukaisesti huomiota, aikaa ja resursseja. Kun työn tarkoitus on kirkas, tietää lähes automaattisesti mikä on oikea päätös kussakin valintatilanteessa. Tästä selkeydestä huolimatta työ saattaa silti olla haastavaa, ja päätöksistä seuraavat tilanteet saattavat vaatia ponnistelua.

UNOLle uusi näytelmä oli kaiken ytimessä. Näytelmäkirjallisuus oli hankkeessa tärkeää itsearvoisesti, ja sen kehittymistä taiteenlajina haluttiin tukea. Taiteenlajin säilyminen elinvoimaisena edellyttää uusien näytelmäkirjallisten luomusten jatkuvaa virtaa, ja näiltä teoksilta sekä taiteellista laatua että riittävää monimuotoisuutta – edustettuina tulee olla erilaisia lajityyppejä. UNOLle oli erityisen tärkeää vaalia sellaisia teoksia, jotka eivät välttämättä muutoin saisi riittävää elintilaa tai edes mahdollisuutta syntyä, saati kukoistaa. Hanketta rakennettaessa katsottiin, että näytelmäkirjallisuus ansaitsee mittavia tekoja myös siksi, että teksteillä on välitön suhde näyttämöön, teatteritaiteeseen ja sen laatuun. Näytelmän kirjoittaminen on siten työtä, jolla on koko teatterialan kannalta erityistä merkitystä.

UNON tavoitteena oli tukea näytelmien laatua. Näytelmäkirjailijat ovat tämän suhteen oman työnsä parhaita asiantuntijoita. Kirjailijat päättivät omasta prosessistaan, eikä UNO asettanut työlle tulostavoitteita. UNO asettui näytelmäkirjailijan kanssakulkijaksi, syntymässä olevan tekstin palvelukseen, ja kysyi, mitä kirjailija tarvitsee. UNO pyrki kuulemaan kirjailijoita herkällä korvalla ja vältti tekemästä (ainakaan toista kertaa) ratkaisuja, jotka he kokivat haitallisiksi omalle työilleen. Koska Kirjailijaohjelman oli tarkoitus palvella ensisijaisesti kirjailijantyön tarpeita, tästä lähtökohdasta juontuivat myös erilaiset käytännöt esimerkiksi suhteessa teattereihin. Monilla kirjailijoilla oli tarve saada kirjoittaa näytelmäänsä tuotantopaineettomasti, olosuhteissa, jossa oli esimerkiksi tilaustyöhön verrattuna enemmän tilaa oman kirjailijanaamisen tutkimiseen. UNO oli erityisesti pidempään ammatissa toimineille tekijöille harvoin tarjoutuva tilaisuus oman näytelmäkirjailijuuden kehittämiseen.

Näytelmätekstin suhde konkreettiseen näyttämöön on jännitteinen, kuten myös kirjailijoiden suhde tuotantorakenteisiin. UNO pyrki luomaan näiden suhteiden tarkasteluun mahdollisimman neutraalin yhteisen tutkimusalustan, jossa voitiin jakaa kokemustietoa ja erilaiset näkemykset saattoivat tulla tasavertaisesti kuulluksi. Säännöllisellä yhteen tulemisella UNO tavoitteli laajempaa kollektiivista havahtumista siihen, että laadun edistäminen on konkreettisia valintoja, käytännön tekoja. *Näytelmän laatuun on mahdollista vaikuttaa satsaamalla kirjailijoiden työolosuhteisiin, selkiyttämällä teattereiden toimintatapoja, kehittämällä näytelmäosaamista sekä järjestämällä tilaa ja aikaa kirjailijoiden ja teatteriammattilaisten väliselle vuorovaikutukselle.*

UNO oli siis itsessään, kokonaisuutena, kannanotto näytelmäkirjallisuuden laadun ja myös sen paremman tulevaisuuden puolesta. UNOssa elettiin todeksi ne asiat, jotka hankkeen tekijät kokivat tärkeäksi nostaa esiin ja joihin alan ammattilaisten haluttiin kiinnittävän huomiota omassa toiminnassaan. Näytelmän ja sen laadun edistämiseen tarvittavat asiat ovat luettavissa hankkeen toiminnasta – niin Kirjailijaohjelman yksityiskohdista kuin alan ammattilaisten välistä avointa dialogisuutta

ja keskustelua korostaneista menetelmistä. Vaikka UNOssa käsiteltiin lukuisia eri näkökulmia aiheen ympäriltä ja työ saattoi välillä ajautua agendan reunamille, kaiken kontekstina oli aina pohjimmiltaan näytelmäkirjallisuus. Hankkeella näytelmäkirjallisuudesta haluttiin tehdä kaikkien sen parissa työskentelevien yhteinen asia.

## 2. Taiteellis-tuotannollisen ajattelun logiikka auttaa hahmottamaan rakenteiden vaikutusta näytelmäkirjallisuuteen

UNOn työhön vaikutti vahvasti hankkeen käynnistäjien Teatteri 2.0:ssa kehittämä *taiteellis-tuotannollinen ajattelu*. Se tarkoittaa ennen muuta tietoisuutta siitä, että rakenne (tuotanto) ja sisältö (taide) ovat toisistaan erottamattomia. Kyse on tämän riippuvuussuhteen erilaisten ilmenemismuotojen tunnistamisesta ja sen ymmärtämisestä, miten yhdestä näkökulmasta tehdyt valinnat vaikuttavat aina jollain tavoin myös toiseen. Rakenne on taiteellisen työn olosuhde, joka vaikuttaa suoraan sekä siihen *mitä* sisältöjä ylipäänsä tehdään että *millaisia* teoksia syntyy. Rakenteet koostuvat prosesseista, toimintatavoista ja ammattilaisten valmiuksista. Näiden kehittäminen on siten myös taiteen sisältöjen ja laadun kehittämistä. Taiteellis-tuotannollisessa ajattelussa työn olosuhteita tarkastellaan ensisijaisesti sisällöstä käsin, miksi jotain tehdään, mitä yritetään saavuttaa. Jos toteutustapa (miten) ei palvele riittävällä tavalla tarkoitusta, sitä tulee muuttaa. Tämä tarkasteluketju saattaa johtaa tarpeeseen arvioida uudelleen myös toiminnan taustalla laajemmin vaikuttavia reunaehtoja ja periaatteita. Taiteellis-tuotannollisen ajattelun logiikkaa seuraten laajamittainen näytelmäedistämistyö UNOssa edellytti uteliasta ja avointa, mutta myös asiantuntevaa ja realistista suhdetta teatterialan rakenteisiin – se edellytti näytelmäkirjallisuuden koko ekosysteemin toimintalogiikan hahmotusta.

Teatterialan rahoitus- ja tuotantorakenteilla on kaksoisrooli sekä näytelmäkirjallisuuden olemassaolon vaalijoina että sen portinvartijoina. Uusia tekstejä ei juuri synny ilman näiden rakenteiden tarjoamia työn mahdollisuuksia. Käytännössä rakenteissa päätetään, millainen on näytelmäkirjallisuuden elintila kentällä: Millaiset ovat resurssit ammattinäytelmäkirjailijoiden työlle? Ketkä saavat tehdä työtä? Millaiset teokset saavat tilaisuuden syntyä tai päästä esille?

Henkilökohtaisia työskentelyapurahoja myöntävät rahoittajatahot (julkiset ja yksityiset) mahdollistavat suoralla tuellaan vapaan kirjailijantyön olemassaolon, myös näyttämöstä ja tuotantorakenteista riippumattoman näytelmätaiteen luomisen. Teatterit määrittävät osaltaan reunaehdot sille, kuinka paljon, miten ja millaisia näytelmätekstejä hyödynnetään näyttämötaiteen osana.

Yleisökin osallistuu näytelmäkirjallisuuden arvostuksen määrittämiseen omilla valinnoillaan, äänestämällä jaloillaan. Yleisön (oletettu) maku, lukukyky ja käyttäytyminen heijastuu tuotantorakenteissa tehtäviin päätöksiin siitä, mitä ohjelmistoihin valitaan. Myös näytelmiä ja kirjailijoita edustavat agentuurit ovat osa tätä teatterirakenteisiin kytkeytyvää kokonaisuutta. Tuotantorakenteiden taustalla, niiden toimintaan limittyen ja sitä ohjaillen operoivat alan ns. alan tukirakenteet eli teatterikentän yhteisöjen julkiset ja yksityiset rahoittajat, koulutusinstituutiot, järjestöt ja edunvalvontatoimijat. Nämä toimijat muokkaavat työllään, linjauksillaan, sääntelyllään ja vaikuttamistoimillaan koko esittävän taiteen kentän suuntaa, toiminta- ja keskustelukulttuuria sekä alan ammattilaisten valmiuksia tehdä työtä ja toimia tällä kentällä.

Kaikki nämä rakenteelliset näkökulmat olivat osa UNOn työhön vaikuttanutta laajempaa ymmärrystä siitä, mistä kaikesta näytelmäkirjallisuuden olemassaolon reunaehdot rakentuvat. Kehitystyö hankkeessa keskittyi kuitenkin pääosin teatterirakenteisiin, koska niiden toiminta- ja työtavat, resurssit ja vuorovaikutuskäytännöt vaikuttavat konkreettisimmin kirjailijoiden työolosuhteisiin ja siten myös syntyvien teosten laatuun. Lisäksi näytelmien ja kirjailijoiden kanssa työskentelevien ammattilaisten – sekä teattereiden vakituisten työntekijöiden että freelancereiden – osaaminen, asenteet ja omat taiteelliset intressit ja ambitiot vaikuttavat siihen, millaisena näytelmäkirjallisuus tulee näyttämön kautta yleisön koettavaksi, vai tuleeko ollenkaan. Hankkeella uskottiin voitavan saada aikaan kestäviä parannuksia uuden näytelmän asemaan ja kirjailijoiden työolosuhteisiin vain, jos alan pysyvissä rakenteissa työskentelevien keskuudessa onnistutaan lisäämään tietoisuutta ja ymmärrystä näytelmän laatua ja tulevaisuutta tukevien muutosten sekä osaamisen kehittämisen tärkeydestä.

### **3. Todellisuuden moninäkökulmaisuus on huomioitava. Realistinen tilannekuva muodostuu, kun kokonaisuutta hahmotetaan laajasti ja ruohonjuuritason olosuhteita ymmärtäen**

Hankkeen haluttiin heijastelevan edellä kuvattua näytelmän olosuhteen moninäkökulmaista todellisuutta. UNOssa operoitiin samanaikaisesti sekä makro- että mikro-tasolla. Yhtäältä tilannetta tuli katsoa etäältä, muodostaa kokonaisnäkemys: Mihin kaikkeen näytelmän asia liittyy ja keitä se koskee? Täytyi hahmottaa näiden erilaisten toimijoiden välisiä suhteita, myös jännitteitä. Toisaalta fokus piti tarkentaa ruohonjuureen ja katsoa samaa tilannetta eri osapuolten näkökulmasta, työn arjen reunaeh-tojen läpi, erilaisten käytäntöjen ja ammattilaisten valmiuksien kannalta.

UNOssa moninäkökulmaisuus oli myös osa hanketta ohjaavaa ydintä. UNOn linjaukset tehneen ja toiminnan selustaa turvanneen suunnitteluryhmän kokoonpano sisälsi sekä näytelmäkirjailijan että dramaturgin, ohjaajan, tuottajan ja johtajan ammatillisista positiosta kumpuavat näkemykset. Läsä keskusteluissa olivat omakohtaisen ammattikirjailijantyön ymmärryksen lisäksi tuotantorakenteiden todellisuuden tuntemus, alan koulutuksen ajankohtaiset virtaukset ja pedagoginen osaaminen sekä teatterialan ja sen kehityssuuntien pitkä perspektiivi. Tällaisen asiantuntemuksen sekä eri näkökulmien ja myös niihin liittyvän itsekriittisen katseen läsnäolo mahdollisti alan todellisuuden luonteen huomioimisen hankkeen käytännön toteutuksessa.

UNOn tekijöiden näkemys oli, että näytelmän olosuhteen paranemiseen tarvittaisiin yhteistä ja yhdistävää ajattelua, joka ravistelisi teatterikentän vakiintuneita asetelmia. UNO sijoitettiin tarkoituksella kentän olemassa olevien toimijoiden välimaastoon. Lähes kaikkea mitä UNOssa tehtiin, teki jo joku muukin – tai olisi yhtä hyvin voinut tehdä. UNOssa nämä eri toimijoiden tehtävät yhdistyivät kokonaisuudeksi uudenaikaisella tavalla. Haluttiin nähdä mitä syntyy, jos keskenään jopa osin ristiriitaiset intressit – tai vähintään tietoisuus niiden olemassaolosta – ovat läsnä toiminnassa samanaikaisesti. Todellisuudessa on kuitenkin aina samanaikaisesti useita vaikuttimia ja kokemuksia päällekkäin. UNOn tavoitteena oli luoda ympäristö,

jossa erilaisista ammatillisista tarpeista tai ambitioista huolimatta kaikkien asiasta osallisten katse on samaan suuntaan, kohdistettuna yhteiseen tavoitteeseen tai tehtävään. Osa tätä UNOn toiminnan etiikkaa oli, että kaikkia näkökulmia tuli ymmärtää, ja pyrkiä hahmottamaan konteksti ratkaisujen taustalla. UNOn katse erilaisista ammatillisista positioista ja todellisuuksista nouseviin näkemyksiin oli kuuleva ja ymmärtävä, ei tuomitseva tai virheitä kyttävä.

UNOn kolme eri toimintakokonaisuutta – Kirjailijaohjelma (näytelmä itsessään, kirjailijan työ), Verkosto (teattereiden käytännöt ja ammattilaisten valmiudet sekä näytelmän tukitoimet kentällä) ja Näyttämö (yleisö, näytelmän kokijat) – simuloivat kentän todellisuutta pienoiskoossa. Keskittyminen vain yhteen näistä ei olisi tarjonnut riittävän realistista näkymää kokonaisuuteen. Tästä huolimatta oli tarpeen tarkastella perusteellisesti jokaista näkökulmaa myös erikseen juuri siihen liittyvän ymmärryksen syventämiseksi. Hankkeessa yleisöön kohdistuvat toimet jäivät lopulta melko vähäisiksi kirjailijoiden ja teattereiden viedessä perustellusti päähuomion.

Näytelmäkirjailijat olivat UNOn toiminnan keskiössä ja heidän näkökulmaansa tutkittiin ja myös puolustettiin eniten kahdesta syystä: Ammatillisina ja oman työnsä asiantuntijoina kirjailijoilla on paras tieto siitä, mitä näytelmäkirjoitusprosessi edellyttää ja mitä he tekijöinä tarvitsevat siinä onnistuakseen. Oli tärkeää kuulla kirjailijoiden sanoittavan myös sitä, millaisissa tilanteissa oli koettu, että olosuhteet eivät olleet toimivat, ja minkä he toivoisivat olevan toisin. Toisaalta kirjailijoiden ääntä kauditettiin muita enemmän, koska UNOn havainto oli, että juuri kirjailijan näkökulman huomiotta jättäminen erilaisissa tilanteissa on osaltaan johtanut niihin ongelmiin kirjailijoiden työolosuhteissa ja näytelmäkirjallisuuden asemassa, joita hankkeella pyrittiin parantamaan.

Myös teattereiden johtajat olivat UNOn erityisen huomion kohteena, koska heillä on eniten valtaa siihen, miten tuotantorakenteet toimivat. Johtajiin kohdistuu valtavasti painetta ja odotuksia eri suunnilta, myös kritiikkiä, niin rakenteiden sisältä kuin niiden ulkopuolisilta tahoilta. Valtaan kuuluu aina vastuu, ja siksi johtajien, samoin kuin muidenkin päätösvaltaa organisaatioissa käyttävien toimintaa tulee voida tarkastella kriittisesti. UNOssa tunnettiin teatterinjohtamisen todellisuus ja sen haasteet eri tavoin järjestäytyneissä valtarakenteissa, myös tarve vertaistuelle ja asiantuntevalle sparraukselle, jotka voivat olla ratkaisevia askelia siihen, että toimintaa onnistutetaan ja halutaan arjen pyöryksen keskellä kehittää.

#### 4. Pitkjänteisyys ja toistot syventävät ajattelua ja juurruttavat vaikutuksia. Hyvin suunniteltu on puoliksi tehty

Hankkeen pitkällä kestolla oli ratkaiseva merkitys laajan kehittämistyön onnistumiselle. Koska UNOssa aiottiin tehdä jotain sellaista, mitä kukaan (hankkeen tekijöistä tai kukaan muu suomalaisella teatterikentällä) ei ollut tehnyt aiemmin, pelkästään toiminnan rakentamiseen tarvittiin oma aikansa. Kun tavoitteena on saada aikaan jotain pidemmällä tähtäimellä kestäväää, perusteellisen pohjatyön merkitystä ei voi korostaa liikaa. Hankkeen käynnistämisen ehtona olikin, että rahoitusta saataisiin jo ennen toiminnan toteuttamista pelkkään suunnitteluun keskittyvään työjaksoon. Tämä tarve oli perusteltu ensimmäiseen ja samalla menestyksekkääseen Koneen säätiön hakemukseen. Yksi säätiön sloganeista taisikin jo tuolloin olla ”hautomatta

ei synny lintuja”, joka todellakin oli totta myös UNOn kohdalla. Vuoden kestäneen suunnittelujakson ja sitä seuranneen toisen pilottivuoden käytännön kokeilujen kautta onnistuttiinkin luomaan monipuolinen kokoeelma erilaisia toimivia muotoja, jotka kantoivat läpi seuraavienkin vuosien. Erityisen tärkeää hankkeen toimivuudelle oli alussa käytetty aika sen kirkastamiseen, mistä hankkeessa todella on kyse: Mikä on UNOn tarkoitus sekä millaisten arvojen ja toimintaperiaatteiden haluttiin ohjaavan valintoja käytännön työssä.

Uusien toiminta- ja työtapojen hioutuminen toimiviksi vaatii toistoja ja on siksi hidasta, samoin ajattelun kehittyminen ja syventyminen. Kun aikaa oli riittävästi, ehdittiin reagoida käytännön työstä kertyvään kokemustietoon, tarkistaa näkemyksiä ja tarvittaessa tehdä muutoksia. Ollakseen sekä vaikuttavaa että tehokasta kaiken toiminnan tuli vastata mahdollisimman tarkasti tarkoitusta ja toteutuksen olla laadukasta. Näin rajallisilla resursseilla saatiin aikaan riittävän laaja ja monipuolinen kokonaisuus, jotta siitä kertyisi riittävästi tietoa toimintatapojen potentiaalini arvioimiseen. Ensisijaisesti monipuolinen toiminta oli kuitenkin keino turvata hankkeen laajempaa vaikuttavuutta. Pitkäkestoinen työ mahdollisti lukuisat erilaiset kontaktipinnat alan ammattilaisten – sekä yksittäisten henkilöiden että organisaatioiden – kanssa. Vaikutusten juurtumiseen arvioitiin tarvittavan paljon yhdessä tekemistä ja yhteistä ajattelua. Toimivan yhteistyön ja erityisesti sen edellyttämän luottamuksen rakentaminen se vasta aikaa viekin.

Hankkeen pitkät aikajänne oli tarpeen nimenomaan näytelmien kehittämisiksi. Kirjoitustyötä tukevien täsmäklinikoiden ja vastaavien lyhytkestoisten toimenpiteiden sijaan näytelmän kirjoittamista haluttiin tukea tavalla, joka huomioi työn hitaan luonteen. Jotta pitkäkestoisia ohjelmasyklejä voisi olla useampia, tuli aikaa olla vuosia. Aluksi oli arvioitu alakanttiin, millaisella Kirjailijaohjelman kestolla voitaisiin parhaiten tukea luovaa kirjoitustyötä. Kirjailijoita koskeva tukisykli katsottiin pilottivuoden aikana tarpeelliseksi pidentää vuodesta puoleentoista. Kiitos hankkeen pitkän keston, tämäkin muutos oli mahdollista tehdä.

##### **5. Käytännönläheinen, tutkiva ja reagoiva lähestymistapa auttaa pääsemään käsiksi olennaiseen. Työtapo edellyttää jatkuvaa reflektointia ja valmiutta tehdä muutoksia – myös kykyä sietää epävarmuutta ja uskallusta erehtyä**

Hankkeessa opittiin tekemällä. Oli tarpeellista perustaa oma Kirjailijaohjelma, koska tällaista tutkimusalustaa ei ollut, ja sitä selvästi tarvittiin. Käytännön työn avulla ymmärrettiin, millaiset teot, resurssit ja/tai asiantuntemus tukevat näytelmäkirjailijoiden erilaisia taiteellisia prosesseja. Teattereiden työtapojen ja prosessien tarkastelu ja kehittäminen keskittyi UNOn ajatushautomoon, jossa asiaa lähestyttiin useiden teattereiden toimintaa kontekstina käyttäen ja eri ammattiryhmien osaamiseen nojaten. Myös hankkeen tekijöillä oli laajasti omakohtaista kokemusta erilaisissa teatteriympäristöissä työskentelystä sekä uusien näytelmien kantaesitysten tuottamisesta. Tätä tietotaitoa pystyttiin hyödyntämään kehittämistyössä, vaikka käytännön työ esitystuotantojen parissa rajattiinkin hankkeen ulkopuolelle.

Jotta voitiin kehittää oikeasti toimivia malleja ja luoda niistä kokonaisuus, joka vastaisi parhaalla mahdollisella tavalla hankkeelle asetettuihin tavoitteisiin, tarvittiin



etsivää, tutkivaa työtettä. Eniten erilaisia kokeiluja oli ensimmäisenä toimintavuonna, ns. pilottijaksolla, joka oli tarkoitettu juuri niitä varten. Sama muutosherkkyys oli kuitenkin läsnä hankkeen loppuun asti. UNOn kehittämistyön yksi keskeisimmistä periaatteista olikin juuri reagoivuus, kynnys tehdä muutoksia oli matalalla. Hankkeen rahoitushakemuksissa ilmaistiin aina selkeästi toiminnan muutosalttius. Tekijöiden näkökulmasta laatu ja vaikuttavuus edellyttivät tällaista joustavuutta. Hankkeen tekijöillä täytyi näin olla valmius muutoksiin ja kyky sietää epävarmuutta. Jotta toiminta olisi joustavaa, tarvittiin liikkumavaraa siihen, miten työvoimaa ja muuta asiantuntijuutta hankkeessa hyödynnettiin. UNOssa olikin useita osa-aikaisia työntekijöitä, joiden työtä voitiin räätälöidä vastaamaan hankkeen toteutuksessa esiin nousevia tarpeita. Hankebudjettiin sisältyi varaus täydentää asiantuntemusta mahdollisella lisätyövoimalla.

Hanke kehitti jatkuvasti myös itseään ja toimi oppivana organisaationa. Toteutuksen reflektointiin ja kriittiseen tarkasteluun käytettiin paljon aikaa ja energiaa. Toiminnan osallistujia kuunneltiin herkällä korvalla: Mikä heidän näkökulmastaan toimi tai missä oli vielä tekemistä. Näin voitiin tehdä juuri oikeat viilaukset, jotta seuraava toteutusyritys olisi vielä parempi, osuvampi ja vaikuttavampi. Tilanteita myös rakennettiin palvelemaan useita tarkoituksia samanaikaisesti mm. osallistujavalintojen avulla. Vaikka tilanteen ensisijainen tavoite olisi ollut esimerkiksi tekstin kehittäminen, työhön sisältyneiden kohtaamisten kautta tieto ja ymmärrys lisääntyi ja kerrostui kaikilla osallistujilla.

Hankkeen ydintarkoitus ohjasi tiukasti kaikkea toimintaa, vaikka työ edellytti ajoittain sellaistenkin asioiden tarkastelua, jotka eivät olleet niin ilmeisesti näytelmäkirjallisuuden asiaa. Ilmiön pintatason alta paljastui uusi kerroksia ja suuntia, joita oli tarpeen tutkia, jotta päästiin käsiksi juurisyyihin. UNO saattoi laittaa resursseja esimerkiksi teattereiden sisäisten vuorovaikutuskysymysten ratkomiseen tai tarjota foorumin dramaturgien ammatillisten kysymysten pohtimiseen, koska tarkemmin asiaa katsoen myös näillä on lopulta paljon vaikutusta näytelmän kokonaisolosuhteeseen. Kehitystyössä oli oltava tilaa myös virhearvioinneille. Muutamien toimintamuotojen osalta ei koskaan päästy toteutusvaiheeseen asti, vaan niitä jouduttiin muuttamaan tai jopa kokonaan hylkäämään, vaikka niihin olisi jo tehty runsaastikin suunnittelutyötä. Näin kävi esimerkiksi silloin, jos toimintamuoto törmäsi vaikkapa teknisiin tai tekijänoikeudellisiin haasteisiin, tai jos keskusteluissa mahdollisten yhteistyökumppaneiden kanssa tuli esiin esimerkiksi jokin toinen kentälle jo suunniteltu toimintamuoto, joka oli syytä ottaa huomioon. Myös pandemia aiheutti näitä käänteitä.

## 6. Motivaatio ja halu kehittyä ovat muutoksen alkuun paneva voima. ”Pedagoginen rakkaus” tukee ponnistusta ”nextille levelille”

UNOlla tavoiteltiin vaikutuksia, joiden edellyttämät konkreettiset teot tai muutokset esimerkiksi työtavoissa tai asenteissa eivät olleet hankkeen tekijöiden omassa päätösvallassa. Jotta tällaisella ns. ulkopuolelta tehtävällä kehitystyöllä oli mitään mahdollisuuksia onnistua, tuli toimintaan osallistuneiden kirjailijoiden ja teattereiden olla itse motivoituneita kehittymään ja tunnistaa hankkeen toiminnasta heille mahdollisesti koituvat hyödyt. Osallistujia mukaan valittaessa tai kutsuttaessa kunkin oma halu kehittyä saikin erityisen painoarvon.

Kirjailijoiden tuli sanoittaa hakemuksissaan intressejään ohjelmaan osallistumiseen ja kuvata sitä, millaista kehitystä he halusivat UNOn tuella tavoitella. Viimeiseen Kirjailijaohjelmaan sisältyi erikseen tutkimuksellinen ote, jossa osallistujat määrittivät omaa työtään koskevan tutkimuskysymyksen, jota vasten UNOon osallistumisen aikana tapahtunutta kehitystä oli mahdollista arvioida. Verkoston toiminnasta kiinnostuneilta teattereita tiedusteltiin ennakkokyselyin heidän motivaatiotaan toimintaa kohtaan ja näistä myös keskusteltiin ennen kuin tehtiin päätös yhteistyön käynnistämisestä. Teatterilla tuli olla oma näkemys siitä, miksi sen kannattaisi olla toiminnassa mukana. UNO ei tarjonnut tähän valmiita vastauksia, eikä teattereita yritetty koskaan ylipuhua mukaan toimintaan. Itsereflektiivinen ote oli osa hankkeen pedagogista lähestymistapaa. Osallistujien odotettiin eri vaiheissa toimintaansa tarkastelevan omaa toimintaansa ja sen vaikutuksia ja tunnistavan tekijöitä, jotka kuuluivat kunkin teatterin omaan päätösvaltaan. Viimeisenä pedagogisena tekonaan UNO toteutti hankkeen päättyessä seikkaperäiset palautekyselyt teattereille.

UNO tarjosi kirjailijoille ja muille teatteriammattilaisille mahdollisuutta saada jokaisen omiin tarpeisiin ja toimintakontekstiin räätälöityä lisätukea. Näin kukin saattoi ponnistaa toiminnassaan tai osaamisessaan ns. ”nextille levelille”. UNO ei halunnut mestaroida alan ammattilaisia – oman työnsä ja sen olosuhteiden parhaita asiantuntijoita – vaan heidän näkemyksiään, tarpeitaan ja ajatteluaan haluttiin kuulla. UNO toi ammattilaisia yhteen oppimaan toisiltaan, ajattelemaan yhdessä ja kehittämään yhdessä. Vaikka osallistujia kuultiin aktiivisesti ja usein, UNO kuitenkin päätti, mihin yhteinen huomio kulloinkin kiinnitettiin, mitä nostettiin esille ja millaisten kysymysten ääreen ammattilaisia koottiin. UNO rakensi tilanteet ja niiden puitteet, ja näin vaikutti esimerkiksi siihen, ketkä kulloinkin kohtasivat ja miten yhteinen ajatuksenvaihto tapahtui. Se, miten näiden tilanteiden synnyttämä tieto ja ymmärrys vaikutti osallistujiin ja esimerkiksi muuttui havahtumisesta käytännön toiminnaksi, jäi osallistujien itsensä käsiin.

UNO sovelsi toimintatavoissaan ns. ”pedagogista rakkautta”. Osallistujien tietoinen haastaminen oli tapa auttaa heitä saavuttamaan sen potentiaalain, joka heissä oli. Kehitys saattaa edellyttää operoimista oman osaamisalueen ylärajoilla tai mukavuusalueen ulkopuolella. Hankkeessa tämä saattoi tarkoittaa esimerkiksi kannustamista hakeutua tilanteisiin, jotka koettiin haastavina tai jopa epämukavina. UNO toi ammattilaisia yhteen sellaisten kysymysten äärelle, jotka eivät olleet helpoja, mutta joihin vastaaminen oli ainoa tie eteenpäin, ainoa tapa käsitellä ja ehkä osin purkaakin joitain havaittuja jännitteitä. UNO halusi avata dialogia ja luoda uudenlaista keskustelukulttuuria juuri tällaisiin kiperiin kohtiin. UNOn tavoitteena oli luoda optimaalisia olosuhteita kehitykselle, tarjota erilaisia toimintamuotoja ja tilanteita, joissa itsensä haastamista oli kuitenkin mahdollista tehdä turvallisissa oloissa, osallistujien keskinäisen luottamuksen vallitessa ja mahdollisimman avoimen vuorovaikutuksen hengessä.

## 7. Monipuolinen yhteistyö on kestävä teatteritaiteen ekosysteemin välttämätöntä hengitys-ilmaa. Säännölliset ja tasavertaiset kohtaamiset sekä moniammatillinen vuorovaikutus sujuvoittavat yhteistoimintaa

Teatteritaiteen ekosysteemin toimivuuden kannalta on tärkeää, että kentän rakenteiden ja alan ammattilaisten välillä on jatkuvaa, hedelmällistä vuorovaikutusta, hengittävyyttä. Rajallisten resurssien ja epävarmojen tulevaisuusnäkemien todellisuudessa tarvitaan jakamista ja solidaarisuutta, yhteisvastuuta koko kentän toimivuudesta sekä ammattilaisten työn mahdollisuuksista ja hyvinvoinnista. On yhteistyö kulloinkin sitten taloudellista, käytännön toimintaan ulottuvaa tai asiantuntemuksen jakamiseen perustuvaa – tai kaikkia näitä yhdistävää, kuten UNOssa – sitä tullaan tarvitsemaan yhä useammin. Mitä suunnitelmallisemmin yhteistoiminta työtapana – ja sen edellyttämä ammattitaito – integroituu toimintaan, sitä todennäköisimmin se sujuu käytännössä ja hyödyttää kaikkea osapuolia.

UNO ei olisi ollut mahdollinen ilman monipuolista yhteistyötä erilaisten alan toimijoiden ja ammattilaisten kanssa. Tämä valittu toimintatapa myös teki hankkeesta moniäänisyydessään erityislaatuisen ja laajemmin vaikuttavan. Verkoston toimijoita kutsuttiin mukaan avoimella agendalla – yhteistyön edellytys oli jaettu tahtotila toimia näytelmäkirjallisuuden edistämiseksi. UNO sai Verkosto-yhteistyöstä toimintarahoituksen lisäksi käyttöönsä muitakin konkreettisia resursseja, joilla oli usein myös jokin muu funktio suhteessa kehittämistyön tavoitteisiin. Esimerkiksi tilayhteistyön avulla UNOn toiminta (ja usein juuri näytelmäkirjailijat ammattiryhmänä) tuli konkreettisesti läsnäolevaksi Verkoston toimijoiden arkeen, vaikka se sitten olisikin tarkoittanut vain fyysistä läsnäoloa teatterin lämpiössä tai agentuurin kokoushuoneessa.

Teatterikentän todellisuudessa jollain on aina enemmän resursseja ja valtaa kuin toisilla. Samoin toiset ovat halukkaampia yhteistyöhön, ja toisille yhteistyö on toiminnan edellytys. Tämä aiheuttaa rakenteissa ja freelancereiden keskuudessa erilaisten toimijoiden ja toimijaryhmittymien välille jännitteitä. UNO pyrki luomaan toiminta- ja keskustelukulttuuria, joka perustui avoimeen jakamiseen ja aitoon kiinnostukseen toisia ammattilaisia ja heidän ajatteluaan kohtaan. Hankkeen työskentelyissä oli läsnä tasavertaisina ammattilaisia riippumatta heidän positiostaan kentällä. UNO toi yhteen eri ammattiryhmien edustajia kokoonpanoissa, jollaisia ei juuri muuten kentällä toteudu. Toiminnassa painotettiin kohtaamisia vailla tulostavoitteita, odotusten lunastamisen tai idean myymisen painetta. Säännöllinen yhteisten sisältökysymysten äärelle kokoontuminen ja työskentelyihin sisältynyt vuorovaikutus lisäsi ammattilaisten ymmärrystä toisten ajattelusta, myös työn arjen olosuhteista ja tarpeista. Tällaista kokonaisnäkemystä, vastapuolen kontekstin ja intressien hahmotusta tarvitaan toimivaan yhteistyöhön niin teatterirakenteiden sisällä, rakenteiden välisissä yhteistöissä kuin myös freelancerammattilaisten ja rakenteiden yhteistoiminnassa. UNO teki toiminnallaan näkyväksi sen, että kentältä puuttuu säännöllisesti toistuvia, eri ammattiryhmien matalan kynnyksen ja hierarkian kohtaamisen alustoja, ja että sellaisia myös kaivataan.

## 8. Utelias katse, kokemustiedon avoin jakaminen ja yhteinen ajattelu mahdollistavat asiantuntijuuden kehittämisen ja hyödyn levittäytymisen laajemmalle.

UNOn työtä ohjasi utelias katse. Se vaikutti tapaan, jolla hanketta suunniteltiin ja toteutettiin. Edettiin etsimällä ja kokeilemalla, vältettiin ennalta tietämistä tai jonkin valmiin sapluunan toistamista sokeasti. Toiminnassa keskityttiin paljon kysymiseen ja kysymyksiin selkeiden vastausten sijaan. Vaikka hankkeen tekijöillä saattoi olla vahvojakin näkemyksiä, UNO vältti tarkoituksella omien näkemystensä tarjoilemista ensimmäisenä. UNOn tekijät halusivat myös itse kehittyä ja tarvittaessa tulla haastetuiksi omine näkemyksineen. Tämä on mahdollista vain silloin, jos asettuu aidosti kuuntelemaan. UNOlaisten vankka kokemus kentästä auttoi rakentamaan toimivia tilanteita – asettamaan oikeat kysymykset oikean hetkeen ja kutsumaan niiden äärelle oikeat tahot tai ammattiryhmät. Toki UNOssa oli myös selkeästi koulutuksellisia tilanteita, joissa hankkeen tekijät jakoivat tarkoituksella tietämystään. Oli kuitenkin tärkeää tiedostaa, että UNOn oma toiminta, asenne ja asiantuntijuuden annostelu vaikutti paljon siihen, millaisiksi tilanteet rakentuivat. Oli ymmärrettävä millaisesta asetelmasta tai UNOn edustajien positiosta oli kulloinkin hyötyä, millaisesta haittaa.

Teatterialan ammattilaiset muodostavat valtavan kokemuksellisen tietokannan. UNO pyrki kaiuttamaan toiminnan osallistujista itsestään kumpuvia, usein myös laajemmin tunnistettuja näkemyksiä ja palauttamaan ne uudestaan yhteiseen, tarkempaan, kriittiseenkin tarkasteluun. Tällä työtavalla oli kehitystyössä erityinen merkitys, ja sille annettiin hankkeessa paljon tilaa. Ammattilaisten yhteinen ajattelu keskittyi ensisijaisesti UNOn ajatushautomoon. Siellä voitiin tarkastella yhden ammattiryhmän kokemusta, mutta ennen kaikkea saattaa eri tekijäryhmiä yhteen ja törmäyttää eriäviä näkemyksiä toisiinsa. UNO perkasi yhteisen ajattelun synnyttämästä tietomassasta teemoja ja kysymyksiä. Pyrkimys oli tunnistaa myös se, mistä ei suoraan puhuttu, mitä yritettiin väistää. Näissä sokeissa pisteissä sijaitsivat yleensä juuri ne asiat, joista oli tärkeää keskustella yhdessä.

Jotta hankkeesta kertyneestä tiedosta, jaetusta ajattelusta ja käytännön esimerkeistä olisi mahdollisimman paljon hyötyä, tätä aineistoa dokumentoitiin ja jäsennettiin erilaisiksi koonneiksi ja julkaisuiksi. Esimerkiksi UNOn ajatushautomotyöskentelyistä syntyneet koonnit ovat harvinaislaatuinen aineisto alan ammattilaisten ajattelua ja 2020-luvun teatterityön arjen kysymyksiä. Ne ovat työvälinepakki, josta on hyötyä kentälle vielä vuosiksi eteenpäin, jos niitä vaan aktiivisesti hyödynnetään. Ne ovat alan ammattilaisten yhteistä omaisuutta, jonka avulla teatteriammattilaiset voivat kehittää toimintaansa ja syventää asiantuntijuuttaan. UNOn ansioksi voi laskea kättilönä toimimisen tämän tiedon synnyttämisessä.

## 9. Toiminnan laatu todentuu toteutuksen yksityiskohdissa. Eleet ja rituaalit vahvistavat yhteenkuuluvuutta ja osoittavat kunnioitusta ja arvostusta asialle ja osallistujille

UNO sai tehtävälleen rahoittajilta ja alan ammattilaisilta merkittävän mandaatin, ja tekijät kokivat, että toimintaan kohdistui erityisesti näytelmäkirjailijoiden suunnalta korkeita odotuksia. UNO halusi olla tämän osoitetun luottamuksen arvoinen ja

## UNON (JÄLKI)MANIFESTI

tehdä parhaansa. Sen haluttiin edustavan itsessään sellaista toimintatapaa ja työn laatua, jollaista näytelmäkirjallisuus tekijöidensä mielestä ansaitsi. UNOssa hyödynnettiin esimerkiksi erilaisia konkreettisia eleitä ja rituaaleja osoittamaan arvostusta ja kunnioitusta, luomaan tunnelmaa ja yhteisöllisyyttä sekä merkitsemään asioiden alkamista, jatkuvuutta ja päättymistä. Nämä mietityt yksityiskohdat olivat osa toiminnan laatua. Niiden oli tarkoitus vahvistaa osallistujien kokemusta yhteisen asian tärkeydestä tai juuri heidän työnsä merkityksellisyydestä.

**”KAIKKIEN AIKA ON ARVOKASTA”**

Jokaisessa UNOn toimintamuodossa ja järjestämässä tilaisuudessa oli mietitty tarkasti mitä tavoitellaan, miksi sitä tavoitellaan, miten se toteutetaan. Toteutuksessa hyödynnettiin juuri kyseisen työmuodon kannalta parhaita asiantuntijoita, ja heidät myös perehdytettiin kulloiseenkin tilanteeseen. Toiminnan laatu oli tärkeää vaikuttavuuden kannalta, mutta myös siksi, että osallistujien aikaa haluttiin kunnioittaa. Alan ammattilaiset antoivat työaikaansa hankkeen käyttöön, ja vaikka kyse olikin yhteisen asian edistämisestä, toivottiin, että he hyötyisivät siitä myös itse. Tässä onnistumisesta UNO saikin palautetta: Koska hankkeen toteuttamien sisältöjen – esim. koulutusten tai muiden yhteisten tilanteiden – laatuun pystyi luottamaan, oli perusteltua raivata niille aikaa omasta tai teatterin henkilökunnan yhteisestä kalenterista.

Ennen pandemian ja maskien aikaa tarjoiluilla oli UNOn tilaisuuksissa erityinen rooli. Ne toteutettiin pieteetillä, koska niillä oli oma käytännön tehtävänsä toteutuksessa: Tarjoilut mahdollistivat osallistujien keskittymisen pitkäkestoisiinkin työskentelyihin. Verensokerit eivät päässeet kesken intensiivisen ajatustyön putoamaan, ja ne tarjosivat miellyttäviä hengähdystaukoja, joiden äärellä saattoi myös tapahtua vapaamuotoista vuorovaikuttamista osallistujien välillä (sen sijaan, että joukko olisi hajonnut tauolla lähialueiden kuppiloihin kahville tuttuun kansaan). Erilaiset tarpeet ja ruokavaliot huomioon ottavat ja laadukkaat tarjoilut olivat myös UNOn tapa kunnioittaa tilanteiden osallistujia ja heidän työpanostaan.

**NÄYTELMÄN KUNNIOITTAMINEN LUKUDRAAMAILLOISSA**

UNOn (live)lukudraamailloissa oli käytössä pieni mutta tärkeä ele, jolla osoitettiin kunnioitusta näytelmäkirjallisuutta ja kirjailijan työtä kohtaan: Kun lukudraamaote tai esitys päättyy, näyttelijät nostavat näytelmätekstin ensin ylös ja sen jälkeen painavat tekstin rintaansa vasten. Tällä korostetaan, että juuri koetussa tilanteessa oli kyse tekstistä, eikä esimerkiksi näyttelijäntyöstä. Ele ei ollut UNOn keksimä, vaan se oli tuontitavaraa National Play Festival -tapahtuman lukudraamojen toteutuksesta Australiasta, jossa ele oli ollut vaikuttava ja liikuttava. Sitä se oli myös UNOssa, joka kerta.

**NÄYTELMÄKIRJAILIJOIDEN PIKKUJOULOT & KEVÄTKARKELOT**

Kirjailijaohjelmassa järjestettiin vuosittain syyskauden päättäviä pikkujouluja ja satunnaisesti myös kevätkauden huipentavia karkeloita, kunnes pandemia katkaisi tältäkin rituaalilta siivet. Nämä vapaamuotoiset tilaisuudet olivat avoimia kaikille UNOssa parhaillaan tai aiemmin mukana olleille näytelmäkirjailijoille sekä UNOn suunnitteluryhmälle. Ne tukivat ohjelman kollegiaalista luonnetta ja olivat myös

tapa reflektoida yhdessä koettua. Näytelmäkirjailijat ovat ammattiryhmä, jota harvemmin kutsutaan minkään yhteisön vastaaviin tilaisuuksiin. UNO halusi osaltaan korjata tämän pienen, mutta silti merkityksellisen puutteen.

#### **ALOITUSPISTEEN MERKITSEMINEN, VÄLIETAPPIEN TUNNISTAMINEN JA TYÖN PÄÄTTÄMINEN**

Hanke käynnistettiin pienimuotoisella lanseeraustilaisuudella, joka järjestettiin tammikuussa 2017 Teatterikorkeakoululla. Kaikille avoimeen tilaisuuteen oli koontunut UNOn suunnitteluryhmän jäsenien lisäksi näytelmäkirjailijoita, UNOn Verkoston edustajia sekä muita hankkeesta kiinnostuneita ammattilaisia. Osallistujat nostivat maljat ja kajauttivat viisinkertaisen eläköön-huudon suomalaiselle näytelmäkirjallisuudelle. Tilaisuudessa toivottiin ensimmäiset UNO-kirjailijat tervetulleeksi Kirjailijaohjelmaan, kuultiin heidän odotuksistaan yhteistyölle, heille annettiin viherkasvit tuottamaan hyvää hengitysilmaa kirjoitustyön tueksi – käytäntö, joka jatkossa toistui jokaisen Kirjailijaohjelman aloituksen yhteydessä. Tervetulleiksi toivottiin myös Verkoston teatterit ja muut toimijat. Muutamilta teattereilta kuultiin, mitä he odottivat UNOlta, ja he saivat kotiin viemiseksi ”suomalaisen näytelmäkirjallisuuden virkistyspavut” (purkilliset suklaalla päällystettyjä kahvipapuja). UNO oli liimannut purkin kylkeen tarvelistan, joka sisälsi UNOn omista verkostoistaan keräämiä näytelmäkirjailijoiden teattereihin kohdistuneita toiveita:

*Näytelmäkirjailijat tarvitsevat:*

- uskoa
- luottamusta
- keskeytynyttä aikaa
- enemmän rahaa
- ammattitaitoisia lukijoita
- vastauksia sähköposteihin
- selkeitä deadlineja teatterilta
- teatterin omien tarpeiden selkeää kommunikointia
- suoraa ja molempia osapuolia kunnioittavaa keskusteluyhteyttä

Lanseeraustilaisuus oli ensimmäinen UNOn monista hetkistä, jotka oli suunniteltu merkitsemään tietyn uuden jakson alkamista. UNO järjesti kunkin vuoden tai kauden alkajaisiksi ns. UNOn Vuoden avauksen, joka noudatti aina suunnilleen samaa kaavaa: Tilaisuudessa kerrottiin havaintoja menneestä toiminnasta ja UNOn tulevista suunnitelmista. Toivottiin uudet kirjailijat tervetulleeksi UNOn yhteisöön. Luettiin lyhyitä tekstiotteita aiempien tai parhaillaan käynnissä olevan Kirjailijaohjelman näytelmistä. Lisäksi tarjottiin kohtaamisen ja tutustumisen mahdollisuus joko vapaamuotoisen hetken tai fasilitoidun työskentelyn muodossa. Hankkeen viimeinen ele oli pitkän kaaren sulkeva päätöstahtuma, jolla jätettiin yhteisesti hyvästit UNOlle.

## 10. Kevyt ja joustava asiantuntijarakenne on tehokas ja ketterä, mutta on tärkeää tiedostaa sen heikkoudet. Väliaikaisellakin operaatiolla tulee tavoitella pysyviä vaikutuksia.

Vaikka UNO oli teatterikentän hankkeiden mittaluokassa resursseiltaan kohtuullisen suuri, se oli toteutukseltaan lopulta erittäin ekonominen suhteessa sillä saavutettuun toiminnan laajuuteen. Osin tämän mahdollisti jo aiemmin mainittu laajan yhteistyön varaan rakentunut toimintamalli, mutta hankkeesta tehokkaan ja laadukkaan teki ensisijaisesti sen ydintekijöiden vahva ammattitaito ja motivaatio, joka nousi hankkeen tehtävän tärkeyden omakohtaisesta tunnistamisesta. Toiminnan laajuus oli seurausta hyvin tarkasta ja suunnitelmallisesta toteutuksesta, minkä mahdollisti ensisijaisesti hankkeen johtajan vahva tuotannollinen osaaminen. Erilaisten tapahtumien ja tilanteiden organisoiminen suhteellisen vaivattomasti ja kyky kommunikoida selkeästi eri suuntiin loivat hankkeen kantavan pohjan. Ratkaisevan tärkeää oli myös UNOn tekijöiden erityisasiantuntemus muilla työhön tarvittavilla osaamisalueilla. Koska hankkeella oli onni saada käyttää toteutukseen kovan luokan osaajia, laadukkaamman sisällön tuottamiseen tarvittiin suhteessa vähemmän aikaa ja vaivaa kuin vähemmän kokeneilla tekijöillä, ja vähemmällä tunneilla saatiin aikaan enemmän. On huomionarvoista, että kaikki hankkeen tekijät olivat osa-aikaisia. Hankkeen ydintoimintaa pyöritettiin vuositasolla laskennallisesti 1,5-2 henkilötyövuoden työpanoksella. Osa-aikaisuus oli myös keino saada käyttöön sellaisia asiantuntijoita, joilla on muutoinkin paljon kysyntää.

UNOn toteuttajajoukko koostui pienestä joukosta osa-aikaisia asiantuntijoita, ja heidän yhteinen ajattelunsa teki toiminnasta ketterää ja laadukasta. Samalla ryhmän tiiviys teki hankkeesta helpommin haavoittuvan. UNOn tarpeita vastaavia erityisosaajia oli harvassa. Tekijöiden välistä toimivaa dynamiikkaa ja pitkän yhteistyön myötä hioutuneita tapoja toimia ja kommunikoida olisi ollut lähes mahdotonta korvata muilla tavoin. Tekijöiden sitouttaminen hankkeeseen vain osa-aikaisesti tarkoitti sitä, että heidän muut työnsä vaikuttivat siihen, miten ja milloin he pystyivät osallistumaan hankkeen toteutukseen. Myös hankkeen johtajan ratkaiseva merkitys kaikessa oli yksi painolasteista. Tehtävä oli kytketty Teatteri 2.0:n toiminnanjohtajuuteen, ja mikäli johtaja olisi jostain syystä ollut estynyt hoitamaan jompaakumpaa tehtäväänsä, olisi hanke ollut merkittävässä ongelmassa. Näin mittavan valtakunnallisen hankkeen rakentuminen vapaan kentän toimijan kapeille harteille oli yksi niistä syistä, miksi toimintaa ei olisi ollut järkevää jatkaa enää sen suunniteltua kestoa pidempään. Muun muassa näistä syistä UNO jäi määräaikaiseksi operaatioksi. Hankkeen perusteella on kuitenkin mahdollista päätellä, mitä riittävän laajan ja laadukkaan UNOn kaltaisen toiminnan ylläpitäminen vaatisi, ja arvioida millaiset resurssit toiminta ja sitä pyörittävät asiantuntijat tarvitsisivat, jos toiminnan olisi tarkoitus olla pysyvää.

Selkeällä määräaikaisuudella oli lopulta oma erityinen merkityksensä. Se toi tekemiseen vapautta, uskallusta, ja myös sellaista vimmaa, jollaista pysyväksi tarkoitettussa rakenteessa on ymmärrettävästi vaikeampi saavuttaa. Deadline on tunnetusti paras kirittäjä. Rajattuja raameja vasten toimiminen pakotti luovaan ajatteluun. Hankkeen väliaikaisuus ei kuitenkaan vähentänyt tekijöiden vastuuntuntoa, vaan työllä tavoiteltiin aidosti pysyviä vaikutuksia. Sen pohtimiseen käytettiin paljon aikaa ja vaivaa. Tulisiko kentällä olla jokin uusi UNOn kaltainen toimija vai pitäisikö tavoitella jonkinlaista muutosta jo olemassa olevissa toimijoissa? Vai olisiko ratkaisu

jonkinlainen yhdistelmä näistä? UNOssa tunnistettiin, että osa sen toimivuudesta – ehkäpä sen koettu erilaisuus kentän muihin toimijoihin verrattuna – liittyi ennen muuta kahteen asiaan: Hanke onnistui kokoamaan yhteen lukuisia erilaisia näytelmäkirjallisuuteen liittyviä tahoja ja tekijöitä, jolloin toiminnasta tuli aidosti moninäkökulmaista. Riittävä laajuus taas takasi sen, että työtä ohjanneet havainnot eivät perustuneet yksittäistapauksiin. UNOn havaintojen perusteella laajamittainen muutos näytelmäkirjallisuuden hyväksi voi tapahtua vain niin, että teatterikentän ja näytelmäkirjallisuuden koko ekosysteemissä, sen kaikissa osasissa näytelmäkirjailijoista teattereihin ja muihin organisaatioihin, tapahtuu jonkin sellainen liikeyhdys, joka tuo eri tahot ja asiaan liittyvät osapuolet jollain tavoin nykyistä enemmän toistensa yhteyteen, ja että yhteistyö tulee vakituiseksi toimintatavaksi kaikille – tai ainakin nykyistä useammille.

Mitä UNOn työllä sitten lopulta saatiin aikaan, miten se onnistui vaikuttamaan kenttään ja sen toimijoihin? Oliko hankkeella pysyviä vaikutuksia? Tätä arviointia tehdään seuraavassa osiossa.





# TULOKSET

## KEHITTÄMISTYÖN TARKOITUKSEN TOTEUTUMINEN

Hankkeen ydintehtävänä oli taata suomalaisen näytelmäkirjallisuuden laatu ja tulevaisuus. Suunnittelua aloitettaessa tehtävään katsottiin kuuluvan seuraavaa:

- ammattinäytelmäkirjailijoiden työn arvostuksen ja työskentelyolosuhteiden parantaminen,
- laadukkaiden esitystuotantojen toteutumisen ja uuden näytelmäkirjallisuuden esittämisen edistäminen kaikkialla Suomessa,
- uuteen suomalaiseen näytelmään perustuvien esitysten yleisöpohjan laajentaminen sekä
- kansallisen ja kansainvälisen ilmiön luominen suomalaisesta näytelmäkirjallisuudesta.

Tehtävä oli tarkoituksella yltiökunnianhimoinen. Ajatuksena oli, että tarpeeksi suuresta lähtökohdasta on varaa pienentää, ja hanke säilyy silti riittävän merkittävänä. Pienen skaalaaminen myöhemmin joksikin mittavammaksi olisi hankalampaa. Jotta työhön oli mahdollista tarttua, täytyi määritellä, missä muutoksen olisi tapahduttava, mihin kehitystarpeiden tunnistettiin paikantuvan. Operaatio pilkottiin käytännönläheisemmiksi tavoitteiksi, joita myös tarkennettiin toiminnan aikana.

Työn tavoitteena oli:

- Tukea ammattinäytelmäkirjailijoiden taiteellista ja ammatillista kehitystä sekä parantaa kirjailijoiden toimeentulo- ja työskentelyolosuhteita.
- Tehdä ammattikirjailijan työtä ja laadunäytelmän syntyprosessia näkyväksi ja näin lisätä kirjailijoiden arvostusta ja parantaa tekijöiden asemaa teatterirakenteissa.
- Luoda yhteyksiä ja parempaa dialogia kirjailijoiden ja tekstejä tuottavien tahojen ja teatteritekijöiden välille Suomessa ja ulkomailla.
- Kehittää yhdessä teattereiden ja alan järjestöjen kanssa uuden näytelmän ja näytelmäkirjailijoiden kanssa työskentelyyn liittyviä nykyistä toimivampia käytäntöjä.
- Lisätä rakenteissa toimivien tekijöiden uuden näytelmän osaamista.
- Kehittää ja testata välineitä, jotka tukevat uuden näytelmän yleisösuhteen rakentumista.

Se, miten hankkeen katsotaan vastanneen näihin tavoitteisiin, toimii mittatikkuna sille, onko työssä onnistuttu. Seuraavassa kuvataan tätä hankkeen aikaansaamaa muutosta: Millaisia vaikutuksia tunnistetaan, miten tai missä ne todentuvat? Arvio perustuu hankkeen toteuttajien näkemykseen, joka on muodostunut tekijöiden

kokemuksista käytännön työssä UNOssa. Työn vaikutusten todentamiseksi Kirjailijaohjelmaan osallistuneilta näytelmäkirjailijoilta ja Verkoston teattereiden edustajilta kerättiin palautteita sekä hankkeen aikana että sen lopussa. Lisäksi UNO pyysi asiantuntijalausuntoja hankkeen vaikutuksista Verkoston muilta toimijoilta ja valikoituilta teatterialan tekijöiltä, jotka olivat hankkeen aikana perehtyneet sen toimintaan erilaisista ammatillisista positioistaan käsin.

## Laajemmat vaikutukset

Kokemukset hankkeen käytännön työstä, ja toiminnasta saadut palautteet vahvistivat tekijöiden alkuperäisen havainnon siitä, että suomalaisella teatterikentällä oli konkreettista tilausta UNOn kaltaiselle toimijalle. Oli tarvetta taholle, joka operoisi näytelmän, kirjailijoiden ja teattereiden ja muiden alan organisaatioiden välisellä alueella, joka toisi näitä näytelmän liittyviä erilaisia tahoja ja näkökulmia yhteen, ja avaisi vuoropuhelua niiden välille. Monet UNOn toimintaan osallistuneet ammattilaiset toivoivatkin palautteissaan työlle jonkinlaista jatkoa. Toiminnalla onnistuttiin vastaamaan myös sellaisiin tarpeisiin, joita ei välttämättä ollut aiemmin tunnistettu tai joita ei osattu nimetä. UNO teki siten olemassaolollaan näkyväksi eri tavoin sitä, mitä alan ammattilaiset kaipaavat, ja mahdollisia aukkoja, joita toiminnalla ei joko pystytty paikkaamaan tai joita muodostuu uudelleen hankkeen päättymisen jälkeen. UNOn työn kautta hahmottuneen kokonaisnäkökulman avulla ainakin joihinkin näihin kentän kehityskohtiin on aiempaa helpompi kiinnittää huomiota ja tarttua. Alan ammattilaiset voivat hyödyntää UNOn toteutustapaa ja havaintoja miettiessään konkreettisia uusia ratkaisuja tulevaan, kukin omilla tahoillaan, tai kenties jatkossa myös uudella tavalla yhteistyössä keskenään.

UNO pyysi ohjelmaan osallistuneita näytelmäkirjailijoita ja teattereiden edustajia palautteissaan sekä alan asiantuntijoita lausunnoissaan arvioimaan mahdollisia UNOn laajempia vaikutuksia. Vastaajat (yht. 41 henkilöä) antoivat omaa näkemystään vastaavan painoarvon väitteille, joilla kuvattiin hankkeen työllä tavoiteltua muutosta kentällä (ks. sivujen 84–85 kaavio). Nämä näkemykset puhuvat UNOn laajempien vaikutusten puolesta. Asiantuntijat nostivat lausunnoissaan hankkeen ansioiksi mm. sen laaja-alaisuuden, työn saaman näkyvyyden sekä sen kerryttämän monipuolisen tiedon merkityksen kentän toimijoille. UNOn koettiin sanallistaneen paljon toimintoja, käytäntöjä ja työtä, jota ei ollut aikaisemmin sanallistettu. Tästä työstä nähtiin olevan suoraa hyötyä monelle teatterille ja organisaatiolle, sekä monelle näytelmäkirjailijalle työnkuvan ja teatterikentän hahmottamisessa. Kirjailijoiden ja teattereiden kokemusta UNOsta ja sen hyödyistä omalle toiminnalle on kuvattu sivulta 86 alkaen.

---

TULOKSET

---

88

—

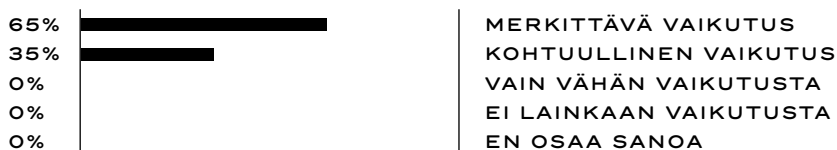


*[Handwritten signature]*

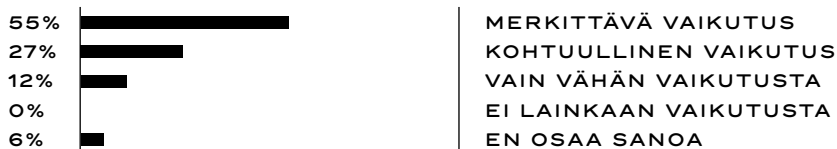
—  
—  
—

### NÄYTELMÄKIRJAILIJOIDEN, VERKOSTON TEATTEREIDEN JA TEATTERIALAN ASIAANTUNTIJOIDEN ARVIO UNON VAIKUTUKSISTA (41 VASTAAJAA)

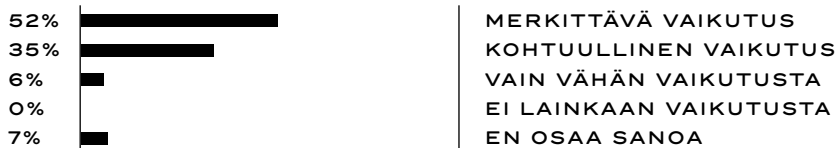
UNO on tehnyt ammattikirjailijan työtä ja laatunäytelmän syntyprosessia näkyväksi sekä lisännyt teattereiden ja muiden teatterialan ammattilaisten ymmärrystä tästä työstä ja prosesseista.



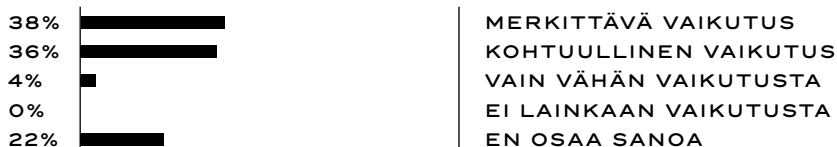
UNO on lisännyt näytelmästä ja näytelmäkirjailijuuudesta teatterikentällä käytävää keskustelua ja/tai vaikuttanut myönteisesti keskusteluun.



UNO on luonut uusia yhteyksiä kirjailijoiden sekä tekstejä tuottavien tahojen ja teatterintekijöiden välille.

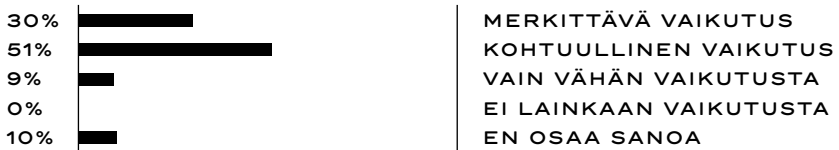


UNO on parantanut dialogia kirjailijoiden sekä tekstejä tuottavien tahojen ja/tai teatterintekijöiden välillä.

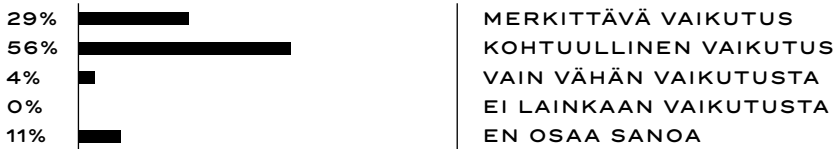


## TULOKSET

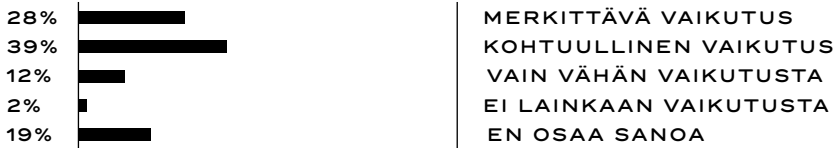
UNO on parantanut kirjailijoiden toimeentulo- ja/tai työskentelyolosuhteita hankkeen aikana tai UNOn työn ansiosta mahdollisia parannuksia on odotettavissa tulevaisuudessa.



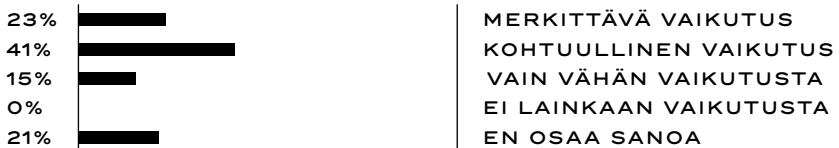
UNO on parantanut kirjailijoiden ja teattereiden yhteistyön edellytyksiä.



UNO on lisännyt teatterirakenteissa toimivien ammattilaisten (johtajat ym.) uuteen näytelmään liittyvää osaamista (mm. lukutaitoa).



UNO on lisännyt ammattikirjailijoiden työn arvostusta ja parantanut tekijöiden asemaa teatterirakenteissa.



## Näytelmälähtöisen työn vaikutus kirjailijoihin

Kirjailijaohjelman tärkein tulos oli näytelmäkirjailijoiden siitä saama hyöty heidän omassa taiteellisessa ja ammatillisessa kehityksessään. Säännöllinen vuorovaikutus ohjelman osallistujien kanssa antoi hankkeen tekijöille hyvän tuntuman siitä, millaiseksi kirjailijat kokivat toiminnan. Näitä näkemyksiä todennettiin myös kirjallisin palauttein. Hankkeen lopussa kirjailijat reflektoivat vielä kerran UNOon osallistumistaan vastaamalla erilaisiin monivalintakysymyksiin, joita saattoi täydentää avoimilla vastauksilla. Seuraavassa kuvattavat päätelmät siitä, miten UNOn onnistui kirjailijoiden työn tukemisessa, perustuvat pääosin tällä viimeisellä palautekyselyllä saatuihin tietoihin.

Kirjailijoiden palautteiden perusteella UNOn tavoitteiden voidaan todeta täyttyneen monilta osin. Johtopäätös hankkeen tekojen toimivuudesta voidaan vetää, koska valtaenemmistön mielestä UNO oli heille hyödyllinen kokemus. Kuvattiinpa hanketta kerran jopa ”unelmaolosuhteeksi näytelmäkirjailijalle”. On tietysti huomionarvoista, että kaikki kokemukset UNOssa eivät olleet pelkästään positiivisia. Hankkeen aikana tuli vastaan tilanteita, joissa UNOn toiminnan sinänsä hyvät aiheet eivät toteutuneetkaan tarkoitetulla tavalla, vaan ne osoittautuivat kirjailijan työn kannalta haitallisiksi. Näitä tilanteita kohdattaessa UNO pyrki kuitenkin aina tekemään korjaavia liikkeitä, minkä arvon kirjailijat tunnustivat. Palautteista nousi esiin neljä keskeistä teemaa, jotka kuvaavat kirjailijoiden erilaisia kokemuksia ja havaintoja UNOsta sekä hankkeen vaikutusta kunkin omaan toimintaan ja näytelmäkirjallisuuteen laajemmin.

### UNON NÄYTELMÄKIRJAILIJOITA VAHVISTAVA VAIKUTUS:

- UNO toimi pelkällä olemassaolollaan kuin myös valitsemillaan linjauksilla ja toimintatavoilla kirjailijoita vahvistavana eleenä. Näytelmäkirjallisuuden itseisarvon ja merkityksen korostaminen oli tärkeää, samoin toimintatapojen tekstilähtöisyys ja tekstin ominaislaatua kunnioittava, innostunut ja keskeneräisyyttä ymmärtävä ote. Toiminnan eri osa-alueiden muodostaman kokonaisuuden merkitys näytelmän ja näytelmäkirjailijan aseman edistäjänä sai tunnustusta. Toiminnan laatu lisäsi hankkeen tekemän työn painoarvoa. UNO mahdollisti kirjailijoille lukuisia erilaisia kohtaamisia, joiden vaikutukset olivat yllättäneet heidät positiivisesti. Myös UNOn kentälle luoma avoin keskustelukulttuuri sai laajasti kiitosta.

### AMMATILLISEN KEHITTÄMISEN MAHDOLLISUUS:

- Kirjailijat kuvasivat tietoisuutensa omista työtavoistaan lisääntyneen. Oli aiempaa helpompi hahmottaa, mikä tukee omaa kirjoitustyötä, ja mitä itselle toimivampi työolosuhde edellyttää. UNO tuki kirjailijoiden kykyä antaa ja vastaanottaa palautetta sekä käydä keskustelua keskeneräisen työn äärellä (oman tai muiden). Useimmat kirjailijat saivat UNOsta taiteellista työtään tukevia konkreettisia työvälineitä, joita he aikovat hyödyntää jatkossa.

## TULOKSET

## KANSSAKULKIJUUDEN RATKASEVA MERKITYS:

- Kirjailijat kokivat työlleen tärkeiksi UNOn erilaiset tukimuodot ja niiden itsenäistä kirjailijantyötä vahvistavan rakenteen. Palautteissa korostui erityisesti kaksi asiaa: oman lukevan dramaturgin tuen ja kirjailijayhteisön merkitys. Dramaturgin kanssa työskentely oli useimmille ennalta tuttu työskentelytapa, mutta sen tärkeyttä oli silti haluttu painottaa. UNOn kirjailijayhteisö oli dramaturgin ohella ensimmäisiä peilauspintoja omalle tekstille. Se tarjosi uusia oivalluksia kirjoittamiseen, myös työtä vahvistavaa myönteistä palautetta. Mahdollisuudet keskustella teksteistä rauhassa auttoivat syventämään omaa ajattelua. UNO oli monille osallistujista näytelmäkirjailijaidentiteettiä vahvistava kokemus, joka muistutti kollegiaalisuuden ja yhteisöön kuulumisen voimasta.

TARKKANÄKÖISEMPI JA MONIPUOLISEMPI SUHDE TUOTANTO-  
RAKENTEISIIN:

- UNO mahdollisti kirjailijoille uusia ja myös uudenlaisia kontakteja teatteri-ammattilaisiin. UNOsta sai paljon teattereihin liittyvää tietoa, mikä auttoi tarkentamaan kirjailijoiden omaa suhtautumista rakenteisiin ja niiden toimintatapoihin. UNO mahdollisti monille tutustumisen suureen määrään uusia ihmisiä, ja osalle verkostojen merkitys omalle ammatilliselle tulevaisuudelle hahmottui aiempaa vahvemmin. Joidenkin kirjailijoiden suhde teatterinjohtajiin muuttui, kun heihin pääsi tutustumaan henkilökohtaisesti. Kirjailijat tunnistivat UNOn luoneen olosuhteen, joka mahdollisti erilaista vuorovaikutusta teattereiden kanssa. Tällainen oli kentällä melko harvinaista. Kirjailijat kuvasivat suhteensa tuotantorakenteisiin muuttuneen aiempaa tarkkanäköisemmäksi, realistisemmaksi ja monipuolisemmaksi, osin myös avoimemmaksi.

78

Kirjailijaohjelman yksi olennainen tulos olivat myös uudet näytelmät, joita kirjailijat työstivät hankkeessa <sup>1</sup>. UNO vaikutti osaltaan näiden teosten syntyyn ja laatuun konkreettisin tukitoimin. Osa näytelmistä olisi varmasti syntynyt myös ilman UNOn myötävaikutusta, mutta eivät välttämättä kaikki. Osa teksteistä oli hankkeen päättymisen hetkellä vielä kesken – näytelmien ei tarvinnutkaan valmistua ohjelman aikana. UNOn avulla mahdollistui myös yhden näytelmäkäännöksen toteutus. Kirjailijaohjelman kontekstissa näytelmien laadun tavoittelu tarkoitti UNOLle sitä, että lisätuen avulla kirjailijoille pyrittiin luomaan edellytyksiä päästä oman teoksensa kanssa askeleen verran pidemmälle, kuin mihin kirjailija olisi mahdollisesti ilman UNOn tukea päässyt. Kullekin kirjailijalle edistysaskeleet tarkoittivat eri asioita. Useimmat kokivat näytelmänsä kehittyneen pidemmälle kuin mikä ilman UNOa olisi ollut mahdollista. Osalle UNO oli lisäksi mahdollistanut sellaisia uudenlaisia kokeiluja tekstin äärellä, joihin ei ilman lisätukea ja ohjelman mahdollistamaa olosuhdetta olisi välttämättä ryhtynyt.

<sup>1</sup> Teokset ja tekijät on esitelty UNO-EXIT I – Näytelmät ja kirjailijat -julkaisussa, joka on ladattavissa Teatterin tiedotuskeskus TINFOn verkosta löytyviltä UNO-sivuilta. Näytelmätekstit saa luettavaksi joko kirjailijoilta itseltään tai heidän agentuureiltaan (yhteystiedot löytyvät EXIT-julkaisusta). Tutustu myös Hanna Helavuoren kirjoittamaan artikkeliin, jossa hän summaa lukukokemustaan UNO-näytelmien äärellä. Artikkelin Oleilua tunteuttoman äärellä alkaa sivulta 167.

## Kehittämisorientaation ja kohtaamisten vaikutus teattereiden toimintaan

UNOn tavoitteena oli Verkoston toiminnan avulla kehittää teatterikentän käytäntöjä – erityisesti kirjailijoihin ja näytelmiin liittyviä prosesseja teattereissa, ja näytelmien kanssa työskentelyyn liittyvää osaamista alan ammattilaisten keskuudessa. UNOn Verkostoon osallistui hankkeen aikana yhteensä 29 teatteria, määrä vaihteli vuosittain. Seuraavat päätelmät on tehty ensisijaisesti toiminnassa viimeisinä vuosina 2020–2021 vaikuttaneiden 16 teatterin näkemysten pohjalta. Useimmat näistä toimijoista olivat osa Verkostoa alusta asti. Hankkeen päättymisen hetkellä Verkostossa mukana olleista teattereista suurin osa vastasi laajaan palautekyselyyn, joka sisälsi monivalintoja ja avoimia kysymyksiä. UNOn johtopäätöksiin vaikuttivat myös hankkeen aikana tehty käytännön yhteistyö ja sen tiimoilta käydyt keskustelut eri toimijoiden kanssa.

UNOsta hyötyivät eniten ne tekijät ja teatterit, jotka osallistuivat toimintaan monipuolisesti ja säännöllisesti. Kaikki vastaajat tunnustivat UNOn vaikuttaneen teatterinsa toimintaan ainakin jollain tavalla. UNOn vaikutuksissa teattereiden toimintaan oli suuria eroja. Osalle vaikutukset olivat kautta linjan vähäisiä, kun taas jotkut tunnustivat merkittävääkin vaikutusta johonkin toimintansa osa-alueeseen tai laajemmin ymmärryksen lisääntymiseen. Teattereiden erilaiset osallistumisen motiivit ja oma kehittämisorientaatio vaikuttivat siihen, mitä hyötyä UNOsta koettiin saadun. Teattereiden motiivit saattoivat hankkeen kuluessa muuttua, kun teatterit hahmottivat, missä kaikessa UNOa saattoi hyödyntää. Yhtä kiinnosti eniten uudet näytelmät ja tekijäkontaktit, toista oman henkilökunnan osaamisen kehittäminen, kolmannelle UNO oli ensisijaisesti teatterinjohtajan ammatillisen kehittymisen mahdollisuus, neljäs halusi ottaa irti kaiken mahdollisen. Yksi hankkeen saavutuksista oli mukaan toimintaan haluavien teattereiden määrä, erityisesti se, miten moni teatteri koki motivoitukseksi tuoda UNO osaksi omaa toimintaansa useiden vuosien ajan. Mitä enemmän toiminnassa oli mukana teattereita, sitä laajemmalle hankkeen työn vaikutukset saattoivat levitä. UNOn vaikutukset ovat todennettavissa seuraaviin tekijöihin.



### UNOON OSALLISTUMINEN KEHITTI TEATTEREIDEN TOIMINTATAPOJA, AMMATTILAISTEN OSAAMISTA JA AJATTELUA

- Kaikkien palautetta antaneiden teattereiden jaettu kokemus oli, että UNOon osallistumisen myötä oli havahduttu tarpeisiin kehittää toimintatapoja ja prosesseja, jotka liittyvät näytelmäkirjallisuuteen, uusiin teksteihin ja/tai yhteistyöhön kirjailijoiden kanssa. Joissain teattereissa UNO kasvatti jopa merkittävästi ymmärrystä (tai vahvisti aiempaa tietämystä) siitä, mitä teatterit voivat ja mitä niiden tulee tehdä uuden näytelmän laadun edistämiseksi, ja mistä nykyisistä käytännöistä olisi tärkeää pitää kiinni myös jatkossa.
- UNO lisäsi tiedon määrää sekä tahtoa oppia ja nähdä asioita uusista näkökulmista. Se toi esiin oman toiminnan epäkohtia, joiden korjaamiseen ryhdyttiin. UNOsta oli apua, kun teatterit analysoivat omaa toimintaansa, sen rakennetta ja käytäntöjä, tai tarkastelivat näkemyksiään taiteellisten päätösten takana. UNO auttoi teattereita avartamaan ajatteluaan suhteessa uusiin teksteihin ja niiden



## TULOKSET

mahdollisiin haasteisiin. Monet nostivat esiin mm. ohjelmistosuunnittelun prosessien äärellä tehdyn työn merkityksen.

- Osa teattereista koki osaavansa nyt artikuloida selkeämmin teatterinsa intressejä ja mahdollisuuksia neuvotellessaan kantaesitysteksteistä, tehdessään sopimuksia, tilatessaan ja tuottaessaan näytelmiä. Tekijät ymmärtävät nyt paremmin ammattikirjailijoiden työn reunaehtoja ja vaihteita, ja pitävät tärkeänä niiden huomioon ottamista teatterinsa taiteellisen työn prosesseissa. UNO vaikutti myös jonkin verran siihen, että joissain teattereissa kiinnostus nykydraamaan lisääntyi, ja kynnys tilata uusia näytelmiä madaltui. Useampien vastaajien mukaan yhteistyön ja vuorovaikutuksen käytännöt näytelmäkirjailijoiden kanssa sekä uusien näytelmien tilaus- ja tuotantoprosessit ovat UNOn myötä aiempaa selkeämmät.
- Teatterin eri ammattiryhmien näytelmänlukutaito, taiteellisista sisällöistä käytävä keskustelu ja keinot lähestyä keskeneräisiä tekstejä monipuolistuivat. Ymmärrettiin, että on tärkeää lisätä esimerkiksi aikaa näytelmien lukemiseen yhdessä, ja ottaa mukaan entistä monipuolisemmin eri ammattiryhmät. Monissa teattereissa lisääntyi tietoisuus siitä, millaista osaamista näytelmien kanssa työskentelyyn tarvitaan. Samoin parantui ymmärrys siitä, keiden työtä näytelmäosaaminen teatterissa tukee, esimerkiksi viestintä-markkinointiväen rooli nousi useamman kerran esiin. Eniten muutosta tunnistettiin siinä, että palaute- ja keskustelukäytännöt teattereissa olivat kehittyneet aiempaa jäsentyneemmiksi.
- Monet teatterit tunnistivat dramaturgisen osaamisen merkityksen lisääntyneen toiminnassa, tai sen arvioitiin lisääntyvän tulevaisuudessa. Tätä osaamista hyödynnetään aiempaa enemmän tai monipuolisemmin esimerkiksi näytelmien kanssa työskentelyssä (lukemisessa, uusien tekstien kehittämisessä). Hankkeen myötä käsitys dramaturgin tehtävän kuvan laajuudesta ja sen eri mahdollisuuksista oli avartunut.
- UNOn ajatushautomosta syntyneitä koonteja luonnehdittiin todella tärkeäksi työkalupakiksi. Myös niihin johtanutta yhteistä ajatteluprosessia, jossa näitä käytäntöjä ja oman teatterin prosessien kipukohtia sai reflektoida yhdessä kollegojen kanssa, sanoitettiin erityisesti johtajan työtä merkittävästi tukeneeksi kokemukseksi.

## KOHTAAMISTEN JA YHTEISEN KESKUSTELUN MERKITYS KOROSTUI

- Monille teattereille yksi keskeisistä motiiveista osallistua UNOon oli tutustuminen uusiin näytelmiin ja näytelmäkirjailijoihin. Tämän toteutuminen välittyi palautteista tärkeänä asiana. Vastavuoroisesti UNO tarjosi teattereille mahdollisuuden viestiä kirjailijoille kiinnostustaan kotimaisiin kantaesitysnäytelmiin. Teatterit arvostivat laajentunutta näkymää kentällä toimiviin kirjailijoihin. Erilaisten, erityisesti keskeneräisten tekstien lukeminen oli antoisaa. Lyhyet ääneen luetut tekstikatkelmat sekä lukudraamaillat koettiin hyväksi tavoiksi tutustua teksteihin. Teatterit ovat UNOn myötä yhteydessä aiempaa laajempaan ammattinäytelmäkirjailijoiden verkostoon.

- Ehdottomasti tärkeimmäksi teatterit kokivat kaikki ne UNOn toimet, joissa oli tilaisuus kohdata kirjailijoita kasvokkain. Palautteissa korostui hankkeen mahdollistamien kaikenlaisten kohtaamisten ja kollegiaalisten keskustelujen merkitys. Tärkeäksi koettiin myös se, että UNO saattoi yhteen sellaisia ammattiryhmiä, jotka eivät muuten tapaisi toisiaan. Kohtaamiset mahdollistivat omien verkostojen laajentamisen. Esimerkiksi useat Verkoston teatterit liittyivät UNOn tilanteessa, jossa teatterissa oli vasta aloittanut uusi johtaja. He olivat arvioineet UNOn toimivaksi keinoksi saada tukea ja työvälineitä työhönsä uudessa kontekstissa.
- Teatterit sanoittivat jäävänsä kaipaamaan säännöllistä mahdollisuutta keskustella sisällöistä ja alan käytännöistä niin erilaisia rakenteita edustavien kollegojen kuin kirjailijoidenkin kanssa. Nämä hetket oli tunnistettu tärkeäksi kentän avoimen keskustelukulttuurin rakentamisen kannalta. Yksi vastaajista esimerkiksi sanoitti asiaan liittyviä tuntojaan näin:

*”Suomalaisella teatterikentällä on aivan liian vähän tavoitteellista ja ohjattua keskustelua taiteellisista linjauksista, taiteen tekemisen yksityiskohdista ja arjesta, työolosuhteista ja tulevaisuuden taiteen visioista. UNO tarjosi loistavan mahdollisuuden dialogiin erilaisten toimijoiden välillä.”*

## Tietoa, työvälineitä ja uusia aloitteita

UNO piti näytelmäkirjallisuuden asiaa agendalla yli kuuden vuoden ajan. Hankkeen tuloksiin voidaan siten lukea kaikki hankkeen aikana toteutunut toiminta, käytännön teot näytelmäkirjailijoiden työn tukemiseksi, uusien näytelmien kehittämiseksi ja alan ammattilaisten osaamisen kehittämiseksi, sekä useat sadat alan ammattilaisten väliset kohtaamiset ja vuorovaikutuksen hetket. Tämä kaikki lisäsi ensisijaisesti tietoisuutta ja ymmärrystä näytelmäkirjallisuuden laatuun ja tulevaisuuteen vaikuttavista asioista, sekä erityisesti siitä, miten näytelmä kytkeytyy teatterikentällä erilaisissa ammateissa ja positioissa työskentelevien ammattilaisten omaan työhön. Näillä kaikilla tilanteilla on erityinen arvonsa itsessään, kuten myös sillä, miten ne eri tavoin vaikuttavat toiminnan osallistujiin, heidän ajatteluunsa ja ammatillisiin valmiuksiinsa myös jatkossa. Tällaiset laadulliset ja hitaat vaikutukset ovat kuitenkin vaikeasti todennettavissa ja selkeämmin havaittavissa vasta myöhemmin. Palautteissa on tosin jo luettavissa osviittaa näistä muutoksista.

## TIETOA JA TYÖVÄLINEITÄ KENTÄN KÄYTTÖÖN

UNOsta syntyi runsaasti tietoa ja lukuisia erilaisia työvälineitä, jotka jäävät toiminnasta jälkeen sellaisenaan. Näitä käytännön kautta hioutuneita menetelmiä ja toimintamalleja sekä ammattilaisten yhteisestä ajattelusta syntyneitä kohteja teatterialan ammattilaiset ja esimerkiksi koulutusinstituutioissa työskentelevät voivat hyödyntää omassa työssään ja oman organisaationsa toiminnan kehittämisessä. Hankkeeseen osallistunut laaja joukko alan tekijöitä ja toimijoita ovat olleet näiden äärellä jo toiminnan aikana. Lisäksi tätä työtä ja sen tuloksia esiteltiin hankkeen aikana kaikille avoimissa webinaareissa, ja näin saatettiin lisää tekijöitä tämän tiedon

## TULOKSET

äärelle. Hankkeen lopuksi erilaiset työvälineet mallinnettiin, ja niihin liittyvä tieto ja havainnot tuotiin vapaasti saataville, jotta työn vaikutukset jatkavat leviämistään ja aineistot löytyvät aina uusien tarvitsijoiden käsiin vuosienkin päästä. Tietoa ja työvälineitä löytyy sekä tästä hankkeen loppujulkaisusta että Teatterin tiedotuskeskus TINFOn verkkosivuilta ladattavissa olevasta UNO-EXIT-julkaisusarjasta. TINFON UNO-sivuille ([www.tinfo.fi/fi/UNO](http://www.tinfo.fi/fi/UNO)) on koottu myös muuta hanketietoutta.

UNOsta syntyi tietoa ja työvälineitä mm.

- näytelmän laadun ja näytelmäkirjailijoiden työn tukemiseen
- näytelmien lukemiseen ja niistä keskusteluun sekä keskeneräisen tekstien kehittelyyn
- kirjailijan ja lukevan dramaturgin välisen yhteistyön käynnistämiseen
- kirjailijoiden ja teatteriammattilaisten välisen avoimen dialogin rakentamiseen ja ylläpitämiseen sekä säännöllisten kohtaamisten mahdollistamiseen
- teatterin ohjelmistosuunnittelun käytäntöjen kehittämiseen
- näytelmäkirjailijan ja teatterin välisen yhteistyön rakentamiseen uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa
- kantaesitysprosessiin kytkeytyvän sisäisen viestinnän kehittämiseen teattereissa
- dramaturgin työn ja tehtävänkuvan määrittelyyn
- (osa- tai määräaikaisen) dramaturgin ja teatterin välisen yhteistyön käynnistämiseen, useita käytännön esimerkkejä toteutuneista tapauksista sekä hahmotelma potentiaalisesta palvelusta, jolla voidaan lisätä dramaturgista osaamista teatterirakenteisiin
- uusien näytelmien esittelyyn teatterin ammattilaisille ja yleisölle, mm. luku-draamat ja näytelmänlukuotteet sekä näihin liittyvät esitykselliset konseptit, joissa myös kirjailijoiden ajattelu pääsee esiin

## TEATTERIRAKENTEISIIN VAIKUTTAVAT UUDET ALOITTEET

### UUDEN NÄYTELMÄN TOIMISTO (UNTO)

Yksi UNOn toiminnan konkreettisista tuloksista on Uuden Näytelmän Toimisto (UNTO), jota ylläpitävät UNOn Verkostossa aktiivisesti vaikuttaneet ryhmämuotoiset vos-teatterit Q-teatteri, Ryhmäteatteri, Teatteri Viirus ja KOM-teatteri. Sen toiminnasta vastaavat UNOn pitkäaikainen hankedramaturgi Elina Snicker yhdessä dramaturgi Antti Hietalan kanssa. UNTO on vuoden 2022 alusta käynnistynyt em. teatterikentän pysyviin rakenteisiin kytkeytyvä aloite, jossa hyödynnetään erilaisin tavoin mm. UNOssa kehittynyttä tietotaitoa ja työvälineitä. UNO oli aloitteellinen tämän uuden toiminnan aikaan saamisessa. Hanke antoi keskinäistä yhteistyötään jo aiemmin viritelleelle teatterinelikolle alkuimpulssin uudenlaisen yhteistoiminnan käynnistämiseen. UNO edesauttoi idean matkaa käytäntöön tukemalla asiantuntijapanoksella UNTON alkumetriä kehitystyötä ja mm. fasilitoimalla teattereiden keskinäisiä työskentelyjä sekä UNTON ja näytelmäkirjailijoiden välisen vuoropuhelun käynnistämistä. UNTOssa monet UNOn löydöt – kuten teattereiden ja kirjailijoiden välisen yhteistyön rakentamiseen ja dramaturgin asiantuntemuksen monipuolisempaan hyödyntämiseen rakenteissa liittyneet teattereiden toimintatapojen kehitysajat – tulevat sovelletuiksi käytäntöön.

## DRAMATURGIPALVELU

UNOn työsti hankkeen aikana hahmotelmaa mahdolliseksi palveluksi, joka voisi välittää dramaturgista osaamista teatterirakenteisiin. Kyseessä olisi esimerkiksi konsultoivan asiantuntijapalvelun muotoon puettu jatkosovellus siitä työstä, jota UNO teki Dramaturgialustaksi nimetyn tutkivan kokeilun puitteissa. Dramaturgien monipuolisempi hyödyntäminen teattereissa saattaa lisääntyä, mikäli UNOn ideoima palvelu realisoituu jossain vaiheessa kentälle. Onnistuneen Dramaturgialusta-kokeilun pohjalta ja Verkoston teattereiden palautekyselystä saatujen näkemysten valossa jollekin tämän tyyppiselle palvelulle voisi olla kysyntää teattereissa, tarvetta sille ainakin on. Vähintään tarvittaisiin asiantuntemuksella kuratoitu tekijäpankki kentällä toimivista ammattidramaturgeista. Myös UNOn informoimat dramaturgit pitivät ideaa palvelusta potentiaalisena tekijänäkökulmasta, ajatus tekijäpankista sai kannatusta jo dramaturgien ajatushautomoprosessin yhteydessä. UNOn ei kuitenkaan ollut tarkoitus hankkeen aikana enää lähteä edistämään palvelun käytännön toteutusta, vaan sen mahdollinen realisoituminen jää siitä mahdollisesti innostuvien ammattilaisten – käytännössä siis dramaturgien itsensä – käsiin. Edistyykö asia joskus lähitulevaisuudessa, jää vielä nähtäväksi.



# JOHTOPÄÄTÖKSET

## KATSE NÄYTELMÄN TULEVAISUUTEEN

Mikä on UNOn lopputulos hankkeen tekijöiden näkökulmasta? Alusta asti tekijät tiedostivat, että hanke voi muuttaa teatterikenttää vain rajallisesti. Ei edes pitkäkestoinen, laaja tai onnistunutkaan toiminta voi saada aikaan käännettä, joka taianomaisesti muuttaa kaiken paremmaksi. Erityisesti asenteiden muuttuminen on hidas, alati käynnissä oleva prosessi, jota on myös vaikea todentaa käytännössä. Silti alussa uskottiin, ja työn päättyessä saatiin myös todeta, että tinkimättömällä työllä voidaan ottaa ainakin joitain askelia kohti tarpeelliseksi koettua laajempaa muutosta, ja mikä tärkeintä, saada muitakin jakamaan yhteinen näky ja osallistumaan työhön. Kehitystyö jatkuu nyt teattereiden omassa toiminnassa. UNOssa dokumentoitua tietoa ja työvälineitä voivat hyödyntää kaikki halukkaat, vaikka hanke on päättynyt. Näin UNOn heittämän kiven synnyttämät aallot jatkavat etenemistään.

Suhteessa hankkeen mittaluokkaan, resursseihin ja keston, työllä saatiin aikaan valtavasti, ehkä lopulta jopa enemmän kuin mistä oli realistisesti uskallettu haaveilla. Konkreettisten tulosten lisäksi teattereiden toimintatavoissa ja ammattilaisten ajattelussa on tapahtunut muutosta. Suomalaisen teatterikentän voidaan siten katsoa olevan hieman toisessa asennossa kuin se oli hankkeen aloittaessa työnsä. Näytelmäkirjallisuuden olosuhde on näiltä osin ainakin jonkin verran parempi kuin aiemmin. UNOn voidaan katsoa onnistuneen tehtävässään.

UNOn aiheuttamista positiivisista sykhdyksistä huolimatta varmaa on, että näytelmän edistämistyötä tarvitaan jatkossakin aina kun näytelmiä kirjoitetaan. Hankkeen viimeisiin vuosiin osuneen pandemian jäljiltä näytelmäkirjailijoiden tilanne on huomattavasti aiempaa kurjempi. Toisaalta koronakurimus vähintäänkin konkretisoi ammattilaisille ja päättävälle tahoille, miten erityisen haavoittuvia näytelmäkirjailijoiden asema ja olosuhteet ovat. Kenties korona herättää tekemään korjausliikkeitä myös ns. normaalien olojen varalle. Konkreettiset toimet näytelmäkirjailijoiden akuutin ahdingon parantamiseksi ovat lähivuosina tarpeen, jotta paluu edes pandemiaa edeltäneelle tasolle on mahdollista. Ehdottoman tärkeää on, että teatterit työllistävät näytelmäkirjailijoita tilaamalla uusia näytelmiä ja tuottavat olemassa olevia tekstejä esityksiksi.

Toivomme, että tässä jälleenrakennuksessa UNOn havainnoista on konkreettista hyötyä. Käytettävissä on UNOn konkreettinen esimerkki siitä, miten eri tavoin kirjailijantyötä voidaan tukea. Hankkeen työkalupakki tarjoaa yksityiskohtaisia välineitä, joilla sujuvoittaa näytelmäkirjailijoiden ja teattereiden keskinäisiä yhteistyöprosesseja.

## Tekoja näytelmän laadun ja tulevaisuuden turvaamiseksi

UNOssa tunnistettiin näytelmäkirjallisuuden laadun ja tulevaisuuden turvaamisen kannalta viisi erityisen tärkeää kehityskohdetta, jotka kaipaavat alan ammattilaisten huomiota myös jatkossa:

### 1. RATKAISEVA PERUSASIA - AMMATTINÄYTELMÄKIRJAILIJAN TYÖN RESURSOINTI

*Hahmotetaanko ammattimaisen näytelmäkirjoitusprosessin vaatimukset kirjailijantyön näkökulmasta? Miten varmistetaan, että resurssit työlle ovat riittävät ja oikea-aikaiset suhteessa kulloisenkin työn laatutavoitteisiin? Millaista on dialogi työn tarpeiden ja resurssien määrittämiseksi?*

### 2. KEHITETTÄVÄ YDINTAITO - NÄYTELMÄN LUKEMINEN

*Miten teattereiden ja teatteriammattilaisten arjen valinnoissa todentuu se, että tekstien kanssa työskentelyyn liittyvän perustaidon hallinta kaipaa jatkuvaa päivittämistä ja taidon ylläpitämistä sitä säännöllisesti harjoittamalla? Tunnistetaanko tai myönnetäänkö mahdolliset puutteet lukutaidossa ja sen mahdolliset vaikutukset omassa toiminnassa ja sen laadussa?*

### 3. HUOMIOITAVA AMMATTIRYHMÄ - DRAMATURGIT

*Onko dramaturgisen osaamisen tarve tunnistettu ja sen koko potentiaali ymmärretty teatteriammattilaisten keskuudessa? Osataanko sitä hyödyntää oikeissa tilanteissa ja riittävässä laajuudessa näytelmän kannalta ratkaisevissa prosesseissa, kuten tekstien kehittämisessä kirjailijan kanssakulkijana sekä teattereiden ohjelmistosuunnittelussa ja kantaesitysten valmistamisessa tekstin ja esityksen laadun turvaajana, työryhmän työn tukena? Osataanko dramaturgin työtä määrittää riittävällä tavalla, tunnetaanko tekijöitä?*

### 4. KESKEINEN TOIMINTATAPA - TEATTERIALAN AMMATTILAISTEN VÄLINEN VUOROVAIKUTUS

*Onko erilaisiin neuvottelun ja sopimisen käytäntöihin kiinnitetty riittävästi huomiota, jotta niiden pohjalta pystytään tunnistamaan tarpeita ja siten luomaan toimivia olosuhteita työlle, mm. rakentaa työtä tukevia prosesseja ja määrittää sille oikeanlaiset resurssit? Onko arjessa riittävästi eri ammattiryhmien välistä vuorovaikutusta, jotta ymmärretään riittävästi toisten työtä ja sen vaativuutta sekä sen suhdetta omaan työhön – myös omien ratkaisujen vaikutusta muiden työhön? Miten erilaisista toiminnan reunaehdoista tai niihin liittyvistä päätöksistä kommunikoidaan, milloin ja kenelle? Missä ovat säännölliset foorumit erilaisissa kontekstissa työskentelevien teatterialan ammattilaisten vuorovaikuttamiselle ja kohtaamisille?*

## JOHTOPÄÄTÖKSET

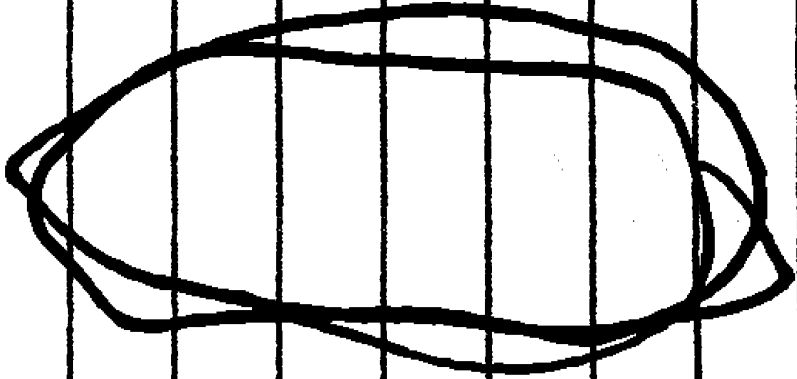
5. TÄRKEÄ PROSESSI -  
OHJELMISTOSUUNNITTELU

*Löytääkö uusi näytelmä tiensä teatterirakenteisiin, millaisten vaiheiden kautta teksti päätyy näyttämölle? Tunnistetaanko, miten oman teatterin linjaukset ja suunnitteluprosessin käytännöt vaikuttavat näytelmien kirjoittamiseen? Mikä on kirjailijoiden rooli tässä dialogissa? Entä agentuurien?*

Nämä kaikki asiat joko vaikuttavat suoraan tai vähintään heijastuvat kaikkiin näytelmään kytkeytyviin alan käytäntöihin. Näytelmän laadun ja uusien tekstien kanssa työskentelyn ongelmat liittyvät lähes poikkeuksetta puutteisiin tai epäselvyyksiin, jotka ovat paikannettavissa johonkin näistä viidestä kohdasta – tai jopa niihin kaikkiin. Resurssihin, lukutaitoon, dramaturgisen osaamisen hyödyntämiseen, vuorovaikutukseen tai ohjelmistosuunnittelun prosessiin liittyvistä puutteista tulee helposti näytelmän laadun ja tulevaisuuden kannalta ratkaisevia pullonkauloja. Niillä on keskeinen vaikutus siihen, millaisia ovat näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessien lähtökohdat, ja miten nämä prosessit sujuvat. Se, millaista on työskentely uusien näytelmien kanssa, ja millainen on työn lopputulos, vaikuttavat esimerkiksi teattereiden halukkuuteen tuottaa uusia näytelmiä.

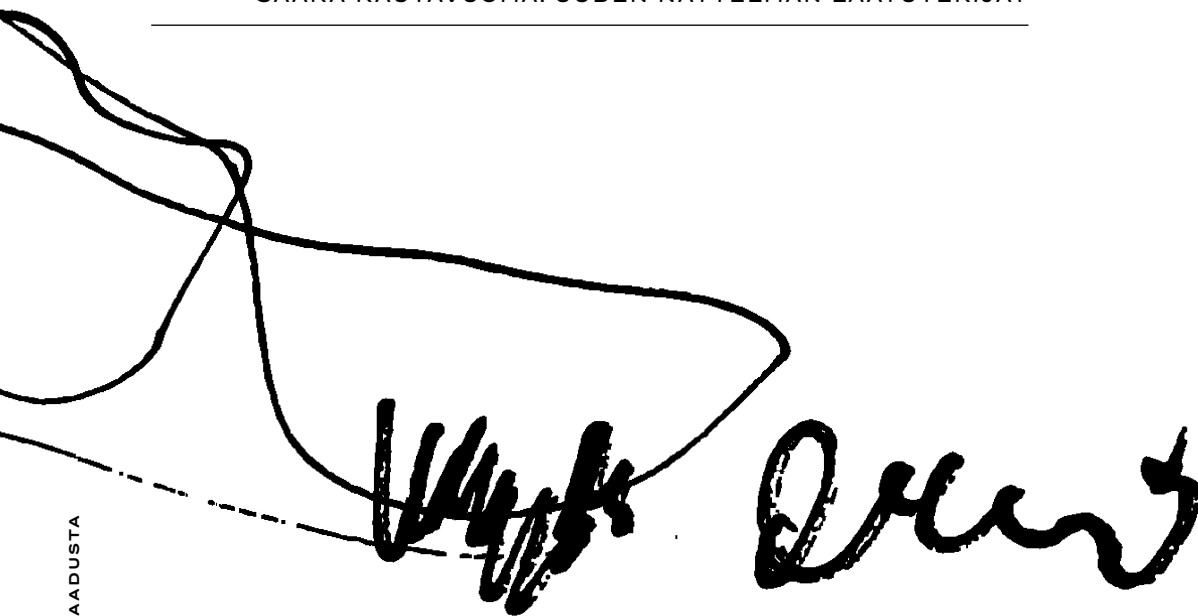
Ajantasainen osaaminen, oikein tunnistettu ja hyödynnetty ammattitaito, sujuvat prosessit, joihin on riittävät resurssit sekä toimiva ja ammattimainen vuorovaikutus kaikissa työn vaiheissa auttavat minimoimaan mahdollisia näytelmään ja yhteistyöhön liittyviä ongelmia. Laatuteko on kiinnittää huomiota näihin seikkoihin jo ennalta ja varmistaa, että ne myös toteutuvat käytännössä. Kaikki tämä palvelee sekä näytelmäkirjallisuutta että teatteria taiteenlajeina – viime kädessä siis meitä kaikkia, taiteen yleisöä.

Tämän teoksen artikkeliosiota löytyy syventäviä puheenvuoroja, jotka valottavat enemmän näitä näytelmän laadun ja tulevaisuuden kannalta keskeisiä näkökulmia. Työvälineosio taas tarjoaa konkreettisia välineitä osaamisen ja käytäntöjen kehittämiseen.









NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

SAARA RAUTAVUOMA

# Uuden näytelmän laatutekijät

Tässä artikkelissa käsittelen Uuden näytelmän ohjelmassa (UNO) jäsenytenitähavaintoja siitä, mikä vaikuttaa näytelmän laatuun.

Lähestymistapani aiheeseen on hyvin käytännönläheinen, kuten se oli myös siinä kehitystyössä, joka innoitti kirjoittamaan tämän tekstin. Hanke ei siis nojannut mihinkään tiettyyn teoriaan, malliin tai kehittämisfilosofiaan. UNOssa tarkastelimme näytelmän kirjoittamista ja teatteriammatilaiden työskentelyä uusien tekstien kanssa ruohonjuuritasolla. Fokukseemme oli tekijöiden arkityössä ja sen tarpeissa. Pyrimme tunnistamaan ja jäsentämään tästä ammatillisesta kokemustiedosta yhteisiä nimittäjiä, jotka saattaisivat olla yleispäteviä myös laajemmassa tarkastelussa. Oteemme työhön oli tutkiva, mutta kyseessä ei ollut tutkimus- vaan kehittämishanke. Päätaavoitteena ei ollut uuden tiedon tuottaminen sinänsä, vaikka sitäkin sivutuotteena syntyi, vaan tähtäimessämme oli toimivampi käytännön olosuhde taiteen parissa työskenteleville – olosuhde, joka mahdollistaisi laadun synnyttämisen.

UNOn toteutukseen vaikutti ratkaisevasti hankkeen ydinryhmän<sup>1</sup> laaja ammatillinen kokemus näytelmien kirjoittamisesta, taiteellisesta ja tuotannollisesta työstä erilaisissa teatterirakenteissa uusien näytelmien kantaesitysten parissa sekä työskentelystä taidekoulutuksen piirissä ja alan asiantuntijaorganisaatioiden johdossa. Vuoropuhelu näiden kollegojeni kanssa on jalostanut omaa laatuajattelua teatterin ammatillisena ja alan kehittäjänä. Tämän tekstin havainnot ammentavat siis laajemmasta ammatillisesta kokemuspohjasta kuin vain UNOn toiminnasta. UNO tuotti meille hankkeen tekijöille uusia oivalluksia, mutta ennen muuta se syvensi aiempaa tietämystämme taiteen parissa työskentelystä.

Aloitan pohtimalla laatua käsitteenä, ja sitä, miten ja miksi laadusta tulisi puhua taiteen kontekstissa. Tämän jälkeen kuvaan hankkeessa hahmottunutta näytelmän olosuhteen kokonaisnäkymää ja otan lähempään tarkasteluun joitain näkökulmia seikoista, jotka näytelmän laatuun vaikuttavat. Päätän artikkelini yhteenvetoon siitä, mitä laadun synnyttäminen edellyttää uuden näytelmän ja kantaesityksen olosuhteilta.

66

<sup>1</sup> UNOn tekijät on listattu sivulla 23.

## MITEN JA MIKSI PUHUA LAADUSTA TAITEESSA?

Määrittelen laadun tarkoittavan sitä, että *jokin vastaa sille asetettua tarkoitusta, tavoitteita tai odotuksia*. Näiden toteutumiselle on mahdollista asettaa *olemaiset kriteerit* vain huomioimalla kulloisenkin *tilanteen* ja sen *kontekstin*. On siis *tapauskohtaista* ja myös yhteisesti *sovittavissa*, mitä laatu tarkoittaa. Vain tiedossa olevien kriteerien avulla voidaan arvioida jonkin laatua.<sup>2</sup>

Tässä tekstissä tarkastelen laatua taiteen ammattitoiminnan kontekstissa. Yritykseni lähestyä laatua käsitteenä nostaa esiin perustavanlaatuisia kysymyksiä taidetyön merkityksistä, arvoista ja periaatteista, myös taidekentällä vallitsevista – tietoisista tai tiedostamattomista – käsityksistä ja oletuksista. Laadussa on ytimeltään kyse erilaisista syistä ja vaikuttamista tekojemme taustalla. *Mitkä seikat ohjaavat toimintaamme ja päätöksiamme taiteen ammattilaisina?* Miksi teemme sitä, mitä teemme? Mitä pidämme tärkeänä, millaisia ominaisuuksia arvostamme? Mille annamme painoarvoa, mille luomme tilaa ja tarjoamme mahdollisuuksia? Keiden näkemyksiä kuuntelemme? On olennaisen tärkeää, että olemme tietoisia näistä valinnoista. Ovatko valinnat aktiivisia, yhteisesti määriteltyjä työmme kiintopisteitä? Tiedämmekö, millaisia odotuksia työhömmme kohdistuu, millä perustein onnistumistamme arvioidaan? Millä kriteereillä arvioimme muiden toimintaa, millä omaamme?

Esimerkiksi: *Taidealan rakenteen (kuten teatterin) olemassaololla on jokin sille asetettu tarkoitus. Esitysproduktion työryhmällä on työlleen jotkut tavoitteet. Uuden näytelmätekstin tilaajalla on tekstiltä joitain odotuksia*. Näihin liittyvät linjaukset, päätökset, periaatteet ja reunaehdot ovat laadun kriteerejä. Ne sisältävät tulkinta- ja toimintaohjeet: *Mitä tulisi ensisijaisesti huomioida? Mille tulisi antaa aikaa ja resursseja? Minkä seikkojen tulisi olla läsnä tai nimenomaan ei olla läsnä? Miten tulisi toimia, mitä tehdä tai yrittää olla tekemättä? Millaisia ominaisuuksia jonkin teoksen tulisi sisältää?* Toivottua laatua syntyy, jos kriteereihin onnistutaan vastaamaan. Silloin tarkoitus, tavoitteet ja odotukset täyttyvät.

Toisin sanoen: Voidaksemme työskennellä taiteen parissa ammattimaisesti, meidän tulee voida puhua laadusta, kyetä arvioimaan sitä. Jos näin ei ole, emme voi olla tietoisia työmme tarkoituksesta, asettaa työllemme tavoitteita, perustella tekemiämme ratkaisuja, vastata erilaisiin odotuksiin ja kehittyä tekijöinä. Meidän on kyettävä määrittelemään sekä itsellemme että tarvittaessa yhdessä toisten kanssa, mitä laatu tarkoittaa erilaisissa tilanteissa ja työn konteksteissa. *Millaisiin arvoihin ja periaatteisiin haluamme työssämme nojata toimiessamme juuri taiteen ammattikentällä? Mitä arvot ja periaatteet meille käytännössä tarkoittavat, miten ne todentuvat konkreettisine tekoina? Entä mitä laatu tarkoittaa työmme tulosten, taiteen sisältöjen (teosten) näkökulmasta? Mitä tarvitsemme työmme olosuhteelta voidaksemme taiteen ammattilaisina pyrkiä parhaaseen mahdolliseen laatuun?* Mitä laatu kenellekin kulloinkin sitten tarkoittaakaan.

<sup>2</sup> Määritelmä on käytännön kokemukseen perustuva oma päätelmäni laadun lähestymiseksi tämän artikkelin kontekstissa. Käsitteen monitahoisuutta ja historiaa pohdiskelevat esimerkiksi Juhani Anttila ja Kari Jussila kirjoituksessaan ”Mitä laatu on?”. Lähde: <https://sfs.fi/mita-laatu-on/> (julkaistu 15.2.2016, luettu 10.5.2022)

Laadusta puhuminen on vaikeaa, koska siihen kytkeytyy valtaa ja jännitteitä. Kenellä on oikeus tai mahdollisuus osallistua keskusteluun tai päättää, mikä on tavoiteltavaa laatua? Kenen työhön tai tekoihin laatuvaatimukset kohdistuvat? Kuka onnistumista arvioi, millä edellytyksillä, mistä positiosta? Kenties juuri odotusten lunastamisen pelko kaikkein eniten estää laadusta puhumista ja laadun kriteerien asettamista.

## Laatukriteerien määrittelyn ja tiedostamisen tarve

Jos laatua ei määritellä, saatetaan ajatella, että se on jotain jaettavaa, samalla tavoin ymmärrettyä. Ajatellaan, että laatu on esimerkiksi jotain sellaista, minkä kaikki taiteen ammattilaiset tai tiettyssä organisaatiossa pitkään yhdessä työskennelleet vain tunnistavat sen kohdatessaan. Kuitenkin laadun ydintä on juuri sen tapauskohtaisuus ja sopimuksenvaraisuus. Erilaisten laatukäsitysten moninaisuus voi tulla näkyviin vain niistä puhumalla, ja niihin liittyviä tehtyjä valintoja perustelemalla, laatua kontekstoimalla.

Taiteen sisällön (teoksen) suhteen laatu todentuu (tai on todentumatta) henkilön kokemuksessa taiteen äärellä. Arvioimme siis sitä, miten teokset vastaavat niille asettamiimme odotuksiin. Kokemus taiteen laadukkuudesta (mikä on hyvää/toivottavaa, mikä huonoa/ei-toivottavaa) perustuu esimerkiksi kokijan omaan taidemakuun, myös kulloiseenkin taiteen kokemisen hetkeen: Millainen taide juuri minua miellyttää? Mikä resonoi eli onnistui liikauttamaan jotakin minussa kyseisellä hetkellä? Tässä mielessä taiteen laatu on ytimeltään jotain hyvin henkilökohtaista. Kun kyse on henkilön – oli hän alan ammattilainen tai ei – yksityisestä taidekokemuksesta, ei laadun määrittelylle ole tarvetta. Kukin saa kokea taiteensa juuri niin kuin haluaa, ja pitää sitä minkä laatuksena tahansa. Nauttia tai olla nauttimatta, ja vetää asiasta omat johtopäätöksensä. Tätä vapautta on tärkeää vaalia. Oletukset taiteen yleisön laatukäsityksistä on ammattikontekstissa tärkeää tiedostaa, jos ne vaikuttavat taiteen tekijöiden toimintaan. Näin käy esimerkiksi silloin, jos teattereiden ohjelmistovalintoja tehdessä pohditaan, onko jokin ns. suurelle yleisölle ”liian vaikeaa” taidetta?

Kun taiteen ammattilainen yhdessä muiden kanssa työskennellessään ammentaa henkilökohtaisesta laatukriteeristöstään, hänen tulisi olla siitä tietoinen ja pystyttävä sitä myös sanoittamaan. Erityisen tärkeää tämä on silloin, jos näihin kriteereihin perustuen käytetään valtaa, esimerkiksi jos päätöksentekijän omat mieltymykset vaikuttavat ratkaisevasti vaikkapa siihen, valitaanko joku työntekijäksi teatteriin vai ei. Millaisia työntekijän ominaisuuksia pidämme toivottavampina kuin joitain toisia? Mihin yksittäiset valinnat perustuvat? Kyse on läpinäkyvyydestä ja avoimesta toimintakulttuurista, joka ei ole sattumanvaraista tai mielivaltaista, vaan jossa ratkaisuille on aina osoitettavissa perusteet, joista voi myös keskustella, väitellä ja olla tarvittaessa eri mieltä. Itse ajattelen tietoisesti asetettuja laatukriteereitä nimenomaan taiteen ammattilaisten yhteisinä työvälineinä. Ne ovat keskustelun avauksia, tapa keskustella taiteesta, sen luonteesta. Niiden kautta voimme löytää yhteisiä käsitteitä, yhteistä pohjaa, jolle rakentaa mielekästä yhteistyötä taiteen tekemiseksi.

## Taidetyön rakenteiden laatu tukee sisältöjen laatua

Taiteessa on aina kyse taiteen tekijöiden työstä, laadukkaassa taiteessa ammattitaitoisten, työhönsä kunnianhimoisesti suhtautuvien ja sitoutuneiden tekijöiden työstä. Siksi taidetta, eikä taiteen laatua voi tarkastella erillään taidetyön rakenteista. Samoin kuin sisällöissä, on rakenteissakin tarkasteltava niiden laatua, eli sitä, millä tavoin ne vastaavat niiden tarkoitusta, tavoitteita ja niille asetettuja odotuksia. Jos taiteen rakenteiden tarkoituksena on mahdollistaa taiteen tekeminen, kysymys kuuluukin: Vastaavatko rakenteet parhaalla mahdollisella tavalla taidetyön tarpeisiin? Mahdollistavatko ne taiteen ammattilaisten laatupyrkimysten toteutumisen?

Pyrkimys omaan parhaaseen ja jatkuvaan kehitykseen on taiteen ammattilaisuuteen kuuluvaa tinkimättömyyttä, jota ammattilylpeydeksikin voisi kutsua. Se on osa työn merkityksellisyyttä. Miten motivoitua, jos ei voi tehdä työtään tavalla, joka vastaisi omaa vaatimustasoa tai ammattietiikkaa? On silti pidettävä mielessä, että tinkimätön laadun tavoittelukaan ei oikeuta omien tai muiden oikeuksien polkemista, epätasa-arvoista kohtelua tai hyvinvoinnin vaarantamista. Ammattitaitoa on myös se, että asetetut tavoitteet voidaan saavuttaa kestävästi. Millaisia valintoja työn rakenteissa tällaisien työolosuhteiden turvaaminen edellyttää?

Taiteen yhteisöjen rahoitusperusteisiin on viime vuosina tullut mukaan myös laadullisia kriteerejä, ja hyvä niin. Laatukriteereistä käytiin kulttuurin valtionosuusjärjestelmän rahoitusuudistuksen yhteydessä vuosien ajan kiihkeää keskustelua pääsemättä varsinaiseen konsensukseen siitä, haluammeko alan ammattilaisina laatukriteerejä määrittämään toimintaamme vai emme. Näkemyksiä kuultiin puolesta ja vastaan. Mielestäni ei ole huono asia, että taidetyöltä edellytetään enenevässä määrin ammattimaisempia puitteita ja erilaisten työmme vastuullisuuteen liittyvien näkökulmien huomioimista. Ammattilaisuutta on myös osata huomioida erilaisia raameja ja reunaehoja. Meidän taiteen ammattilaisten, kuten kaikkien muidenkin ihmisten, tulee tiedostaa resurssien rajallisuus ja valjastaa rajoitteet luovuuden lähteeksi. Saattaa olla, että tulevaisuudessa ainut kestävä ratkaisu on tehdä vähemmän. Sitä suuremmalla syyllä se, mitä silloin teemme, tulisi tehdä tavalla, joka tähtää laatuun.

On huomionarvoista, että tietynlaista sisällön laatua ei taiteessa voi oikein koskaan täysin taata. Luova työ on aina prosessi, jonka lopputulos on lähtökohtaisesti tuntematon. Laatua voi kuitenkin tietoisesti edesauttaa varmistamalla, ettei sen syntymiselle ei ole luotu ilmeisiä esteitä. Varmistamalla, että alan rakenteet tunnistavat juuri taidetyön tarpeet ja mahdollistavat toimimisen taiteelle ominaisia arvoja ja periaatteita noudattaen. Kun tunnistamme, mitkä seikat rakenteissa vaikuttavat taiteen laatuun, ja satsaamme siihen, että näiden seikkojen suhteen asiat ovat parhaalla mahdollisella tolalla, olemme tehneet kaiken mitä taiteen laadun eteen on käytännössä tehtävissä. Kysymys onkin: tiedämmekö mikä omassa toimintaympäristössämme laatuun vaikuttaa? Onko omassa toiminnassamme laadun esteitä, minne ne paikantuvat? Onko meillä halukkuutta tai osaamista näiden epäkohtien korjaamiseen? Tällaisesta kokonaistarkastelusta oli kyse UNOn laatutyössä näytelmäkirjallisuuden parissa.

## LAADUN EDISTÄMINEN ON KONKREETTISIA TEKOJA – LAATUNÄKÖKULMA UNOSSA

Koko UNO-hanke itsessään oli Teatteri 2.0:n teko laadun edistämiseksi<sup>3</sup>. Hankkeessa laatu oli tutkimuksen kohteena. Emme etsineet vastausta siihen, millainen on laadukas, ”hyvä näytelmä”, vaan pyrimme tunnistamaan asioita, jotka vaikuttavat näytelmän laatuun. Työmme lähtökohta oli, että näihin laadun kannalta ratkaiseviin asioihin paneutumalla voitaisiin *parantaa näytelmiä kirjoittavien ja tekstien kanssa työskentelevien ammattilaisten edellytyksiä tuottaa parasta mahdollista laatua kulloisessakin tilanteessa ja työn kontekstissa.*

UNOssa laatua tarkasteltiin useasta näkökulmasta. Hankkeessa kehitettiin:

- *sisältöjen laatu:* näytelmäteksti, kantaesitys
- *prosessien laatu:* näytelmätekstin kirjoittaminen, tekstien kehittäminen, ohjelmistosuunnittelu, kantaesityksen valmistaminen
- *osaamisen laatu:* lukeminen, sisältökeskustelu, palautteen antaminen ja vastaanottaminen, dramaturginen työ, kommunikointi, artikulointi
- *vuorovaikutuksen laatu:* moniammatillisuus teatterityön arjessa, työ- ja toimintatavat, kohtaaminen, tunnustelu, neuvottelu ja sopiminen yhteistyön eri vaiheissa

Yksi kimmokkeista UNOn käynnistämiseksi oli hankkeen tekijöiden havainto siitä, että näytelmäkirjailijat ovat pääsääntöisesti taiteellisesti kunnianhimoisia, mutta kirjailijoiden hauras asema kentällä ja siitä juontuvat puutteelliset työn olosuhteet saattavat muodostua laadun esteeksi. Aito sitoutuminen näytelmäkirjailijoihin – heidän työnsä merkityksen tunnustaminen, usko heidän näkyynsä ja heidän työnsä tarpeista huolehtiminen – oli siten UNOn omista laatuteoista kenties tärkein. Koimme, että alan tekijöiden keskinäinen arvostus ja luottamus ovat laadun kulmakiviä. UNOn lähtökohtana oli, että näytelmäkirjailijalla, joka on ammattiinsa koulutettu tai muuten kokenut työssään, ja joka sitoutuu työhönsä, on kaikki tarpeelliset perusedellytykset laadun synnyttämiseen. Jos tekijällä ei ole ammattiin liittyvää koulutusta tai paljoo kokemusta, saattaa saman laadun saavuttaminen edellyttää lisätoimia, joita UNO tarvittaessa tarjosikin.

Näytelmän laadun laittaminen etusijalle näkyi konkreettisimmin Kirjailijaohjelmaa koskeissa valinnoissa. Valtaosa hankkeen resursseista käytettiin Kirjailijaohjelman toteuttamiseen, kirjailijantyölle oli varattu myös suoraa rahoitusta. Laatua tuottavan kirjoitusprosessin rakentamisen suhteen parhaita asiantuntijoita UNOssa olivat näytelmäkirjailijat itse. Heillä oli täysi päätösvalta siihen, miltä osin he halusivat ohjelmaa hyödyntää. Kirjailijoita tuettiin suhteessa heidän omiin laatupyrkimyksiinsä. Tavoitteena oli auttaa kirjailijaa ottamaan UNOn lisätuen avulla näytelmänsä kanssa sellainen edistysaskel, joka ei välttämättä olisi muutoin ollut mahdollista. Nämä laatuaskeleet vaihtelivat eri kirjailijoilla ja eri vaiheessa olevilla teoksilla.

Osa laadun priorisointia oli kirjailijoiden mahdollisuus kirjoittaa täysin omien tavoitteidensa pohjalta, omassa tahdissaan ja haluamallaan tavalla. Kirjailijoille ei

<sup>3</sup> Hankkeen oman toiminnan laatuun ja toteutukseen sisältyneisiin laatuvalintoihin liittyviä havaintoja on avattu edellisen analyysiosion UNOn (jälki)manifestissa, alkaen sivulta 65.

asetettu hankkeen puolesta minkäänlaisia tulostavoitteita, esimerkiksi näytelmien toteutuneiden esitystuotantojen määrä oli UNOn tavoitteiden näkökulmasta toissijaista. Tämä ei tarkoittanut sitä, etteikö UNOLle olisi ollut tärkeää, että ohjelmassa kehiteltyjä näytelmiä nähtäisiin näyttämöillä. Kyse oli priorisoinnista, tärkeämmäksi katsotun kriteerin painottamisesta toisen kustannuksella. Jos Kirjailijaohjelman ensisijaisena tavoitteena olisi ollut laadun sijaan tekstien varmistaminen tuotantoon, olisi toiminnassa täytyntä tehdä melko toisenlaisia valintoja.

## NÄYTELMÄN LAADUN MONINAINEN VAIKUTUSKENTTÄ

UNOn kehitystyö lähti liikkeelle käsityksestä, jonka mukaan näytelmätekstin laatuun vaikuttaa ensisijaisesti kaksi asiaa: *näytelmän kirjoittajan ammattitaito ja kirjoitustyön olosuhde*. Kun näytelmä kirjoitetaan suhteessa tulevaan esitystuotantoon, tekstin laatuun vaikuttaa myös *teatterin muodostama olosuhde taiteelliselle työlle*, johon taas vaikuttaa esimerkiksi näytelmien kanssa rakenteissa työskentelevien *teatteriammattilaisten ammattitaito*. Kaikki edellä mainitut yhdessä vaikuttavat uuden näytelmän kantaesityksen laatuun.

UNOn kiinnostuksen kohteena oli jänneväli näytelmän synnystä sen päätymiseen näyttämölle yleisön koettavaksi. Jokaiseen prosessin vaiheeseen liittyy näytelmän laadun näkökulmasta tiettyjä lainalaisuuksia ja erityishaasteita. Kehittämistyön fokuksessa olivat taiteelliseen työhön vaikuttavat käytännöt, ammattilaisten osaaaminen, ja heidän edellytyksensä ja mahdollisuutensa työskennellä yhdessä toistensa kanssa. Tarkastelimme erityisesti:

- näytelmän kirjoitusprosessia
- näytelmien ja tuotantorakenteiden välistä suhdetta sekä kirjailijoiden ja teatterin eri ammattiryhmien yhteistyön ja vuorovaikutuksen käytäntöjä uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessissa.

UNOn Kirjailijaohjelman ja Verkoston toiminnan kautta pyrimme hahmottamaan, mistä uuden näytelmän olosuhde koostuu: Mitkä kaikki asiat ovat tässä moninäkökulmaisessa todellisuudessa läsnä. Mitkä kaikki asiat osaltaan vaikuttavat näytelmätekstin ja kantaesityksen laatuun sekä eri prosesseihin osallistuvien ammattilaisten yhteistyön toimivuuteen. Tämä kokonaisnäkyminen on jäsenetty sivuille 106–109. Avaan tässä tekstissä joitain tähän kokonaisuuteen liittyviä näkökulmia tarkemmin.

UNO loi tilaa ja aikaa prosesseihin osallistuvien teatteriammattilaisten yhteiselle ajattelulle. Hyödyntämällä sekä eri tekijäryhmien keskinäistä että ryhmien välistä dialogia kirjailijat ja muut teatteriammatillaiset saattoivat tunnistaa näytelmän laatuun vaikuttavia asioita myös omassa toiminnassaan. Hankkeessa osallistujien oli mahdollista pohtia, mitkä voisivat olla sellaisia konkreettisia laatua edistäviä tekoja, joita he voisivat itse tehdä tämän lisääntyneen ymmärryksen pohjalta. UNO tarjosi myös konkreettisia työvälineitä, joita kukin saattoi hyödyntää omassa kehitystyössään.



105

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

A large, stylized handwritten signature in black ink, appearing to be 'Saara Rautavuoma'.A smaller, stylized handwritten signature in black ink, appearing to be 'Jari'.

*Vaikuttavat jokaiseen uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessiin (prosessikuvaus, ks. seuraava aukeama)*

## KIRJAILIJAN VALMIUDET JA TYÖOLOSUHDE

### AMMATTITAITO

*Edellytykset tehtävään. Ylläpitäminen ja kehittäminen kirjailijan vastuulla.*

- Oman taiteellisen ajattelun jäsentäminen ja artikulointi.
- Ammatillinen osaaminen: oman kirjoitusprosessin tunteminen ja tarpeiden artikuloiminen, palautteen vastaanottaminen sekä vuorovaikutus- ja yhteistyötaidot.
- Esitystuotantoprosessin logiikan ja yleisön merkityksen ymmärrys.
- Toimivat suhteet kirjailijakollegoihin ja muihin alan ammattilaisiin, myös tuottaviin tahoihin.

### NÄYTELMIEN SAATAVUUS, ESITTELY

*Kirjailijan vastuulla ratkaista. Vaikuttaa työmahdollisuuksiin.*

- Keskeneräisten tai valmiiden tekstien esittely ja saatavuus.
- Kirjailijan ajattelun avaaminen ja teosten taustoittaminen.
- Kirjailijan (tai agenttuurin) aktiivinen yhteydenpito teattereihin.

### KIRJOITUSPROSESSI JA RESURSSIT

*Toiminta- ja työtavat, resurssit sekä vuorovaikutus. Määrittyvät tapauskohtaisesti.*

- Työn tavoite ja valittu työtapa.
- Työn aikajänne.
- Aktiivinen työaika = korvaus työstä.
- Kanssakulkijuus eli kehittelytuki ja palaute: lukeva dramaturgi, sisältöasiantuntijat, teatterit tai muut ammattilaiset (esim. ohjaaja).
- Itsenäinen kirjoitusprosessi ja sen ajalle sijoittuva vuorovaikutus muiden teatteriammattilaisten ja/tai tuottantorakenteiden kanssa.

**TEATTERIAMMATTILAISTEN VALMIUDET JA TYÖOLOSUHDE****TEKIJÖIDEN AMMATTITAITO**

*Edellytykset tehtävään. Ylläpitäminen ja kehittäminen sekä teatterin että tekijöiden vastuulla.*

- Taiteellis-tuotannollinen ajattelu ja kyky artikuloida tätä muille (perustellut ratkaisut).
- Vuorovaikutus- ja yhteistyötaidot.
- Näytelmän lukeminen, rakentavan palautteen antaminen ja työskentely keskeneräisen tekstin kanssa.
- Kirjailijoiden, kirjailijantyön ja teosten tunteminen.

**OHJELMISTOSUUNNITTELU**

*Jäsennetty prosessi ja sen artikulointi.*

- Teatterin toimintaolosuhde: rahoitus, tuotantomalli, henkilöstö, toimintaympäristö ja yleisö.
- Taiteellis-tuotannollinen linja, sisältäen suhteen näytelmään ja tekstin asemaan teatterissa.
- Suunnittelun ja päätöksenteon prosessit ja niihin osallistuvat ammattilaiset.
- Sisältöjen ja tekijöiden etsiminen (verkostot), kontaktien luominen ja yhteydenottoihin vastaaminen sekä vuorovaikutuksen tavat ensikontaktin jälkeen.
- Dialogi ja vuorovaikutus ideoiden ja keskeneräisten teosten äärellä ennen tilausta ja/tai tuotantopäätöstä.
- Uuden näytelmän tilaamisen käytännöt.

**TEKSTINKEHITTELY**

*Erillään esitystuotannosta, esim. aika tilauksen ja tuotantopäätöksen välissä tai ennen esitystuotannon valmistamisen käynnistymistä.*

- Yhteistyö ja vuorovaikutus kirjailijan kanssa sekä teatteriammattilaisten osallistuminen kehittelyyn.

**TYÖSKENTELY KANTAESITYSTUOTANNON PARISSA**

*Toimivat ja selkeät prosessit. Yhteinen sopiminen.*

- Tekstin kehittäminen kirjailijan kanssa (kun tapahtuu tuotannon osana).
- Esityksen valmistaminen, sisältäen viestintä-markkinoinnin prosessin.
- Moniammatillinen vuorovaikutus prosessin eri vaiheissa.

SAARA RAUTAVUOMA: UUDEN NÄYTELMÄN LAATUTEKIJÄT

UUDEN NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA LAATUUN VAIKUTTAVAT ASIAT

Jokaiseen prosessiin vaikuttavat kirjailijan ja teatteriammattilaisten valmiudet ja työolosuhteet (ks. ed. aukeama). Kuvatussa esimerkkiprosessissa kirjailijan ja teatterin yhteistyö käynnistyy vaiheessa, jossa tekstistä on olemassa jonkinlaista materiaalia tai versio, ja näytelmä kirjoitetaan valmiiksi kantaesitysprosessin aikana.

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

*Kirjailijan työ näytelmän parissa ennen kontaktia tuotantorakenteeseen (omaehtoiset resurssit työlle, sisältäen mahdollisen yhteistyön oman dramaturgin kanssa).*

*Neuvottelu yhteistyön solmimiseksi, työn olosuhte määritetään (sisältäen resurssit kirjoitustyölle teatterista).*  
 → Mahdollisia uusia tavoitteita ja raameja tekstille.

*Tekstin kirjoittaminen ja kehittäminen dialogissa teatterin kanssa. Sovitaan kehittelytuen määrä ja laatu, ja mihin vaiheeseen kirjoitusprosessia ajoittuu.*

NÄYTELMÄKIRJAILIJA

**Näytelmätekstin kirjoitusprosessi**

*Miten näytelmä löytää tiensä teatteriin ja miten kirjoitusprosessin, ohjelmistosuunnittelun ja esityksen tuotantoprosessin tarpeet sovitetään yhteen?*

Tunnustelu ja neuvottelu

Tekstin kirjoittaminen suhteessa teatteriin ja näyttämöön

**Ohjelmistosuunnittelu ja kantaesityksen tuotantoprosessi**

TEATTERI

KONTAKTI

SOPIMUS  
(tilaus ja tuotanto)

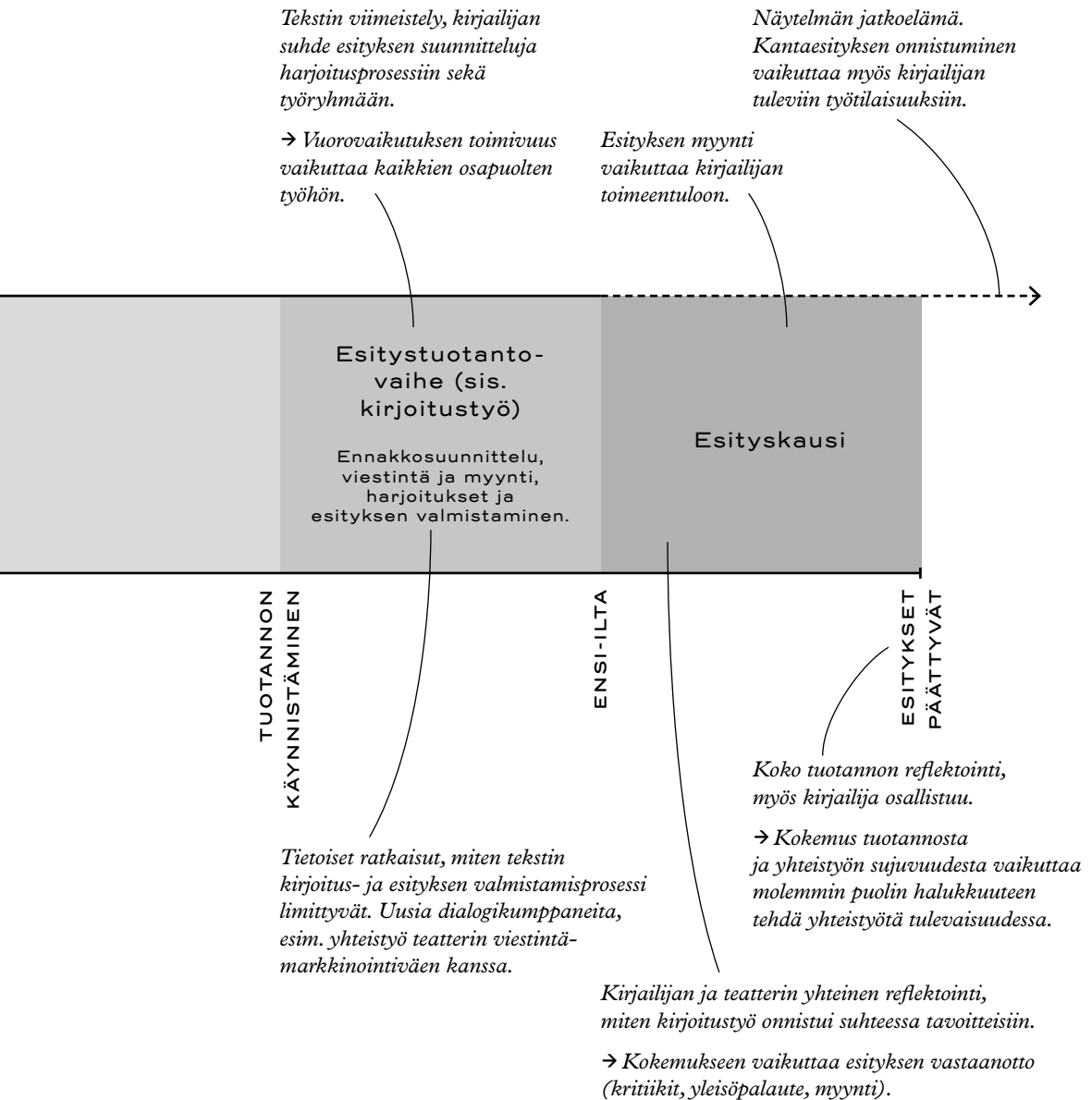
*Kenen aloitteesta/kautta/välille ensikontakti syntyy? Ketkä neuvottelevat? Keiden mielipide teatterissa vaikuttaa, otetaanko teksti ohjelmistoon ja syntyykö sopimus? (esim. teatterinjohtaja, dramaturgi, kantaesityksen ohjaaja, agentuuri)*

*Määritetään tavoitteet ja reunaehdot tekstille ja työlle (mm. resurssit, työaika, aikajänne) sekä kirjailijan dialogikumppani teatterilta: dramaturgi, ohjaaja, johtaja ja/tai työryhmä.*

→ Sovitaan kommunikaatiosta ja yhteistyön tavoista: Kuka kommentoi tekstiä ja antaa palautetta (millä tavoin, missä vaiheessa)? Tuetaanko tekstin kehittäminen (esim. näyttämötestailu yhdessä tulevan työryhmän kanssa)?

*Kirjailija perehdytetään teatterin toimintaan*

SAARA RAUTAVUOMA: UUDEN NÄYTELMÄN LAATUTEKIJÄT



## Tarkoitus- ja tekijälähtöisellä kehittämistyöllä luodaan tilaa ja vapautta taiteelliselle työlle

Taiteellisen työn olosuhde on aina seurausta sarjasta tehtyjä päätöksiä ja sopimuksia. Valinnat työn lähtökohdiksi ja tavoitteiksi – *mitä ollaan tekemässä ja miksi* – määrittävät millaiset resurssit, prosessit, osaaminen ja vuorovaikutus ovat kulloinkin tarkoituksenmukaisia. Myös toiminnan konteksti, kuten tietty teatterirakenne, asettaa työlle omat reunaehdonsa. Esimerkiksi teatterin toimintaympäristö, rahoitusrakenne, tuotantomalli, henkilökunnan kokoonpano ja työkuulttuuri vaikuttavat siihen, miten kyseinen rakenne toimii taiteellisen työn alustana. Nämä rakenteiden pysyväisluonteiset elementit eivät kuitenkaan ole muuttumattomia realiteetteja, vaan tehtyjä valintoja nekin, ja siten tarvittaessa myös muutettavissa. Vaikka kirjailijoiden omat vaikutusmahdollisuudet oman työnsä olosuhteisiin ovat vähäisemmät kuin niillä, jotka käyttävät teattereissa päätösvaltaa, ei tarkoita, etteikö kirjailijalla olisi myös mahdollisuus valintoihin.

Teatterirakenteen ydintarkoituksen ja toimintaperiaatteiden – *mikä on tehtävämme teatterina, eli miksi tämä rakenne on olemassa, millainen teatteri me olemme ja miten meillä toimitaan* – tulisi vaikuttaa suoraan siihen, mihin käytetään aikaa, minne energia ohjautuu. Heijastuuko uuden näytelmän asema teatterin ohjelmistossa myös resurssien käyttöön tai henkilökunnan kokoonpanoon ja osaamiseen? Jos uudet näytelmät ovat ohjelmiston keskiössä, millaisia satsauksia tehdään kirjailijan työhön? Käytetäänkö työaikaa säännöllisesti näytelmien lukemiseen ja niistä keskustelemiseen yhdessä? Ovatko teatterin kommunikointi- ja palautekäytännöt kirjailijoiden suuntaan mietityt? Voisiko teatterilla olla myös pysyviä tai vaihtuvia kotikirjailijoita? Löytyykö teatterin vakituudesta vahvuudesta dramaturgi tai useampia, jotka tuntevat kirjailijan prosessin, ovat kokeneita tekstienkehittelijöitä ja tunnistavat kantaesitysprosessien tekstilähtöiset tarpeet?

Taiteellisen toiminnan puitteisiin, käytäntöihin, tekijöiden osaamiseen ja vuorovaikutukseen liittyviä valintoja kriittisesti tarkastelemalla – ja niitä tarkoitus- ja tekijälähtöisesti kehittämällä – tavoitellaan tietoisesti toimivampaa työolosuhdetta. Sellaisessa olosuhteessa tavoiteltavaa laatua syntyy todennäköisemmin kuin sellaisessa, jossa tällaista reflektointia ei ole tehty. Osoivimmat vastaukset kysymykseen, millainen kulloinkin on hyvä työolosuhde, saa kuuntelemalla parhaita asiantuntijoita, eli heitä, jotka työn tekevät. Työ on mielekästä (ja usein siksi myös tehokasta) silloin, kun ammattilaiset saavat keskittyä tekemään juuri sitä, minkä parhaiten taitavat, ja tavalla, jonka järkevimmäksi katsovat. Tämä mahdollistuu, kun tieto kulkee ja vuorovaikutukselle on tilaa, tekijöiden työvaiheet tunnetaan, heidän tarpeisiinsa vastataan ja teatterin johto tukee heitä heidän laatupyrkimyksissään, toki sovittujen raamien puitteissa. Ennen kaikkea näillä teoilla osoitetaan, että tekijöihin on sitouduttu, että heidän työtään ja asiantuntemustaan arvostetaan, heihin luotetaan.

Kokemukseni mukaan erilaisten toimintaperiaatteiden, *omalle toiminnalle laadittavien sääntöjen*, asettamista ja sanoittamista sekä tietoista prosessien rakentamista saatetaan teatterirakenteissa kavahtaa. Oletettavasti niiden ajatellaan kahlitsevan valinnanvapautta tai häiritsevän ”taiteellista flowta”. Taiteen synnyttämisen ominaisen kaaoksen ja ennakoimattomuuden elementtien ei kuitenkaan ole mitään syytä ulottua työn käytäntöjen tasolle. Sen sijaan selkeät toimintatavat vapauttavat aikaa ja energiaa olennaiseen eli taiteelliseen työhön. Ne poistavat sitä epämääräistä

säätämistä ja mähmää, jota aiheutuu siitä, ettei toimintatapoja ole yhteisesti sovittu tai kaikille asian osapuolille riittävästi kommunikoitu. On kaikkea muuta kuin luova otolita joutua säännöllisesti sammuttelemaan kriisipaloja tai yrittää järjestää lyhyellä varoajalla ratkaisuja olennaisen tärkeiksi osoittautuviin mutta täysin ennakoimattomiin tarpeisiin. Tällainen reaktiivinen toimintatapa tulee yleensä myös kalliimmaksi kuin suunnitelmallinen, tekijöiden mielenrauhasta puhumattakaan. Yhteisten käytäntöjen kehittäminen on kuitenkin eri asia kuin niiden vakioiminen. Kun perusasiat ovat kunnossa, kokonaisuutta on helpompi – tai ylipäänsä mahdollista – varioida erilaisiin tarpeisiin kulloisenkin työn tavoitteita mukailen. Selkeät toiminta- ja kommunikointitavat auttavat myös tehtäessä yhteistyötä tekijöiden kanssa, jotka eivät kuulu rakenteen vakituiseen vahvuuteen, eivätkä siksi voi tietää ”miten meillä aina toimitaan”.

Toiminnan käytäntöjen ja erilaisten laatuvaikuttimien tuntemisesta on hyötyä erityisesti silloin, kun kaikki ei sujukaan odotusten mukaisesti. Kerron fiktiivisen esimerkin teatterin näkökulmasta: *”Näytelmä oli harjoitusten alkaessa ohjaajan mielestä aivan kesken. Teksti oli liian pitkä, eikä se tuntunut tavoittavan sitä tyyhijä, jota ajatellen teosta oli jo puolen vuoden ajan ennakkomarkkinoitu. Työryhmä joutui käyttämään rajallista näyttämöharjoitusaikaa tekstin ongelmien ratkomiseen. Viestintäväki joutui tekemään markkinointimateriaalit uudestaan yleisön ennako-odotusten kohdistamiseksi oikein. Kirjailija ei pystynyt olemaan esitystuotantovaiheessa mukana, ja työryhmän tueksi palkattiin lyhyellä varoajalla freelancer-dramaturgi. Tästä kaikesta aiheutui kiirettä ja yleistä tyytymättömyyttä, ja koko tuotannon tunnelma oli kireä. Johtopäätös: Tähän kaikkeen on varmasti ensisijaisena syynä puutteet kirjailijan ammattitaidossa ja sitoutumisessa projektiin, eikä hänen kanssaan kannata tehdä yhteistyötä enää jatkossa. Eikä kyllä ihan hetkeen tarvitse myöskään tehdä lisää uusien tekstien kantaesityksiä, kun ne ovat aina niin hankalia ja työläitä prosesseja.”*

Kun käytännöt ovat mietittyjä, ja erilaisten taiteellisten prosessien eri vaiheet ja tarpeet tunnetaan hyvin, voidaan helpommin lähteä paikantamaan, missä kohtaa on kenties tehty virhearvio, jos laatu ei tyydytä, eikä työ ole sujunut odotusten mukaisesti. On erityisen tärkeää miettiä, ketkä osallistuvat tähän työn toteutuksen reflektointiin, ja että tilanteiden yhteiselle purkamiselle on aikaa ja mietittyjä keinoja. Tulevatko kaikki olennaiset näkökulmat ja erilaiset kokemukset kuulluiksi ennen kuin vedetään lopulliset johtopäätökset tapahtuneesta? Jos prosessit ovat epäselviä, yhteisiä toimintatapoja ei ole riittävästi mietitty ja reflektointi puutteellista, syytä saatetaan etsiä väärästä paikasta ja päätyä tekemään virheellisiä päätelmiä. Silloin ei päästä käsiksi varsinaiseen juurisyyhyyn (tai syiden kirjoon), eikä tapahtuneesta voida ottaa opiksi ja olla toistamatta samaa ongelmiin johtanutta asetelmaa uudestaan.

Edellä kuvatusta kärjistetystä, mutta uusien näytelmien ja kantaesitysten kohdalla täysin uskottavasta skenaariosta herää heti liuta kysymyksiä. Ne palauttavat pääosin työn alkumetreillä tehtyjen valintojen ja päätösten äärelle: *Oliko resurssit kohdennettu mielekkäästi, oliko kirjailijalla tai muilla tekijöillä riittävästi työaikaa suhteessa työn luonteeseen ja tavoitteisiin? Oliko kommunikointi tekstiin kohdistuneista laatuvaatimuksista tarpeeksi selkeää? Oliko tekijöillä oikeanlaista ammattitaitoa juuri kyseisen kirjoitustyön tai esitysproduktion tarpeisiin? Tarjottiinko tukea kirjoitusprosessin ongelmatilanteissa? Oliko perusteltua, ettei prosessissa ollut mukana dramaturgia alusta asti, vaikka tiedettiin, että ollaan tekemisissä uuden tekstin kantaesityksen kanssa? Oletettiin kirjailijan olevan mukana harjoituksissa, oliko tähän varattu resurssseja, eli palkallista työaikaa kirjailijalle? Oliko yhteistyössä riittävästi tilaa vuorovaikutukselle, tuliko tilanne silti täytenä yllätyksenä? Ennen kaikkea: mistä oli eri osapuolten kesken alun perin sovittu?*

## Näytelmäkirjailijan ammattitaito on laadun ydintä

Näytelmän laadun perusedellytys on kirjailijan juuri kyseiseen tehtävään soveltuva ammattitaito. Tämä tarkoittaa sekä oman taiteellisen prosessin ja työvälineiden hallintaa että muita ammatillisia valmiuksia, joita tarvitaan ammattinäytelmäkirjailijana toimimiseen. Kirjailijan ammattitaito koostuu UNOn havaintojen mukaan mm. seuraavista asioista:

- taiteellinen ajattelu, näytelmän kirjoitusprosessin hallinta ja dramaturgiset työvälineet
- kirjailijan vastuu (mm. työn reunaehtojen ja eettisten kysymysten huomioiminen)
- kirjoitustyön eri vaiheiden, oman työtavan ja sitä tukevien tarpeiden hahmottaminen, sekä kyky niiden artikuloimiseen
- kyky vastaanottaa palautetta
- vuorovaikutus- ja yhteistyötaidot
- verkostot, toimivat suhteet kollegoihin ja tuotantorakenteisiin
- ymmärrys teatterikentän rakenteista, teattereiden ja tuotantoprosessien toimintalogiikasta sekä yleisöstä, ja siitä miten nämä vaikuttavat kirjoitustyön olosuhteeseen ja omiin työmahdollisuuksiin

Ammattikirjailijan vastuulla on tiedostaa oman osaamisensa rajat ja mahdolliset kehitystarpeet. Eri kirjailijoilla voi olla hyvin erilaiset valmiudet vaikkapa tiettyyn genreen lukeutuvien teosten kirjoittamiseen. Oman taiteellisen laadun kehittäminen edellyttää kirjailijalta aktiivista työtä, tapahtuu se sitten erilaisten kirjoitustöiden kautta, kouluttautumalla tai hakemalla inspiraatiota kollegojen työstä. Myös henkilökohtaisten kehitystavoitteiden – vaikkapa tutkimuskysymyksen asettaminen uudenlaisen työtavan pohjaksi – voi toimia kirjailijalle keinona haastaa omaa ajattelua. Tavoitteiden tietoinen asettaminen mahdollistaa kehityksen arvioimisen yksittäisen työn tai työjakson päätteeksi. Kirjailija tarvitsee kykyä hahmottaa ja artikuloida oman kirjoitusprosessinsa tarpeita sekä taitoa vastaanottaa palautetta työskennellessään vuorovaikutuksessa niin oman luottodramaturginsa kuin tuotantorakenteidenkin kanssa.

Näytelmäkirjailijan ammatissa kirjailijayhteisön merkitys korostuu, koska työtä tehdään valtaosin yksin ja alan rakenteiden ulkopuolella. Näytelmäkirjailija on harvoin työsuhteessa teatteriin. Toimivat suhteet kollegoihin ovat kirjailijalle tärkeä voimavara, koska ne mahdollistavat omaa kokemusta laajempaa ammatillista reflektiopintaa sekä kirjailijantyöhön että erilaisten tuotantorakenteiden todellisuuteen. Koska kirjailijat vain harvoin osallistuvat teatteriyhteisöjen arjen toimintaan, heidän on vaikeaa saada kerrittyä niistä riittävästi omakohtaista tietoa. Työssä kuitenkin tarvitaan ymmärrystä erilaisten tuotantorakenteiden toimintalogiikoista. Kontaktit muihin teatteriammattilaisiin (erityisesti dramaturgeihin ja ohjaajiin) ja teattereihin ovat ammattikirjailijalle tärkeitä työvälineitä.

Kirjailijan työmahdollisuuksiin vaikuttavat kyky, motivaatio ja mahdollisuudet rakentaa verkostoja sekä se, että omat teokset ovat teatteriammattilaisten saatavilla. Tämän työn kirjailija voi tehdä itse, tai sen voi ainakin osin ulkoistaa agentille. Yksi näytelmäkirjailijoiden kohtalon kysymyksistä on se, miten näytelmät löytävät tiensä teattereihin ja näyttämöille. Mistä keskeneräisiä näytelmiä on saatavilla ammattilaisten luettavaksi? Onko olemassa foorumeita, joilla voisi käydä keskustelua alustavista



ideoista ja tunnustella mahdollista yhteistyötä tuottajatahojen kanssa? Vaikka tällaisen kanavien tai tilaisuuksien organisoiminen ei suinkaan ole vain kirjailijoiden (tai kirjailijajärjestöjen) vastuulla, on kuitenkin kirjailijan päätettävissä, miten aktiivisesti hän tarjolla olevia mahdollisuuksia hyödyntää.

Hyvät ammatilliset valmiudet varmistavat, että kirjailija ei ole vain olosuhteiden armoilla, vaan hänellä on edellytykset muokata oman työnsä olosuhteita silloin kun siihen tarjoutuu tilaisuus. Ymmärrys erilaisten työolosuhteiden, kuten tuantorakenteiden asettamien erilaisten reunaehtojen, vaikutuksesta omaan työhön auttaa kirjailijaa tekemään aktiivisia valintoja ja rajauksia omassa työssään. Miten ja millaisissa olosuhteissa työskentely toimii itselle parhaiten? Mitkä taas ovat sellaisia raameja, joiden hyväksyminen ei ole järkevää, jos ne eivät esimerkiksi mahdollista riittävää keskittymistä työhön suhteessa sen tavoitteisiin? Kirjailijan tulee osata määrittää ja artikuloida esimerkiksi työn tilaajalle, millaisia resursseja oma työ vaatii, jotta laatua voi odottaa syntyväksi.

## Toimiva työolosuhde tarjoaa riittävät resurssit kirjailijantyölle

Kirjailijan tarpeet toimivalle työolosuhteelle ovat periaatteessa melko yksinkertaiset ja helposti järjestettävissä, jos niitä verrataan esimerkiksi moniammatillisen teatteriproduktion toteutukseen. Silti tämäkin olosuhde tulee rakentaa tietoisesti ja tarkasti. Sen kulmakiviä ovat *työn tavoitteita ja toteutustapaa vastaavat, riittävät ja oikea-aikaiset resurssit*. UNOssa näytelmän laadun kannalta keskeisiksi resursseiksi tunnistettiin mm. seuraavat asiat:

- **RIITTÄVÄ AIKAJÄNNE TYÖLLE** – Aikajänne tarkoittaa aikaa työn käynnistymisestä tai siitä sopimisesta hetkeen, jolloin teoksen tulee olla valmis. Paljonko on varattava aikaa laadukkaan näytelmäkirjallisen teoksen synnyttämiseen, ajattelun riittävään syvenemiseen? Tarvitseeko työ taukoja, aikaa aktiivisten työjaksojen väliin? Työstä sovittaessa – esimerkiksi kun teatteri tilaa tekstin – aikajänteen realistisuuden vaikuttavat esimerkiksi se, missä vaiheessa työ on yhteistyön käynnistyessä, ja tekijän työtilanne. Onko taustalla jo pitkä ajatustyö, vaikka tekstiä ei vielä olisikaan? Onko kirjailijalla myös muita töitä samalle ajanjaksolle?
- **RIITTÄVÄ AKTIIVINEN TYÖAIKA (KORVAUS TYÖSTÄ)** – Työaika on suhteessa työstä saatavaan korvaukseen. Korvaus määrittää, kuinka kauan käytännössä kirjailijalla on mahdollisuus aktiivisesti keskittyä teoksen työstämiseen. Siksi on erityisen tärkeää, että työstä saatava korvaus sijoittuu juuri kirjoitustyön ajalle. Sopivaa työaikaa (eli korvausta) arvioitaessa olennaista tietoa ovat mm. työn vaativuus ja valittu työtapo. On huomionarvoista, että aktiivinen työaika ja työn aikajänne eivät ole välttämättä sama asia.
- **KANSSAKULKIJUUS** – Tämä tarkoittaa sekä henkistä selkänöjää (esim. työn tilaajan kirjailijaan kohdistuvaa uskoa ja luottamusta, aktiivista kiinnostusta tekeillä olevaan työhön ja kirjailijan mahdollisuutta saada tarvittaessa tukea työn ongelmatilanteissa) että konkreettista ammattitaitoista ja kirjailijantyön tarpeet tuntevaa kehittelytukea tekstille. Kehittelyn onnistumisen edellytys on kanssakulkijan taito lukea keskeneräistä taiteellista teosta, kyky antaa rakentavaa palautetta ja käydä

eettistä keskustelua tekstin äärellä. Lisäksi esimerkiksi teatteri tilaajana voisi tarjota kirjailijalle mahdollisuuden testailta tekstin suhdetta muiden teatteriammattilaisten ajatteluun, näyttämöön ja yleisöön. Tarve kanssakulkijuudelle, ja halukkuus hyödyntää sitä, vaihtelee kirjailijakohtaisesti.

- **TYÖTILA JA -VÄLINEET** – Näistä kirjailija useimmiten vastaa itse, mutta niiden järjestäminen voisi yhtä hyvin olla tilaajan vastuulla. Teatteri voisi esimerkiksi tarjota kirjailijalle omista toimitiloistaan rauhallisen työtilan, jos kirjailijalla ei muutoin ole sellaista käytettävissä.

Kirjoitustyön tarpeet määrittävät siis kulloisenkin työn tavoitteiden ja valitun työtavan mukaan. Työn konteksti vaikuttaa siihen, millaiset resurssit lopulta järjestyvät näitä tarpeita vastaamaan. Kirjoitustyön todellisuus on esimerkiksi hyvin erilainen silloin, kun kyseessä on kirjailijan täysin itsenäinen, omaehtoinen ja itse raamittama kirjoitusprosessi, joka mahdollistuu monivuotisella henkilökohtaisella työskentelyapurahalla, kuin jos tehtävänä on teatterin tiukasti raamittama tilaustyö. Työolosuhde on useimmiten kompromissi, jossa kirjoitustyön optimaaliset tarpeet on sovitettu toiminnan kontekstin realiteetteihin. Jos resurssija (yleensä aikaa eli rahaa) on käytettävissä tarpeisiin nähden liian vähän, tulee asiasta osallisten ymmärtää, mitä tilanteesta todennäköisesti seuraa, ja päättää, tulisiko tavoitteet miettiä uusiksi. Lasketaanko tietoisesti laatuodotuksia, vaihdetaanko työtapaa kevyempään, vai onko sittenkin parempi jättää projekti hyllylle, kunnes riittävät resurssit ovat järjestettävissä?

Silloin kun uuden näytelmän kirjoitustyö tapahtuu yhteistyössä tuotantora-kenteiden kanssa, resurssien raamittamisen tulisi olla työn osapuolten yhteinen neuvottelu. Neuvotteluosapuolilta tulee edellyttää tähän resurssidialogiin tarvittavaa ammattitaitoa, kuten ymmärrystä ammattimaisen näytelmäkirjoitusprosessin vähimmäistarpeista. Näytelmäkirjailijan toimeentuloon ja työn ansaintalogiikkaan liittyvä monimutkaisuus – *tilausmaksut, palkkatyösuhte, lipputulorojalit, henkilökohtaiset apurahat* – saattaa aiheuttaa haasteita työstä sopimiseen ja riittävien resurssien raamittamiseen kirjoitustyön ajalle. Epäselvyyttä voi olla esimerkiksi siinä, miltä osin teatterissa ajatellaan työn rahoittamisen olevan kirjailijan itsensä vastuulla ja miltä osin heidän eli työn tilaajan maksamaa. Siksi erityisesti näissä kohdissa, joissa sekä työn sujumuuteen että lopputuloksen laatuun vaikuttavia reunaehtoja määritellään, tarvitaan avointa ja selkeää vuorovaikutusta.

## Ohjelmistosuunnittelun prosessissa ratkaistaan taiteellisen työn laatuasetukset

Näytelmien laadun ja moninaisuuden kannalta ratkaiseva prosessi on teatterin ohjelmistosuunnittelu. Saavatko kirjailijat työtilaisuuksia uusien näytelmien kirjoittamiseen? Millaisia ja keiden kirjoittamia tekstejä valitaan tuotettavaksi näyttämölle? Millaisia lähtökohtia kirjailijan ja teatterin yhteistyölle muodostuu?

Ohjelmistosuunnittelu on ammattiteatterin tärkeimpiä ja haastavimpia tehtäviä, varsinaisen kuningaslaji. Onnistuakseen siinä ohjelmistosuunnittelijan tulee yhdistää taiteelliset visiot ja tuotannolliset reunaehdot taiteen tekijöitä inspiroivaksi, yleisöä kiinnostavaksi ja realistisesti toteutettavissa olevaksi kokonaisuudeksi. Ohjelmistosuunnittelu synnyttää paljon jännitteitä siihen sisältyvän vallankäytön, monenlaisten

intohimojen ja odotusten takia. Prosessia luotsaaviin kohdistuu painetta sekä rakenteen sisältä että sen ulkopuolelta. Koska kyseessä on koko teatteritoiminnan kannalta ratkaiseva työvaihe, sille tulisi varata painoarvonsa mukaisesti resurssija – ohjelmiston suunnittelijoilla tulisi olla työhön soveltuvaa ammattitaitoa ja riittävästi työaikaa. Suunnittelun käytäntöjä pohdittaessa on keskeistä hahmottaa, mitä tietoa ohjelmiston rakentamisessa tarvitaan, mitä erilaisia tekijänäkökulmia tulisi huomioida. Keitä työhön osallistuu, ja missä vaiheissa? Keiden näkemykset todella vaikuttavat, ja keiden näkemysten tulisi saada vaikuttaa päätöksiin? Kun prosessissa on mukana useita eri osapuolia, työn sujuvuuden kannalta on ratkaisevaa, että kaikki tietävät millä säännöillä pelataan.

Ohjelmistosuunnittelussa tarvitaan hyvin todennäköisesti säännöllistä vuorovaikutusta rakenteen ulkopuolisten ammattilaisten kanssa. On teatterin vastuulla ratkaista, miten tämä dialogi tehdään mahdolliseksi ja mahdollisimman toimivaksi. Esimerkiksi teatterin ja freelancerkirjailijoiden välisen yhteistyön syntymistä helpottaa, jos teatteri kertoo avoimesti siitä, keiden toivotaan (jos toivotaan) teatteria lähestyvän ja millaisilla aloitteilla. Millä tavoin ja kenen kautta yhteys parhaiten avautuu? Yhteistyötä sujuvoittaa entisestään, jos teatteria lähestyvälle (tai teatterin kutsumalle) ammattilaiselle viestitään, millainen prosessi ensimmäisestä yhteydenotosta käynnistyy. Kuka on seuraavaksi yhteydessä kehenkin ja milloin asiasta tehdään päätöksiä? Näiden tunnustelukäytäntöjen laatu vaikuttaa mielikuvaan teatterista yhteistyökumppanina ja työpaikkana. Työnhakijan näkökulman huomioiva, selkeä ja läpinäkyvä prosessi viestii vastavuoroisesta kiinnostuksesta ja tekijöiden arvostamisesta.

Kirjailijan ja teatterin yhteyden luomiseen ja tunnusteluun liittyen teattereiden tulisi pohtia ainakin seuraavia: Keskenäisen tekstin lähettäminen tai tulevasesta teoksesta muutoin kommunikointi mahdollisen tuottajatahon kanssa voi olla kirjailijalle ensimmäinen kerta, kun hän avaa tai sanoittaa kyseistä työtään jollekin. Tämä on herkkä vaihe missä tahansa taiteellisessa työssä, eikä todellakaan ole merkityksetöntä, miten kommunikointi keskenäisyyden äärellä tapahtuu. Tämä ei tarkoita sitä, että ideaa tai teosta tarjoavaa taiteilijaa tulisi käsitellä silkkihansikkain. Käytäntöjen tulisi olla aidosti vuorovaikutteisia ja tekijää (hakijaa) kunnioittavia. Kohtaamiset, joissa on tilaa ja aikaa yhteiselle ajattelun jakamiselle, rakentavat luottamusta. Taiten rakennetussa tunnusteluprosessissa väistämättä altavastaajan asemassa oleva hakija kokee kuitenkin tulleensa kohdatuksi tasavertaisena riippumatta siitä, löytyykö lopulta riittävästi yhteisiä intressejä yhteistyön käynnistämiseen.

Teattereissa on lisäksi tärkeää tiedostaa, että viiveet yhteydenottoihin reagoimisessa ja pitkät päätöksentekoaajat saattavat hidastaa kohtuuttomasti ammattikirjailijan taiteellista prosessia. Näin voi käydä esimerkiksi silloin, kun teksti on työvaiheessa, jossa sitä ei kannata kirjoittaa pidemmälle ilman kontaktia näyttämöön tai tietoa tulevan esitystuotannon tekstiin liittyvistä reunaehdoista. Kirjailija odottaa teatterilta vastausta tunnusteluihinsa, eikä tarjoa tekstiä sillä aikaa muualle. Jos teatterin vastaus on ”ei, kiitos”, kirjailija voi tarjota tekstiä toisaalle. Nopea kieltäytyminen voi olla kirjailijalle parempi vaihtoehto kuin loputon odottelu ja vastauksen roikottaminen.

Jos teos ei kiinnosta, ja tätä näkemystä ei osata tai ei ehditä riittävän taiten asetetuina sanakääntein ilmaista, pelkkä ”ei” riittää. Kieltävän vastauksen kylkiäisenä annettu epätarkka luonnehdinta teoksen laadusta – joka saattaa olla seurausta esimerkiksi siitä, että teokseen ei olla ehditty kunnolla syventyä – saattaa varsinkin kokemattomamman tekijän kohdalla haavoittaa, ja vaikuttaa teoksen kirjoitusprosessin jatkuu.

On huomionarvoista, että ohjelmistovalintaprosessilla ja sen päätöksistä kommunikoinnilla on lähtökohtaisesti eri funktio kuin teoksen sisällön tai sen laadun arvioimisella yleisesti, tai teoksesta annettavalla palautteella. Palautteen tarkoitus on aina ensisijaisesti auttaa tekijää eteenpäin työnsä kanssa. Sen tehdäkseen palautteen antajan on täytynyt paneutua teokseen erityisellä huolella ja olla tietoinen sekä tekijän lähtökohdista että tarpeista kyseiselle palautteelle. Myös teoksia tarjoavien tekijöiden on tärkeää tiedostaa, että ammattiteatterit eivät ole palautepalveluita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö päätöksiä voisi tai tulisi silti jollain tavoin taustoittaa. Tarkoitus ei kuitenkaan ole ottaa kantaa siihen, millainen teoksen laatu on yleensä, vaan miten se vastaa niitä tarpeita, reunaehdoja, tavoitteita ja odotuksia, jotka juuri kyseisissä teatterin ohjelmistopoliittisessa tilanteessa – ja vain siinä – ovat olennaisia. Vaikka pieteetillä tehdyn ehdotuksen hylkäys saattaa tuntua julmalta, päätös kuitenkin se kertoo vain siitä, että kyseinen teos tai idea ei ollut kyseiseen tarkoitukseen sopiva juuri kyseisellä hetkellä. Jää teatterin vastuulle varmistaa, että rakenteen sisäinen prosessi ehdotusten arvioimiseksi on työtä hakevien kannalta reilua, eli että ehdotukset saavat ammattitaitoisen käsittelyn, jota varten on varattu tarpeeksi aikaa perustellun näkemyksen muodostamiseksi.

Tämän esimerkiksi teatterin ja freelancerkirjailijan välillä tapahtuvan kontaktin ja tunnusteluvaiheen toteutustavalla ja niiden sisältämän vuorovaikutuksen laadulla saattaa siis olla paljonkin merkitystä työtä hakevalle tekijälle, vaikka yhteistyötä ei syntyisikään. Erityisen tärkeää se on kuitenkin silloin, kun se toimii yhteisenä alkusysäyksenä tulevalle taiteelliselle prosessille. Nämä alkumetrit – kuten myös sitä seuraava sopimusneuvottelu – ratkaisevat onnistutaanko työlle rakentamaan toimiva olosuhde, ja millaisissa tunnelmissa yhteistyö käynnistyy. Tulevatko työhön liittyvät laatuodotukset ja tarpeet molemmin puolin riittävällä tavalla kommunikoiduiksi ja huomioiduiksi työn raameissa? Rakentuuko molemminpuolinen luottamus, syttyykö innostus tulevaa työtä kohtaan? Toimiva yhteys alusta alkaen antaa taiteelliselle työlle selkänöjää, jossa tekijä pystyy ja myös haluaa antaa parhaansa. Se luo vakaata pohjaa erityisesti sen varalle, että yhteistyö jossain vaiheessa kohtaa haasteita.

#### ARTIKULOIDUT LAATUKRITEERIT HELPOTTAVAT PÄÄTÖKSISTÄ KOMMUNIKOIMISTA

Kun toiminnan kontekstina on taide, moninaiset päätökset sen liepeillä jäävät (tai jätetään tarkoituksella) usein mystisyyden verhon taakse. On helpompi puhua esimerkiksi vain intuitioon perustuvista ratkaisuista, kuin avata millaiset – täysin jäseneltävissä olevat – seikat näidenkin ratkaisujen taustalla vaikuttavat. Ei intuitiossa sinänsä ole mitään vikaa, se on täysin perusteltu ammattilaisen työväline, joka ammentaa syvästä asiantuntemuksesta ja kontekstin tuntemuksesta. Se ei kuitenkaan vapauta vastuusta sen suhteen, etteikö ammattimaisen toiminnan kontekstissa päätöksiä olisi pystyttävä perustelemaan. Erityisesti toimintaansa on pystyttävä perustelemaan, jos halutaan rakentaa avointa, reilua ja kestävää toimintakulttuuria. Tässä apua tarjoavat esimerkiksi laatukriteerit.

Teattereissa vallitsevat laatukäsitykset ovat avainasemassa juuri ohjelmistopäätösten tekemisessä. Kun näytelmä tai muu ehdotus ohjelmistoon, tai henkilö teki- jäksi teatteriin, on harkinnan kohteena, arviointi tapahtuu aina suhteessa joihinkin tiettyihin odotuksiin ja tarpeisiin. Mikä tekee ehdotuksesta sopivan ”juuri meidän teatterille, tähän ohjelmistokokonaisuuteen tai tuotantopaikkaan”? Millaisia ovat ideat, tekstit tai tekijät, jotka teatteria kiinnostavat? Ohjaavatko valintoja myös jotkut tietyt

arvot tai periaatteet? Mitkä rakenteen raamit vaikuttavat jokaiseen päätökseen? Suunnitteluprosessin sujuvuuteen vaikuttaa, ovatko nämä laadun kriteerit tiedostettuja, yhteisesti määriteltyjä ja avoimesti sanoitettuja. Ohjelmistovalinnoissa painotettavien seikkojen avoin kommunikointi selkiyttää yhteisön sisäistä keskustelua. Se voisi myös auttaa esimerkiksi vaikeiksi koettujen kielteisten päätösten kommunikoinnista ohjelmistotarjouksia tehneille tekijöille. Jos työn hakijoita on edes jollain tavoin informoitu siitä, mitä teatteri ohjelmistoon valittavilta ideoilta, teoksilta tai tekijöiltä odottaa, teatteri voi perustella tehtyjä valintoja suhteessa näihin artikuloituihin toiveisiin, sen sijaan, että ehdotuksen ansioita tai puutteita analysoitaisiin jollain yleisellä määrittelemättömällä laatuspektrillä.

## Teatteriammattilaisten näytelmävalmiudet

Kuten kirjailijoiden myös teatterintekijöiden kulloiseenkin tehtävään soveltuva ammattitaito on edellytys onnistuneelle taiteelliselle työlle. Kuitenkin työskentely erityisesti uusien nykynäytelmien ja keskeneräisten tekstien kanssa sekä yhteistyö pääosin teattereiden ulkopuolella työskentelevien näytelmäkirjailijoiden kanssa vaatii myös sellaisia lihaksia, joita ei ainakaan joka teatterissa pääsee säännöllisesti treenaamaan. Mikäli teattereissa työskennellään uusien ja keskeneräisten tekstien kanssa, on teattereiden vastuulla ylläpitää ja ruokkia henkilöstönsä osaamista niiden saralla. Toki jokaisella tekijällä on myös oma vastuu ammattitaidostaan ja sen kehittämisestä.

UNOssa tunnistettuja teatterintekijöiden erityisiä ammatillisia kehityskohteita uuden näytelmän kanssa työskentelyyn ovat mm. seuraavat asiat:

- näytelmän lukeminen
- kyky keskustella sisällöistä
- rakentavan palautteen antaminen
- työskentely keskeneräisen tekstin kanssa
- vuorovaikutus- ja yhteistyötaidot (teatterin sisällä ja kirjailijoiden kanssa)
- näytelmäkirjallinen sivistys, eli erilaisten kirjailijoiden ja teosten sekä kirjailijantyön, eli luovan taiteellisen (kirjallisen) prosessin logiikan tunteminen
- taiteellis-tuotannollinen ajattelu – kyky muokata työolosuhdetta näytelmän laatutavoitteiden mukaisiksi sekä valita niihin sopivat työ- ja toimintatavat
- kyky artikuloida laatutavoitteita sekä muita työtä ohjaavia periaatteita ja ratkaisuja muille

Kaikissa puheteattereissa ollaan tekemisissä näytelmätekstien ja niiden lukemisen kanssa. Mutta kuten Saana Lavaste omassa artikkelissaan<sup>4</sup> toteaa, kyseessä ei ole helppo tehtävä, ja siksi tätä taitoa tulisi säännöllisesti harjaannuttaa, mieluiten yhdessä. Ei ole myöskään itsestäänselvyys, että tekstien äärellä osattaisiin automaattisesti käydä rakentavaa keskustelua tai antaa niistä palautetta, joka auttaa tekijää eteenpäin työssään. On tärkeää, että näihin omanlaistaan taitoa edellyttäviin tehtäviin tarvittava ammattitaito tunnustetaan teatterissa, ja että teattereissa on

<sup>4</sup> Saana Lavasteen puheenvuoro Lukeminen taiteellisena työnä, alkaen sivulta 153.

halukkuutta kehittää näihin liittyvää osaamista, mikäli puutteita havaitaan. On myös konkreettisia työvälineitä ja -menetelmiä, jotka esimerkiksi auttavat tekemään teksteistä tarkkoja havaintoja, asettamaan yhteiselle lukemiselle tavoitteita ja nostamaan teoksesta esiin näkökulmia, jotka tukevat vaikkapa jonkin tietyn ammattiryhmän työtä uuden tekstin äärellä. Yksi tällainen apuväline on esimerkiksi ”lukutapalista”<sup>5</sup>.

Työskentely keskeneräisen tekstin kanssa edellyttää hyvää näytelmälukutaitoa, mutta myös näytelmän kirjoitusprosessin tuntemista. Kulloisenkin kehittäyttilanteen tarkoituksesta riippuu, millaisia muita taitoja kehittelijältä edellytetään. Yksi tyyppisimmistä kehittäyttilanteista on sellainen, jossa joku teatterin henkilökunnasta lukee keskeneräisestä tekstistä ja antaa siitä kirjailijalle palautetta. Tämä tehtävä asettuu luontevimmin dramaturgin osaamisalueelle, mutta jos dramaturgia ei teatterissa ole, samat ammattidramaturgin valmiudet tulisi löytyä myös siltä, joka tälle kirjailijan kanssakulkijan paikalle asettuu.<sup>6</sup> Mikäli keskeneräistä tekstiä taas kehitellään suhteessa näyttämöön, työssä tarvitaan ohjaajan ja näyttelijöiden tekstinkäsittelytaitoa ja ammatillista näkökulmaa. Tällaisessa kehittäyttyssä ratkaisevaa on se, että tilanteesta osataan rakentaa sellainen, että se tukee nimenomaan juuri tekstinkehittelyä, eikä katse ole esimerkiksi tulevassa näyttämötoteutuksessa.<sup>7</sup>

Kokonaisymmärryksen muodostaminen näytelmäkirjailijakentästä edellyttää ammatissa toimivan kirjailijakunnan ja erilaisten tekijöiden tuotannon tuntemista. Esimerkiksi uusia tekstejä tilatessaan teatterit tarvitsevat tietoa siitä, millaiset kirjailijat sopivat erilaisiin kirjoitustehtäviin, kenen kieli sytyttää, kenellä on kokemusta vaikkapa jonkin tietyn aihe-asteon käsittelystä, tai kuka tuottaa sellaista näyttämöä haastavaa muotokieltä, joka ”meidän teatteria kiinnostaa juuri nyt”. Lisäksi tarvitaan ymmärrystä siitä, millaisia erilaiset kirjoitusprosessit voivat olla, ja mitä ammatinomainen näytelmäkirjoitusprosessi edellyttää työn olosuhteelta ja resursseilta. Tällaista ns. näytelmäkirjallista sivistystä ei synny itseksensä, vaan sitä on tietoisesti rakennettava. Se edellyttää sekä aikaa että kiinnostusta verkostojen rakentamiseen, kontaktien luomiseen ja yhteydenpitoon näytelmäkirjailijoiden kanssa. Myös keskittynyttä työaikaa teosten lukemiseen säännöllisesti ja hyvää näytelmälukutaitoa tarvitaan. Tällainen ammattitaito sujuvoittaa yhteistyötä kirjailijoiden kanssa, mutta on samalla näytelmäkirjallisuutta taiteellisessa työssään hyödyntävän teatterin ohjelmistosuunnittelun elinehto. Lienee selvää, että tässäkin kuvataan dramaturgin osaamisen ydintä.

118

## TEKSTILÄHTÖINEN TUOTANTOSUUNNITTELU NÄYTELMÄN JA KANTAESITYKSEN LAADUN TAKEENA

Uusien näytelmien kantaesityksiä tuottavissa teattereissa tarvitaan valmiutta lähestyä tuotantoprosessien suunnittelua tekstilähtöisesti, tekstin kirjoitustyön tarpeet huomioiden. Tässä avainasemassa on toimiva dialogi kirjailijan kanssa, toki myös kirjailijan ymmärrys ja kyky kommunikoida omista työtavoistaan. On sekä tekstin että kantaesityksen laadun kannalta olennaisen tärkeää, miten kirjoitustyön tarpeet onnistutaan

<sup>5</sup> Lavaste taustoittaa työvälineen käyttöä artikkelissaan (s. 153). Työväline löytyy alkaen sivulta 222.

<sup>6</sup> Elina Snicker avaa puheenvuorossaan Mitä on dramaturgintyö? tarkemmin lukevan dramaturgin ammattitaitoa, alkaen sivulta 141.

<sup>7</sup> UNOn koostama ”Tekstinkehittelijän muistilista” löytyy sivulta 221.

huomioimaan esitystuotantoprosessissa, jos näytelmätekstin on tarkoitus valmistua vasta tuotannon aikana. Tämä tilanne on kantaesitystekstille hyvin tyypillinen, ja se on myös kelpo tapa tukea tekstin laatua: Tarjota mahdollisuus testata ja tarvittaessa tarkistaa tekstin ratkaisuja suhteessa näyttämön todellisuuteen. Tässäkin prosessissa dramaturgista on ratkaisevaa hyötyä. Hän toimii välittäjänä tekstin ja esityksen tarpeiden välissä. Dramaturgi tukee sekä kirjailijan että muun työryhmän työtä mahdollistaen kaikille omaan työhön keskittymisen ja sujuvan vuoropuhelun erilaisten taiteellisten prosessien välillä.

Kun kaksi lähtökohtaisesti erilaista taiteellista prosessia – oletusarvoisesti hitaampi kirjoitustyö ja nopeammin etenevä esitysprosessi – sovitetaan yhteen, tulee tunnistaa näiden kummankin oma peruslogiikka: Mitä työvaiheita kummassakin on oletusarvoisesti, mitkä ovat eri vaiheiden todennäköiset tarpeet? Miltä osin ja miten työtä on mahdollista, järkevää tai jopa tarpeellista limittää yhteen? Esimerkiksi tarkasti mietityllä aikataulutuksella voidaan tehdä paljon: Tekstin kehittelyn tarpeita voidaan tukea vaikka jo reilusti ennen harjoituskauden alkua järjestettävällä työpajajaksolla. Se voi samalla toimia käynnistykseenä esityksen taiteelliselle prosessille. Harjoituskautta ja valmistamista voidaan pilkkoa useisiin jaksoihin, joiden väleissä työtetään suunnitelmallisesti tekstiä eteenpäin. Työryhmässä tiedetään koko ajan, mitkä tekstin ratkaisut ovat sellaisia, että niiden pohjalta voi alkaa rakentamaan näyttämön todellisuutta (tai vaikka markkinointistrategiaa), ja mitkä ovat vielä muutoksen alla, minkä tekstin osan pohjalta ei kannata vielä alkaa valmistaa tarpeista, suunnitella valotilannetta tai näyttelijän alkaa opetella tekstiä ulkoa. Erityisesti viestintäväen osallisuus kantaesitysprosessista tulee miettiä huolella. Näiden ammattilaisten työtä tukevista käytännöistä on tärkeää sopia etukäteen sekä heidän että taiteellisen työn tarpeita kuullen. Miten viestinnälle varmistetaan riittävä tieto tulevan teoksen sisällöstä, jotta he voivat luoda siitä yleisölle oikeanlaisen ennakkomielikuvan? Miten tämä tehdään niin, että kirjallisessa tai esityksen taiteellisessa prosessissa ei tarvitse markkinoinnin takia lukita asioita liian aikaisessa vaiheessa?

## Työtavan valinta määrittää kirjailijantyön suhdetta teatteriammattilaisiin ja -rakenteisiin

Kirjailijan suhde näytelmän tuottavaan teatteriinkin sekä kirjailijan rooli esityksen tuotantoprosessissa ja työryhmässä vaikuttavat tekstin kirjoitusprosessiin. Yksittäisen työn kohdalla vaikutuksen voimakkuus liittyy ennen muuta valittuun työtapaan:

Tekstin kirjoitustyö voi tapahtua joko

1. esitysprosessista täysin erillään (teatterin tilaaman teoksen esitystuotanto käynnistyy valmiin tekstin pohjalta),
2. esitysprosessiin joiltain osin limittyneenä (esityksen valmistaminen käynnistyy keskeneräisen tekstin pohjalta, kuten sivujen 108-109 kaaviossa), tai
3. kokonaan esitysprosessin osana (esityksen työryhmä tuottaa harjoitusprosessissa materiaalia, josta kirjailija työstää näytelmän tai esityskäsikirjoituksen).

Kaikki esimerkit ovat yhtä mahdollisia tapoja kirjoittaa uusia tekstejä ja valmistaa esityksiä, mutta niihin sisältyvät taiteelliset prosessit noudattavat erilaisia logiikoita, joista tekijöiden tulee olla tietoisia. Jokaisen työtavan kohdalla on ratkaisevan tärkeää, että työn toteutuksesta ja yhteistyön tavoista sovitaan tarkasti. Onko kirjailija

mukana, kun esitystuotantoprosessissa tehdään päätöksiä? Onko kirjailija läsnä harjoituksissa, kuinka paljon, ja mitä hänen siellä odotetaan tekevän? Tai jos kirjailija ei ole paikalla, kuka saa tehdä päätöksiä tekstin muuttamisesta, ja millä tavoin? Jos työn tarkoituksena on työtavasta riippumatta synnyttää esityksen lisäksi myös laadukas, omalaksinen, näyttämöstä erillinen näytelmäkirjallinen teos, tulee ensin (tai erikseen) keskittyä tavoittelevaan parasta mahdollista tekstiä, ja vasta sen jälkeen siirtää fokus esitykseen. Tekstin kirjoitusprosessi tulee huomioida omana taiteellisen prosessinaan ja sen tarpeet erottaa esityksen valmistamisen prosessin tarpeista. Kun kyseessä on jollain tavoin jaettu, yhteinen taiteellinen prosessi, on yhteistyön toimivuuden kannalta olennaista, että kaikki siihen osallistuvat hahmottavat samalla tavalla sen, millaiseen prosessiin ja lopputulokseen pyritään, ja millä kriteerein näiden onnistumista arvioidaan. Miten ja milloin kaikkien osapuolten omia käsityksiä työn odotuksista ja tavoiteltavasta laadusta jaetaan yhteistyön käynnistyessä? Entä tehdäänkö yhteistä arviointia työn onnistumisesta sen toteuduttua, ja miten?

Tekstin laadun kannalta yksi keskeinen syy tunnistaa erilaiset työtavat, niiden eri vaiheet ja fokus, liittyy palautteen antamiseen ja tapoihin käsitellä keskeneräistä tekstiä. Kuka tai ketkä antavat kirjailijalle tekstistä palautetta, missä vaiheessa kirjoitusprosessia, millä ammattitaidolla ja millä motiivilla? Onko palautteen tarkoitus tukea tekstin ominaislaadun löytymistä vai vaikuttaa tekstin kehittymisen suuntaan palautteen antajan omien intressien ohjaamana, esimerkiksi katse jo suunnattuna tulevaan esitystuotantoon? Valittu työtapa vaikuttaa siihen, miten kirjailijan oletetaan tekstin kehittämishetkiin reagoivan. Tuleeko tulevan kantaesityksen ohjaajan, työryhmän tai tekstin tilanteen teatterinjohtajan kommentit huomioida, ja kuinka kirjaimellisesti, vai tekeekö kirjailija oman ratkaisunsa muiden näkemyksistä huolimatta? Onko kyseessä vaikkapa yhteiskirjoittamisen luonteinen prosessi, jossa on tarkoituksin, että kaikki työryhmän jäsenet saavat sanansa siihen, millainen teos on valmistumassa? Jälleen kaikki palautuu ydinkysymykseen: *mistä on sovittu*.

Niin yksittäisten työprosessien kuin koko teatteritoiminnan kannalta on olennaisen tärkeää, miten niitä johdetaan. Miten työn lähtökohtia määrittävää neuvottelua ja kompromissia rakennetaan, miten käytännön työn tekemistä ja siinä tarvittavaa tekijöiden välistä vuorovaikutusta tuetaan? Olosuhdetta rakentaa se, *millaiset* raamit ja tavoitteet työlle asetetaan, mutta myös se, *miten* näiden lähtökohtien asettaminen sekä käytännön työ tapahtuu – dialogissa vai sanellen, hyvässä yhteisymmärryksessä vai yleisen epäselvyyden vallitessa. Johdon tehtävä on tukea työn tekijää tai tekijöitä yhdessä asetettujen tavoitteiden saavuttamisessa yhdessä sovittujen reunaehtojen puitteissa. Yhteistyö teatterinjohtajan ja kaikkien prosessiin osallistuvien tekijöiden kanssa, kaikkien osapuolten välisen vuorovaikutuksen toimivuus on osa kokonaisuutta, josta muodostuu laadun mahdollistava työolosuhde myös näytelmäkirjailijan työlle.

#### KIRJAILIJANTYÖN ERILLISYYS TEATTERIRAKENTEISTA HAASTAA YHTEISTYÖN KÄYTÄNTÖJÄ

Kirjailijan omat työtavat ja kulloinenkin taiteellinen prosessi, kuten myös työn laajempi konteksti (esimerkiksi teatterin käytännöt) vaikuttavat siihen, millainen suhde itsenäisellä kirjoitustyöllä on teatterityön kollektiiviseen luonteeseen. Kirjoitusprosessi tarvitsee omaa raahea ja usein myös jonkinlaista etäisyyttä esitystuotantoprosessiin, jotta teos saa muotoutua omanlaisekseen maailmaksi ennen kuin se altistetaan muiden toiveille ja konkreettisen näyttämön realiteeteille. Kyse on



erillisyyden oikeasta annostelusta, koska liiallinen erillisuus voi muodostua ongelmaksi. Näin on esimerkiksi silloin, jos kirjailija jää yksin niissä tilanteissa, joissa hän tarvitsisi työnsä parhaan laadun saavuttamiseen apua muilta. Näytelmä kirjoitetaan ensisijaisesti ääneen puhuttavaksi, ja siksi esimerkiksi tekstin kuuleminen luettuna voi olla kirjoitusprosessin aikana tärkeää. Erillisuus muodostuu yksittäistä työprosessia merkittävämmäksi ongelmaksi, jos sen takia tuotantorakenteissa ei hahmoteta riittävästi näytelmäkirjailijan työn luonnetta ja vaativuutta. Uuden näytelmän synnyttämiseen tarvittava työmäärä kaikessa laajuudessaan, ja luovan prosessin erilaiset vaiheet, saattavat jäädä täysin näkymättömiksi niille esitystuotantoon osallistuville, jotka työskentelevät enimmäkseen valmiin tai jo hyvin pitkälle työstetyn kirjallisen materiaalin kanssa – mahdollisesti jopa ilman mitään kontaktia sen kirjoittaneeseen henkilöön.

Tämän yksinäisenkin kirjailijantyön ja yhteisöllisen teatterityön välisen ristiriitaisuuden ja sen juurisyiden tiedostaminen puolin ja toisin auttaa kumpaakin osapuolta hahmottamaan tilanteeseen mahdollisia yhteisiä ratkaisuja. Kirjailija voi artikuloida jo ennalta millainen ja mihin työvaiheisiin sijoittuva vuorovaikutus tukee hänen taiteellista prosessiaan. Tuotantorakenteissa päätöksiä tekevien taas on hyvä olla kartalla sekä siitä, millaiset olosuhteet kirjailijantyö kulloinkin tarvitsee, että siitä, millaista yhteyttä teatteri tai työryhmä puolestaan tarvitsee kirjailijaan prosessin aikana. Yhteistyö edellyttää luottamusta ja yhteistä keskustelukulttuuria. Näiden rakentuminen vaatii aikaa ja vaivaa – ja myös säännöllistä kontaktia ja yhteydenpitoa. On sekä teatterin että kirjailijan vastuulla turvata tätä yhteyttä, ja myös tarvittaessa vaatia sitä. Teattereilta tämä saattaa edellyttää ajan ja tilan raivaamista sille erikseen, jonkinlaisen oman käytännön luomista kommunikaation sujuvuuden takaamiseksi. Yhteyden luominen ja dialogikumppanuus kirjailijan kanssa kuuluu luontevimmin teatterin (vakituisen) dramaturgin tehtäviin. Jos dramaturgia ei ole, on pohdittava, kenen tehtäviin kirjailijan kanssa kommunikointi silloin kuuluu, ja varmistettava, että kyseisellä henkilöllä on tähän aikaa.

On tärkeää huomioida, että teattereissa työsuhteissa työskentelevien ammattilaisten vuorovaikutus ja yhteisten käytäntöjen syntyminen pääosin teattereiden ulkopuolella toimivien näytelmäkirjailijoiden kanssa ei välttämättä tapahdu yhtä luonnostaan kuin niiden kanssa, jotka kohtaavat säännöllisesti päivittäisessä teatterityön arjessa. Teattereissa erityisesti valta-asemassa olevien on tärkeää tiedostaa tämä rakenteessaan työskentelevien ammattilaisten ja ulkopuolisten kirjailijoiden (mahdollinen) eriasemaisuus, ja tunnistaa vaikutukset, joita siitä saattaa aiheutua yhteistyöhön tekemiseen, työolosuhteen rakentumiseen ja siten kenties myös teoksen laatuun.

## Kantaesityksen laadun merkitys näytelmäkirjailijalle ja -kirjallisuudelle

Uusien tekstien kantaesitysten laadulla on erityistä merkitystä sekä kirjailijoille näiden teosten osatekijöinä että näytelmäkirjallisuudelle taiteenajajina, vaikka näytelmätekstit ovatkin itsenäisiä taideteoksia, ja esitystuotanto aina vain yksi mahdollinen tulkinta kirjallisesta teoksesta. Artikkelin alussa pohdin laadun erilaisia kriteerejä, niiden moninaisuutta ja tulkinnanvaraisuutta. Mitkä seikat ovat läsnä, tai kenen näkökulma painottuu, kun arvioidaan, miten uuden näytelmän kantaesitys onnistui vastaamaan sille asetettuihin odotuksiin? Miten määritellään teoksen taiteellinen

laatu? Miten näistä kysymyksistä vedettävät johtopäätökset vaikuttavat tuleviin ratkaisuihin teatterissa uusien näytelmien osalta, entä näytelmäkirjailijan tulevaisuuteen?

Näytelmätekstin ja näyttämön suhde on niin saumaton, että ns. suuri yleisö tuskin edes mieltää niitä toisistaan erillisiksi asioiksi. Vaikuttava näyttämötulkinta sataa myös tekstin laariin, ja vastavuoroisesti epäonnistunut esitystoteutus saatetaan tulkita automaattisesti myös tekstin laadun puutteiksi. Esitykset muokkaavat myös alan ammattilaisten käsitystä näytelmäkirjallisuudesta ja sen mahdollisuuksista. Mielipiteitä teksteistä muodostetaan monesti ensin esitysten perusteella, jolloin esityksellä saattaa olla suoraa vaikutusta siihen, miten kiinnostavana teksti (ja sen tekijä) näyttäytyy muille alan tekijöille. Jos esitys ei toimi, luetaanko näytelmää ollenkaan tekstinä. Teatteriammattilaisilla on rajallisesti aikaa, ja hyvin vaihtelevia intressejä lukea uusia näytelmiä. Toisaalta lukijalta vaatii erityistä harjaantuneisuutta tavoittaa näytelmätekstin koko taiteellinen tai näyttämöllinen potentiaali pelkän yksin lukemisen perusteella.

Kantaesitys on useimmiten ensimmäinen, ja monesti myös ainoaksi jäävä kerta, jolloin uusi näytelmä kohtaa yleisönsä. Siksi sillä itsessään on kirjailijalle erityinen merkitys, jo pelkästään työn toteutumisen näkökulmasta. Myös kantaesityksen taiteellisen onnistumisen suhteen kirjailijalla on paljon pelissä, kenties jopa enemmän kuin muilla teoksen tekijöillä. Näytelmän kirjoittamiseen on voinut kulua vuosia, kun samassa ajassa esitysproduktioon osallistuneet tekijät ovat tehtävänsä erilaisesta luonteesta johtuen todennäköisesti ehtineet työskennellä lukuisten taiteellisten töiden parissa, niiden merkitystä heille yhtään väheksymättä. Käsitys kantaesityksen taiteellisesta onnistumisesta muodostuu yleensä yhdistelmästä erilaisia näkemyksiä: Mitä teoksen kokijat (yleisö, kriitikot ja erityisesti teatteriammattilaiset) ajattelivat esityksestä? Mikä oli esityksen valmistaneen työryhmän tulkinta teoksen ansioista tai puutteista, onnistuiko työryhmä tavoitteissaan? Kirjailijan näkökulmasta yksi kantaesityksen laatuksymyksistä on, onnistuiko näyttämötulkinta tavoittamaan sen, mihin kirjailija tekstillään pyrki.

Esityksen saama huomio tai yleisömäärässä mitattava menestys saattavat vaikuttaa siihen, saako näytelmä uusia tulkintoja muilla näyttämöillä, tai siihen millaiset ovat kirjailijan tulevien teosten mahdollisuudet. Esitys vaikuttaa käsityksiin siitä, kuinka potentiaalisena tekijänä kirjailija näyttäytyy, saako hän uusia työtilaisuuksia ja siten esimerkiksi mahdollisuuksia kehittyä taiteilijana työtään tekemällä – tämä toki on totta kaikkien freelancertaiteilijoiden kohdalla. Silti, erityisesti vos-teattereissa, ja verrattuna muiden teatteriammattilaisten tulonmuodostukseen, esityksen myyntituloksella on joka tapauksessa kirjailijalle suurempi henkilökohtainen merkitys, koska lipputuloihin suhteutuvat rojalit muodostavat olennaisen osan kirjailijan toimeentulosta. Näin siis sillä oletuksella, että kirjailija ei ole määräaikaisessa tai vakituisessa palkkatyösuhteessa teatteriin. Muut teatteriammattilaiset saavat (ainakin vos-teattereissa) palkkansa esityksen myynnistä riippumatta. Toisaalta, jos yksittäinen esitys osoittautuukin myyntihitiksi, se saattaa kirjailijan kannalta tarkoittaa konkreettisesti työrauhaa tuleville ajoille uusien teosten kirjoittamiseen. Yksittäisen esitystuotannon myynnillä saattaa olla vaikutusta myös tekijän tulevien näytelmätekstien laatuun.

Kantaesityksen laatu suhteessa kirjailijan omiin odotuksiin, sekä se, millaisen vastaanoton teksti esityksen kautta saa muilta, saattaa vaikuttaa kirjailijan kokemuksen ratkaisuihin sananvaltaa, vaikka hänellä ei olisikaan ollut näyttämöto-  
teutuksen ratkaisuihin sananvaltaa, saati hänen teoillaan vaikutusta siihen, löysikö yleisö katsomoon. Vaikka täydet (tai vajaat) katsomot eivät yksin kerro mitään

teoksen taiteellisista ansioista, ne saattavat vaikuttaa vahvastikin teatterin muiden ammattiryhmien kokemukseen siitä, kuinka laadukkaana kokonaisprojektina kyseistä taiteellista työtä lopulta pidetään. Ero teoksen taiteelliseen laatuun ja muunlaisiin seikkoihin, kuten katsojatarvoitteiden täyttymiseen, paikantuvan onnistumisen kokemuksen välillä on tärkeää tunnistaa. Tämän eron tiedostaminen, ja myös sanoittaminen, taiteellisen työn tavoitteiden tasolla on tärkeää erityisesti teatterirakenteissa, joiden toimintaedellytykset ovat nykyisellään niin vahvasti myyntiin sidottuja, että sillä on jo – tietoisesti tai tiedostamatta – paljon painoarvoa sisältövalintoja ja taiteellista työtä koskevissa ratkaisuissa.

Jokainen uusi teos on laadultaan ja vastaanotoltaan lähtökohtaisesti mysteeri, ja siksi aina myös jonkinasteinen taloudellinen riski. Mutta eikö tällaisten riskien ottaminen – tuntemattoman äärelle asettuminen, kuten Saana Lavaste ja Hanna Helavuori tämän teoksen puheenvuoroissaan taiteellisen teoksen lähestymistä kuvaavat – ole juuri sitä kovaa ydintä, josta taiteellisessa työssä ja sen mahdollistamisessa pitäisi olla kyse?

## LAADUN PERUSKIVET

UNOn kehittämistyössä tunnistetut, näytelmän laatua edistävät keskeiset seikat on koottu seuraaville sivuille. Näitä työn lähtökohtia, erilaisia käytäntöjä, työtapoja ja painopisteitä huomioimalla on – näkemyksemme mukaan – mahdollista rakentaa toimiva olosuhde taiteelliselle työlle. Vaikka nämä havainnot nousivat esiin nimenomaan näytelmähankkeessa tehdyn työn kautta, väitämme niiden soveltuvan yhtä lailla myös muihin taiteellisen työn ja tuotannon konteksteihin.

Nämä laadun peruskivet toimivat esimerkiksi tarkistuslistana oman toiminnan tarkasteluun: *Miten nämä asiat toteutuvat omassa taiteellisessa työssäni tai edustamani organisaation toimintatavoissa ja käytännöissä tällä hetkellä?* Jos tunnistat kehittämistarpeita jollain osa-alueella, tämän teoksen seuraavat puheenvuorot tarjoavat syventäviä näkökulmia, joista voi hakea tukea ja inspiraatiota oman ajattelun jäsentämiseen taiteen ammattilaisuuteen kytkeytyvien kysymysten äärellä. Teoksen viimeisestä osasta löydät kokoelman UNOn dokumentoimia menetelmiä sekä teatteriammattilaisten yhteisen ajattelun synnyttämiä koonteja, joita voi hyödyntää konkreettisena apuna omassa ponnistuksessa kohti laadun ”*nextiä leveliä*”.

## LAADUN PERUSKIVET

Mitä laadun synnyttäminen edellyttää uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosessin työolosuhteelta?

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

**TYÖN TAVOITTEELLISUUS JA KONTEKSTIN YMMÄRRYS**

taiteellisen prosessin ja rakenteiden toimintalogiikan tuntemus

mietitty tarkoitus (miksi) ja sitä vastaavasti asetetut tavoitteet, jotka huomioivat tekijöiden valmiudet ja kulloisenkin työn olosuhteen (myös resurssit)

reflektointi, onnistumisen arviointi, halu kehittyä

aktiiviset valinnat käytännön teoiksi laadun saavuttamiseksi sovittujen raamien puitteissa

**SISÄLLÖLLINEN AJATTELU**

aika!

(näytelmäkirjallinen) sivistys

osallisuus sisältökeskustelusta

**TEKIJÖIDEN VALMIUDET**

tehtävään soveltuva ammattitaito ja työvälineet

ammattilypeys, tinkimättömyys (työn etiikkaa unohtamatta!)

motivaatio

vuorovaikutustaidot

## TOIMIVAT PROSESSIT

selkeä päätöksenteko  
läpinäkyvät toimintaperiaatteet  
mietityt käytännöt neuvotteluun ja sopimiseen  
yhteisesti määritellyt työtavat  
tarkoituksenmukaiset toimintamuodot  
riittävät ja oikea-aikaiset resurssit  
avoin ja tasavertainen vuorovaikutus

## ARTIKULOINTI - DIALOGI

ajattelun tekeminen näkyväksi — yhdessä ajattelevinen  
sanoittaminen — jakaminen  
perusteleminen — palaute  
viestintä — vuorovaikutus

---

KATI SIRÉN:  
MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

---

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA



126



KATI SIRÉN:  
MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

KATI SIRÉN

# MONI- AMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

127

UNOn ajatushautomotoiminta lähti liikkeelle tarpeesta ymmärtää uuden näytelmän olosuhteita ja kantaesitysprosesseja teattereissa. Tavoitteena oli kutsua koolle eri ammattikuntien edustajia jakamaan kokemuksia ja näkemyksiä asiasta, johon tuntui liittyvän myös monenkirjavia odotuksia ja ennakkoluuloja. Tässä artikkelissa pyrin konkretisoimaan työskentelyjen tarkoitusta ja tausta-ajattelua.

Eri ammattiryhmien välistä yhteistä ajattelua saatetaan pitää itsestäänselvänä teatterin työtapana. Moniammatillisessa työyhteisössä toki tapahtuu yhteistä ajattelua, mutta emme välttämättä hahmota mistä seikoista sujuva yhteistyö rakentuu.

Halusimme UNOssa luoda aktiivisen keskustelualustan, jossa olisi mahdollista reflektoida ja ihmetellä avoimesti näkökulmia aiheeseen. Ennen kaikkea tavoitteenamme oli syventää keskusteluun osallistuvien ymmärrystä siitä, millaisen ajattelun ja valintaprosessien seurauksena kotimainen uusi näytelmä päätty teatteriin, ja millaisia kokemuksia kirjailijoiden ja teattereiden välisestä yhteistyöstä eri ammattilaisilla on. Millaisia ovat ehdot ja edellytykset sujuvalle moniammatilliselle yhteistyölle? Työtavaltaan ajatushautomo muistutti perinteistä fasilitoitua ryhmäprosessia. Työskentelyissä hyödynnettiin toiminnallisia ryhmätyömenetelmiä.

Lähdimme rakentamaan työskentelyjen sarjaa, jonka tavoitteena oli olla

- moniammatillinen
- prosessimainen
- tutkiva
- tietoa keräävä ja kokoava

Emme lukinneet suunnitelmaa työskentelyjen etenemisestä, emmekä sitä, millaisia lopputulemia prosessin tulisi tuottaa. Halusimme antaa osallistujajoukon ajattelun suunnata ja ohjata yhteistä tutkimustaivalta. Ajatushautomo rakentuikin johtolankaperiaatteella. Tämä tarkoitti, että kussakin työskentelyssä osallistujat saattoivat nimetä muita osapuolia, joiden katsoivat liittyvän käsiteltävään kysymykseen tai teemaan. Kyseisen osapuolen edustajia pyrittiin kutsumaan seuraavassa vaiheessa mukaan työskentelyyn tutkimaan aihetta yhdessä. Työskentelyjen sisällöt rakentuivat siis vuorovaikutuksessa kehittyen.

KATI SIRÉN:  
MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

Ajatushautomotoiminta käynnistyi huhtikuussa 2017. Ensimmäiseen työskentelyyn kutsuimme itseoikeutetusti näytelmäkirjailijoita reflektoimaan kokemuksia yhteistyöstä teattereiden ja muiden toimijoiden kanssa uuden näytelmän äärellä. Heti seuraaviin työskentelyihin laajensimme osallistujajoukkoa. Mukaan pyydettiin teatterinjohtajia, viestintä-markkinoinnin ja tuotannon ammattilaisia, koska havaittiin, että juuri näiden ammattikuntien edustajilta tarvitaan lisätietoa.

Moniammatillinen vuoropuhelu aiheesta käynnistyi vilkkaana, ja idea itseohjautuvasta prosessista muuttui todeksi. Alkoi vajaan kuuden vuoden mittainen erilaisista temaattisista kokonaisuuksista ja kokoonpanoista orgaanisesti rakentunut työskentelyjen sarja. Se sisälsi toisiinsa kytkeytyviä asiakokonaisuuksia, joista syntyi myös neljä kirjallista koontia. Nämä ammattilaisten oman kehittämisen työvälineiksi tarkoitetut aineistot löytyvät tämän teoksen työvälineosiosta.

Vaikka ajatushautomon ydin kietoutui uuden näytelmän ja kantaesitysten olosuhteisiin, pitkä prosessi tuotti havaintoja, jotka koskivat teatterityötä myös laajemmin. Uskon, että tähän vaikutti ajatushautomon pedagoginen lähtökohta, jossa toisiinsa kytkeytyivät prosessin aika, kysyminen työtapanä, kuunteleminen vuorovaikutuksessa sekä tiedon jäsentäminen.

Tämä artikkeli rakentuu havaintojen kerrostamina näkökulmina ja perustuu jälkiviisauteen. Rohkenen ajatella, että juuri jälkiviisaus on prosessimaisen työskentelyn tavoitelluin tulos. Matkalle tuskin huvittaa lähteä, jos reppua pakatessaan tietää mikä on reissun saalis.

UNON AJATUSHAUTOMON TEEMAT, TAPAAMISKERRAT  
(25KPL) JA OSALLISTUJAT

2017

- näytelmäkirjailijan ja teatterin yhteistyö ja vuorovaikutus
  - viestinnän ja markkinoinnin rooli uuden näytelmän kantaesitysprosessissa
1. kirjailijat
  2. teatterit/johtajat
  3. viestintä-markkinointi
  4. kirjailijat & teatterit/johtajat
  5. kirjailijat & teatterit/johtajat
  6. viestintä-markkinointi
  7. kirjailijat & teatterit/johtajat

*Verkoston teattereiden osallistujissa oli edustettuna vaihtelevasti erilaisia ammattiryhmiä. Eniten oli johtajia, mutta myös tuottajia ja dramaturgeja.*

**KIRJAILIJAN JA TEATTERIN  
YHTEISTYÖ UUDEN  
NÄYTELMÄN KIRJOITUS-  
JA KANTAESITYS-  
PROSESSISSA**

*Tapaamiskerrat ja niiden osallistujat*

*Työskentelyistä syntynyt koonti*



---

**KATI SIRÉN:**  
**MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ**


---

**2018**

- viestinnän ja markkinoinnin rooli uuden näytelmän kantaesitysprosessissa & teatterin sisäisen viestinnän kysymykset
- ohjaajan rooli/asema kantaesitysprosessissa

8. teatterit/johtajat
9. viestintä-markkinointi
10. teatterit/johtajat
11. viestintä-markkinointi & teatterit/johtajat
12. teatterit/johtajat
13. ohjaajat
14. ohjaajat & teatterit/johtajat
15. ohjaajat & kirjailijat

**TOIMIVAN SISÄISEN  
VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTA-  
ESITYSPROSESSIN  
TAUSTALLA**

**2019**

- dramaturgin työ

16. dramaturgit
17. dramaturgit
18. dramaturgit
19. dramaturgit & teatterit/johtajat

**DRAMATURGIN  
TEHTÄVÄNKUVIA JA  
TYÖN ORIENTAATIOITA**

**2020-2022**

- ohjelmistosuunnittelu

20. teatterit/johtajat
21. teatterit/johtajat
22. teatterit/johtajat
23. teatterit/johtajat & kirjailijat & agentuurit
24. teatterit/johtajat
25. teatterit/johtajat & kirjailijat & ohjaajat

**OHJELMISTO-  
SUUNNITTELUN  
TAIDE**

---

## PROSESSI ON AJAN ANTAMISTA

Kehittäminen tarkoittaa työelämässä usein nopeaa törmäyttämistä, tiivistämistä ja tehokasta tuloksellisuutta. Jos taas haluamme löytää työelämään jotain uutta tai jotain lisää, meidän on tärkeää vahvistaa ei-tietämisen tilaa, sillä juuri ei-tietämisen tilassa meillä on mahdollisuus nähdä totuttujen ajatusmallien taakse ja kuvitella monenlaisia tapoja toimia.

Ei-tietämisen tilaa tukee ajan antaminen. Ajan antaminen on pysähtymistä tai hidastamista, vähintäänkin mahdollisuutta rikkoa totuttu rytmi. Kohtaamisen näkökulmasta ajan antaminen tarkoittaa huomion ja kunnioituksen osoittamista mukanaolijoille ja asialle, jonka ääreen ollaan tultu yhdessä. Aika on myös ihmisten välille rakentuvan luottamuksen avaintekijä.

UNOn ajatushautomossa halusimme luoda hetkellisiä tiloja, joissa oli mahdollista keskittyä pohtimaan työhön liittyvien asioiden monimuotoisuutta ja kompleksisuutta. Oleellista oli tukea osallistujien kokemus- ja näkemystiedon aukeamista ja jakamista, koska niille ei arkityössä useinkaan ole aikaa. Tarjosimme tilaa ajatella työn olosuhteisiin liittyviä seikkoja, joista ammattiyhteisö ei ole laajasti aiemmin yhdessä puhunut. Pyrkimyksenä ei ollut löytää selityksiä vaan pikemminkin lisätä ymmärrystä pohdinnassa olevista ilmiöistä. Tähän tarvittiin viipylyä, ajatusten hakeamista ja tavallisuudesta poikkeavien tulkintojen mahdollistamista.

*LUKUOHJE: Kysymykset ovat työskentelyissä osallistujien esiin nostamien aiheiden pohjalta fasilitoituja jatkokysymyksiä.*

### 6.6.2017, JOHTAJAT JA NÄYTELMÄKIRJAILIJAT

Millaisia asioita aktivoituu teidän teatterissanne, kun keskustelete kantaesityksen valitsemisesta ohjelmistoon?  
Mitä ohjelmistosuunnittelu on konkreettisesti?  
Mitä kantaesitystekstin toteuttaminen tarkoittaa maakunnassa verrattuna pääkaupunkiseutuun?

Ajankäytön rajallisuus teatterityössä nousi toistuvasti esiin ajatushautomossa. Etenkin Ohjelmistosuunnittelun taide -otsikolla toteutetut työskentelyt toivat esiin kroonisen ajanpuutteen. Ohjelmistosuunnittelun kuvattiin olevan usein reaktiivista. Ajan rajallisuus korostuu entisestään, kun on kyse uuden näytelmän valinnasta teatterin ohjelmistoon. Muut tehtävät nielevät aikaresurssia suunnittelulta, erityisesti uusien tekstien lukemiselta tai uusien ideoiden tutkimiselta ja työstämiseltä vuorovaikutuksessa kirjailijan kanssa.

Painavaksi asian tekee se, että ohjelmistosuunnittelua voinee pitää teatterin yhtenä ydintehtävistä. Jos ydintehtävälle ei ole riittävästi aikaa, herää kysymys, millaisiin ohjelmistovalintoihin päädytään aikapaineisessa suunnitteluprosessissa. Miten ohjelmistossa voi saada paikan näytelmäteksti, josta ei ole samalla tavoin tunnettua mielikuvaa kuin jo kantaesitystä teoksesta? Kysymys liittyy vahvasti myös markkinointiviestinnän työhön. Markkinointiin ja viestintään keskittyneessä ajatushautomossa puhuttiinkin uuden näytelmän vaikutuksesta markkinoinnin aikajänteeseen. Ajan rajat korostuvat viestinnässä erityisesti jos kyseessä on teksti, joka muokkautuu

---

**KATI SIRÉN:  
MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ**


---

vielä harjoitusprosessin aikana, onhan markkinointi voimakkaan etupainotteista työtä. Edellisen kaltaiset havainnot herättävät pohtimaan, miten rajallinen aikaresurssi vaikuttaa uuden näytelmän mahdollisuuteen tulla osaksi suomalaisen teatterin tehtävää ja tarkoitusta.

Vaikka tietyt teemat muodostivat vuosittain ajatushautomotyöskentelyjen isommat linjat, emme pyrkineet rajaamaan prosessien kestoa. Pitkäkestoinen hanke mahdollisti eräänlaisen ”ajan luovan venyttämisen”, ja tämä tiedostaen tilaa myös rakennettiin<sup>1</sup>. Annoimme kullekin temaattiselle kokonaisuudelle sen ajan, minkä ne luontevasti tuntuivat tarvitsevan, jotta tieto sai aikaa syventyä ja jäsentyä. Tämä tarkoitti riittävää määrää erillisiä teemaa tutkivia tapaamisia, joiden välissä oli tavallisesti 1-2 kuukautta. Käytännössä prosessit rakentuivat teemasta riippuen 4-8 työpajasta. Kesto vaihteli reilusta puolesta vuodesta yli vuoteen. Kestolla oli tässäkin kohtaa ensisijaisesti ajattelun prosessia tukeva tavoite.

---

**20.2.2022, OMA TYÖMUISTIINPANO**

”Työyhteisöissä olisi nopeiden reaktioiden ja ratkaisujen rinnalla hyvä mahdollistaa rytmisesti ja aikajänteeltään toisistaan poikkeavia ajattelun käytäntöjä, joissa on tuloksellisuuden sijaan muitakin yhteisöä haastavia ja hyödyttäviä tehtäviä (vaikkapa moninäkökulmaisuus työssä ja keskinäisen ymmärryksen syveneminen, käytäntöjen kehittäminen ja testaus, identiteettikysymykset tai työn merkitykset teatterin sisällä ja sieltä ulospäin)”.

---

**KOHTAAMINEN ITSESSÄÄN ON OLENNAISTA**

Ajatushautomossa kohtaaminen itsessään oli merkityksellistä. Olimme tietoisia, että kutsumme koolle ammattiryhmiä, jotka eivät kenties koskaan aiemmin ole näin laajasti keskustelleet keskenään työn olosuhteisiin ja käytäntöihin liittyvistä kysymyksistä. Onhan arkityö usein reaktiivista ongelmanratkaisua. Sekoitimme pakkaa ja laitoimme osallistujat kohtaamaan toisiaan yli ammattirajojen. Halusimme tukea uusien verkostojen rakentumista, sillä jo ajatushautomon alkuvaiheessa oli noussut esiin miten heikosti tai sattumanvaraisesti eri ammattilaiset tuntevat toisiaan, eivätkä välttämättä kovin laajasti myöskään oman ammattikuntansa sisällä.

Jo kohtaaminen ilman tavoitteita voi tuottaa erilaisia ennakoimattomia vaikutuksia. Näitä voivat olla kielen ja käsitteiden erojen hahmottuminen tai roolien ja statusten merkityksen tunnistaminen. Työskentelyt nostivatkin esiin eräänlaisia alan sisäisiä ”sosiaalisia oletuksia tai muita yleisiä ajattelun tottumuksia”<sup>2</sup>. Tästä voisi esimerkkinä mainita vaikkapa erilaiset kotimaiseen uuteen näytelmään liittyvät taustaoletukset, kuten uudesta näytelmästä viestimisen ja sen markkinoinnin vaikeus,

---

<sup>1</sup> Onnismaa, J. 2021: 53

<sup>2</sup> Honkanen, H. 2016: 58

minkä vuoksi sitä saatetaan pitää yleisesti riskinä ja jättää sillä perustella valitsematta ohjelmistoon. Myös ammattirooleihin liitettiin erilaisia oletuksia, kuten että uudet näytelmätekstit päätyvät ohjelmistoon varmemmin vain ohjaajan välityksellä, tai että dramaturgin ja kirjailijan läsnäolo kantaesityksen harjoituksessa tuottaa jännitteitä työskentelyyn. On tärkeää, että erilaiset alan sisäiset jaetut ajatusmallit nousevat yhteiseen pohdintaan ja voivat näin tulla yhteistuumin uudelleen arvioiduiksi.

Emme ennalta pohtineet moniammatillisen työtavan ainutlaatuisuutta, mutta prosessin edetessä saimme palautetta asiasta. Vaikka teatterikentällä on tarjolla laadukkaita seminaareja, asiantuntijapuheenvuoroja, strategisia työpajoja ja paneelikeskusteluja ajankohtaisten aiheiden äärellä, mahdollisuus käydä ammattirajat ylittävää pitkäjänteistä dialogia työn olosuhteista oli uutta. Ajatushautomo saikin kiitosta työmuodon mielekkyydestä juuri kohtaamisen ja sen synnyttämän alan sisäisen tiedon mahdollistajana.

## VUOROVAIKUTUS ON KUUNTELEMISTA

Vuorovaikutusta hahmotetaan usein aktiivisen toiminnan kautta ja tätä aktiivisuutta ilmentää puhe. Olemme kulttuurisesti tottuneet ajattelemaan, että työyhteisöissä meidän tulisi mieluumminkin ”paasata kuin olla kuulolla, emmekä huomaa kysyä kun oletamme, että meidän tulee jo tietää”<sup>3</sup>.

Arjen teatterityössä ryhmä ammattilaisia ratkoo yhteistä päämäärää omilla tonteillaan. Vuorovaikutus on yhteistyön edellytys. Asiantuntijuus mielletään helposti tietämisen kautta. Kun joukko eri ammattikuntien taitajia rajatussa aikataulussa ratkoo kukin omaa osuuttaan, kuulemisen taitoa haastetaan. Tietäminen ja vastaaminen korostuvat. Tietämisen paine nousi toistuvasti esiin ajatushautomossa keskusteltaessa työn olosuhteista.

Eri ammattiryhmät kokevat tietämisen paineen eri kohdissa teatterityötä, eikä paineeseen liittyvistä kysymyksistä tule keskusteltua työyhteisöissä tai laajemmin alan sisällä. Eniten vastauksia ja vähiten kysymyksiä olemme tottuneet odottamaan hierarkian ylätasolta. Näille ennakk-odotuksille halusimme ajatushautomossa rakentaa tilaa tulla kuulluksi ja ymmärretyksi, onhan osallistuvan dialogin luonnollinen ulottuvuus myös kuuntelu.

Hyvässä vuorovaikutuksessa puhuminen ja kuunteleminen erotetaan toisistaan. Ajatushautomossa pyrittiinkin mahdollistamaan kaikenlaisten äänten esiintulo ja kuuleminen. Koolle kutsuttiin monenlaisia kokoonpanoja käymään dialogia. Kenenkään osallistujan kanta ei ollut toista oikeampi tai painavampi vaan kaikki äänet pyrittiin erilaisin työtavoin saamaan kuuluville ja näkyville tasavahvaisina.

*”Kun osallistujan henkilökohtainen tarkka havainto pääsee dialogissa esiin, emme enää puhu yleisellä tasolla yleisesti työstä, vaan kokemuksen ainutlaatuisuus syöventää ymmärrystä asian eri puolista” – Kai Alhanen<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> Hakala, J. 2021: 155

<sup>4</sup> Alhanen, K. 2016: 85

KATI SIRÉN:

MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

## DIALOGI AVAA KOKEMUSEROJA

Parhaimmillaan dialogi tukee omien olettamusten kohtaamista, kyseenalaistamista, tunteiden käsittelyä ja ilmaisemista sekä ymmärryksen rakentumista. Kun oletukset purkautuvat ja dialogissa alkaa syntyä yhteisesti jaettua ymmärrystä, kehittämme samalla ”kykyä puhua siitä mistä puhumme”.<sup>5</sup>

”Organisaatiolla on tietty retorinen rakenne, kaava jonka mukaan kieltä käytetään, ja josta tulee osa sitä, minkä kaikki tietävät”<sup>6</sup>. Nämä niin kutsutut perusoleutustilat<sup>7</sup> kuvaavat toimintamalleja, jotka ”jokin ryhmä on keksinyt, löytänyt tai kehittänyt oppiessaan käsittelemään ulkoiseen sopeutumiseen tai sisäiseen yhdentymiseen liittyviä ongelmia”<sup>8</sup>. Dialogi ajatushautomossa tuotti hyvinkin konkreettisia havaintoja työstä. Ne liittyivät useimmiten vuorovaikutukseen itseensä, työn organisoitumiseen tai tietyn ammattiosaamisen syväymmärrykseen.

24.10.2019, OHJAAJAT JA NÄYTELMÄKIRJAILIJAT

Tunneemeko ja ymmärrämmekö riittävästi toistemme työtä, tehdäksemme toimivaa yhteistyötä?

Esimerkkinä edellisistä voisi mainita muutamia eri ammattiryhmiin liittyviä huomioita, kuten näytelmäkirjailijoiden ja teatterinjohtajien välisessä ensikohtaamisessa tunnistetut osapuolten moninaiset odotukset ja tulkinnat toisistaan. Myös alan sisäinen laajasti päivittymätön käsitys dramaturgin työstä ja osaamisesta nousi esiin työskentelyissä. Yhtenä esimerkkinä dialogin tuottamasta tiedosta oli myös muun muassa se, miten teattereiden sisäisen viestinnän havaittiin vaikuttavan myös teatterin ulkoiseen (brändi)mielikuvaan. Ilman ajatushautomossa tapahtunutta eri ammattikuntien välistä vuoropuhelua uuden näytelmän kysymysten ympärillä nämä huomiot tuskin olisivat nousseet yhtä konkreettisina yhteiseen tietoisuuteen.

”Dialogissa kiinnostus kohdistetaan merkityksiin sisältyviin kokemuseroihin. Parhaimmillaan erilaisten kokemusten välille muodostuu vapaata, kokeilevaa vuoropuhelua, joka synnyttää uusia ideoita ja auttaa keskustelijoita käsillä olevien haasteiden ratkaisemisessa” – Kai Alhanen<sup>9</sup>

”Tarkkaavaisen kuuntelijan läsnäollessa on osallistujien todettu keksivän parempia ratkaisuja, perusteluja ja ideoita kuin itsekseen” – Kate Murphy<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Honkanen, H. 2016: 241-243

<sup>6</sup> Onnismaa, J. 2021: 21

<sup>7</sup> Schein, E. 1987

<sup>8</sup> Emt: 21

<sup>9</sup> Alhanen, K. 2016: 52

<sup>10</sup> Murphy, K. 2020: 159

## KYSYMINEN ON PYSÄHTYMISTÄ JA TAHTOA YMMÄRTÄÄ

Työelämässä on toisinaan vaikeaa kysyä, siihen ei ole aikaa tai lupaa. Prosessien hidastaminen kysymyksiin ei ole aina toivottua, tai kysyminen tulkitaan kyseenalaistamiseksi, joka hankaloittaa meneillään olevaa tilannetta.<sup>11</sup> Työyhteisöissä voi myös olla erilaisia sisäisiä hierarkioita kysymysten esittäjille.

Ajatushautomossa työskentelyt etenivät nimenomaan kysymisen kautta. Kysymällä halusimme tarjota osallistujille tilaa ymmärtää enemmän itseään ja toisiaan. Tarkoituksena oli myös osoittaa tiedon paikka: osallistujat olivat prosessin asiantuntijoita. Kysyminen tuotti huomioita, joita tarkennettiin kysymällä lisää. Kysyminen liittyy siihen, että tunnistamme organisaation tiedon olevan juuri työntekijöissä ja ymmärrämme sen merkityksen.

Valtaosa organisaation tiedosta on organisaatioissa itsessään, sen työntekijöissä<sup>12</sup>. Organisaation kannalta tärkeää on sekä osaamiseen liittyvä tieto että erilaisten olettamien kautta työn tekemiseen vaikuttavat tulkinnat työstä. Näihin olettimiin lukeutuvat esimerkiksi käsitykset siitä, kenen tieto organisaatioissa on missäkin kohtaa yhteisen työsuorituksen kannalta oleellista.

Organisaatioissa puhutaan hiljaisen tiedon tunnistamisesta, tukemisesta ja taltiointista. Hiljaisen tiedon jakaminen liitetään usein organisaation toimintakyvyn ja työn laadun varmistamisen kysymyksiin. Sillä on myös muita ulottuvuuksia: Osaamisen ja tietämyksen näkyväksi tekeminen siten, että niitä voidaan kehittää. Tietämyksen hyödyntäminen työn sujuvuuden tukemiseksi<sup>13</sup>. Yhteisöllisyyden ja yhteyden vahvistuminen. Keskinäisen arvostuksen lisääntyminen.

### 4.6.2019, DRAMATURGIT

Mikä olisi uskaliainta suomalaisessa teatterissa? Millaisia odotuksia ja tarpeita liittyy dramaturgin työhön?

Kun avataan ja pohditaan mitä tahansa työyhteisön toimintaan liittyvää kysymystä tai näkökulmaa, paljastuu tiedon moninaisuus ja kerroksellisuus. Ajatushautomossa pyrittiin kysymisen kautta kierros kierrokselta purkamaan työhön liittyvää tietoa ja taustaoletuksia.

Olettamat saattoivat muodostaa eräänlaisia toisiinsa verkottuvia systeemejä. Esi-merkkinä tästä seuraavat ajatushautomossa kysymisen avulla kuoriutuneet toisiinsa kytkeytyvät havainnot kantaesitysprosesseista:

Teatteriohjaajaa pidetään esitysprosessin kannalta tärkeimpänä asiantuntijana. Hänen oletetaan hallitsevan esityksen valmistamisen tuotantoprosessit riippumatta teatterirakenteiden erilaisuudesta. Teatteriohjaajat itse kokivat, että tämä ei pidä paikkaansa tai se saattaa päteä ainoastaan ennalta tutuissa rakenteissa.

<sup>11</sup> Ähman, H. 2021: 208; Hakala, J. 2021: 38

<sup>12</sup> Virtainlahti, S. 2009: 76

<sup>13</sup> Virtainlahti, S. 2009: 108

---

**KATI SIRÉN:**  
**MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ**


---

Työskentelyissä nousi myös esiin, että vierailijoiden perehdyttäminen teattereissa on vaihtelevaa ja sattumanvaraista, kenties juuri edellisestä oletuksesta johtuen. Teattereilla ei myöskään välttämättä ole selkeää kuvaa siitä, mitkä ovat perehdyttämisen kannalta oleellisia asioita vierailijan ja talon oman ammattiväen tehtävien sujuvuuden näkökulmasta. Lisäksi keskusteluissa korostui toistuvasti teattereiden halu mahdollistaa esitysten valmistusprosesseissa kaikin keinoin ”taiteen tekemisen vapaa tila”. Tuotantoprosessien tai työhön liittyvien pelisääntöjen tarkentamisen arveltiin kaventavan, jopa uhkaavan, tätä vapautta. Mitä, miksi ja keiden näkökulmasta puhutaan kun puhutaan taiteen tekemisen edellyttämästä vapaasta tilasta? Tätä oletusta tai ihannetta ei ole tavallista määritellä tai avata yhdessä kulloisenkin produktion ammattilaisten kesken. Kun lisäksi tunnistetaan, että uuden näytelmän kantaesitysprosessi vaatii monenlaista erityisosaamista ja usein myös enemmän aikaa, ymmärrämme tarpeen pohtia edellisiä taustaoletuksia. Pelkästään refleктоimalla kantaesityksiin liittyviä ennakkoluuloja ja käytännön haasteita voimme parhaimmillaan löytää välineitä tuotantoprosessien ja niissä toimivien kaikkien ammattilaisten työn tukemiseen.

*LUKUOHJE: Sitaatein merkityt ovat suoria lainauksia työskentelyjen osallistujien puheista.*

---

28.8.2018, OHJAAJAT

”Aion jatkossa esittää enemmän tyhmiä kysymyksiä, enkä teeskentele koko ajan palaverieissa, että muka tiedän kaiken. Pitää vain kysyä enemmän kysymyksiä, jotta ymmärrän oman vastuuni paremmin. Kysyjä saattaa tehdä palveluksen muiden parhaaksi.”

---

24.9.2018, JOHTAJAT JA OHJAAJAT

”Olisi mahtavaa, jos jokainen kantaesitysprosessi otettaisiin omana prosessinaan ja pohdittaisiin, minkälaisen prosessin juuri tämä teos tarvitsee.”

---

Miten pystytään katto-organisaation sisällä reagoimaan produktio-organisaation tarpeisiin? Onko taiteellisen työn osapuolilla jaettua ymmärrystä keskeneräisen tekstin kanssa työskentelystä? Millainen on ohjaajan rooli kirjoitusprosessissa tai kirjailijan rooli ohjausprosessissa? Entä työryhmän rooli keskeneräisen tekstin kanssa työskentellessä? Kenen tehtävä on sanoittaa työtapa ja sen reunaehdot – ja missä vaiheessa – kun tekstiä työstetään harjoitusprosessissa? Mitä harjoitusprosessin käynnissä oleminen tarkoittaa kirjoittamiselle? Tuntevatko kaikki vierailijat kyseisen teatterin tuotantoprosessin vaiheet? Onko sovittu, kuka tekee päätökset tekstin suhteen, tai miten toimitaan, jos tulee tarpeita tai haasteita uutta näytelmää harjoiteltaessa?

Yhteinen ajattelu tuotti kenties enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Oleellista oli kysyä aina uudelleen samoja kysymyksiä tai tarkentaa kysymysten taustoja, kunnes yhdessä katsottiin, että teemaa tai asiaa oli työstetty riittävästi. Tämän jälkeen siitä muotoiltiin johtopäätöksiä ja yhteenvetoja.

Kysyminen toimii myös tukena kysymiseen kannustamiselle. Kysyminen on vahvempi kutsu dialogiin kuin väite. Siitä voi aina jatkaa, joko kysymällä uudelleen, tarkemmin tai tuottamalla vastausvaihtoehtoja. Alan keskinäisen yhteyden rakentajana ja tiedon tuottajana kysyminen toimi ajatushautomossa oivallisena työvälineenä.

## JÄSENTÄMINEN ON MIELEEN PALAUTTAMISTA

Antamalla reilusti aikaa ajatella ja palaamalla kysyen toistuvasti samoihin aiheisiin halusimme tukea moniammatillista prosessia. Näin pyrimme myös varmistamaan, että ajatushautomossa jaettu ajattelu ei olisi vain hetkellisen kohtaamisen yllyttämää tunnelmointia, vaan voisi myös vaikuttaa aktiivisesti osallistujien työhön.

Yhtä tärkeää, kuin mahdollistaa tasavertainen keskustelu, olikin työskentelyssä syntyvän tiedon taltiointi, jäsentäminen ja uudelleen tarkastelu. Tavoitteena ei ollut pyrkiä keskusteluissa yksimielisyyteen vaan koota käsityksiä tai käsitysjoukkoja eri asioista. Jokainen työskentely dokumentoitiin ja materiaali jäseneltiin. Jäsentely tarkoitti työskentelyn sisällön tiivistämistä kysymyksiksi tai erilaisiin visuaalisiin muotoihin, jotta materiaali voitiin palauttaa osallistujille seuraavassa tapaamisessa sen syvempää tarkastelua varten.

---

### 4.4.2017, NÄYTELMÄKIRJAILIJAT

”Perustetaan Suomeen fantasianäyttämö, jonka yhteinen intohimo on näytelmän tutkiminen. Yhteinen projekti kirjoittajille, johtajille ja ohjaajille, yhteisessä vuorovaikutuksessa syntyisi uutta tietoa.”

Millainen on johtajan unelma teatterista?  
Millainen olisi uuden näytelmän ideaaliprosessi  
kaikkien eri osapuolten mielestä?

---

Työskentelyjen tuloksena syntyi myös neljä laajempaa temaattisesti rajattua kirjallista koontia. Yhdessä osallistujajoukon kanssa haluttiin tiivistää keskeiset havainnot valituista työskentelyjen aiheista kirjalliseen muotoon, jotta niistä jäisi konkreettinen työväline osallistujille ja ne voisivat olla hyödyksi laajemmin koko kentälle. Koontien synnyttäminen ei ollut ajatushautomon lähtökohtainen tavoite. Niitä tehtiin silloin, kun koonnit olivat perusteltu lopputulos prosessille. Näin tapahtuikin lähes jokaisen temaattisen prosessin päätteeksi.

Koonnit kuvaavat alan sisäistä ajattelua ja toimintaa hankkeen toteutumisen hetkellä ja ovat itsessään teatterialaa koskevan tiedon lähde. Koontien avulla ajatteluprosessi voi jatkaa elämäänsä hankkeen jälkeen. Materiaalit on pyritty muotoilemaan niin konkreettiseksi, että niitä on kenen tahansa alan ammattilaisen helppo hyödyntää oman työnsä tukena.



KATI SIRÉN:

MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

## OSALLISTAMINEN SITOUTTAA TOIMINTAAN

Ajatushautomossa moniammatillista vuorovaikutusta tuettiin edellä kuvatuin tavoin osallistumisen kautta. Osallistumisen tiedetään kehittävän yhteistyökykyä ja päätöksentekokykyä sekä tutkitusti sitouttavan ihmisiä tehtyihin päätöksiin organisaatioissa. ”*Riippuu tilanteesta, tuottavatko ryhmät parempaa ajattelua tai tekevätkö ne parempia päätöksiä kuin yksilöt. Osallistamalla voidaan kuitenkin tuottaa laatua yhteisöä koskevien asioiden pohdinnassa ja päätöksenteossa etenkin, jos ihmisillä on sellaista tietoa, mitä tarvitaan ongelmanratkaisuun*”.<sup>14</sup> Vaikka ajatushautomon tavoitteena ei ollut etsiä aktiivisesti ratkaisuja esiin nouseviin kysymyksiin, niitä kuitenkin syntyi paljon. Tämän rinnalla jo pelkästään alan sisäisen tiedon karttumista voidaan pitää työskentelyjen arvokkaana tuloksena.

Moniammatillinen osallistujajoukko kuvasti alan sisäistä sukupolvien ja eritaustaisten toimijoiden muodostamaa kerroksellisuutta, joka työskentelyssään teki näkyväksi näkemysten moninaisuutta, sukupolvijattelua sekä toimintaa ohjaavia arvoja. Työskentelystä suodattui tietoa teatterin toimintakäytännöistä, prosesseista ja vuorovaikutuksesta työssä. Kaikki tämä lisäsi ymmärrystä teatterityöhön laajasti vaikuttavista seikoista ja erityisesti uuden näytelmän kysymyksistä.

Voimme rohkeasti toivoa, että prosessissa syntynyt tieto on syventyneen ymmärryksen kautta siirrettävissä omiin työympäristöihin, ei ainoastaan sisältöjä, vaan myös osallistuvia työmuotoja myöten.

*”Ei ole mitään takeita sille, että yhdessä dialogin keinoin tapahtuva luominen synnyttää jotain arvokasta tai aikaisemmasta poikkeavaa. Uskaltauduttaessa käsittelemään vaikeita ja arkoja asioita voidaan joutua kokemaan karvaita pettymyksiä, jos ymmärrys ja luottamus eivät lisäänty toivotulla tavalla. Näistä vaikeuksista huolimatta dialogi tarjoaa ihmisyyhteisöille yhden niiden merkittävimmistä kehitysmahdollisuuksista” – Kai Alhanen<sup>15</sup>*

Kuusivuotisella taipaleella meillä tekijöillä oli hetkiä, joissa puntaroimme tiukasti reissun etenemistä: minkä suunnan valitsemme, keitä seuraavaan etappiin olisi tärkeä kutsua mukaan. Tämän rinnalla pohdimme jo varhaisessa vaiheessa, tuottaako työskentely jotain oleellista osallistujille tai kentälle. Mihin tämä kaikki vaikuttaa vai vaikuttaako mihinkään? Mitä kertyvällä tiedolla tehdään, miten se dokumentoidaan ja mitä tämän kaiken jälkeen tapahtuu?

### 4.4.2017, NÄYTELMÄKIRJAILIJAT

”Ohjaaja on rakenteissa kirjailijan ja johtajan välissä, kommunikoi molempiin suuntiin.”

Miten kantaesitysprosesseissa tunnistettaisiin jo alussa dramaturgin tarve?

<sup>14</sup> Honkanen, H. 2016: 181

<sup>15</sup> Alhanen, K. 2016: 53

---

 KATI SIRÉN:  
 MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ
 

---

Jos halutaan saada aikaan tuloksia ja vaikutuksia, tarvitaan sitoutumista ja tahtoa. Ne taas vaativat resursseja, motivaatiota ja aikaa tai vähintään kahta jälkimmäistä. Pandemian ja rahoitusrakenteiden murrosten aikana alan ammattilaisten huomio ja voimavarat on kuitenkin sidottu erilaisiin selviytymisen kysymyksiin. Ajatushautomon kirjalliset koonnit tiivistävät prosessin keskeiset näkökulmat konkreettiseksi työvälineiksi, joita hyödyntämällä alan toimijat saavat parhaimmillaan vahvistusta myös ajan haasteiden rohkeaan kohtaamiseen.

*”Vuorovaikutus on yksi organisaation arvokkaimmista voimavaroista”*  
 – Sanna Virtainlahti <sup>16</sup>

---

## 24.4.2019, NÄYTELMÄKIRJAILIJAT

Millainen on alan sisäinen arvostus kotimaista näytelmäkirjallisuutta kohtaan? Millaisia odotuksia kohdistuu kirjailijantyöhön?

---

## 24.9.2019, DRAMATURGIT

”Ohjaaja tuo kirjailijan tullessaan teatteriin.”  
 ”Kantaesityksen onnistuminen on kiinni siitä, että on varma ja teokselle sopiva ohjaaja”.

Mitä dramaturgi tekee? Ottavatko teatterit mieluummin ohjaajan, joka kirjoittaa teoksensa itse? Valitsevatko teatterit tunnetun ohjaajan, jotta tietty uusi teksti voitaisiin toteuttaa?

---

## 19.4.2017, JOHTAJAT, TUOTTAJAT JA DRAMATURGIT

Millaisia ajatuksia, ennako-odotuksia tai kokemuksia tekijöillä on kantaesitysprosessista teatterirakenteissa?

---

## 26.9.2017, MARKKINOINTIVIESTINNÄN AMMATTILAISET

”Markkinointiviestinnän luova työ sijoittuu sinne, missä ohjaajalla ja suunnittelijoilla ei ole välttämättä paljoakaan hajua tulevasta”.

Mitä tämä tarkoittaa markkinointiviestinnän työn kannalta? Mitä tarvitaan, jotta työ voi onnistua? Milloin työ on onnistunut?

---



---

<sup>16</sup> Virtainlahti S. 2009, 215

---

KATI SIRÉN:  
MONIAMMATILLINEN VUOROVAIKUTUS TYÖVÄLINEENÄ

---

ARTIKKELIA INSPIROINEET LÄHTEET:

Alhanen, Kai. 2016. *Dialogi demokratiassa*.  
Turenki: Gaudeamus Oy.

Hakala, Juha T. 2021. *Uteliaisuus - Miksi ”miksi” on tärkeä kysymys?*  
Liettua: Alma Talent Oy.

Honkanen, Henry. 2016. *Vaikuttamisen psykologia - Mielen muuttamisen tiede ja taito*.  
Turenki: Arena Innovation Oy.

Murphy, Kate. 2020. *Et taida kuunnella*.  
Helsinki: WSOY

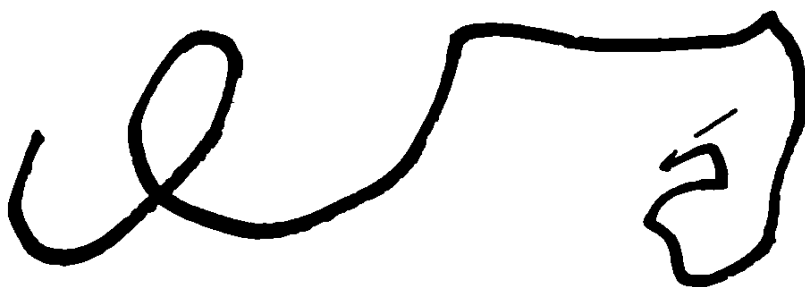
Onnismaa, Jussi. 2021. *Organisaation aika, muisti ja etiikka*.  
Helsinki: Basam Books Oy.

Virtainlahti, Sanna. 2009. *Hiljaisen tietämyksen johtaminen*.  
Helsinki: Talentum Media Oy.

Åhman, Helena. 2021. *Keskusteluälykyys paimetilanteissa*.  
Helsinki: Alma Talent Oy.



140



ELINA SNICKER

# MITÄ ON DRAMATURGIN- TYÖ?

[41]

Jo opiskeluaikanani Teatterikorkeakoulun dramaturgian koulutusohjelmassa dramaturgian määritelmää ja dramaturgintyön ominaislaatua yritettiin etsiä ja määritellä yhdessä. Silloin päädyin tällaiseen ehdotukseen: dramaturgia on minkä tahansa materiaalin rajaamista ja järjestämistä taideteokseksi. Dramaturgi on siis tuo järjestäjä. Olen edelleen samaa mieltä asiasta, kun puhutaan *dramaturgista taiteilijana* tai *dramaturgisesta katseesta taideteoksen palveluksessa*. Kun dramaturgi auttaa kanssakuikijana toisen teosta syntymään, hän havainnoi puolestaan sitä, miten valittu ja rajattu materiaali on jo järjestetty tai järjestetään kokonaistaideteokseksi niin, että se kantaa toivotunlaista sisältöä. Dramaturgin asiantuntijuus on jotain erityistä, joka usein liittyy sisältö–rakenteiden hahmottamiseen sekä välittäjän asemassa toimimiseen erilaisten rakenteiden sisällä ja välissä. Dramaturgin ammattitaidosta voi olla hyötyä monenlaisissa ympäristöissä ja yhteyksissä.

Dramaturgintyön määrittelyn tarpeessa yhä uudestaan ja eri tilanteissa tuntuu olevan jotain olemuksellista tästä työstä: se muuntuu tarpeen mukaan ja toimii usein muiden ammattikuvien kyljessä tai välissä, vaikka myös täysin itsenäisiä työnkuvia löytyy. Vaikka ei olisi ammatiltaan dramaturgi, voi dramaturgista näkökykyään avartaa ottamalla tietoisesti käyttöön erilaisia apuvälineitä, jotka auttavat dramaturgista ajattelua hyödyntämällä dramaturgille tyypillisiä työmenetelmiä. Tästä esimerkkinä on erilaisten lukutapojen<sup>1</sup> käyttäminen. Dramaturgisen ajattelun välineet ovat olennaisia jokaiselle teatterin piirissä toimivalle tekijälle.

Yritän tämän artikkelin alussa hahmotella työn olemuksellista ydintä, sitä mikä tuntuu yhdistävän tätä moninaista ammattikuvaa<sup>2</sup> erilaisissa toimintaympäristöissä. Tämän jälkeen avaan kahta itselleni tutuinta dramaturgin työnkuvaa: rakenteessa toimiva, suunnitteleva ja tilaisuuksia fasilitoiva dramaturgi sekä kirjailijan kanssakuikijana toimiva lukeva dramaturgi. Rakenteessa toimivan dramaturgin työtä kuvaan lyhyesti avaamalla hankedramaturgin työtä Uuden näytelmän ohjelmassa (UNO), ja keskityn tämän työn tarpeeseen erityisesti Kirjailijaohjelman kannalta. Lukevan dramaturgin työtä kuvaan havaintojen kautta, jotka ovat syntyneet käytännön työssäni sekä keskusteluissa kollegoiden – erityisesti Heini Junkkaalan, Paula Salmisen ja Taija Helmisen – kanssa. Lopuksi avaan omia työmetodejani lukevana dramaturgina.

<sup>1</sup> Lisää lukutavoista Saana Lavasteen puheenvuorossa Lukeminen taiteellisenä työnä, s. 153. Lukutapalista-työväline, s. 222.

<sup>2</sup> Lisähahmotusta aiheeseen: UNOn ajatushautomon koonti Dramaturgin tehtäväkuvia ja työn orientaatioita, s. 194.

## DRAMATURGINTYÖN OLEMUKSESTA

### Dramaturgi vastaa tarpeeseen

Dramaturgintyötä ei ole olemassa ilman jotain materiaalia, johon dramaturgi on suhteessa. Usein hänen työnsä on suhteessa myös jonkun toisen työhön. Työlle täytyy olla olemassa artikuloitu tarve, jotta dramaturgi voi sen tehdä. Lukevan dramaturgin työtä ei ole ilman kirjailijaa ja tekstiä. Kirjailija voi pyytää dramaturgin työparikseen, mutta dramaturgi ei yleensä tarjoudu kirjailijan pariin kuultuaan, että tämä kirjoittaa uutta teosta. Työryhmässä tai teatterissa dramaturgintyö on usein sekä proaktiivista suunnittelutyötä että muiden työhön reagoivaa ja niiden mukaan muuntuva.

Teattereidenkin täytyy itse määritellä dramaturginen tarve juuri omassa toimintaympäristössään<sup>3</sup> – dramaturgi ei voi juuri kyseessä olevan teatterin toimintaperiaatteita tuntematta tehdä itseään tarpeelliseksi. Teatterirakenteissa tarve dramaturgin osaamiselle on aina olemassa, ja jos varsinainen ammattinimike ja osaja puuttuu, ominaisimmin dramaturgille kuuluvat tehtävät valuvat jonkun muun – usein teatterinjohtajan – tontille ja saattavat tuntua epämääräiseltä aikaa vievältä kuormalta. Ellei talossa ole tekijää, jonka tehtävänä olisi keskittyä kokonaisuusien ajatteluun ilman johtajuuden kiirettä ja talouspaineita, saattaa esimerkiksi ohjelmistosuunnittelusta tulla reaktiivista. Tämä taas vaikuttaa koko ohjelmiston lisäksi mm. freelancerkirjailijoihin. Ellei johtaja ehdi lukea uusia tekstejä, eikä ole tahoja joka ammattimaisesti niistä kirjailijan kanssa keskustelisi, voi moni uusi taiteellinen kumppanuus jäädä solmimatta ja uusi näytelmä tilaamatta. Tai, vaikka kirjailija ja teatteri tilaussopimuksen solmisivatkin, kirjailija saattaa jäädä yksinäiseen tilaan oman kirjoitustyönsä kanssa, eikä kokonaisprosessista ole kukaan muu kartalla kuin hän itse. Tämä välittäjäineksen puuttuminen prosessista voi aiheuttaa taas yllätyksiä siinä vaiheessa, kun tekstiä aletaan työstää näyttämölle, ja ihmetellään, miksei teksti olekaan toivotunlainen, tai valmis. Tämä ”epäonnistuminen” voi jäädä kirjailijan vastuulle, vaikka kyseessä olisi ennakkosuunnittelun vaillinaisuus, sopimisen käytäntöjen puutteet tai dialogisen yhteyden puuttuminen kirjoitusprosessin aikana.

### Dramaturgi on rakenne–sisältö–asiantuntija

Dramaturgi on asiantuntija rakenne–sisällön suhteen. Hän tutkii, miten merkityksellinen sisältö tulee esiin jossakin rakenteessa tai ympäristössä, yhdessä sen kanssa. Lukeva dramaturgi työskentelee näytelmäkirjailijan kanssakulkijana, ja tällöin ”pohjarakenteeksi” voi laajasti ottaen hahmottaa koko tekstin. Esitysdramaturgi voi työskennellä itsenäisenä taiteilijana tai osana työryhmää, jolloin pohjarakenne voisi olla näyttämö. Dramaturgi voi myös vaikuttaa esimerkiksi teatterin ohjelmistokokonaisuuden – eli ulospäin näkyvän taiteellisen linjan – rakentamiseen toimimalla johtajan keskustelukumppanina.

Dramaturgi pyrkii hahmottamaan, minkä ja millaisen rakenteen kanssa hän on tekemisissä ja millaista merkityksellistä sisältöä tämä rakenne pyrkii tuottamaan. Hän yrittää löytää keinot, jotka saisivat tämän rakenteen toimimaan mielekkäästi,

<sup>3</sup> Ks. Työväline: Dramaturgin ja teatterin yhteistyö, s. 199. Esimerkkejä dramaturgin työstä teattereissa löytyy UNOn julkaisusta UNO-EXIT IV – Dramaturgin työ

jotta sisällöt tulisivat kommunikointia ulos mahdollisimman kirkkaalla tavalla. Jotta teksti valmistuisi kirjailijan mielestä parhaaksi mahdolliseksi, jotta esityksen fokus olisi juuri siellä missä tekijät toivovat, jotta ohjelmisto kommunikoi teatterin omaa arvomaailmaa ja olisi merkityksellinen tässä ajassa.

Tehty hyvä työ jää helposti piiloon, koska se näyttäytyy onnistumisina, esimerkiksi teoksen jouhevuutena, toimivina teatterin prosesseina, tai ohjelmistokokonaisuutena, jossa teokset vaikuttavat kommunikoivan kiinnostavasti keskenään ja ulkomaailman kanssa. Dramaturgintyön puuttuminen pistää helpommin silmään, koska se näyttäytyy esimerkiksi tasapainottomana esityksenä. Silloinkaan ei ole välttämättä ymmärrystä siitä, että juuri dramaturgin palkkaaminen olisi voinut olla avain onnistuneeseen prosessiin ja lopputulokseen.

## Dramaturgi välittäjäaineksena

Dramaturgi voi toimia erilaisissa ympäristöissä ”näkymättömänä välittäjäaineksena”. Lukeva dramaturgi voi sanallistaa ja välittää esimerkiksi kirjailijalle tietoa hänen omasta, keskeneräisestä tekstistään. Teatterin dramaturgi voi vaikuttaa mahdollisimman hyvän kantaesitysprosessin syntymiseen, aina teosideasta näyttämölle ja produktion purkuun asti, toimimalla välittäjänä freelancertaiteilijoiden ja teatterin välillä ja varmistamalla, että olennainen tieto kulkee oikea-aikaisesti myös teatterin sisällä.

Ihannelilanteessa dramaturgi tuntee hyvin työyhteisönsä muiden tekijöiden työnkuvat ja niiden ominaislaadun, jotta hän kykenee suunnittelemaan kokonaisprosesseja parhaalla mahdollisella tavalla. Dramaturgintyö luo siis työryhmässä tai teatterissa verkostoa muiden tekijöiden välille. Jos yksi verkoston kiinnekohta muuttuu, esimerkiksi teatterinjohtaja vaihtuu tai viestintäosastoa supistetaan, verkko heiluu, ja dramaturgintyötäkin täytyy määrittellä uudestaan. Siksi on olennaista säännöllisin väliajoin kysyä, mitä minä dramaturgina teen tässä ympäristössä, tai mitä tuo dramaturgi konkreettisesti tekee meidän talossa, onko työ oikein kohdennettua. Tämä pysyminen rakenteen kanssa ajan tasalla voi olla suurikin osa itse työtä. Ehkäpä dramaturgi on vähitellen poistunut yleisenä ammattikuvana teatterirakenteista juuri siksi, että työnkuva ei ole yksioikoisesti määriteltävissä, vaan vaatii aktiivista päivitstyötä sekä konkreettisten työtehtävien, työvälineiden että työhön liittyvien mielikuvien osalta.

## DRAMATURGINA RAKENTEESSA

Toimin UNOssa hankedramaturgina vuosina 2017–2019 ja 2021–2022. Tätä ennen olen saanut kokemusta rakenteessa toimivan dramaturgin työstä erityisesti KOM-Tekstin dramaturgina ja näytelmäkirjailijayhteisö Tekstin toiminnan suunnittelijana ja järjestäjänä.

## Dramaturgin työnkuvat UNOssa

UNOn ydintarkoituksena oli tukea kirjailijoiden työtä luomalla sille mahdollisimman hyvät olosuhteet sekä luoda kontaktipintaa teatterikentän ja kirjailijoiden välille. Tämän vuoksi dramaturgisen näkökulman painotus oli hankkeessa – sekä

suunnitteluryhmän jäsenissä että käytännön työssä – luonnollista. Hankkeessa tarvittiin siis asiantuntijuutta sekä kirjailijan työstä että teatterikentästä. UNOn hankedramaturgi oli osa-aikainen, työn määrä vaihteli ja sitä oli vuosittain 3–6 kuukautta.

UNOssa työni keskittyi Kirjailijaohjelmaan. Työn ydintä oli toimia UNOn johtajan Saara Rautavuoman aktiivisena keskustelukumppanina. Kumppanuus piti sisällään mm. Kirjailijaohjelmaan liittyvien asioiden suunnittelua, kehittämistyötä ja työn reflektointia. Keskusteluparina toimimisen lisäksi työhön kuului tapahtumien ja tilaisuuksien järjestämistä ja vetämistä yhdessä. Myös hankkeen tietoa ja työvälineitä teatterikentälle jalkauttavaa UNO-EXIT-prosessia ja hanketyötä dokumentoituja julkaisuja työstettiin viimeiset vuodet tiiviissä yhteydessä.

Olin hankedramaturgina vastuussa Kirjailijaohjelman toiminnasta, jossa mm. vedin kirjailijataapaamisia ja tekstityöpajoja, eli toimin ns. fasilitoivana dramaturgina. Toimin myös Hautomo-kirjailijoiden henkilökohtaisena lukevana dramaturgina ja ohjasin lukudraamoja. Lisäksi vedin koulutuksellisia työpajoja Verkoston teattereille ja muille alan ammattilaisille usein yhdessä muiden UNOn asiantuntijoiden, kuten Saana Lavasteen kanssa.

## Pitkä aikajänne helpottaa dramaturgista suunnittelutyötä

UNOssa hankedramaturgin työn erityisen pitkä aikajänne auttoi Kirjailijaohjelman kehittämistyössä. Toiston ja kokeilujen kautta UNOssa alettiin havaita, mitkä työkalut ja metodit ovat käyttökelpoisia ja yleispäteviä, ja mikä on aina tilannekohtaisesti räätälöitävää ajattelutyötä. Jokainen tekstihän on omansa, kaikki työtävät eivät sovi kaikille teksteille, kaikissa vaiheissa, kaikille kirjailijoille. Dramaturgi – kuten kirjailijakin – on tässä mielessä aina uuden äärellä, ”testailemassa”. On silti mahdollista laatia joitakin toimivia käytäntöjä, jotka helpottavat esimerkiksi tekstien kehittelytyötä.

## Ääneenlukemisen ja yhteiskeskustelun voima

Nostan fasilitoivan dramaturgin työstä tässä esiin hyvin yksinkertaisen, mutta hyödyllisen tavan saada tietoa kehitteillä olevasta tekstistä. Se on näytelmätekstin moderoitu ääneenlukeminen yhdessä, ja tekstistä keskusteleminen lukemisen jälkeen.<sup>4</sup> Valitun osallistujajoukon kanssa järjestetty lukemistilaisuus tuottaa yleensä paljon tietoa tekstistä sekä kirjailijalle itselleen että sen ääneen kokoontuneelle ryhmälle. Työväline toimii hyvin teattereissakin, erityisesti kun kyse on kantaesitystekstin saatamisesta näyttämölle. Näytelmä on lähtökohtaisesti tarkoitettu puhuttavaksi, joten ääneenlukeminen ja kuuleminen todentaa sen ominaislaatua eri tavalla kuin yksin hiljaa lukeminen. On myös hyödyllistä keskustella tekstistä heti yhteisen lukukokemuksen jälkeen, kun kokonaisuus on kuultu ja vielä muistissa.

<sup>4</sup> Ks. Työväline: Tekstinkehittelytyöpajat – Näytelmän lukeminen ääneen ja keskustelu havainnoista, s. 217.



Olennaista hyvän lukutilaisuuden järjestämisessä on se, että tilaisuuden organisoijaksi ja vetäjäksi joku muu kuin kirjailija, jotta tämä saa keskittyä tekstinsä kuuntelemiseen. Vetäjä voi olla esimerkiksi kirjailijan kanssakulkija eli lukeva dramaturgi tai – mikäli tilaisuus on teatterin järjestämä – talon oma dramaturgi tai muu tehtävään nimetty henkilö. Vetäjän tehtävänä on pitää tilanteesta huolta niin, että se pysyy fokuksessaan, joka keskeneräisen tekstin äärellä on tuottaa kirjailijalle tietoa työnsä avuksi.<sup>5</sup>

Jokainen UNOn kirjailija sai vähintään yhden ääneenlukutilaisuuden keskeneräisen materiaalin tai versionsa äärellä, ja tilanteeseen osallistuivat kaikki kirjailijan ”vuosikurssin” kirjailijat. Koska usealla kirjailijalla oli itsellään dramaturgin koulutus – tai vähintäänkin dramaturginen orientaatio tilanteeseen – tapaamiset kasvoivat usein hienoiksi asiantuntijakeskusteluiksi tekstien ympärillä.

Vedin nämä kirjailijakohtaukset UNOssa yleensä saman, hyväksi todetun mallin mukaan. Pohjustin ensin tilanteen: olemme täällä auttamassa kirjailijaa keskeneräisen tekstinsä kanssa ääneenlukemalla ja tekemällä tekstistä havaintoja. Sitten kirjailija kertoi halutessaan tekstistään, sen työvaiheesta ja prosessista, minkä jälkeen ääneenluku roolitettiin kirjailijan toivomalla tavalla. Teksti luettiin ääneen. Tämän jälkeen annoin osallistujille kaksi kysymystä pohdittavaksi: 1: *Mihin kiinnityit, mikä resonoi?* ja 2. *Mikä tuntui haastavalta, mikä herättää kysymyksiä?* Artikuloin myös uudelleen ääneen, että keskustelussa pyritään havainnoimaan keskeneräistä tekstiä kirjailijan avuksi, ei omia henkilökohtaisia tunteita. Pyysin palauttamaan havainnot konkreettisiin tekstikohtiin ”mutu-puheen” välttämiseksi. Ajattelutyölle annettiin aikaa noin 15 minuuttia, jonka jälkeen käytiin kierros ensimmäisistä ja sitten kierros toisista havainnoista. Lopuksi keskusteltiin vapaasti, ja kirjailija sai vielä reflektoida tilannetta ja kuulemaansa.

## LUKEVA DRAMATURGI KIRJAILIJAN KANSSAKULKIJANA

Lukevan dramaturgin ammattitaitoa olen saanut kehittää UNOn lisäksi erityisesti KOM-Tekstissä, opetustyössä sekä freelancerdramaturgina toimiessani näytelmäkirjailijoiden kanssakulkijana. Käytän myös itse aina kirjoittaessani dramaturgia työparinani. Minulla on erityinen luottamussuhde erään kollegani kanssa, me toimimme pääsääntöisesti toistemme dramaturgeina. Sekä kirjailijuus että dramaturgina toimiminen kehittyvät tässä yhteistyössä.

Näytelmäkirjailija on itse teoksensa paras asiantuntija. Hän suodattaa havaintonsa maailmasta oman kokemusmaailmansa ja ajattelunsa läpi, ja pyrkii kommunikoimaan havainnot sellaisessa muodossa, että ne voisivat resonoida lopulta myös näytelmän lukijassa tai esityksen kokijassa. Työ on hyvin henkilökohtaista, usein yksinäistäkin. Dramaturgin sitoutuneesta kanssakulkijuudesta voikin olla kirjailijalle suuri apu, kun hän suunnistaa teoksensa maastossa etsien parasta reittiä perille. Kirjailijan työtä tukee tieto, että joku odottaa tekstiä ja välittää siitä, ja että prosessin eri vaiheita voi jakaa jonkun kanssa.

<sup>5</sup> Ks. Työväline: Tekstinkehittelypajat – kehittäelytyössä huomioitavaa, s. 216, ja tekstinkehittelypajan toteuttajan muistilista, s. 221.

## Molemminpuolinen luottamus on työn pohja

Asioiden sopiminen ja tiedon jakaminen synnyttää luottamusta. Parhaiten dramaturgi voi olla kirjailijalle avuksi, kun tarkoitus dramaturgintyölle on tiedossa ja ääneen artikuloitu. Ensimmäisiä askeleita yhteistyössä onkin kirjailijan sanoittaa, miksi hän on pyytänyt dramaturgin työparikseen, ja millainen on hänen työvaiheensa. Onko hänellä idea, josta hän tahtoi keskustella? Vai onko jo olemassa jonkinlaista materiaalia, tai kenties jo kokonainen versio näytelmätekstistä? Myös omien työskentelytapojen, yhteistyöhön liittyvien toiveiden ja pelkojen ja työhön liittyvien konkreettisten raamien (esimerkiksi käytettävissä olevan työajan) sanoittaminen ääneen puolin ja toisin on olennaista luottamuksen syntymiseksi. Näitä alkutaipaleen sanoituksia voi käyttää myöhemmin prosessin aikana työvälineinä esimerkiksi sen tarkistamiseen, onko jokin suunnitelmassa muuttunut, ja jos on, niin onko suunta teokselle eduksi. Kun kirjailija ja dramaturgi ovat samalla kartalla, ja matkaetappeja tarkastetaan sovituin väliajoin, kirjailija voi keskittyä työhönsä, ja dramaturgi osaa reagoida kirjailijan tarpeisiin oikea-aikaisesti.

Myös tutustuminen toisen ajatteluun ja maailmankuvaan synnyttää ja syventää luottamusta. Toisen ajattelun tunteminen syvenee toki luontaisesti yhteistyön edetessä. Tutustumisen voi ottaa myös tietoiseksi yhteiseksi asiaksi, jotta syntyy rohkeutta ja tilaa keskustella rehellisesti ja avoimesti kirjailijan tekstistä. Toisen aikaisempiin töihin tutustuminen ja esimerkiksi muiden teosten katsominen ja niistä keskusteleminen yhdessä voi olla luonteva tapa tutustua työsuhteen puitteissa ja kartoittaa yhteistä tapaa olla teosten äärellä.

Jo keskeneräisen tekstin näyttäminen toiselle on luottamuksenosoitus. Dramaturgin on syytä tiedostaa olevansa tästä syystä enemmän suojassa kuin kirjailija, joka altistaa työnsä toisen silmille ennen kuin se on valmis. Yhteistyön aluksi on hyvä sanallistaa ääneen valtaan ja vastuuseen liittyviä asioita, vaikka ne tuntuisivat itsestään selviltä. Dramaturgi ajattelee – mitä toivottavimmin – esimerkiksi, että hän ei missään tapauksessa jaa kenellekään mitään kirjailijan kanssa käydyistä keskusteluista, saati kerro syntyvästä teoksesta ulkopuolisille tahoille, ellei näin ole erikseen sovittu. Tämän ääneen sanominen kuitenkin kertoo kirjailijalle sen, että dramaturgi suhtautuu aiheeseen vakavasti ja ymmärtää oman työnsä luonteen. Luottamusta synnytetään jokaisessa kohtaamisessa.<sup>6</sup>

## Yhteistyössä päähuomio on tekstissä

Kirjailijan ja dramaturgin yhteistyötä hahmottaakseni piirsin kerran kolmion, jonka yhdessä kulmassa on kirjailija, toisessa dramaturgi ja kolmannessa kirjailijan näytelmäteksti. Kuvio toimii minulle edelleenkin apuvälineenä, kun mietin esimerkiksi keskinäiseen työnjakoon ja vastuuseen liittyviä asioita. Tässä kirjailija–dramaturgi–teksti -kolmikannassa sekä kirjailijan että dramaturgin päähuomio on tekstissä. Ilman tekstiä – tai siihen tähtäävää alkuasetelmaa – dramaturgintyötä ei ole. Dramaturgi ja kirjailija työskentelevät usein henkilökohtaisten kokemusten ja havaintojen

<sup>6</sup> Ks. Työväline: Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö, s. 212.

kautta ja äärellä, siksi asioiden palauttaminen tekstiin keskustelun kenties laajennuttua muuallekin voi olla hyvä idea. Näin ehkäistään sitä, että työsuhde vääristyy joksikin muuksi, ja olennainen, eli teksti, jää sivuun. Dramaturgin rooli ei ole olla kirjailijan terapeutti. Hän on kirjailijan kanssakulkija ja auttaa kirjailijaa tekstin syntyprosessissa.

Dramaturgin tehtävä ei ole tarjota taiteellisia ratkaisuja kirjailijalle. Myös muoto on sisältöä, joten dramaturgin rooliin ei esimerkiksi kuulu miettiä kirjailijan puolesta erilaisia vaihtoehtoisia loppuja teokselle. Kirjailija on itse vastuussa kokonaistaideteoksestaan ja päätöksistä sen äärellä. Ammattiroolin ymmärtäminen puolin ja toisin ja niistä keskusteleminen luo molemmille turvallisen työympäristön. Dramaturgi voi myös tietoisesti avata keskustelua työroolien rajoista, jos kokee sellaiseen tarvetta.

Dramaturgin on hyvä olla tarkkana kirjailijan ja teoksen erillisyydestä myös esimerkiksi siinä, miten hän sanallistaa asioita tekstistä kirjailijalle. Vaikka kirjailijan teksti olisi selkeän autofiktiivistä ja siellä seikkailisi ”minäksi” nimetty hahmo, on kyseessä kuitenkin fiktiivinen henkilö eikä kirjailija. Puhumisen tavalla on suuri merkitys siinäkin tapauksessa, että on yhdessä ääneen todettu, että kyseessä on autofiktio, ja kirjailija samastuu täysin teoksensa henkilöön, fiktion henkilö puhuu kirjailijan suulla. Dramaturgin kannattaa mieluummin kysyä ”tunteeko tekstisi puhujahenkilö tässä häpeää” kuin että ”tunnetko sinä tässä häpeää”. Näin kirjailija saa olla turvassa tässä erityisen hauraassa asetelmassa ja havaita, että dramaturgi suojelee hänen työtään myös kahdenkeskisissä tilanteissa. Dramaturgi siis vahvistaa kirjailijan hyvää työskentelyolosuhdetta kiinnittämällä myös puheen tasolla huomionsa tarkasti siihen, mitä tekstissä sanotaan. Hän ei oleta tai ylläpidä yhteyksiä kirjailijan elämän ja hänen tekstinsä välillä. Olennaista on tekstin paljastuminen, mutta tekijän pysyminen turvassa. Jos kirjailija suoja itseään tai tekstiään kohtaamisessa dramaturgin kanssa olemalla esimerkiksi puolustusasemissa, on dramaturgilla aihetta miettiä, johtuuko tämä hänen omista toimintatavoistaan vai esimerkiksi kirjailijan tavasta olla maailmassa, ja miten yhteistyötä voisi parantaa.

Voidakseen tukea kirjailijan matkaa dramaturgille on yleensä tärkeää se, että hän tunnistaa tekstin jollakin tavalla, että se resonoi jotenkin. Joskus dramaturgin ja kirjailijan ihmiskäsitys, maailmankuva, kieli tai maku eivät kuitenkaan kohtaa. Yhteistyössä on olennaista tunnistaa ja tunnustaa tämä itselleen ja toiselle ja miettiä, miten tilanteessa voi edetä menemättä henkilökohtaisuuksiin. Kolmikannan (kirjailija–dramaturgi–teksti) miettimisestä voi tässä kohtaa olla apua. Vaikka teksti ei vielä dramaturgille tunnustuisikaan, hän voi miettiä, tunnistaako hän kuitenkin esimerkiksi kirjailijan tavan ajatella, sen mitä ja miten kirjailija puhuu teoksestaan. Tässä tapauksessa yhteys ja avaimet tekstiin voivatkin syntyä kirjailijan kautta, häntä kuuntelemalla. Ellei teoksen ulkopuolinenkaan ajattelu kohtaa, saattaa olla rehellisintä miettiä tekstillä toista dramaturgia, jos se vain on mahdollista. Jos taas dramaturgi kokee tunnistavansa hyvin teoksen maailman ja tavan olla, on yhteinen reitti usein kuitenkin löydettävissä, vaikkei hän tunnistaisikaan kirjailijan itsensä tapaa ajatella tai kommunikoida. Teksti on yhteistyön vakain perusta, ja tässä tapauksessa avaimet täytyy löytää itse tekstistä. Hankalissa tilanteissa olennainen kysymys on: mikä on tässä tilanteessa paras mahdollinen ratkaisu sille, että teksti saa kasvaa parhaaksi mahdolliseksi taideteokseksi?

## Kuka sanoittaa tekstiä ja miten

Näytelmäteksti on kirjailijan luoma maailma, jonne dramaturgi on kutsuttu vieraksi. Kuten muillakin vierailuilla, on syytä huomioida, millaiset tavat ja säännöt paikassa on. Vierailija ei ensimmäiseksi ehdota toisen kotona omia tapojaan vaan havainnoi, millaiset säännöt juuri tässä mikromaailmassa on. Kysyminen on dramaturgille hyvä työväline teoksen ominaislaadun selvittämiseksi ja kirjailijan auttamiseksi. Jos dramaturgi ehdottaa muutoksia, tulisi ehdotusten olla perusteltavissa juuri kyseisen tekstin maailmassa ja sen kautta. Teoksen maailma on omansa, eikä siellä kenties päde tämän ”yhteisen maailmamme” lainalaisuudet.

Sanat ovat kirjailijan väline tehdä työtään, kirjoittaa, mutta ne ovat väline myös kirjailijan ja dramaturgin välisessä yhteistyössä, kun tekstiä käsitellään. Dramaturgin on hyvä olla tarkkana, etteivät hänen sanansa ala vaikuttaa teoksen maailmaan väärällä tavalla. Olennaista onkin miettiä, missä määrin puhututtaa kirjailijaa ja missä määrin ehdottaa suoraan. Dramaturgi antaa kirjailijalle mahdollisuuden ja tilan puhua ajatuksiaan ääneen ja peilata niitä.

Dramaturgi on turvallinen ulkopuolinen katse teoksen maailmaan. Hän tutustuu tuohon maailmaan ja tuntee sen, mutta kykenee kirjailijaa etäämmältä tekemään erilaisia havaintoja. Näin myös dramaturgin tekemä sanoitustyö on olennaista. Varsinkin yhteistyön alkuvaiheessa kirjailijan on tärkeää saada tietoa siitä, mikä hänen tekstissään resonoi toiselle. Tunnistamisen artikuloiminen valaisee kirjailijalle sitä, mikä on kenties yhteistä (eikä yleistä), ja sitä, mikä on henkilökohtaista (eikä yksityistä). Henkilökohtainen ja yhteinen ovat niitä alueita, joilla teoksen on mahdollista kommunikoida kokijan kanssa. Tässä mielessä dramaturgi on teoksen turvallinen esikokija. Alkuvaiheessa dramaturgi voi myös sanoittaa sitä, mitä tekstissä on hänelle jo näkyvissä tai idullaan, ja kysyä kirjailijalta, onko hän tunnistanut sen.

Konkreettisten ja tarkkojen havaintojen tekeminen on myös teoksen ominaislaadun ja syntymisprosessin varjelemista ja työn kunnioittamista. Dramaturgi palauttaa havaintonsa tekstiin sivun ja repliikin tarkkuudella, vaikka havainnoi myös kokonaisdramaturgiaa. Yleisluontoinen – varsinkaan kriittinen – palaute ei auta kirjailijaa, vaan pahimmassa tapauksessa päinvastoin haurastuttaa kirjailijan luottamusta tekstiinsä ja työhönsä. Kuten dramaturgi Heini Junkkaala on todennut: ”*Konkreettisuus on tekstin rakastamista*”.

Usein keskeneräisessä tekstissä on valmiina paljon enemmän kuin kirjailija itse tiedostaa. Dramaturgi voi tunnistaa ja sanallistaa yhdessä kirjailijan kanssa keinoja ja välineitä, joita keskeneräinen teksti itse tarjoaa. Ajattelen siis, että näytelmä – keskeneräinenkin – ehdottaa itse välineet, joilla sitä kannattaa yrittä avata. Miten teos leikkaa aikaa, minkälaisia puhujia tekstissä on, käyttääkö teksti parenteesia ja jos niin miten, miltä teos näyttää tyografisesti, tuntuuko se kuljettavan lineaarista juonta vai olevan enemmän esimerkiksi fragmentaarista materiaalista koostuva. Kun tekstin tarjoamat välineet on tunnistettu, ne voidaan ottaa kirjoitustyön käyttöön, auttamaan tekstin sisäisten sääntöjen vahvistamista. Tämän lisäksi ne auttavat myös suuntaamaan dramaturgista ajattelua ja keskustelua tekstin ympärillä.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Tästä lisää artikkelissani Välineitä uuden näytelmän lukemiseen, joka löytyy UNOn julkaisusta UNO-EXIT V – Näytelmän lukeminen.

## Kirjailijan suhde omaan tekstiinsä

Näytelmän kirjoittaminen vaatii tekijältään luottamusta siihen, että tekstiin sisältö on tärkeää tuoda esiin ja kirjoittamistyö ylipäänsä on tärkeää. Kirjailija on itse oma välineensä – havainnoija, ajattelija ja konkreettisen kirjoitustyön tekijä. Jos suhde omaan tekstiin jostain syystä haurastuu kesken prosessin, työ hankaloituu. Ehkäpä kaikista olennaisinta teoksen syntymiselle on siis kirjailijan suhde ja luottamus omaan tekstiinsä. Dramaturgin keskeinen tehtävä on auttaa löytämään, vahvistamaan ja varjelemaan tätä suhdetta ja luottamusta. Hän auttaa kirjailijaa tekemään oivalluksia, vaalii kirjoittamisen iloa, ja auttaa vahvistamaan kirjailijan oman kokemusmaailman ja tekstin yhteyttä.

## OMIA METODEJANI

### Miten lähestyn tekstiä lukevana dramaturgina

Lukevan dramaturgin perustehtävä on tavallaan hyvin yksinkertainen: hän lukee tekstin ja keskustelee siitä kirjailijan kanssa. Olen kuitenkin huomannut, että tarkkojen havaintojen syntyminen vaatii omassa työssäni tietynlaisia työtapoja. Avaan tässä oman tapani lukea uutta tekstiä tai materiaalia.

Aluksi luen tekstin kerran läpi, yrittäen pidättäytyä vielä merkinöistä. Ensimmäisen lukukierroksen lopuksi kirjaan muistiin, kuinka kauan lukeminen kesti. Luen samana päivänä tekstin vielä uudestaan läpi, ja teen merkintöjä tismallisiin tekstikohtiin. Merkkeään kohdat, jotka tunnistan ja jotka resonoivat minussa, samoin kuin kohdat joita en vielä ymmärrä tai jotka jäävät hämäräksi. Alan hahmottaa samuuksia, toistoja, verkostoja tekstistä – elementtejä jotka luovat koheesiota, yhtenäisyyttä, ja näin ehkä luovat tulkinnoille viitteitä. Etsin myös kontrasteja, poikkeamia, sekä kasautumia eli kaikkea mikä kerrostuu tai kasvaa. *Koheesio*, *kontrasti* ja *kasautuminen* ovat tekstin syväsisällön jäljittämiseksi tärkeimmät työvälineeni. Jos teoksen aiheemaasto tai verkosto on minulle tunnistettava, en vielä huoli pintatason rakenteista, kuten mahdollisesta juonesta ja sen kuljettamisesta.

Jos mahdollista, nukun havaintojen laskeutumisiksi yön yli ennen kuin luen tekstin kolmannen kerran. Kolmannella kierroksella havainnoin – edellisten lisäksi – sitä, miten teos on rakennettu, mitä vihjeitä se antaa rakentumisperiaatteestaan, mitä dramaturgia paljastaa sisällöstä. Jakautuuko teos jonkinlaisiin osiin, miten osat kehittyvät tai poikkeavat toisistaan? Mitä teos kuljettaa ajassa eteenpäin, vai kuljettaako mitään? Puraan rakenteen itselleni auki. Havainnoin ja teen lukukierrosten pohjalta itselleni tietoiseksi sen, mitä välineitä teos itse tuntuu ehdottavan lukemisensa avuksi, yritän löytää vihjeitä teoksen ehdottamasta ”säännöstöstä” ja näin tunnistaa samalla teoksen ominaislaatua. Tämän jälkeen tarkistan vielä, mikä olikaan teoksen nimi, ja herättääkö se näiden lukukertojen jälkeen uusia ajatuksia. Kolmannen lukukerran jälkeen kirjaan yksityiskohtaisempien huomioiden lisäksi vielä kokoavia ajatuksia ja kysymyksiä, joita lukeminen herätti.

Tiivistettynä:

1. lukukierros: ihmettelevä, vapaa
2. lukukierros: tarkasti kirjaava, etenemisjärjestyksessä, mutta myös tarkistava, palaten jo luettuun
3. lukukierros tauon jälkeen: rakentumisperiaatteen selvittäminen, välineiden etsiminen, joita teos ehdottaa → koottuja tulkintaehdotuksia tai -suuntia

## Miten lähestyn kirjailijaa luettuani hänen tekstinsä

Tämä koontini keskittyy nimenomaan tapaamiseen kirjailijan kanssa hänen tekstinsä äärellä. Usein tätä tapaamista ennen on jo keskusteltu siitä, mihin kirjailija tarvitsee dramaturgia, millainen olosuhde hänellä on kirjoittamiseensa ja dramaturgilla työhönsä, ja kenties jaettu taidekäsitteitä tai muutoin hieman tutustuttu (ellei sitten kyseessä ole ennalta tuttu tekijä).

Tapaan kirjailijan mieluiten kasvokkain, jos se on mahdollista. Tapaamisen aluksi kiitän, että olen saanut päästä tekstin maailmaan ja lukea sen. Kyselen version tai materiaalin lähtökohdista kirjailijalta itseltään: millainen kirjoitusprosessi on ollut tähän asti, mikä hänelle on olennaista, mikä hänelle on kuumaa, minkälaisen asioiden kanssa hän on paininut tekstin äärellä. Kirjailijan suhde omaan työhönsä ja jännite sen kanssa antaa usein tarkentavaa tietoa siitä, mitä hän teoksellaan tavoittelee, vaikei olekaan vielä perillä.

Tämän jälkeen sovitaan työtapassa tilanteessa. Todetaan, paljonko meillä on yhteistä aikaa. Yleensä varaan tapaamiseen kahdesta kolmeen tuntia, riippuen tekstin laajuudesta ja työvaiheesta sekä kirjailijan tuttuudesta työparina. Tekstikeskustelun aluksi kerron mitä olen tekstin parissa tähän mennessä tehnyt: montako kertaa ehdin lukea ja miten teen havaintoni. Kerron myös, kauanko ensimmäinen lukukierokseni ajallisesti kesti, koska liuskamäärän ja lukemisen keston suhteesta voi saada jo pientä osviittaa siitä, kuinka nopeaa tai hidasta teksti voisi näyttämöllä puhuttuna olla.

Usein kerron ensin kootusti, millaisia aihe-ehdotuksia ja isoja kysymyksiä minulle tekstistä nousi. Tämän jälkeen käydään järjestyksessä sivu sivulta läpi havaintoni – ja rinnalla mahdollisesti kirjailijan omat havainnot – niistä keskustellen. Myös kirjailija voi ehdottaa etenemistapaa, hän voi esimerkiksi esittää minulle kysymyksiä tekstistään.

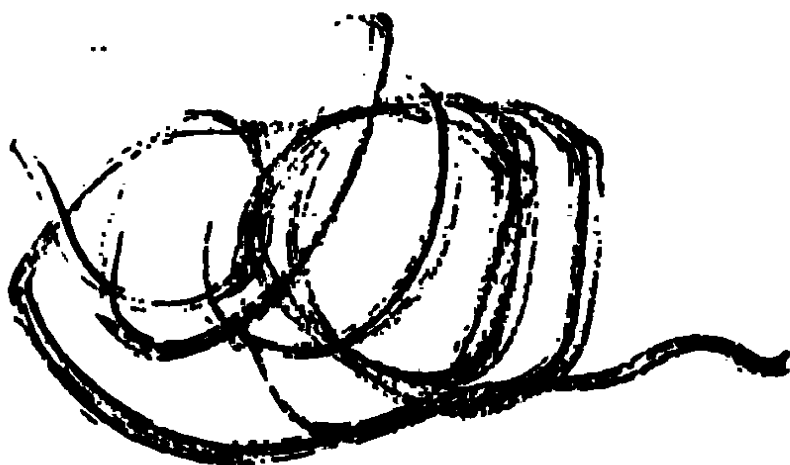
Tekstiä läpikäydessä kerron kirjailijalle asiat, joita kuvasin edellä kohdassa ”Miten lähestyn tekstiä lukevana dramaturgina”: mitä tunnistan, mikä resonoi, mikä herättää kysymyksiä? Artikuloin tuntemuksetkin kirjailijalle: tässä itkin, tässä nauroin ääneen, ja palautan nämä erityisen tarkasti kyseiseen tekstin kohtaan. Kerron hämähäät kohdat: missä tuntuu, että jokin katkeaa, missä on ehkä aukkoja. Tuon esiin löytämäni koheesiota, kontrastia ja kasautumisen kokemusta luovat asiat, sanoitan kirjailijalle, mitkä asiat yhdistyvät mielessäni. Puraan rakennehavaintoni, sen minkälaista sisältöä tämänhetkinen dramaturgia minulle ehdottaa. Näin etenemällä yleensä pääsemme joko pitkin matkaa tai viimeistään keskustelun lopuksi käsittelemään teoksen syväaiheita ja mahdollisia suuntia. Keskustelu liikkuu yksityiskohdista laajempiin havaintoihin ja takaisin.

Joskus keskustelussa käy myös niin, että kirjailija kertoo jotain sellaista kiinnostavaa, mitä työssä ei vielä näy lainkaan, tai mikä on siihen asti jäänyt taustapohdinnaksi. Silloin voin kertoa, että jo tämä puhe resonoi minussa, ja kysyä, olisiko kerrotussa mahdollisesti kuitenkin vielä jotain olennaista teoksen kannalta mietittäväksi. Niinkin on käynyt pitkäaikaisen työparin kanssa, että hänen kertomansa asiat tekstin ympäriltä ovatkin kiinnostavampia kuin se, mitä hän on kirjoittanut, ja kirjailija itse on oivaltanut kesken keskustelun kirjoittaneensa kaikista kuumimman aiheensa vierestä.

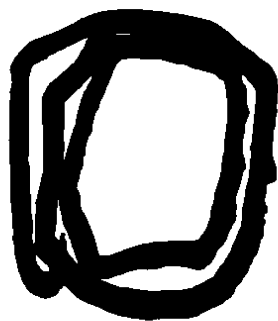
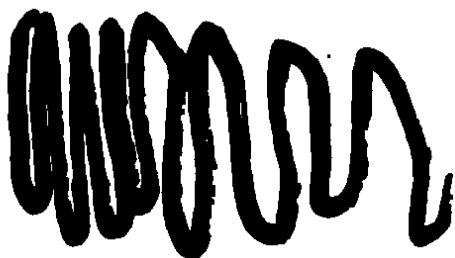
Usein kysyn vielä kirjailijalta, miten hän hahmottaa kirjoittamisensa suhteessa näyttämötilaan, vai hahmottaako lainkaan. Miten ”tekstin sisäinen näyttämö” ja ”esityksen konkreettinen näyttämö” tai mielikuva näyttämötilasta vaikuttavat hänen kirjoittamiseensa. Olen havainnut, että toiset kirjoittavat teoksen omaa maailmaa näyttämömielikuvasta välittämättä, toisilla konkreettinen näyttämö on koko ajan mielessä joko luontaisesti tai siksi, että he jo tietävät, mille näyttämölle teos on tulossa. Yritän selvittää, olisiko kirjoitusprosessissa tärkeätä pysyä esim. mahdollisimman pitkään tekstin näyttämöllä, jotta tekstin maailmaan ei ala vaikuttaa huoli siitä, miten se voidaan toteuttaa, ettei kirjailija ala ratkaista asioita kuvitteellisen tai jo olevan konkreettisen näyttämön ehdoilla. Vai onko niin, että juuri tämän konkreettisen näyttämön ajatteleminen on valittu työtapa ja -väline, tai ominaista juuri tälle kirjailijalle. Itse olen kokenut kirjailijan työssäni tärkeäksi erotella nämä vaiheet erityisesti silloin, kun ohjaan itse oman tekstini. Tahdon olla itsepäinen ja antaa tekstin näyttämön syntyä sen omilla ehdoilla ohjaajaminän erikseen ratkaistavaksi.

Kun havainnot on molemmin puolin käyty läpi, kysyn, onko vielä jotain olennaista mitä on jäänyt sanomatta. Kysyn, resonoiiko keskustelu kirjailijassa, kokeeko hän, että teksti on tullut tunnistetuksi. Pyydän häntä miettimään, jatketaanko yhteistyötä. Jos jatketaan, sovitaan milloin ja miten ollaan yhteydessä.

Kohtaamisessa sekä tekstin että kirjailijan kanssa on aina kyse kohtaamisesta tuntemattoman kanssa. Ajattelen, että kohtaamisessa tärkeintä on maltaa aluksi mielensä ja yrittää havainnoida rauhassa, millaista olemisen tapaa kirjailijan luoma maailma – uusi näytelmäteksti – ehdottaa. Kun on yhdessä kirjailijan kanssa tunnistettu hänen taimensa ominaislaatu, sille yritetään löytää yhdessä paras kasvatus- ja hoitotapa.



152





SAANA LAVASTE

# LUKEMINEN TAITEELLISENA TYÖNÄ

153

Outi Nyytjän 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 työllemme teatterissa.

Kenties Nyytjä ajatteli, että teosten kirjoittaminen on luomistyötä ja siksi vaikeampaa kuin niiden tulkitseminen, eli lukeminen. Olen samaa mieltä kuin Nyytjä: 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 kanssaihmissämme, 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 tuntemattoman 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 tukahdutaakaan tulkintojen moninaisuutta vaan sallii sen tai jopa rohkaisee siihen?

Viittaa 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 tähänhetkessä muodossaan löytyy tämän kirjan sivulta 222.

## 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 perustelevaan 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 taidekäsitteiden 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 havaintoja, joiden merkitys esimerkiksi suunnitelmiensa tekemisen apukeinona on hengissä selviämiseksi melko ilmeinen. Taiteen synty on ollut puolestaan välttämätön siksi, että sen avulla on voitu kommunikoida toisen-

laista, 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*. Elokuvaan 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 kommunikoivat 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 halaaminen, kasvissyönte, puolueeseen liittyminen tai rahan antaminen tietylle 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 yksityiselämässämme kuin esimerkiksi poliittisissa ja uskonnollisissa liikkeissä koko yhteiskunnan tasolla. Raulon mukaan taide on työkalu, joka on nimenomaan kehitetty tämän resonans-

sitiedon kommunikoimiseen ja jakamiseen. Ilmeiset mahdollisuudet ja riskit, joita suurten ihmisjoukkojen kesken välitetty resonanssieto pitää sisällään erilaisten poliittis-uskonnollisten tai yhden asian ajamiseen keskittyneiden liikkeiden yhteydessä, tulevat aivan toisenlaisen 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 opetuksellisia 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 tulkinnot presidentinvaalien lopputuloksesta tai rokotusten turvallisuudesta. Taiteen äärellä jokainen on vapaa resonoida omaa ihmisyyttään juuri siten kuin sitä sillä hetkellä resonoi tai ei resonoi. Taide on ikkuna kollektiiviin 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 älykyyteensä, vaan hänen kykynsä avartaa itseään kohtamaan tuntematon, tunnistaa merkitys kauneutena ja kasvaa empatiassa. On päivän selvää, että tällainen syvällinen 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 vastaananomattoman. Taiteilijoina ja taiteen puolestapuhujina elämme todellisuudessa, jossa joudumme jatkuvasti perustelemaan resonanssietiedon välittämiseen tarkoitettun 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 määrittellä 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. Filosofin Elisa Aaltolan mukaan taide, erityisesti sen tarinankerrontaan perustuvat muodot, kasvattavat tutkitusti kykyämme empatiaan. Meille on helpointa tuntea empatiaa kaltaisiamme kohtaan, ja mitä enemmän tunteemme kohde poikkeaa meistä, sitä vaikeampaa empatian tunteminen on. Eri kansallisuutta ja kieltä, eri uskontoa tai lajia edustava olento haastaa kykyämme 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 tasapainoilimme 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 ennakoita miten taiteellinen prosessimme etenee, miten näyttelijät lukevat tekstiä tai miten yhteistyömme sujuu. Emme voi etukäteen tietää, miten yleisö reagoi esitykseemme. 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*”<sup>2</sup>. Muuten ennakkoimattomuus ja epävarmuus saattavat muodostua raskaaksi taakaksi, joka vie ilon taiteellisesta työstä.

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

<sup>2</sup> Jansson 1958

Kolmanneksi tarkoitan tuntemattomalla omaa itseämme ja minuuttamme, eli oman kehomme, mieleemme ja sydämemme näkemistä tutkimattomana maastona. Miksi me, kaikista itsetutkistelusta huolimatta, pysymme aina tiettyssä määrin tuntemattomina itsellemme? Ajallisina olentoina muutumme lakkaamatta, lisäksi kannamme mukanaamme kaikkia ikäkausiamme, 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 etuoikeusiamme 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 (sattuman, 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 kategoriaan: *Minä–Sinä* sekä *Minä–Se*-kohtaamisiin. Näihin sanapareihin sisältyy kaksi erilaista tajunnantilaa, vuorovaihtuksen 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 objektiivioimatta 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 tosiasiaa lainkaan 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 syyksensä lukemisen harjoittamiselle 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 tietystä prosessissa (vaikka olisikin luenut 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 teatterilaisten (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, ennakko-oletus on, että näytelmästä voi tehdä vain yhden oikean tulkinnan, ja tuo nimenomainen tulkinta pitää kunkin osata lukemalla löytää. Jos tulkintaa ei löydä, on huono lukija, niin että varmintaa 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, auditiivisesti 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 rauhasa on monelle se tärkein tapa lukea. Yksinlukemisen rauha onkin tärkeä osa luku-prosessia. Silti – näytelmiä ei ole kirjoitettu yksinluettaviksi, kuten esimerkiksi romanikirjallisuus, 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 auditiivisena, tiettyyn tilanteeseen kontekstoituna tekstinä.

Tilanne, jossa me yksilöinä ja työryhmänä luemme tekstiä, on siis vasta siemen-ten kylvämistä sille hetkelle, jona näytelmä tulee luetuksi sille kaikkein ominaisim-malla tavalla: tilanteena, dialogina, resonanssitietona 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 ohjaajaopiske-lijoitaan varten kirjoittamassa pienessä, helppolukuisessa esseessä nimeltään *Visit to the Small Planet*. Siinä lukijaa kehoitetaan ajattelemaan tekstiä itsenäisenä planeetta-na, 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>3</sup>. Tragediakilpailuissa kuorolla ja niiden johtajalla oli noin vuosi aikaa ennen kilpailua harjoitella vaatavaa 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. Resonanssitieto, 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 tyyliä 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 äänen lukemisen (yksin tai yhdessä) helpoimpana tapana lukea näytelmää. Jotkut näytelmäkirjailijat kokevat vastaavasti, että eivät pysty kirjoittamaan näytelmää hiljaa ja liikkumatta. Replikkien ääneen lausuminen ja liikkuminen sanojen tahtiin on välttämätöntä, jotta osaisi kirjoittaa tekstiin oikean rytmien.

Myös näytelmän suhde puheeseen ja sanoihin on ambivalentti. Näytelmät koostuvat sanoista, mutta teatterissa sana ei ole tärkein. Vastaanottaja lukee näyttelijän ilmaisuja ja uskoo roolihenkilön totuudeksi ennemmin 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 rakentumisen 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.

<sup>3</sup>Wiles 2000

Vaikka näytelmä on myös kirjallisuutta, on se ennen kaikkea suullinen traditio, josta voi nauttia vaikkei 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 kuuluisan 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 tiedeneet 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 vaikutusvaltaisin ja tärkein. Se on ohjaajan visio, ainutlaatuinen ja älykäs luenta tekstistä, joka säilyy muuttumattomana harjoitusten ensimmäisestä päivästä ensi-iltaan asti. Ilman tällaista ”ylikoivaista tulkintaa” ohjaajalla ei ole edes oikeutta olla ohjaaja. Paine ”ylikoivaan 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 kuuluisa visio) muuttuu prosessin aikana taiteellisen yhteistyön kautta.

Tulkintojen runsaus ja moninaisuus on kuitenkin pelottava asia. Vai miksi luuletta, että katolinen kirkko ei halunnut kääntää Raamattua latinasta kansankielelle? Miksi Kiinassa internet ei ole vapaasti käytettävissä? Tai miksi ylipäättään 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 lähtösyys 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 muuttumisesta 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 koollekutsutsumisen

vaivan. Luenta yksityisestä elämästään, yhteiskunnasta, maailmasta. Se, osaako koollekutsuja artikuloita 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

Helpointa 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 teos-olento 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 työskenneläksemme tuntemattoman kanssa meidän on kehystettävä se tunnettulla. 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.
- 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.

PUHEENVUOROT

UNO

HANNA HELAVUORI: OLEILUA TUNTEMATTOMAN ÄÄRELLÄ

A large, expressive, black ink signature or graphic element consisting of several overlapping, fluid, curved strokes that resemble the letters 'UNO' or a similar abstract form.

166

HANNA HELAVUORI

# OLEILUA TUNTEMATTOMAN ÄÄRELLÄ

**LUKUOHJE:** *Käsittelen tässä kirjoituksessa Uuden näytelmän ohjelmassa (UNO) kehitettyjä näytelmiä. Ohjelma on tehnyt näkyväksi ja ymmärrettäväksi näytelmäkirjailijoiden työtä ja näytelmää lajityyppinä, jonka elämä todentuu sekä kirjallisuutena että näyttämöllä. Näytelmäkirjailijoille ohjelma merkitsi vapautta etsittyä 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 mielii 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 valottaa 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 olemisen tapahtuu ”korpuk-sena” ruumiina, joka on tapahtumista ja altistumista. 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, tulemistä alati uudelleen ja erilaisena. Huomenna voi kaikki olla toisin.

## NÄYTELMÄN AIKA

Miten monin tavoin näytelmät annostelevatkaan aikaa ja kestoa – teatterin ja kaikkien esittävien taiteiden kovaa ydintä! Harva näytelmästä noudattaa lineaarista syy-seuraussuhteiden logiikkaa. Eivät puut, niiden juurakat 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 aikajanelle. 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 upottautuen. Näytelmä voi rakentaa prosesseja ja muutosta. Se voi rakentaa ruumiillisesti koettua, elettyä ja elettyä, mielensisäistä subjektiivista aikaa. Näytelmän aika voi pysähtyä, mاتاilla, liukua, muljahdella ja vääntyillä, toistua, kiertyä, juosta, harppoa. Kuulut ja aukot ovat kiehtovia.

Tajunnan ulottuvuutena aika on usein pakkomielteistä. Sillä on oma halu ja tahoto, se tunkee esiin lupaa kysymättä. Olemisenkin on tapahtumista ajassa. Maisema ja kuva koetaan aikana. Hengitys, ele ja liukahdukset 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 aukkoinen ja fragmentaarinen traumanjälkeinen 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 reaalinen 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 parenteseissa. 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 rakastavasten välillä on yöllä tapahtunut.

Aminoffin näytelmässä aika on tiheätä. Valpastun lukijana, täytän niukkaa 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 hälvencee, raukeaa tai peittyä 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 lokiin ja merenrantahotellin vieraiden yhteiseloa 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 äänekkäitä, kalat hopeakylkisiä ja liukkaita: ”*Ihmiset ovat enimmäkseen hieman punakoita*”.

Aika on haurasta, niin kuin kaikkien olentojen aika. *neljän päivän läheisyys*essä kuolevaisuus on läsnä jo alussa. Se muistuttaa elämän arvokkaasta hauraudesta. Se muistuttaa joukkotuhooajan ihmisen kaikkivoipaisuuden harhasta ja toisille olennoille aiheuttamasta kärsimyksestä. Olemme kuolevaisia – olemme luontoa, eikä luonto ole jotain meidän ulkopuolellemme olevaa. Marina Abramovicin zenbuddhistinen performanssarja 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, paimentolaisyhteisön 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 perintöhuvilalle 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* (*Merkinötjä ekologisesta 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 järjestelee arkkitehtiuukkinsa hautajaisia, kirjoittaa tälle muistikirjoitusta, 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 patriarkaalinen 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 musiikinäytelmässä *Kukkivat luut* 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 rakentamisen vaikeudet valottuvat anakronistisen tunnistettavasti. Kieli ja kommentoivat paratekstit tekevät irtiottoja 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. Kaksikymmentä 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. Sanantuojina 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 hengissäselviämistä 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 syklistesti. 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 -kestoön. Näytelmä näytelmässä -metarakenne ja lukemisen akti risteytyvät, 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 ihmisyhteisöllä on toivoa.

## Aukkoisessa ja fragmentaarisessa trauman jälkeisessä ajassa

Luen useista näytelmistä traumanjälkeistä 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 välähdysinä irtonaisten palapelin palasten tapaan. Trauma on tukahdutetun ja torjutun

kehollista aistimusalueetta, 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 lähtökohtanaan näky sudenkorennolla ratsastavasta isästä. Näytelmän preesens on Marin pienoismallin rakentamisen aika. Tähän nykyhetken 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 kuoleamalla uhkaalleeseen isäänsä ja tämän kuolemaan. Kuolema on itsepin-taisesti 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 pakkomielleisesti torjuu ajatuksen kuolemista.

Minna Nurmelinin näytelmässä *Erään herääminen* näkökulmahenkilö Nadia so-vittaa 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 siivlöityvät toistensa läpi.” Nadia yrittää hahmottaa ylisu-kupolvista 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 tietoisien unohtamisen alla piilee. ”Ei kaikki oo sitä, miltä näyttää”, Nadia toteaa tässä Pirandelloon viitaten. Nurme-lin kasvattaa vaikenemisen ja valehtelemisen tematiikkaa Nadian ja unkarilaisen Marian ystävyys-suhteessa. 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 mullistusten 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, menneis-sä ajoissa, unissa ja ajatuksissa”. Uusperheessä kasvanut kolmikymppinen Kanerva matkaa etelästä pohjoiseen Varjolaan, uusperheen kesäpaikkaan. Kanervan mieli kä-sittelee menetystä ja surua, siskopuolen itsemurhaa ja yhteistä lapsuutta ja ystävyyt-tä, 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 lattean ja ennalta arvattavan psykoporon.

## 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 fantasiaissa, 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 yksiossessa, 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 *Dekatologia*. Kaoottinen puristava sisäinen kokemus ja aika ikään kuin pullistelevat paineessa, josta Isä tekee vapauttavia sisäisiä matkojaan. *Vanhempainilta* rakentaa satiirista ja itseironista vastarintaa monimutkaisten identiteettipohdintojen 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 narratiivisia 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 olemisen sekä sensuurin ja taltuttamattoman himon kytkökset.

Päällekirjoitukset ovat yksi tapa rakentaa kriittisesti etäännytettyä vastarintaa. Myynteillä 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 Medeian myytiin 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 tyttären 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, hylättynä olemisen ja itsestä vieraantuneisuuden tilaan. Näytelmän nimen toinen osa *Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken* viittaa nykyhetken myytinrakentajiin, populaariviihteeseen 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 nimihenkilölle muodostaa Jason-isä. Hän on näyttelijä, joka julkisuuden ammattilaisena 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 purkua 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 silmästä 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 ”*yksinhoitajien 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 protestanttien 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 tulvivän 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 TOIMUUS 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 toislaajista, 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 toislaajiseen, 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 suojelupyhimyksen, Kristoforoksen, koirankuonolaisen kautta teoksesta avautuu näkymä elollisten olentojen yhteisyyteen, vastuullisuuteen ja maailman kantamiseen ekologisissa kriisissä. Kristoforos kuvataan ikoneissa koirankuonoiseksi olennoiksi, 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 ihmisyyteisössään samalla tavoin vähempiarvoisena, toislaajisena, kuin Toinen.

Pipsa Longan *neljän päivän läheisyydessä* irralliset tapahtumat eivät ole syy-seuraussuhteessa 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. Vasta näiden jälkeen tulevat sääty-yhteiskunnan muut nisäkkäät: aatelisnainen ja hänen isänsä, palvelija, vaatekauppias, pappi, ”doktöör”/pyöveli, maalaisnainen ja talonpoika sekä mahdollisesti talonpoikia. Ihmisen jalka voi näyttäytyä ihmisestä irtaantuneena ”*otollisena kasvualueena*”. Eläimet väittelevät lihan olemuksesta: ”*En ymmärrä. Liha lautasella on jonkun liha lautasella. Veri teurastajan essulla on jonkun verta. Aatelismiehen pää kepinokassa on jonkun pää kepinokassa. Tätä 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 ”todenmukaisuus-han” 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 monitasoisista 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 tyylilajit liikkeelle saattavaa ambivalenssia. Tällainen ambivalenssi toimii myös vastastrategiana, jolla estetään merkityksiä sulkeutumasta. Lajityyppien ja tyylilajien liikkeessä totuus ja todellisuudetkin liikehtivät. Luen ironista musiikinäytelmää (Järvikallas), nukketeatteria (Leo), fantasiaa, reaalfantasia (Valkama), makaaberia groteskia tragediata (Karhu), kamarinäytelmää (Aminoff), dokumenttia (Kajava ja Kilpi), trilleriä (Nurmelin), absurdia, dystopiaa (Viikka), slapstickiä, makaaberiutta (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 näyttämöillusionia. Tällaisella brechtilläisellä vastastrategialla ja törmäytyksellä näy-



telmä menee illuusioiden ja julkisivujen taakse. Se näyttää, miten läpinäkymätöntä on realistinen näyttämäfiktio. *Joka kolmannen* tyyliilaji rakentaa läpinäkyvää ilmaisua ja kriittistä suhdetta näytelmän sisältöön.

Myös Kuuluvaisen *Kultainen lusikka* käyttää etäännyttävää brechttiläistä 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 postbrechttiläiseen musiikinnäytelmään 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 lahdattuksi vallankumoushuuruisissa bakkanaaleissa. ”*Laki on kaikille sama, vain tuomiot vaihtelevat*”, laulettiin Arvo Salon *Lapualaisopperassa*, 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 moraalialia, merkityksellistä toimintaa, vapautta, ihmisen vastuuta. Teoksen äänensävy on yhtä aikaa irvokkaanpessimistisen kyyninen ja romanttis-utopistisen toiveikas päättyessään milteipä idylliin suuresta yhteenkytetyneisyydestä: ”*He takertuvat kiinni toisiinsa, tunkevat eläinten väliin, eläimet ottavat heidät tykönsä, he ovat yksi itseään lämmittävä kasa.*” Tämä ambivalenssi estää näytelmää sulkeutumasta brechttiläiseksi opetusnäytelmäksi, jossa on vain yksi oikea vastaus. Sävyero on merkittävä.

Moila on rakentanut *Isän maahan* ironisen irrottelevan musikaalinumeron ”*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 tutkijanurasta haaveileva Isä ja murrosikäinen Poika lähtevät viettämään isä-poika-laatu-aikaa kongressimatalle, joka päättyy katastrofiin.

Valkaman *Säilötty matka* on spekulatiivista fiktiota. Se rakentaa kokemuksellista outoutta, joka näyttäytyy täysin luonnollisena. Fantasia ja mimeettisyys 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 vilpiton reaalifantasia. Se laittaa kuvittelemaan toisenlaista maailmanjärjestystä ilman, että se sysäisi ihmisyhteisön syrjään. *Säilötyn matkan* ihmislajin ja -kulttuurin maailmassa tietyt kulttuuriset artefaktit ja käytännöt ovat kaikesta huolimatta säilyneet. Siinä ihmisyhteisö pelastuu ja saa uuden alun. Lohdullinen toiveikkaus syntyy tästä ajatuksesta.

Okko Leon ”XEX” risteyttää nukketeatterinäytelmä, fantasiaa ja dokumenttiaineistoa. Nukketeatterin avulla on mahdollistaa käsitellä pornografiaa, ilman ongelmaa seksuaalisuuden ja ruumiiden representaatioista. Nukketeatteri laajittyy pinä tarjoaa kehyksen, jossa tarkastella ruumiillisuuksia, itsenäisiksi liioitteleviksi lähikuvamaisiksi toimijoikseen irtautuneita materiaalisuuksia, kuten sukupuolielimet. Näytelmä näyttää, miten seksuaalisuus pornografiana on tullut osaksi kapitalistista järjestelmää ja kulutuslogiikkaa. Valtavirtapornon narratiivin kehyksissä Leo näytelmällistää sekä halua että haluun kohdistettua kurinpitovaltaa ja sensuuritoimenpiteitä. Teos päättyy freudilaisittain elämän- ja kuolemanhalun keskinäiseen kamppailuun. Libido-nukke ei voi vastustaa Thanatos-nukkea, vaikka hyvin tietää, että Thanatoksen 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 budjetin sotaelokuvaskaakkelia. Sotaa käydään sukupuolittuneesti pienessä mittakaavassa kotona ja terveydenhoitorintamalla. Alkoholisti on Niemen näytelmässä liitukauden suuri sudenkorento tai mammutti ja yhtä lailla pikkuriikkinen murskattava pienoismallihahmo. Alkoholistiperheen horroriin yhdistyy huumori. Kohtaus, jossa tyttö karrää juoppoisää, on puhdasta slapstickiä. Jo itse näytelmän nimi on silmänisku kansallisille aiheille ja mahtipontiselle miehisen historian sotasankaruudelle.

*Uhanalaisissa* Viikka yhdistää tuohon makaaberin ja absurdin huumorin. Hu-maltuneiden 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.

178

## TUNTEMUSRAKENTEIDEN JA RUUMIIN-TUNTOJEN 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 suhteisuuksien 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, torjutuksi tulemisen tunnetta, näkymättömyyden tunnetta, epäoikeudenmukaisuutta, katkeruutta, ihmetystä. Luen

erilaisia trauman affekteja, uupumusta, voimattomuutta, masennusta, luopumista, ulkopuolella oloa, pelkoa, suoriutumispaineita, passioita. Luen vastarintaisuutta. Luen elämänvoimaa, mielikuvittelun iloa, rakkautta, raivon, vihan ja halun sfäärejä. Jokaisella uudella lukukerralla näytelmien tuntoisuuksien alueelta paljastuu uutta.

Yritän antaa näytelmistä välittyville ruumiintunnoille ja intensiteeteille sanoja. Liikuskelen samalla ruumiintuntojen sukupuolittuneilla alueilla, patriarkaatisissa, kapitalismissa, ekokriisissä, ikäkriisissä, sodan uhkassa. Tehtäväni on mahdoton paradoksi ja herättää varmasti hilpeyttä. Tiedän, että affektit ovat juuri sitä artikuloimattomilla ja kielellistymättömillä 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 välittyi 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. Hierarkkisessa suhteessa ihminen altistuu niin kuin homeitiöille altistutaan. Identiteetti ja itsearvostus liukenevat kuin saippuaa, mutta eivät lopullisesti.

Karhun näytelmää *Eriopis* luen abjektitilan dramaturgiana. Julia Kristeva on luonnehtinut abjektia kauhun tilaksi, jossa lapsi ei tunnista rajojaan ja jossa paha ja vastenmielinen tunkeutuu turvallisenä pidettyyn. Yksilö muodostuu 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 näytelmässä 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 vastaavanlaista outoutta ja eksyneisyyttä, joka välittyy Nuutisen *Vanhempaimillasta* ja Moilan *Isän maasta*. Niistä aistin paitsi normatiivisia maskuliinisuuden paineita myös jotain aivan muuta. *Isän maa* antaa pitkät freudilaisen ”isän maan” sukupuolittuneelle psykologiyhkälle. Teoksen metarakenne ja leikkisän ironinen tyyli estävät isäsuhteiden ja maskuliinisuuksien kanssa pichtarointia tulemasta pateettiseksi. *Vanhempaimilta* rakentaa rakkautentäyteisessä suhteessa omaan lapseen uudenlaista tuntoisuutta. Tuossa suhteisuudessa itsestä nousee leikittelevää, hellää ei-binaaria ihmisyyttä. Skitso mieli tulee kokonaiseksi. Minua kiehtovat tällaiset raivokkaan lempeän fantasia- sioinnin tasot.

## KIELI MATERIAALINA JA SUHTEESSA ULKOISIIN ASIANTILOIHIN

Kieli on näytelmissä materiaalia itsessään ja samalla se viittaa ulkoiseen todellisuuteen. Näytelmäkirjailija rakentaa kielen avulla valtasuhteita ja sosiaalisia hierarkioita. Hän luo kielellä tilanteita, henkilöitä ja vuorovaikutussuhteita. Näytelmissä henkilöt saattavat puhua kieltä, joka jäljittelee puhekieltä 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 *Mytologioissaan* 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, kokonaisia ajatuskulkuja. 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 kaulonkirjaimista. ”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: HUORRRRRRA HUORRAAAARRAARRAAAA JULKISUUS-HUORRRARRAAAAARRRARA.

Nimihenkilön sivullisuudelle Karhu luo hengästyttävän joukon luonnehdintoja. Eriopiksesta piirretty kuva perheen ja matkailuyrityksen ”*piikatyttonä*”, ”*lapsenlikkana*”, ”*äidin koirana*”, ”*telineenä poikien elämälle*”, ”*lavasteena*”, ”*vieraana*”, ”*huonekaluna*”. Karhu jatkaa vyöryttämällä vastakuvia nimihenkilön elämästä: ”*tytärelemä, kuolaelämä, knoppietuelämä, ylimääräiselämä, reunamerkintäelämä, sellaista sinä et ota, Eriopis, et ota*”.

Jussi Moila kirjoittaa *Isän maahan* oidipaalirakenteen romahduksena kohtauksen ”*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 käsittemokellus ”anaaliglobaalipenetraatioautomaatiokuutiorepresentaatio”. 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 maailmankaikkeus 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. Kohtauksen 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 änykkyttävää. 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 ajatteluun teoksen takana.

Aminoffin näytelmässä minimalismi saattaa lukijan valppaaksi jokaiselle liikkadukselle, tulkitsemaan, lukemaan kahta ihmistä, heidän suhteensa ja tämänhetkisen tilanteen liikehdintää, mennyttä, kaipausta, torjuntaa, kaikkoamista. Puolentoista tunnin hetki avautuu rivien välissä, liikettä ja katsomista kuvaavien verbien hienovärisissä 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 toislaajiset, toista kieltä puhuvat lokit. Lonka on luonut kokeellisen tekstuurin. Hän kuvaa typografisesti ja typografian muutoksilla loppien kielen kompleksia, moninaisia ja tilanteisessa muuttuvia kielellisiä ilmentymiä. *neljän päivän läheisyysdesä* kielen äännteellisyys on keskeistä. Sanat, äännähdykset, äänet ja musiikki liittyvän toisiinsa kuin pilvet tai lokit taivaan avaruudessa. Longan teksti rakentaa lintujen

konserton. Rauhasasti, mutta yhä hyvin ilmeikkäästi – Tranquillo, ma sempre molto espressivo. Mitä tapahtuu tekstuaalisella tasolla? Lonka ei jäljittele vaan ikään kuin litteroi tilallis-auditiiivisesti lokkien monimuotoisen kielen ja viestinnän. Kirjasinten ja kirjasyndistelmien koko, paksuus ja sijainti valkoisella sivulla ja niiden suhteet toisiinsa luovat mielikuvan parvesta ja yksittäisten lokkien sijainnista, vaihtelevasta intensiteetistä ja siitä, mistä äänet tulevat.

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

Valkama antaa parenteseissa 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 hyväntahtoisesta 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 teonsanojen 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. Käskyt 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, ydinohjussiiilo ja ydinsukellusveneet, sisäiset traumakokemukset sekä ampumahaavan aiheuttaman shokkitilat. *Uhanalaiset* pitää sisällään näytelmän näytelmässä. Eroterapiassa 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 YHTEENKYTKKEYTYNEISYYDESTÄ

Eurooppa kääntyi uuteen asentoon ja julmaan todellisuuteen, kun tämän kirjoituksen 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. Ohjusiskuja. 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 rantahiekan mitä meri ei kehtaisi lukea? Tässä lepää lapsi, jonka kreikkalaiset tappoivat? Mitä minä piirtäisin hüllellä 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 poliittisuudessa on siinä, miten näytelmät tuottavat särön tai häiriön automaattistuneisiin havaintoihin ja luonnollisina 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 kivi-seksi, 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 lukijanmielen värähtää, kun se näkee, miten näytelmät kovertavat reittejä kuvittelun ja havaintojen vapaudelle. Näkökulmani laajenee, kun näytelmät tekevät omintakeisen yllättäviä havaintoja ihmisestä, yhteiselosta, yhteiskunnasta, ihmisyyhteisön ja elonkehän tilasta. Näytelmien katse siirtyy ihmisestä myös toisaalle: ei-inhimillisiin toislajisiin 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 huuata. Ne voivat puhua hiljaa. Näytelmät ovat maailmassaolon muoto, vaikka

<sup>1</sup> Jukka Vieno; Troijan naiset Euripideen pohjalta, 1982

<sup>2</sup> Šklovski 2001, 34.

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 kestämaan 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.



## 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). *Autioma: 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.

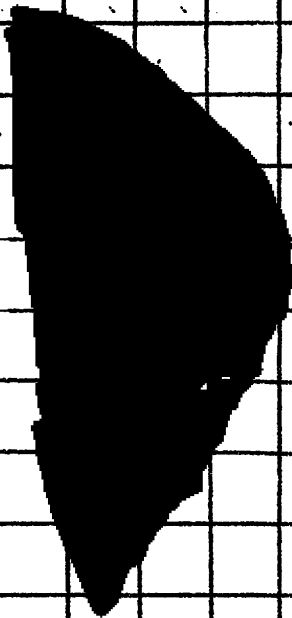
Massey, Doreen (2008). *Samanaikainen tila*. Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suomentanut Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.

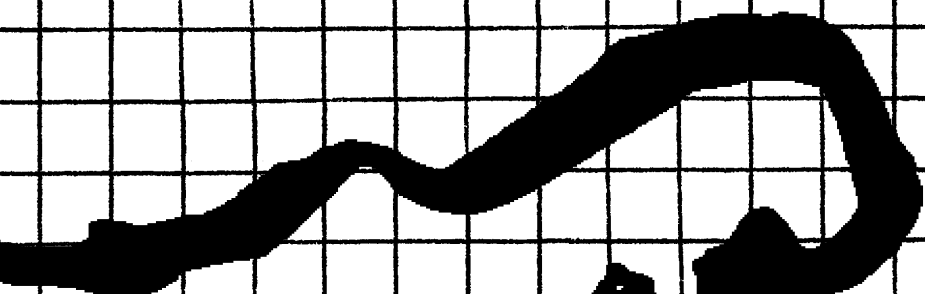
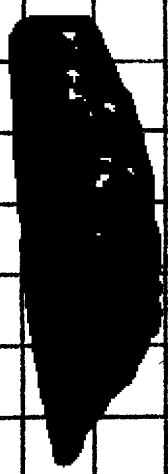
Nancy, Jean-Luc (1996). *Corpus*. (*Corpus*, 1992.) Suom. Susanna Lindberg. Gaudeamus, Helsinki.

Nancy, Jean-Luc (2010). *Filosofin sydän*. (mukana myös *Corpus*-teoksen käännös sekä aiemmin suomentamaton *Tunkeilija*-essee (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. (*Iskusstvo 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.





Seuraavilta sivuilta löytyy kokoelma Uuden näytelmän ohjelman työvälineitä. Osa välineistä on kehitetty alun perin hankkeen omiin tarpeisiin, eli niitä on käytetty Kirjailijaohjelman ja Verkoston toiminnan toteutuksessa. Mukana ovat myös koonnit, jotka syntyivät UNOn ajatushautomossa teatteriammattilaisten yhteisen ajattelun tuloksena.

Välineisiin on sisällytetty jotain vinkkejä muiden kehittämistä menetelmistä, jotka hankkeessa koettiin toimiviksi.

*Työvälineiden kuvaukset noudattavat kukin omanlaistaan logiikkaa. Enimmäkseen sisällöt on kuvattu siinä muodossa, jossa ne olivat alkuperäisessä käyttötarkoituksessaan. Osa on kuitenkin täydennetty tai muutoin muunneltu, jotta ne olisivat tämän teoksen kautta helpommin vastaanotettavissa. Jokainen työväline sisältää jonkinlaisen taustoitavan alkutekstin. Niissä kerrotaan muun muassa välineiden synnystä ja siitä, mihin niitä on hankkeen omassa toiminnassa käytetty. Osaan on välineen jatkokäyttöä ajatellen lisätty sovellusehdotuksia tai muita lisätietoja. Osa välineistä taustoitetaan tarkemmin hankkeen toteutuksen kuvauksen yhteydessä tai asiantuntijapuheenvuoroissa.*

*Välineet on tuotu saataville, jotta niistä voisi hyötyä mahdollisimman moni. Vaikka välineet ovat syntyneet ensisijaisesti näytelmien parissa työskentelyä varten tai teattereiden sisäisten toimintakäytäntöjen kehitystyön tueksi, niitä voi soveltaa myös muihin käyttötarkoituksiin. Työvälineistä on iloa erityisesti näytelmätekstien kanssa eri ammattirooleissa ja organisaatioissa työskenteleville ammattilaisille sekä alan koulutuksen piirissä toimiville ja taidealan opiskelijoille.*

UNO AJATUSHAUTOMO

# Ohjelmisto- suunnittelun taide

KOONTI MONIAMMATILLISTEN TYÖSKENTELYJEN  
HAVAINNOISTA (2020–2021)

*Kati Sirén, Saara Rautavuoma & prosessin osallistujat*

## Ohjelmisto ja sen suunnitteluprosessi kommunikoivat teatterin ydinviestiä teatterin sisällä ja rakenteesta ulos

Tämä aineisto on syntynyt vuonna 2020–2021 toteutetusta UNOn ajatushautomo-prosessista, jonka teemana oli *ohjelmistosuunnittelun taide*.

Teatterin ydintehtävää, ohjelmiston rakentamista, ja siihen kytkeytyviä kysymyksiä käsiteltiin kuudessa työskentelyssä. Etä- ja lähitapaamisiin osallistui vaihtelevin kokoonpanoin teatterinjohtajia, näytelmäkirjailijoita, dramaturgeja, ohjaajia ja agentuurien edustajia.

Ajatushautomossa jaettiin kokemustietoa siitä, miten ohjelmistosuunnittelu eri teattereissa tapahtuu. Yhdessä kollegojen kanssa refleктоitiin mm. sitä, mitä vaiheita suunnitteluun kuuluu, millä aikajänteellä työtä tehdään, millainen toiminnan linja tai ajattelu (tietoinen ja tiedostamaton) ohjaavat suunnittelua sekä ketkä osallistuvat prosessiin. Lisäksi keskusteltiin siitä, miten hyvin ohjelmiston rakentumisperiaatteet ovat tiedossa ja ymmärretty teatterin henkilökunnan keskuudessa sekä siitä, miten suunnitteluprosessista, linjauksista ja päätöksistä kommunikoidaan teatterista ulospäin muille teatteriammatilaisille.

Prosessin aikana osallistujat nimesivät useita yleisiä havaintoja olosuhteista, joissa ohjelmistoja suunnitellaan ja teoksia tuotetaan. UNOn ajatushautomolle ominaiseen tapaan nämä ammattilaisten tekemät huomioid palautettiin kysymysten muodossa heidän itsensä tutkittaviksi ja vastattaviksi.

Tähän koontiin on jäsenetty nämä esiin nousseet havainnot sekä kysymykset, joita ajatushautomossa työstiittiin yhdessä. Myös muut alan toimijat ja ammatilliset voivat hyödyntää niitä työvälineenä oman toimintansa refleктоimiseen ja kehittämiseen.

*Työskentelyissä tunnistettu olosuhde tai tarve*

Ohjelmistosuunnittelu on sisäisen ymmärryksen ja dialogin väylä, valmis ohjelmisto kertoo teatterin linjasta ulospäin.

- Miten ohjelmisto ja sen suunnitteluprosessi voisi toimia työkaluna teatterille ymmärtää itseään – ”mitä olemme, miten toimimme, mikä on identiteettimme” – ja artikuloida näitä myös yhteistyökumppaneille, yleisölle ja medialle?
- Heijasteleeko ohjelmisto sitä, miten teatteri ymmärtää oman tarkoituksensa ja tehtävänsä (missio ja visio)?
- Tulevatko nämä tulkituksi samoin teatterin sisällä ja ulkopuolella?
- Miten ohjelmistosuunnittelun käytännöt mahdollistavat teatterissa yhdessä ajattelun, unelmoimisen ja yhteisistä tavoitteista sopimisen?
- Ketkä teatterissa pääsevät osallisiksi suunnitteluun?

Ohjelmistosuunnitteluun käytettävissä oleva aika on rajattua tai ajoittain vähäistä.

- Mikä auttaisi ratkomaan ajankäytön haastetta?
- Miten järjestää lisää aikaa esimerkiksi teksteihin perehtymiselle?

Ohjelmistosuunnittelun luonnetta kuvataan usein reaktiiviseksi (harkittujen pitkien linjojen rakentamisen sijaan).

- Onko reaktiivisuus valittu toimintatapa, onko se tarkoituksenmukaista?
- Miten reaktiivisuus ja esimerkiksi pitkäjänteisyyttä edellyttävä näytelmäkirjoitusprosessi voidaan sovittaa yhteen?
- Millainen suunnittelun aikajänne tuottaa toivottua ja laadukasta sisältöä sekä luo puitteet toimivalle yhteistyölle?

Teatterit eivät usein viesti ohjelmistosuunnittelunsa tavoitteita tai periaatteita ulospäin.

- Tukisiko tai ohjaisiko suunnittelun taustalla vaikuttavien periaatteiden ja käytäntöjen avaaminen teatterin saamien tarjousten laatua ja määrää toivottuun suuntaan?
- Mitä olisi olennaista viestiä? Olisiko hyvä kertoa erilaisista tarpeista ja/tai reuna ehdoista? Tai vaihtoehtoisesti avata myös sitä, mitä ei tehdä tai tavoitella?
- Miten ja missä näistä voisi kommunikoida? ks. ehdotus s. 193.

*Asiaan liittyvät  
tarkentavat kysymykset*

Ohjelmistosuunnittelun käytännöt teattereissa ovat vaihtelevia, intuitiivisia ja niitä on usein vaikea nimetä tai kuvata.

- Mikä ohjaa ja määrittää sitä, mitä teatteri valitsee ohjelmistoonsa? Millä perustein tekijät ja sisällöt valitaan?
- Millaisen ajattelun, prosessin, vuorovaikutuksen ja päätöksenteon vaiheiden kautta ohjelmisto rakentuu? Ketkä ovat eri vaiheissa osallisina? Keiden ääni kuuluu teatterin ohjelmistosuunnittelussa?
- Voisiko esimerkiksi näytelmäkirjailija päästä mukaan teatterin ohjelmistosuunnittelun prosessiin joltain osin, joskus, jossain tilanteessa?

Teatterit kaipaavat juuri heidän tarpeisiinsa ja tavoitteisiinsa sopivia tekijöitä/ideoita/tekstejä

Mistä ja miten löytää sopivia tekijöitä luomaan sisältöjä teattereiden täsmätarpeisiin?

- Miten ideaa/teosta tarjoavan tekijän odotetaan tiedostavan ja ratkaisevan tunnistetun ristiriidan: Yhtäältä tekijöiltä kaivataan osoitusta teatterin kontekstin jonkinlaisesta ymmärryksestä. Toisaalta teatterit turhautuvat ilmi selvästä täsmäämisestä – teatterit haluaisivat nähdä tekijöiden oman ajattelun ja ideat ”puhtaana”, ilman läpinäkyvää yritystä sovittaa niitä jo valmiiksi joihinkin teatterin oletettuihin toiveisiin/raameihin.
- Miten tekijöitä voi auttaa tunnistamaan teatterin identiteetin ja tarpeet, jotta he pystyisivät tekemään juuri ”meidän näköistä teatteria”? Miten teatteri nimeää identiteettinsä ja viestii siitä?
- Miten kehittää teosten/ideoiden tarjoamista suuntaan, joka tukee avointa jakamista, tasavertaista kollegiaalista dialogia ja paineetonta yhdessä ajattelua (hätäisen todistamisen, ”myyvän pitchaamisen” sijaan)?

Miten teatteri voi löytää tekstin, jota se ei tiedä olevan olemassa? Missä ja miten voisi parhaiten tutustua teosideoihin, tekstikatkelmiin ja kokonaisiin näytelmiin? Millaiset tilanteet voisivat madaltaa teattereiden kynnystä tutustua teoksiin sekä mahdollistaa kirjailijan ja teatterin vuoropuhelua keskeneräisen tekstin äärellä?

- Missä ja miten pääsisi vaivattomasti tutustumaan sekä kokeneiden että kentälle vasta tulossa olevien ammattikirjailijoiden uusiin (tuoreisiin) näytelmiin? Esimerkiksi mistä Teatterikorkeakoulussa vielä opiskelevien teoksia voisi saada kootusti luettavaksi?
- Ääneen luetut lyhyet tekstikatkelmat ovat hyvä tapa esitellä ja herättää kiinnostusta erilaisiin teoksiin. Missä tällaisia tilaisuuksia voisi järjestää säännöllisesti, ja kenen aloitteesta?
- Voisiko teattereissa järjestää työpajoja kirjailijoille (keskeneräisten) tekstien äärellä ja näin mahdollistaa kevyitä/nopeita tutustumisia teoksiin ja avata vuoropuhelua tekijöiden välille? Miten tällaista voitaisiin organisoida säännön- mukaiseksi toiminnaksi, ja kenen aloitteesta?

Ammattikirjailijat lähettävät teattereihin nykyisin melko vähän uusia tekstejä tai ideaehdotuksia.

- Onko teattereilla kiinnostusta uusiin näytelmäteksteihin? Halutaanko niitä luettavaksi ja ohjelmistoon nykyistä enemmän?
- Mitä keinoja teattereilla on tavoittaa kirjailijoita vai odotetaanko, että kirjailija tekee avauksen?

Teatterit eivät tunne kirjailijoita (laajasti), kirjailijat eivät tunne teattereita ja/tai johtajia – luontevia kohtaamistilanteita ei juuri ole.

- Haluavatko osapuolet tavata toisiaan? Miten lisätä kirjailijoiden ja teatterinjohtajien yhteyttä? Onko tapaamisiin aikaa?
- Miten luoda uusia yhteyksiä osapuolten välille? Kenen vastuulla se on?

Uudet tekstit päätyvät usein teattereiden ohjelmistoon ohjaajien kautta.

- Ovatko ohjaajat keskeisiä uusien tekstien välittäjinä ohjelmistoon?
- Mitä tämä tarkoittaa alan sisäisen viestinnän ja verkostojen näkökulmasta?
- Tulisiko tätä käytäntöä tietoisesti kehittää johonkin suuntaan?
- Mikä rooli suoralla kirjailija–teatteri-suhteella on tässä yhtälössä?

Toimiva yhteistyö vaatii tutustumista ja pitkäjänteistä sitoutumista, minkä johdosta teatterit tekevät mielellään pitkiä tai toistuvia yhteistöitä tiettyjen ammattilaisten kanssa.

- Miten uudet tekijät pääsevät näkyviin?
- Vaikuttaako tämä ohjelmistosisältöjen ja teatterin uudistumiseen?

On epäselvää, miten teattereita tulisi lähestyä. Teatterinjohtajia on vaikea tavoittaa.

- Mikä olisi oikea tapa, väline, ajoitus lähestyä teattereita? Ketä teatterissa toivotaan lähestyvän tarjouksilla?
- Voisiko teattereissa lähestyä jotain muutakin ammattilaista kuin kiireistä johtajaa? Voisiko esimerkiksi dramaturgi (koko- tai osa-aikainen) olla tässä työssä johtajan tukena?
- Millaisella sisältöpakettilla (idean kuvaus, synopsis, tekstiote, koko teksti) teatterit toivoisivat itseään lähestyttävän?
- Miten teatteri voisi selkeyttää ja viestiä vastauksen antamisen periaatteista? Millä tavoilla ja aikatauluilla vastaus annetaan? Vastataanko ”kyllä/ei” tai muulla palautteella? Entä riittääkö ei-vastaus tekijälle?
- Miten teatteri voisi tukea tekijöitä lähestymään ideoillaan?



## Kommunikointikäytäntö pohdittavaksi

Mitä näytelmäkirjailijan (tai muun tekijän) olisi tärkeää tietää tai ottaa huomioon lähestyessään teatteria idealla/tekstillä? Mistä tämän tiedon voisi saada helposti/kööstä?

Mitä ohjelmistosuunnitteluun vaikuttavia reunaehtoja ja periaatteita teatteri voisi kertoa avoimesti ammattilaisille? Voisiko teatterin toimintatapojen avaaminen auttaa tekijöitä lähestymään teatteria ja sujuvoittaa kommunikaatiota? Voisiko teatteri näin tavoittaa helpommin juuri heille potentiaalisia ammattitekiöitä (näytelmäkirjailijoita, ohjaajia, suunnittelijoita ym.) ja auttaa saamaan omalta kannaltaan kiinnostavia avauksia? Helpottaisiko tällainen käytäntö sekä ehdotusten tekijöiden että teatterin oman henkilökunnan työtä?

- Onko teatterilla joitain esimerkiksi sen historiasta, tehtävästä, tuotantorakenteesta, toimintaympäristöstä, yleisöstä tai vaikkapa tulevaisuuden näkymistä rakentuvia tarpeita?
- Mitä tietoja olisi hyödyllistä jakaa esimerkiksi
  - henkilöstöstä (*ensemblen kokoonpano, muu taiteellinen ja tekninen henkilöresurssi*),
  - teknisistä puitteista (*näyttämön/näyttämöiden ja katsomoiden kokoluokat, käytettävissä olevat muut fasiliteetit ja niiden raamit*) ja
  - toiminnan volyymistä (*vuosittaisten ensi-iltojen ja tuotantojen sekä esitysten/näytäntöjen määrät*)?
- Kohdistuuko teatterin tuotantopaikkoihin joitain säännönmukaisesti toistuvia sisältö- tai genreedotuksia?
- Miten kertoa suunnittelun aikajänteestä esim. kuinka kauas eteenpäin ohjelmisto on yleensä lukittu vai onko tässä vaihtelua?
- Onko annettavissa jonkinlaisia konkreettisia toiveita/ohjeita/vinkkejä siihen, miten, ketä ja millaisilla ehdotuksilla teatteri toivoo sitä lähestyttävän?

Mitä edellisistä seikoista voisi viestiä vaikka teatterin nettisivuilla ammattilaisten kanssa rakentuvan vuoropuhelun tueksi? Onko muita keinoja/kanavia tavoittaa juuri teatterin toivomia tekijäryhmiä?

UNO AJATUSHAUTOMO

# Dramaturgin tehtävänkuvia ja työn orientaatioita

KOONTI MONIAMMATILLISTEN TYÖSKENTELYJEN  
HAVAINNOISTA (2019)*Kati Sirén, Saara Rautavuoma & prosessin osallistujat*

UNO toteutti vuonna 2019 dramaturgin työn sisältöjä ja työnkuvaa tutkineen prosessin, johon sisältyi dramaturgien keskinäisiä tapaamisia sekä yhteisen työpajan UNOn Verkoston teattereiden johtajien kanssa. Kohtaamisten tuloksena rakentui tämä koonti, jonka sisältöä ovat olleet tuottamassa useat eri vaiheessa uraansa olevat dramaturgit, joilla on kokemusta erilaisissa teattereissa, alan oppilaitoksissa sekä freelancereina työskentelystä.

194

## Taustaksi dramaturgin työn jäsenyykselle

Ajatushautomoprosessin osallistujien mukaan teatterikentällä törmää kirjavaan joukkoon tulkintoja dramaturgin työstä, jotka paikoin nojaavat vanhentuneisiin käsityksiin eivätkä huomioi työn päivittyneitä muotoja ja konteksteja. Nämä käsitykset vaikuttavat dramaturgin työn olosuhteisiin, näkyvyyteen ja mahdollisuuksiin. Ammattiosaamista ei aina osata hyödyntää kentällä sen koko potentiaalissa. Selkeää kuvausta työn sisällöistä ja toiminta-alueista ei ole aiemmin tällaisenaan ollut tarjolla ja siksi sellainen on nyt synnytetty tekijöiden yhteisen työskentelyn tuloksena.

Seuraavassa on listattu koonnin taustoitukseksi ja lukemisen tueksi muutamia yleisiä ja yhteisiä dramaturgien prosessissa syntyneitä havaintoja tai esiin nostettuja väitteitä. Ne kuvaavat työskentelytilanteisiin ja -olosuhteisiin liittyviä seikkoja, jotka näkyvät dramaturgin työssä erityisesti suhteessa muihin ammattikuntiin teatterissa.

- Dramaturgin työn tarve on lisääntynyt ja tullut yhä keskeisemmäksi, kun teatterityön muodot kentällä ovat moninaistuneet.
- Dramaturgin työtä tekee usein joku muu kuin ammattidramaturgi, esimerkiksi ohjaaja tai johtaja oman työnsä ohessa.
- Vaikuttaa siltä, että erilaisissa prosesseissa kaivattaisiin ulkopuolista seuraajaa, kommentoijaa tai sparraajaa ja tämä tarve kanavoituu dramaturgin rooliin/työhön/tehtävään. Tämä tarkoittaa, että dramaturgia tarvitaan esim. tarkkojen ja

---

 DRAMATURGIN TEHTÄVÄNKUVIA JA TYÖN ORIENTAATIOITA
 

---

vaikeidenkin kysymysten ja huomioiden tekemiseen sekä antamaan konkreettista tukea taiteellisessa ajattelussa ja ratkaisuisa (esim. ohjaajalle tai kirjailijalle).

- Dramaturgin työ on dialogin rakentamista eri osapuolten välille.
- Dramaturgin rooli saattaa toisinaan muuttua työnohjaukselliseksi, mikä ei kuitenkaan kuulu työnkuvaan.
- Dramaturgin työtä haastaa yhteisen dramaturgisen käsitteistön ja kielen puute teatterin ammattilaisten keskuudessa.
- Dramaturgin rooliin kohdistuu myös ennakkoluuloja ja pelkoja. Dramaturgin rooli tulkitaan toisinaan kriitikon rooliksi. Tämä johtunee työnkuvan epäselvyydestä.
- Ammattidramaturgeja käytetään kirjailijoiden tai ohjaajien (esitysprosessien) tukena, vaikkei heille aina makseta tehdystä työstä palkkaa. Tämänkaltainen ”tukityö” toteutuu tekijöiden toisilleen tekeminä vastavuoroisina palveluksina, eikä se siten tule näkyväksi missään (esim. teattereissa henkilötyövuosina). Näin ollen myöskään dramaturgin työn todellinen toteutunut laajuus tai tarve kentällä ei ole tiedossa.

195

---

Dramaturgi on näytelmän/esityksen estetiikan ASIAN-TUNTIJA, joka tuottaa, valitsee ja jäsentää materiaaleja sekä lukee ja tulkitsee teoksen tuottamia merkityksiä.

Dramaturgi voi toimia osana työryhmää tai erillisenä siitä. Dramaturgi on ITSENÄINEN TAITEILIJÄ kulloinkin valituissa/rajatuissa tehtävissään.

Dramaturgin työssä korostuu SOSIAALINEN ULOTTUVUUS ja välittäjän rooli. Dramaturgi voi fasilitoida taiteellista prosessia suhteessa muihin tekijöihin (esim. kirjailijaan, ohjaajaan, koreografiin, työryhmään, johtajaan) ja suunnitella prosessin etenemisen vaiheita.

---

### 1. Ohjelmistoa suunnitteleva dramaturgi ja/tai (johtajan) ajattelun sparraaja

- työskentelee yhteistyössä teatterin johdon kanssa tehtävänään ohjelmiston suunnittelu
- osallistuu parhaimmillaan myös päätöksentekoon
- kuratoiva rooli
- arvioi ideoita, ehdottaa teoksia
- tuntee maailmaa, yhteiskuntaa sekä teatterikenttää meillä ja muualla → tuo ymmärryksensä suunnittelun tueksi
- ajattelee kokonaisuuksia ja tukee tietoisia valintoja suunnittelussa
- pohtii teatterin yleisöä, kenelle tehdään sekä yleisösuhdetta laajemmin
- suunnittelee pidempiä ohjelmistolinjauksia
- pohtii teoksen tai linjan sanoittamista
- huomioi teatterin tuotannolliset mahdollisuudet

## 2. Näytelmien etsijä

- etsii tekstejä teatterille, lukee niitä
- keskustelelee sisällöistä teatterin kanssa
- toimii tarvittaessa linkkinä kirjailijoiden suuntaan

## 3. Lukeva dramaturgi

- on mukana näytelmäkirjailijan kirjoitusprosessissa
- lukee kirjailijan antamaa materiaalia, versioita ja toimii keskustelukumppanina
- tukee tekstin matkaa täyteen potentiaaliinsa
- sopii deadlineja (tekstin/kirjailijan ehdoilla)
- keskustelelee aiheesta ja suunnasta
- sanoittaa, toimii tulkkina tarvittaessa esim. teatterin/työryhmän suuntaan tai teatteritalossa toimiva lukeva dramaturgi voi sanoittaa talon prosesseja ja tarpeita kirjoittajan suuntaan
- voi työskennellä tekstin kanssa myös harjoitusvaiheessa tai esim. koko kantaesityksen valmistumisprosessin ajan, jos näin erikseen sovitaan

## 4. Dramatisoija / sovittaja

- dramatisoi, sovittaa näyttämöteoksen
- tekee taustamateriaalin pohjalta itsenäisen teoksen
- vertautuu kirjailijan työhön (teos tilataan häneltä)
- mahdollisesti tarvitsee avukseen lukevan dramaturgin

## 5. Katsova dramaturgi / produktiodramaturgi / vastuu-dramaturgi

- toimii suhteessa jonkun toisen kirjoittamaan valmiiseen tekstiin tai kantaesitystekstiin
- ensisijaisesti ohjaajan tukena
- mukana koko prosessin tai määritellyn ajanjakson (perehtyy esim. klassikko-teokseen ja haastaa/peilaa työryhmän valintoja tai käy esim. katsomassa kolme läpimenoa ja keskustelelee työryhmän kanssa havainnoistaan, isossa teatterissa kukin teatterin omista dramaturgeista vastuussa tietyistä talon tuotannoista)
- useimmiten työryhmän ulkopuolinen asiantuntija eli rooli on konsultoiva

## 6. Esitysdramaturgi / prosessidramaturgi

- useimmiten mukana prosessityöskentelyssä
- luo/tekee/jäsentää/koostaa tekstimateriaalia ja/tai esitysdramaturgiaa käynnissä olevassa prosessissa (yhdessä muiden kanssa) → esityksen materiaalit voivat olla esim. liike, ääni, kirjoitettu teksti, videonauha
- tarkentaa merkitysten välittymistä näyttämöllä
- mukana esityksen teossa määritellyn ajan esim. alusta loppuun tai harjoitusten ajan, useimmiten edellyttää runsasta läsnäoloa harjoituksissa

Dramaturgi voi olla myös dramaturgisen ajattelun tukija koko työryhmälle

- sanallistaa dramaturgisia näkökulmia koko työryhmälle yhteisen ymmärryksen ja käsitteistön rakentumiseksi, sen sijaan että keskustelisi vain ohjaajan tai kirjailijan kanssa → samalla opettaa / tulee opettaneeksi dramaturgisia asioita prosessissa
- sanallistaa ja/tai fasilitoi keskeneräisen prosessin vaiheita ja auttaa näin työryhmää hahmottamaan etenemistä (purkaa stressiä ja jännitteitä prosessista)

Muuta dramaturgin työstä sanottua

- tarkan lukemisen auttaja ja vahvistaja, lukutaidon ammattilainen
- hahmottaa näytelmäkäännöksissä kielten välisten merkitysten muuttumista sekä kulttuurin ja kielen välittymistä
- usein esikokija/lukija/katsoja teokselle → tärkeä havainnoija
- dramaturgilla tilaa tarkastella teosta etäämmältä kuin esim. ohjaajalla
- erottaa tekstin ja tekijän toisistaan (on ensisijaisesti tekstin/esityksen puolella)
- ohjaajan työpari



# Dramaturgin ja teatterin yhteistyö

UNOSSA KEHITETTY TYÖVÄLINE  
DRAMATURGIN JA TEATTERIN YHTEISTYÖN  
KÄYNNISTÄMISEEN JA TUKEMISEEN.

UNOssa kehitetty työväline on kokoelma asioita, joista olisi tärkeää puhua ja sopia dramaturgin ja teatterin yhteistyön käynnistyessä.

## Asialistaksi keskusteluun

Työvälinettä voi hyödyntää esimerkiksi asialistana dramaturgin ja teatterin ensimmäisessä yhteisessä tapaamisessa tai muussa tilanteessa, jossa tekijöiden välisestä yhteistyöstä sovitaan.

Kysymykset koskevat dramaturgin ja teatterin yhteistyötä erityisesti silloin, kun kyseessä on vierailevan, osa-aikaisen tai projektikohtaisen dramaturgin tehtävä.

Kummankin osapuolen olisi hyvä tutustua kysymyksiin jo ennen keskustelua ja pohtia niihin omalta osaltaan vastauksia, vaihtoehtoisia ehdotuksia tai niihin liittyviä reunaehdoja.

## Muista muistio

Keskustelun aluksi sovitaan, kuka tekee muistion keskustelusta, myös niistä asioista, joita ei kirjata työsopimukseen.

Muistio toimitetaan molemmille osapuolille, jonka jälkeen sitä voi vielä tarvittaessa tarkentaa. Näin varmistetaan, että molemmilla on jaettu näkemys siitä, mitä on puhuttu ja sovittu.

Muistion laatiminen on myös keino tarkistaa tapaamisen jälkeen, että asiat on ymmärretty samalla tavalla ja tarvittaessa väärinkäsitykset on mahdollista oikaista heti.

## Dramaturgin työn lähtökohdat ja konkretia

### TARKOITUS JA TAVOITTEET

- Miksi: Mikä on dramaturgin työn tarkoitus, mihin tarpeeseen dramaturgin työpanoksella on tarkoitus vastata?
  - *Jos tehtävää on tarpeen rajata: Mikä kuuluu dramaturgin ammattiosaamisen ytimeen ja mikä on jonkun muun tekijän tonttia?*
- Mitkä ovat tavoitteet yhteistyölle?
  - *Onko tarpeen yhdessä kartoittaa dramaturgin työnkuva?*
  - *Miten tavoitteiden toteutumista seurataan?*

### TYÖN TEKEMINEN KÄYTÄNNÖSSÄ

- Mitä dramaturgi tekee konkreettisesti?
- Miten työskentelyä suunnitellaan? Kuka tekee mitäkin, missä vaiheessa, ja miten?
- Miten päätökset tehdään? Onko dramaturgin rooli ehdottava vai tekeekö hän myös päätöksiä?
- Miten työ jaetaan sopiviksi palasiksi?
- Millaisia aikataulullisia etappeja työssä on? Kuka määrittää deadline?
- Miten yhteisen työskentelyn ja itsenäisesti tehtävän työn välinen suhde painottuu? Esim. tapaamiset/kokoukset/työpajat, jotka edellyttävät läsnäoloa teatterissa/paikkakunnalla.
- Miten viestitään ja pidetään yhteyttä silloin, kun dramaturgi ei ole läsnä teatterilla?
- Millaisia resursseja dramaturgin työn tueksi on? Keneltä voi kysyä mitäkin apua tai tietoa?
- Mikä on dramaturgin suhde organisaatioon? Kenen tai keiden kanssa dramaturgi työskentelee? Onko dramaturgi tekemisissä vain johtajan vai myös muun henkilökunnan kanssa?



## Yhteistyön periaatteet

*Nämä jäävät usein sanoittamatta, jos niistä ei puhuta heti alkuvaiheessa.*

- Millaiset säännöt yhteistyössä on? Mikä on tärkeää? Miten kommunikoidaan? Mitä tarkoittaa luottamuksellisuus?
- Millaisia unelmia, odotuksia, pelkoja tai ennakkoluuloja yhteistyöhön liittyy? Mikä olisi paras mahdollinen yhteistyön lopputulos?

## Työsuhteen ehdot

- Millainen työsopimus tehdään?
- Mille ajalle työ sijoittuu, ja mikä on työsuhteen kesto?
- Mikä on dramaturgin työmäärä ja miten toteutumista seurataan?
- Mikä on dramaturgin palkka ja sen määräytymisperuste (tunti/kk/muu)?
- Mitä kuluja korvataan ja millä perustein (esim. matkat, majoittuminen)?

## Perehdytys

- Miten dramaturgi perehdytetään teatterin toimintaan? *Esim. toiminnan muotoihin, sisältöihin, ohjelmistoon, arvoihin, yleisöön, ympäristöön, työpaikan käytäntöihin ja työntekijöihin.*
- Kuka perehdyttää? Miten? Milloin?
- Miten teatterin henkilökunta perehdytetään dramaturgin rooliin organisaatiossa?

## TUTUSTUMINEN TEATTERIN JA DRAMATURGIN DRAMATURGISEEN AJATTELUUN

- Onko teatteri käyttänyt aiemmin dramaturgiaa? Miten?
- Mitä dramaturginen ajattelu tarkoittaa teatterille?
- Mitä dramaturginen ajattelu tarkoittaa dramaturgille?
- Miten dramaturginen ajattelu toteutuu teatterissa tällä hetkellä?

---

KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA

---

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

202



UNO AJATUSHAUTOMO

# Kirjailijan ja teatterin yhteistyö uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitys- prosessissa

KOONTI MONIAMMATILLISTEN TYÖSKENTELYJEN  
HAVAINNOISTA (2017)*Kati Sirén, Saara Rautavuoma & prosessin osallistujat*

203

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

Tämä aineisto on teatterialan tekijöiden ainutlaatuisessa dialogissa syntynyt kokoelma huomioita ja kysymyksiä, joita on tärkeää muistaa kysyä ja joihin tulee saada vastaus kirjailijan ja teatterin välisen toimivan yhteistyön mahdollistamiseksi uuden näytelmän kirjoitus- ja kantaesitysprosesseissa.

Koontiin on jäsennetty tuloksia vuonna 2017 UNOn ajatushautomossa toteutetusta prosessista, johon osallistui näytelmäkirjailijoita, teatterinjohtajia, tuottajia, dramaturgeja sekä viestintä- ja markkinointiväkeä UNOn verkoston teattereista. Prosessi sisälsi seitsemän tapaamista, joista osassa oli läsnä vain yhden ammattiryhmän tekijöitä keskenään, osassa pääsivät vuorovaikuttamaan useamman eri ammattiryhmien edustajat.

Tämän koontin pohjana on näistä työskentelyistä syntynyt aineisto, jota on hieman täydennetty saman aiheen tiimoilta mm. UNOn työpajoissa, yhteisissä koulutuspäivissä ja suunnittelutapaamisissa käytyjä keskusteluja ja niissä syntyneistä huomioista hyödyntäen.

## Aluksi

Työskentelyissä havaittiin, että teattereiden ja kirjailijoiden välistä yhteistyötä koskevat käytännöt ovat hyvin vaihtelevia. Näiden yhteisten prosessien ennustettavuuden ja parhaan lopputuloksen vuoksi koettiin tärkeäksi, että eri toimijoiden hyviä käytäntöjä olisi koottuna yhteen. Samoin koettiin tärkeäksi tehdä havainnoita ja tekijälähtöisiä ehdotuksia tilanteista, joissa olisi mahdollisuuksia toimia jatkossa paremmin.

---

KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA

---

Nämä havainnot eivät ole tyhjentäviä, eivätkä ne muodosta kuvaa ainoasta oikeasta tavasta, joka toimisi sellaisenaan joka tilanteessa. Niitä ei myöskään ole tarkoitettu viralliseksi ohjeistukseksi tai erityiseksi kannanotoksi. Ne voivat kuitenkin toimia käteväenä muistilistana, käytännön työkaluna kirjailijoille ja teattereille uusien tekstien tilaamista ja kantaesitysprosessien suunnittelua – kirjailijan ja teatterin välistä yhteistyötä ja varsinkin siitä sopimista – helpottamaan.

Prosessista syntyneet huomiot on jaettu viiden otsakkeen alle:

1. Toimivan yhteistyön lähtökohtia
2. Tunnustelu ja raamittaminen
3. Kirjoitusprosessin käytäntöjä
4. Kantaesitysprosessin käytäntöjä
5. Huomioita viestinnästä

## 1. TOIMIVAN YHTEISTYÖN LÄHTÖKOHTIA

PERUSASIOITA JA YLEISIÄ HAVAINTOJA HUOMIOITAVAKSI

### Ensimmäisestä yhteydenotosta / kontaktista

MITEN LÄHESTYÄ TEATTERIA YHTEISTYÖTARJOUKSELLE, JA MILLOIN?

- Työskentelyssä nousi useasti esille kysymys ensimmäisten yhteydenottojen tekemisestä, miten lähestyä teatteria ”oikein”. Teattereiden toiveet asian tiimoilta vaihtelivat paljon, joten mitään yhtenevää hyvää käytäntöä ei ole hedelmällistä esittää. Keskusteluista päätellen teattereita voi lähestyä yhtä lailla soittamalla tai sähköpostitse. Myöskään erityisen hyvien tai huonojen ajankohtien suhteen ei ollut yhtenevää mielipidettä. Toki aina voi erikseen tiedustella, milloin olisi hyvä aika olla yhteydessä. Teatteriin voi myös olla yhteydessä vain ehdottaakseen tunnustelutapaamista, tai toimittaa suoraan jonkinlaista materiaalia tulevasta teoksesta.

KIRJAILIJOIDEN TOIVE YHTEYDENOTTOIHIN REAGOIMISESTA

- Kirjailijat toivoivat teatterilta aina jonkinlaista vastausta yhteydenottoihin mahdollisimman nopeasti. Edes lyhyttä kuitausta, että viesti on tullut perille eli huomioitu.

ÄLÄ ROIKOTA KIRJAILIJAA

- Sano selkeästi EI, jos ehdotettu idea ei kiinnosta tai yhteistyö ei ole mahdollista. Kirjailija ei pahoita mieltään selvästä vastauksesta.

VAPAAMUOTOINEN TAPAAMINEN ALUSTAJANA

- Vapaamuotoista tapaamista pidettiin hyvänä tapana tunnustella yhteistyötä ja testata kohtaako ajattelu. Kumpi tahansa voi ehdottaa tapaamista. Tämä ensimmäinen kohtaaminen ilman päämäärää ja tuloksellisuutta luo pohjaa tutustumiselle ja varsinaisille neuvotteluille. On kuitenkin hyvä artikuloida ääneen, että ei olla vielä sopimassa, vain jutellaan. Näin kirjailija pääsee tutustumaan paremmin teatteriin, ja teatteri kirjailijan ajatteluun.

---

 KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
 NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA
 

---

## Luottamuksen rakentaminen

### TAVOITTEENA PUHUMINEN SUORAAN

- Hyvään yhteistyöhön ja yhteisen prosessin onnistumiseen tarvitaan luottamusta, joka rakentuu avoimuudella ja suoraan puhumisella.
- Esimerkiksi on tärkeää kertoa siitä, jos kirjailija on tarjonnut samaa teosta tai ideaa useampaan teatteriin. Samoin jos teatteri on kartoittamassa samaan tuotantopaikkaan sisältöä useilta tekijöiltä samanaikaisesti.
- Sopimisvaiheessa on tärkeää, että ymmärretään mahdollisimman hyvin toisia ja kummallakaan osapuolella ei jää toiveita tai motiiveja, jotka eivät tule sanotuksi.
- Myös jo käynnissä olevan prosessin ajalle on luotava olosuhteet eli tilaisuuksia asioista puhumiselle, erityisesti ongelmatilanteissa on oltava mahdollisuus ottaa kunnolla aikaa keskustelulle asioiden ratkomiseksi.
- Ongelmatilanteiden ilmaantuessa pyritään kommunikoidaan mahdollisimman selkeästi ja avoimesti. On tärkeää, että on sovittu ennalta käytäntöjä erilaisten tilanteiden varalle, esim. miten toimitaan tilanteissa, joissa on tarvetta tehdä muutoksia tekstiin esitysprosessin aikana.

## Sopimisen käytännöistä

### TUNNUSTELUT / KESKUSTELUT YHTEISTYÖSTÄ ENNEN SOPIMISTA

- Tunnusteluvaiheessa on tärkeää tehdä selväksi, milloin on jo kyse suullisesta sopimisesta ja milloin tunnustelusta, joka voi mahdollisesti johtaa sopimukseen myöhemmin. Silloin kun kyse on vasta tunnustelusta / alustavasta keskustelusta, on artikuloitava, mihin mennessä asiasta sovitaan, jos sovitaan.

### KESKUSTELUT YHTEISTYÖN YKSITYISKOHDISTA JA REUNA-EHDOISTA

*(ennen kirjallista sopimusta TAI sopimisen jälkeen käytävät tarkentavat keskustelut)*

- On sovittava käytännöstä, miten varmistetaan, että kumpikin osapuoli on ymmärtänyt puhutun samoin ja muistaa myöhemminkin yhtenevästi, mitä on sovittu. Esim. kuka kirjaa yhteisen keskustelun / sovitut asiat ylös, ja toimittaa koonnin kaikille osapuolille. On tärkeää myös sanoittaa, onko prosessi avoin eli sovitaanko käytännön asioita matkan varrella vai pyritäänkö kaikesta sopimaan valmiiksi ennakkoon ja muutoksia tehdään vain poikkeustapauksissa.

### KIRJALLINEN SOPIMINEN

- Kun yhteisymmärryksen yhteistyöstä on päästy, on tärkeää tehdä sopimus myös kirjallisesti mahdollisimman nopeasti. Jos varsinaisen sopimuksen haluaa pitää yksinkertaisena (tai sen tekee esim. agentuuri), mukaan sopimusta täydentämään voi liittää muistiot tms. dokumentit kirjailijan ja teatterin käymistä keskusteluista, joissa on sovittu tarkemmin käytännön työn yksityiskohdista, aikatauluista ja materiaalien sisällöistä ja vaiheista, palautteen antamisesta jne.

## Muuta puhuttavaa ja sovittavaa

Kun yhteistyöhön ollaan lähdössä, on tärkeää selvittää yhdessä mahdollisimman tyhjentävästi sisältöön ja käytäntöön liittyvät asiat:

- Mitä ollaan tekemässä, mitä tavoitellaan, miksi?
- Millä ehdoin kumpikin osapuoli voi sitoutua yhteistyöhön?

### MÄÄRITELLÄÄN KÄYTETTÄVÄT KÄSITTEET

On tärkeää varmistaa, että teatteri ja kirjailija käsittävät saman asian esim.

- oletetulla tyylilajilla,
- mitä tarkoitetaan synopsiksella, versiolla tms.
- mitä tarkoitetaan muutoksilla / merkittävillä muutoksilla / sovittamisella (jos tekstiä halutaan muuttaa kantaesitysprosessissa)?

### MITEN PEREHDYTYS ON JÄRJESTETTY?

- Miten ja missä vaiheessa yhteistä prosessia tapahtuu freelancerkirjailijan perehdyttäminen teatterin käytäntöihin: miten otetaan teatterin/työryhmän ulkopuolinen tekijä huomioon, miten tieto kulkee kirjailijalle, kuka on kirjailijan yhteyshenkilö teatteriin/työryhmään?
- Minkälainen on kirjailijan mahdollisuus tutustua teatterin rakenteeseen, toimintatapaan ja -olosuhteisiin (päättöprosessiin, ohjelmistosuunnittelun tapaan), myös teatterin toimintaympäristöön/kaupunkiin?

## 2. TUNNUSTELU JA RAAMITTAMINEN

MITÄ OLLAAN TEKEMÄSSÄ, MITÄ TAVOITELLAAN, JA MILLÄ  
EHDOIN OSAPUOLET VOIVAT SITOUTUA YHTEISTYÖHÖN

### Kirjailijan vastuulla kommunikoida

Kirjailijan *aikataulut* ja *muut keskeiset raamit*, jotka vaikuttavat työskentelyyn (muut työt, oma työtapa, tarvittava minimikirjoitusaika) sekä muut kirjailijalle tärkeät *reunaehdot tai toiveet*, esim.

- Mahdollisuus dramaturgiseen apuun: onko teatterilla oma dramaturgi kirjailijan tukena, mahdollisuus palkattuun freelancer-työpariin?
- Kantaesityksen ohjaajan valinta: saako kirjailija vaikuttaa ohjaajan valintaan?
- Taiteellinen vapaus: millaista dialogia teoksen sisällöstä sitoudutaan käymään, miten kirjailija suhtautuu teatterilta tuleviin muutosehdotuksiin/-pyyntöihin ja missä vaiheessa kirjoitusprosessia?
- Tekijänoikeusasiat: millaiset muutokset tekstiin mahdollisia kantaesitysprosessissa, mihin muutoksiin tarvitaan lupa kirjailijalta, kuka saa tehdä niitä?
- Kirjailijan halukkuus/haluttomuus osallistua kantaesitysprosessiin: haluaako kirjailija osallistua harjoituksiin, viestintään jne?

---

 KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
 NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA
 

---

## Teatterin vastuulla kommunikoida

- Raha-asiat: korvaus työstä kirjailijalle (palkka, tilausmaksu, rojalitit/ennakko), milloin maksetaan (onko etappeja, joista maksetaan erikseen), kulujen korvaaminen (osallistuminen harjoituksiin, tiedotustilaisuuksiin). → *Teatterin johtajan vastuulla ottaa raha-asiat heti puheeksi! Neuvottelut rahasta voidaan käydä myös agentuurin kautta.*
- Kirjailijan yhteyshenkilö / palautteen antaja teatterilla.
- Muut käytettävissä olevat resurssit kirjailijalle kirjoitusprosessin tueksi (dramaturgi / palaute teatterilta).
- Tekstin tuotannossa käytettävissä olevat henkilöresurssit esim. näyttelijämäärä.
- Tyylilaji ja muut sisältöä koskevat toiveet/raamit (aihe/teema).
- Teoksen kohderyhmä (jos on tarkoitus työssä huomioida kohderyhmäajattelua).
- Tuotannon aikataulu (milloin tuotannon tekstin pohjalta pitäisi käynnistyä, ensi-ilta).
- Esityspaikka, tila/näyttämö.
- Tekniset raamit (kesto, väliajallinen/ajaton).
- Produktion koko (pieni/iso näyttämö), millaisia resursseja on käytettävissä tuotantoon (pieni/iso budjetti)?
- Teoksen katsojatavoite (onko asetettu / olennainen tieto, jos teoksella selkeä tulotavoite vai onko kyseessä taiteellinen kokeilu tms.).
- Taustoitusta teatterista/ohjelmistosta (minkälaisen ohjelmiston osaksi teos olisi tulossa).
- Toivotaanko lisämateriaalia/-tietoa tulevasta teoksesta ennen tilausta (esim. synopsis tai 2–3 kohtausta, joista selviää kieli, tunnelma), miten mahdollinen työ ennen tilaussopimusta korvataan?
- Päätösprosessin eteneminen: onko kyse alustavasta keskustelusta vai sopimisesta, milloin sovitaan viimeistään tilauksesta, milloin / miltä pohjalta tehdään tuotantopäätös, mikä on tilauksen ja tuotantopäätöksen välinen aika?



---

KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA

---

### 3. KIRJOITUSPROSESSIN KÄYTÄNTÖJÄ

TYÖTAVASTA, PROSESSIN ETENEMISESTÄ JA YHTEISTYÖN  
YKSITYISKOHDISTA KESKUSTELEMINEN JA SOPIMINEN

#### KIRJOITTAJAN TYÖTAPA

- Arvio miten kyseinen työ etenee, millainen on kirjoitustyön sykli (esim. taustatyö, kirjoitustyön vaiheet).
- Paljonko tarvitaan / on varattu aikaa mihinkin kirjoitusvaiheeseen?
- Millaista materiaalia voi odottaa / on tarpeen saada milloinkin?

#### KIRJAILIJAN YHTEYSHENKILÖ TEATTERILLA / TYÖPARI

- Kuka on kirjailijan kontaktihenkilö teatterilla (johtaja, dramaturgi, ohjaaja), kenen kanssa käydään keskustelua teoksen vaiheesta ja sisällöistä, kuka paneutuu teokseen, ketä saa vaivata kun on tarvetta?
- Onko kirjailijalle dramaturginen tukihenkilö / työpari teatterilta, jos ei, onko mahdollisuus käyttää työparina/tukena teatterin palkkaamaa freelancer-dramaturgia?

#### DRAMATURGIN TEHTÄVÄ KIRJOITUSPROSESSISSA

- Kirjailijan taiteellinen tuki kirjoitusprosessissa.
- Kommunikoi ja viestii tietoa kirjailijan prosessista teatteriin.
- Kommunikoi ja viestii tietoa teatterista kirjailijalle (huom. jos yhteistyökumppanina ei ole teatterin dramaturgia, sovittava kuka vastaa viestinnästä teatterin suunnasta kirjailijalle)?

#### PALAUTE

- *Keneltä:* kuka lukee tekstin versioita, kuka antaa palautteen (jos tekstiä kommentoi ryhmä, antaako palautetta yksi vai useampi)?
- *Miten:* miten palaute annetaan (tapaaminen, puhelinkeskustelu, kirjallinen)?
- *Milloin:* missä vaiheissa, mistä materiaaleista/versioista, kuinka nopeasti materiaalin toimittamisen jälkeen palautetta annetaan?
- On tärkeää, että palautteen antaja on teoksen puolella, ymmärtää kirjailijan prosessia ja teoksen keskeneräisyyttä.

#### TARKISTUSPISTEET / DEADLINET

- Millaista materiaalia kirjailija toimittaa teatterille, ja milloin?
- Jos yhteistyön jatkumista arvioidaan kirjoitustyön eri vaiheissa toimitettujen materiaalien pohjalta, milloin ja miten päätetään ja ilmoitetaan yhteistyön jatkumisesta / seuraavasta vaiheesta?
- Jos on tehty tilaussopimus, minkä version/materiaalin pohjalta tehdään tuotantopäätös, milloin viimeistään?



---

 KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
 NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA
 

---

## Kirjoitusprosessin vaiheet, tekstin eri versiot ja niiden merkitys

### KIRJOITUSPROSESSI

- Tehdäänkö aluksi synopsis, treatment tms. vastaava teoksen kuvaus?
- Montako kokonaista versiota on aikomus kirjoittaa?
- Mitä tarkoittaa ”*ensimmäinen versio*” (= ensimmäinen versio, jonka kirjoittaja toimittaa teatterille; sanoittaminen, mikä on tämän version vaihe kirjoitusprosessissa)?
- Mikä on ”*valmis versio*” (kirjoittajan työ päättyy, ei merkittäviä muutoksia)?
- Minkä materiaalin/version pohjalta tehdään tuotantopäätös, milloin viimeistään?
- Onko korvaus työstä jaksotettu eri vaiheiden mukaan?

### TYÖSKENTELY TEKSTIN KANSSA KOHTI KANTAESITYSTÄ (TUOTANTOPÄÄTÖS TEHTY)

- Minkä version pohjalta käynnistyy ohjaajan/suunnittelijoiden työ?
- Millä versiolla lähdetään harjoituksiin?
- Minkä version/materiaalin pohjalta aloitetaan markkinoinnin suunnittelu?
- Merkittävät muutokset tekstiin kantaesitysprosessissa: Pitää keskustella, mitä kirjoittajalle tarkoittaa ”*merkittävät muutokset*”, riippuu teoksesta ja kirjailijasta, mitä muutos kenellekin tarkoittaa, (onko teksti materiaalia vai teos, jota ei saa juuri muuttaa).

## 4. KANTAESITYSPROSESSIN KÄYTÄNTÖJÄ TUOTANTOTAVAN VAIKUTUS KIRJOITUSPROSESSIIN, KIRJAILIJAN SUHDE KANTAESITYSPROSESSIIN, YHTEISTYÖ OHJAAJAN/TYÖRYHMÄN KANSSA

### Tuotantotapa

Mikä kantaesityksen tuotantotapa / valmistamisen lähtökohta: käynnistetäänkö tuotanto vasta valmiin vai vielä keskeneräisen tekstin pohjalta? Onko näissä tuotantotavoissa eroja käytännön prosessissa?

- Miten tuotantotapa vaikuttaa kirjoittajan työhön:
  - *Mitä mahdollisuuksia eri tuotantotavat tarjoavat kirjoittajalle?*
  - *Mitä tarpeita teatterilla on kirjoittajalta eri tuotantotavoissa?*
- Tehdäänkö kirjoitusprosessin aikana yhteistyötä ohjaajan/suunnittelijoiden/näyttelijöiden kanssa?
  - *Mitä yhteistyö on käytännössä (esim. keskustelua sisällöistä, teksti-/näyttämö työpaja, keskeneräisen tekstin lukeminen)*
  - *Missä vaiheessa yhteistyötä tehdään ja mikä on sen tavoitteena? (tekstin kehittäminen, esim. isommatkin muutokset tekstiin mahdollisia vai ensisijaisesti esitykseen valmistautuminen, ennakkovalmistautumista työryhmälle)*

---

KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA

---

### KIRJAILIJAN TYÖ KANTAESITYSPROSESSIN AIKANA

- Kuuluuko läsnäolo harjoituksissa ja/tai mahdollisten tekstimuutosten tekeminen harjoitusprosessin aikana kirjailijan työhön: alkuperäisesti suunniteltuun työhön, sovittuun prosessin / työn luonteeseen vai ovatko ne ns. ylimääräistä työtä kirjoitusprosessin jälkeen, josta maksetaan erillinen korvaus?

→ *On teatterin johdon vastuulla* artikuloida henkilökunnalle työn tarkoituksesta osana ohjelmistoa ja kuvata henkilökunnalle/työryhmälle prosessin luonne (esim. jos teksti ei ole valmis harjoitusten käynnistyessä sekä varmistaa kaikkien ymmärrys kesken-eräisen materiaalin luonteesta).

### Suhde kantaesityksen ohjaajaan/työryhmään ja esityksen valmistamiseen

Missä vaiheessa sopimis-/kirjoitusprosessia ohjaaja valitaan? Saako kirjailija vaikuttaa ohjaajan valintaan vai onko teoksen ohjaaja tiedossa etukäteen? Valmistetaanko esitys muulla tavoin kuin ohjaajalähtöisesti, miten taiteellinen työtapo kommunikoidaan kirjailijalle?

Teatterin, kirjailijan ja ohjaajan (työryhmän) yhdessä keskusteltavaa tai muuten varmistettava, että em. tekijöiden välillä vallitsee yhteisymmärrys seuraavista asioista:

- Minkälaisesta teoksesta on sovittu? Mitkä lähtökohdat?
- Miksi se tehdään? Minkälainen on tekstin laatu ja esim. siihen kirjoitettu tyyli?
- Minkälainen on ohjaajan (työryhmän) rooli kirjoitusprosessin aikana?
- Kommentoiko ohjaaja (työryhmä) keskeneräistä tekstiä?
- Suunnitellaanko näyttämötoteutusta jo keskeneräisen tekstin pohjalta?
- Minkälainen on kirjailijan rooli harjoitusprosessissa?
- Onko kirjailija läsnä harjoitusprosessissa? Jos on, kuinka paljon? Millainen on kirjailijan ja ohjaajan (työryhmän) yhteistyö/työnjako harjoitustilanteessa?
- Minkälaisia muutoksia tekstiin saa tehdä ohjauksessa/valmistamisessa?
- Saako tekstiä sovittaa? Kuka vastaa sovituksesta/muutoksista tekstiin? Miten sovitaan tekstimuutoksiin liittyvistä asioista prosessin aikana? Millaiset muutokset on hyväksyttävä kirjailijalla?

## 5. HUOMIOITA VIESTINNÄSTÄ

### KIRJAILIJAN ROOLI KANTAESITYKSEN VIESTINNÄN SUUNNITTELUSSA JA TOTEUTUKSESSA

#### KIRJAILIJALLA / DRAMATURGILLA / OHJAAJALLA INSPIROINNIN VASTUU VIESTINNÄN SUUNTAAN

- Aihe, merkitys, tulkinta ja tyyli, puhuttelevuus (mikä juttu, mitkä ovat avainsanat ja teemat, miten voi taustoittaa teosta).
- Onko kirjailijalla ehtoja, millä tavalla teoksesta puhutaan tai viestitään?

#### HYVÄ NIMI

- Kirjailija ja teatteri yhdessä neuvottelevat teoksen nimestä.

---

 KIRJAILIJAN JA TEATTERIN YHTEISTYÖ UUDEN  
 NÄYTELMÄN KIRJOITUS- JA KANTAESITYSPROSESSISSA
 

---

**KÄSITTEET**

- Tärkeää keskustella yhdessä viestinnässä käytettävistä käsitteistä (millaisia merkityksiä käsitteet saavat ympäristössään esim. feminismin käsite markkinoinnissa).
- Puhe tyyliä täytyy olla selkeä, yhteinen näkemys tekijöillä ja markkinoinnilla, mitä on tulossa, välittyä yleisölle oikein.

**VIESTINNÄN AMMATTILAISET VASTAAVAT TOTEUTUKSESTA...**

- markkinointiprosessin suunnittelusta, tekstien kirjoittamisesta (joiden sisältöön evästystä kirjailijalta/ohjaajalta/työryhmältä), erilaisten materiaalien tulkitsemisesta/suuntaamisesta kohderyhmittäin ja viestintäkanavien valinnasta.

**MITÄ ODOTETAAN KIRJAILIJALTA/TYÖRYHMÄLTÄ JA MILLOIN:**

On hyvä hahmottaa kaikki viestintään liittyvät tarpeet tuotannon aikajanalle ja kertoa niistä jo hyvissä ajoin etukäteen, kaikki sovitut deadlinet ja päivämäärät heti tekijöiden tietoon. Lisäksi on sovittava, kuka viestii kirjailijalle.

- Markkinointitekstin tuottaminen/taustoitus viestintävälille.
- Tiedotus- tai vastaaviin tilaisuuksiin osallistuminen.
- Viestinnän keskusteluun osallistuminen (keskustelua, miten esitys paketoidaan).
- Yleisötyöhön osallistuminen (keskustelua esim. aiheiden/näkökulmien määrittämisestä)

**Muita huomioita kantaesitysten viestinnästä**

- Viestinnän työ käynnistyy jo heti tekstin esittelyvaiheessa.
- Markkinoinnin olisi hyvä saada tekstiä luettavakseen mahdollisimman aikaisessa vaiheessa.
- Jos markkinointi alkaa ennen kuin teksti on valmis, se usein tarkoittaa, että kirjoittajalla on suurempi vastuu materiaalin tuottamisesta.
  - *Viestinnän ammattilaisten on hyvä tiedostaa asia ja informoida kirjailijaa etukäteen, että häneltä saatetaan edellyttää enemmän osallistumista prosessin luonteen vuoksi.*
- Markkinoinnin tulisi kehittyä taiteellisen prosessin aikana, tekstejä tulisi uudistaa prosessin mukana.
- Viestintämateriaalilla on kaksi tehtävää:
  - 1 välittää tietoa, jotta yleisö löytää teoksen*
  - 2 tarjota lukutapaa teokseen / synnyttää odotuksia katsojalle*

# Näytelmäkirjailijan ja lukevan dramaturgin yhteistyö

UNON KIRJAILIJAOHJELMASSA KEHITETTY TYÖVÄLINE  
KIRJAILIJAN JA DRAMATURGIN YHTEISTYÖN  
KÄYNNISTÄMISEEN JA TUKEMISEEN.

UNOn Kirjailijaohjelmassa kehitetty työväline on kokoelma asioita, joista olisi tärkeää puhua ja sopia kirjailijan ja dramaturgin yhteistyön käynnistyessä.

## Asialistaksi keskusteluun

Työvälinettä voi hyödyntää esimerkiksi asialistana kirjailijan ja dramaturgin ensimmäisessä yhteisessä tapaamisessa tai muussa tilanteessa, jossa tekijöiden välisestä yhteistyöstä sovitaan.

Työvälineen tarkoituksena on varmistaa, että kirjailija ja dramaturgi ymmärtävät yhteistyön raamit, tavoitteet ja työn käytännön etenemisen samalla tavalla, ja että molempien osapuolien yhteistyöhön liittyvät toiveet ja odotukset tulevat sanoitetuksi heti alussa. Kysymyksiin on hyvä palata uudestaan yhteistyön edetessä!

## Muista muistio

Käydystä keskustelusta kannattaa tehdä muistio, joka jaetaan kaikille tilanteeseen osallistuneille. Se voi olla sähköposti tai muu kevyesti koostettu jäsenyys. Puhutuista asioista jää konkreettinen dokumentti, josta voi tarkistaa myöhemmin, mitä on sovittu. Muistion laatiminen on myös keino tarkistaa tapaamisen jälkeen, että asiat on ymmärretty samalla tavalla ja tarvittaessa väärinkäsitykset on mahdollista oikaista heti.

## TYÖN RAAMIT & AIKATAULU

- Dramaturgin työmäärä / käytettävissä oleva työaika?
- Dramaturgin muu työtilanne, tähän työhön vaikuttavat aikatauluraamit?
- Yhteistyön kesto, mille ajalle se sijoittuu?
- Kirjailijan työn vaihe ja oletettu aikataulu työn etenemiselle? Onko työlle esim. tilaajan kanssa sovittuja raameja tai etappeja?
- Alustavat toiveet ja hahmotus yhteisten tapaamisten / kontaktien määrästä / syklistä?

## TYÖTAVAT & ODOTUKSET

Kirjailijan tarpeet ja toiveet yhteistyölle dramaturgin kanssa:

- Mitä kirjailija odottaa yhteistyöltä? Millaista apua kaipaa? Mitä työtapoja toivoo?
- Millainen kirjailijan oma prosessi yleensä, sen vaiheet? Millaista prosessia toivoo tai tavoittelee tällä kertaa? Millaista apua erityisesti kaipaa dramaturgilta eri työvaiheissa?
- Aiemmat kokemukset dramaturgin kanssa työskentelystä: Mikä ollut erityisen toimivaa, mikä ei ole toiminut? Mitkä ovat olleet haasteen paikkoja, jotka saattavat tulla eteen, voiko niistä keskustella etukäteen?

Dramaturgin tarpeet ja toiveet yhteistyölle kirjailijan kanssa:

- Mitä dramaturgi odottaa yhteistyöltä?
- Miten yleensä dramaturgina toimii, millainen on dramaturgin oma työtapo, metodi? Onko jotain mikä usein prosesseissa toistuu?
- Aiemmat kokemukset yhteistyöstä kirjailijoiden kanssa: Mikä ollut erityisen toimivaa, mikä ei ole toiminut? Mitkä ovat olleet haasteen paikkoja, jotka saattavat tulla eteen, voiko niistä keskustella etukäteen?

Kirjailijan ja dramaturgin toiveet yhteistyön luottamuksellisuudesta?

## PEREHTYMINEN TYÖN KONTEKSTIIN

- Kirjailija kertoo teoksen lähtökohdista ja tämänhetkisestä työvaiheesta.
- Onko kirjailijalla kyseisessä työssä jokin tutkimuskysymys tai erityinen omassa työssä kehittymisen tavoite?
- Onko dramaturgilla jokin oma tavoite tai esim. tutkimuskysymys yhteistyölle?
- Toteutuuko työ jonkin rakenteen puitteissa (esim. tekstin tilannut teatteri)? Mitä sen käytännöistä on kirjailijan ja dramaturgin tarpeen tietää/tiedostaa? Miten vaikuttavat työhön? Mikä on tekijöiden suhde rakenteeseen?

## VINKKEJÄ YHTEISTYÖHÖN

- Omien taidekäsitusten avaaminen puolin ja toisin auttaa yhteistyön ja keskustelun syntymistä. Dramaturgi voi tutustua kirjailijan aiempaan tuotantoon ja siitä voidaan keskustella ennen uutta materiaalia. Alkutuutustuminen ja yhteistyön käynnistäminen voi tapahtua myös jonkun muun kuin kirjailijan oman materiaalin äärellä (esim. jonkun esityksen katsominen yhdessä ja siitä keskusteleminen). Auttaa hahmottamaan, mistä näkökulmasta, millaisesta ajattelusta käsin kommentoi tai kirjoittaa.
- Palautteen ajantasaisuus sujuvoittaa prosessia. Yhteisellä ennakosuunnittelulla vältetään turhat viivästykset. Dramaturgin kanssa sovittuja deadlineja voi kuitenkin yhteisellä sopimuksella siirtää, mikäli lisäaika nähdään tarpeellisena syntyvän teoksen kannalta (ja mikäli se on mahdollista suhteessa työn muihin raameihin).
- Tilannetarkistus: Kesken prosessin on hyvä käydä keskusteluja siitä, miten dialogi on sujunut, miltä yhteistyö on tuntunut. Metakeskustelun tarpeellisuus!

## UNOSSA SYNTYNEITÄ HAVAINTOJA KIRJAILIJAN JA LUKEVAN DRAMATURGIN YHTEISTYÖN ERITYISPIIRTEISTÄ

- Kirjailija–dramaturgi–teksti-kolmikannassa sekä kirjailijan että dramaturgin päähuomio on tekstissä. Ilman tekstiä ei ole lukevan dramaturgin työtä.
- Sitoutunut kanssakulkijuus on tärkeätä. Kirjailijan työtä tukee tieto, että joku odottaa tekstiä ja välittää siitä, ja että prosessin eri vaiheita voi jakaa jonkun kanssa.
- Kirjailijan ja dramaturgin yhteistyössä olennaista on luottamus, jota rakennetaan jokaisessa kohtaamisessa.
- Teksti on kirjailijalle henkilökohtaista ja keskeneräisen näyttämisen toiselle on luottamuksenosoitus. Dramaturgin on syytä tiedostaa tämä asetelma, ja yhteistyön aluksi on hyvä puhua valta- ja vastuuasioista yhdessä.
- Dramaturgin ja kirjailijan tutustuminen toistensa maailmankuvaan ja aiempiin töihin syventää luottamusta.
- Dramaturgi ja kirjailija työskentelevät usein henkilökohtaisten kokemusten ja havaintojen kautta ja äärellä, ja siksi myös ammattiroolin ymmärtäminen ja niistä keskusteleminen luo molemmille turvallista työympäristöä. Dramaturgin rooli ei ole olla esimerkiksi kirjailijan terapeutti. Dramaturgi on kirjailijan kanssakulkija ja auttaa saattamaan tekstin maailmaan.
- Joskus dramaturgin ja kirjailijan ihmiskäsitys, maailmankuva, kieli tai maku eivät kohtaa. Yhteistyössä on tärkeää tunnistaa ja tunnustaa tämä itselleen ja toiselle, ja miettiä, miten tilanteessa voi edetä menemättä henkilökohtaisuuksiin.
- Kirjailija on itse vastuussa kokonaistaideteoksestaan ja päätöksistä sen äärellä. Muoto on sisältöä. Dramaturgi ei voi tarjota taiteellisia ratkaisuja kirjailijalle. Dramaturgi voi kuitenkin keskustelua avaamalla auttaa rajanvetoa työtilanteessa, piirtää työroolin mahdollisuudet näkyviin.
- Dramaturgin tehtävä on auttaa löytämään, vahvistamaan ja vaalimaan kirjailijan luottamusta tekstiin. Hän auttaa kirjailijaa tekemään oivalluksia, vaalii kirjoittamisen iloa. Dramaturgi auttaa vahvistamaan kirjailijan oman kokemusmaailman ja tekstin yhteyttä.
- Kirjailija on oman tekstinsä paras asiantuntija. Dramaturgi antaa kirjailijalle mahdollisuuden puhua ajatuksiaan ääneen. Olennaista on miettiä, missä määrin puhututtaa kirjailijaa ja missä määrin ehdottaa suoraan. Kysyminen voi olla parempi työväline kuin suora ehdottaminen.
- ”*Konkreettisuus on tekstin rakastamista.*” Dramaturgi tekee konkreettisia ja tarkkoja havaintoja tekstistä, sivun ja repliikin tarkkuudella, vaikka pitää huolta myös kokonaisdramaturgiasta. Erityisesti kriittinen yleisluontoinen kommentointi haurastuttaa kirjailijan luottamusta tekstiinsä ja työhönsä sen sijaan, että edistäisi sitä. (Positiiviset yleisluontoisetkaan kommentit taas eivät ole vaarallisia.)
- Dramaturgi sanoittaa ääneen sitä, mitä tekstissä jo on hänelle näkyvissä tai idullaan. Kaikki muutosehdotukset tulisivat olla perusteltuja tekstin maailmassa ja sen kautta. Perusoletus on, että teksti tarjoaa itse omat työvälineensä, jotka sieltä voidaan yhdessä tunnistaa ja ottaa käyttöön tekstin valmistumiseksi.
- Dramaturgi on turvallinen ulkopuolinen katse teoksen maailmaan. Hän tutustuu teoksen maailmaan ja tuntee sen, mutta etäämmältä kykenee tekemään erilaisia havaintoja kuin kirjailija itse.

- Dramaturgi sanoittaa sitä, mikä tekstissä hänelle resonoi, minkä hän tunnistaa. Tunnistamisen artikuloiminen valaisee kirjailijalle sitä, mikä on yhteistä (eikä yleistä) ja sitä mikä on henkilökohtaista (eikä yksityistä). Henkilökohtainen ja yhteinen ovat niitä alueita, joilla teoksen on mahdollista kommunikoida kokijan kanssa. Dramaturgi on tässä mielessä esikokija.
- Dramaturgi voi olla kirjailijan kirjoitusprosessin muisti. Hän vahvistaa luottamusta tekstiin esim. silloin, kun kirjailijan luottamus on haurasta ja muistuttaa, miksi kirjailija aiemmin piti jotakin tekstissään olennaisena.
- Dramaturgi voi toimia siltana kirjailijan ja tuottavan tahon välillä. Hän voi esimerkiksi sanoittaa kirjailijan työn suuntia ja vaihetta tuottavalle taholle, tai muistuttaa kirjailijaa tilausnäytelmän raameista.

# Tekstinkehittely- työpajat

ESIMERKKEJÄ UNON KIRJAILIAOHJELMASSA  
KÄYTETYISTÄ TYÖPAJAMUODOISTA  
TEKSTIEN KEHITTELYYN.

Tähän yhteenvedoon on kuvattu esimerkkejä työpajamuodoista, joita UNOn Kirjailijaohjelmassa käytettiin tekstien kehittelyyn.

Työpajoissa keskeneräisten tekstien äärelle tuotiin kirjailijakollegoita ja muita teatterin eri ammattiryhmien edustajia tilanteen tarkoituksesta eli kirjailijan tekstinkehittelytarpeesta riippuen. Ammattilaisten katsetta käytettiin peilauspintana ja tuottamaan uutta tietoa tekstistä. Työpajoilla mm. tutkittiin millaisia havaintoja tekstistä syntyy, kun läsnä on erilaisia tekijäpositioita, tai millaisena näyttäytyy tekstin suhde näyttämöön – tai millainen se voisi olla. UNOssa kirjailijan lukeva dramaturgi oli mahdollisuuksien mukaan läsnä työskentelyssä tekemässä omia havaintojaan tekstistä hyödyntääkseen niitä kirjailijan työn tukemisessa myöhemmin.

## Huomioitavaa

On olennaista selvittää kirjailijan työn vaihe ja tarpeet työpajan suhteen, ja miettiä, millainen kehittelytapa sopii parhaiten juuri tähän tarpeeseen. Kunkin kehittelytilanteen tarkoitus on tärkeää artikuloida kaikille osallistujille. Vetäjän rooli on olennainen, ja hänen tehtävänsä on pitää sovittu fokus läpi työskentelyn.

Tekstin kehittelijällä / työpajan vetäjällä tulee olla ammattitaito ja työvälineet käydä tarkkoihin havaintoihin perustuva, rakentavaa ja eettistä keskustelua teoksen äärellä.



## NÄYTELMÄN LUKEMINEN ÄÄNEEN & KESKUSTELU HAVAINNOISTA

**TARKOITUS:** Kirjailija kuulee keskeneräisen tekstinsä luettuna ääneen ja saa tekstiin liittyviä havaintoja ammattilaisilta. *Ks. sovellusehdotus sivulla 218.*

**TYÖPAJAN KESTO:** 3-4h

**TARVITTAVAT RESURSSIT:**

Tila, vetäjä / keskustelun moderoija, osallistujat ja tulosteet tekstistä

**ENNAKKOVALMISTELUT**

- Taustatyöt ja suunnittelu: kartoitetaan kirjailijan toive tapaamiselle – tapaamisen tavoite, toive muodosta, mitä tehdään käytännössä, miten keskustellaan, tapaamiseen osallistujien roolien ja vastuiden miettiminen ja sopiminen, roolitus lukemiselle ennalta (esim. jos on paljon rooleja tai tekstiä ja vähän lukijoita).
- Tilanteen organisoiminen: aikataulutus, tilan järjestäminen, vetäjän valitseminen ja perehdyttäminen, osallistujien kutsuminen, materiaalien valmistelu (tekstin tulostaminen, mahdolliset tarjoilut), muut tekniset valmistelut.
- Sopiminen ja tiedottaminen, valmistautuvatko osallistujat tilanteeseen jotenkin (esim. lukemalla tekstin etukäteen).

**ALOITUS & KONTEKSTOINTI**

- Vetäjä vastaa yhteisen hetken avaamisesta ja kontekstoinnista: esim. *”tapaamisen 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?

## MONIÄÄNINEN KESKUSTELU & RYHMÄPALAUTE

**TARKOITUS:** Kirjailija kuulee otteen keskeneräisestä tekstistään luettuna ääneen ja saa moniäänisen/-näkökulmaisen palautteen ja siitä syntyvän runsaan materiaalin. *Ks. sovellusehdotus sivun alalaidassa.*

**TYÖPAJAN KESTO:** 3–4h

**TARVITTAVAT RESURSSIT:**

Tila, vetäjä/moderoija, osallistujat, tulosteet tekstistä, fläppitaulu tai vastaava havaintojen kirjaamiseen näkyville, liimalappuja, kirjoituspaperia ja kyniä.

**TOTEUTUKSESTA**

- Työpajassa hyödynnetään keskustelua demokratisoivaa palautemetodia, jonka ovat hollantilaisessa taidekorkeakoulussa (Amsterdam University of the Arts / Academy of Theatre and Dance) kehittäneet koulun pedagogit ja filosofi *Karim Benammar* yhdessä taideopiskelijoiden kanssa.<sup>1</sup>
- Erityisesti keskeneräisen taiteellisen teoksen äärellä käytävään keskusteluun työvälineeksi tarkoitettussa metodissa on yhdeksän työkalua, jotka muodostavat tiukasti strukturoidun kokonaisrakenteen työskentelylle.
- Moderoijan rooli on tärkeä. Hänen tehtävänsä on pulssittaa työskentelyä, tukea palautteen saajaa ja kirjata näkyviin keskustelusta kertyneet huomiot, jotka kirjailija saa työskentelystä mukaansa.
- Alkuperäiseen metodiin sisältyy n. 20min aika käsiteltävään teokseen/materiaaliin tutustumiselle (esim. tekstin ääneen lukemiselle). UNOssa tekstilukuotteen kesto määrittyi tarpeen mukaan.

<sup>1</sup> LÄHDE (*lisätietoa metodista*):

Ks. Benammarin laatima verkkokurssi & materiaalit:

<https://philosophy.teachable.com/p/learning-from-feedback>

218

### MUITA KÄYTTÖTARKOITUKSIA PAJOILLE

(*lukeminen ääneen + keskustelu/ryhmäpalaute*)

- Uuteen tekstiin tutustuminen (esim. esitystuotannon lukuharjoituksena tai muussa teatteriammattilaisten yhteisessä tilanteessa, jossa käsitellään tekstiä – joko ilman kirjailijaa tai kirjailijan kanssa).
- Näytelmänlukuosaamisen kehittäminen (esim. teatterin eri ammattiryhmien kesken)

## NÄYTTÄMÖTESTAILU

**TARKOITUS:** Kirjailija saa tietoa keskeneräisen tekstin suhteesta näyttämöön.

**TYÖPAJAN KESTO:** vaihtelee tarkoituksen mukaan

### TOTEUTUKSESTA

Työskentelyn muoto ja toteutukseen tarvittavat resurssit sovitaan erikseen. Muut teatteriammatillaiset peilaavat tekstiä, toimivat sille reflektiopintana. Työpaja voi päättyä myös yleisölle tai vain kollegoille näytettävään demoon.

### Esimerkkejä UNOn pajoista

- 1) Ohjaaja ja näyttelijät tekevät näyttämöluonnoksia kirjailijan tekstistä, joko valikoituja kohtauksia tai läpikäyden kokonaista näytelmää. Työpajan kesto esim. 2–4 harjoitusta (á 3–4h).  
→ Em. näyttämöpajan sovellus kahdelle kirjailijalle yhteisenä: Kahdesta tekstistä valikoitujen tekstiotteiden kanssa työskentelee samanaikaisesti kaksi eri työryhmää eri tiloissa. Kirjailijat seuraavat työskentelyä. Lopuksi ryhmät tulevat yhteen, katsotaan erilaiset tulkinnat tekstiotteista ja jaetaan näistä havaintoja työryhmien ja kirjailijoiden kanssa. Työpajan kesto esim. 3 harjoitusta (yht. 12h).
- 2) Ohjaajan vetämään työpajaan osallistuu kirjailija ja suunnittelijoita. Ensin keskeneräinen teksti luetaan kokonaan eri näytelmänlukutapoja (ks. näytelmä-lukulista-työväline s. 222) hyödyntäen ja siitä keskustellaan. Tämän jälkeen otteita tekstistä demoillaan kevyesti osallistujajoukon kesken (pajassa ei ole erikseen näyttelijöitä). Havaintoja värittävät erilaiset ammatilliset positiot (esim. ohjaaja, lavastaja, valosuunnittelija).

### MUITA KÄYTTÖTARKOITUKSIA (NÄYTTÄMÖTESTAILU)

- Idea teatterikentälle: *kehittelyslotit*.  
Teatteri järjestää työpajan, jossa kirjailijan tekstiä kehitellään teatterin henkilökunnan kanssa, ilman sitoutumusta muuhun. Teatterille keino tutustua uuteen tekstiin, kirjailijalle teatteriin ja molemmin puolin testailla dialogin toimivuutta.
- Koulutuksellinen mahdollisuus: *työskentely keskeneräisen tekstin kanssa*.

## LUKUDRAAMAPAJA

**TARKOITUS:** Kirjailija saa tietoa keskeneräisen tekstin suhteesta näyttämöön ja tekstin yleisökontaktista.

**TYÖPAJAN KESTO:**

Toteutetaan käytettävissä olevien resurssien mukaan. Koko tekstin työstämiseen tarkoituksenmukainen vähimmäiskesto on 2–4 harjoitusta (ä 3–4h). UNOssa lukudraamaotteita (ä 5–10min) toteutettiin hyvin lyhyellä harjoitusajalla (1–2h /ote). Lisäksi esitystilanne yleisön kanssa.

**TARVITTAVAT RESURSSIT:**

Tila, vetäjä tai ohjaaja, näyttelijät, tulosteet tekstistä, mahdollisesti pientä tarpeistoa ja puvustus esitystilanteeseen.

**TOTEUTUKSESTA**

- Työskentely tähtää yleisölle avoimeen lukudraamaesitykseen, mutta pajan keskiössä on tekstin kehittäminen. Kirjailija saa tietoa esim. siitä, miten ohjaaja ratkoo tekstiä, mihin kiinnittää huomiota sekä siitä, miten teksti toimii näyttelijöiden puhumana. Teksti luetaan harjoitus- ja esitystilanteessa paperista.
- Lukudraaman toteutus voi olla hyvin yksinkertainen esim. teksti puhuttuna ääneen tarkasti tulkien paikallaan istuen tai seisten. Se voi sisältää myös esityksellisiä elementtejä – näyttämötoimintaa, musiikkia, ääntä ja valoa. Olennaisinta lukudraamassa on kuitenkin tuoda esiin tekstin ominaislaatu.

## KEHITTELYTYÖPAJAN TOTEUTTAJAN MUISTILISTA

**YTIMESSÄ:** Mitä kirjailija tarvitsee tai haluaa juuri tältä työskentelyltä ja kehittälyltä – mitä tietoa etsii, mihin hakee apua. Sen mukaan päätetään:

- missä työskentelyn pääfokus on: Miksi toteutetaan, mitä varten?  
→ *Tarkoitus artikuloitava tilanteessa kaikille osallistujille.*
- millainen toteutus/muoto valitaan:
  - *Millainen työskentelyn tilanne/asetus on – mitä tehdään käytännössä?*
  - *Kuka vetää työskentelyn – millaista osaamista/näkökulmaa edellyttää?*
  - *Ketkä ovat työskentelyn osallistujat – millainen peili tekstile tarvitaan?*
  - *Millainen on kirjailijan ja/tai tekstin lukevan dramaturgin rooli työskentelyssä – kuunteleva vai aktiivisesti osallistuva?*

**TILANTEEN VETÄJÄN ROOLI ON RATKAISEVA:**

- Vetäjän vastuulla on raamittaa työskentelyn kokonaistilanne ja moderoida keskustelua.
  - Vetäjän tehtävänä auttaa kirjailijaa ja muita osallistujia keskittymään tekstiin ja siihen, mitä ollaan tekemässä, sekä luoda oikeanlainen viritys ja säilyttää se läpi työskentelyn.
  - Vetäjän positio/rooli ja suhde tekstiin tulee olla selkeä ja tiedostettu suhteessa tilanteen tarkoitukseen:
- Esim. jos tekstin tulevan näyttämötoteutuksen ohjaaja vetää työskentelyn, on valittava, onko ohjaajalla työskentelyssä esityksen ohjaajan vai tekstin dramaturgin näkökulma (*mikä on fokus: ollaanko työskentelyssä tekstin vai näyttämön/esityksen palveluksessa*).

**TYÖSKENTELYN VIRITYS:** Onko tärkeintä työskentely itsessään ja sen havainnot, vai onko kehittälytilanteella myös jokin ennaltamääritelty lopputulos, johon tähdätään? Esim. kollegoille tai yleisölle avoin demo tai lukudraama.

- Jos työskentelyllä aiotaan tuottaa jotain esitettävää yleisölle, tietoisuus ”*näyttämisen tulosvastuusta*” värittää työskentelyä. On tärkeää tunnistaa, milloin tämä paine on hyväksi ja milloin haitaksi työskentelyn ydintavoitteen kannalta. Tämä vaikuttaa esim. näyttelijöiden työskentelyorientaatioon: tarvitseeko heidän yrittää painaa muistiin tehtyjä kokeiluja ja sovittuja ratkaisuja tulevaa esityksellistä tilannetta varten, vai voiko vapaasti heittäytyä leikkimään tekstin kanssa tilanteessa.

**REFLEKTION MERKITYS:** Kehittälytilanne on usein kirjailijalle paineinen ja sen toimivuus tekstin kehittälytilanteen kannalta on arvioitavissa vasta jälkikäteen. → *UNOssa kirjailijan kokemus tilanteesta usein purettiin jälkikäteen oman lukevan dramaturgin, UNOn dramaturgin tai työskentelyn vetäjän kanssa.*

# Näytelmänlukutavat

UNOSSA KÄYTETTY TYÖVÄLINE NÄYTELMÄTEKSTIEN  
LÄHESTYMISEEN JA NIISTÄ KESKUSTELEMISEEN

*Koommut: 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 mukahnaa lukiessa” tai ”se, että näytelmää luetaan vasten Kajaanin kaupunginteatterin todellisuutta”. Jälkimmäinen lukutapa päätyi listaan nimellä *lokali-soiva lukutapa*.

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

## 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  
*Välittömästä tulkinnasta pidättäytyminen*
8. Kehollinen lukutapa  
*Millaista liikettä, ääntä, olemisen tapaa teksti ehdottaa*
9. Kollektiivinen, taiteellisia impulsseja synnyttävä lukutapa  
*Esim. Inger Eilersen: Artistic Response -metodi*

## NÄYTELMÄNLUKUTAVAT

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, näytelmä kirjallisuuden tai teatteritaiteen kehityksen hetkeen näytelmän kirjoittaja on työllään reagoanut.*
14. Lokalisoinen lukutapa  
*Luetaan näytelmää vasten paikkaa tai tilanetta, 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.*

223

**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 harjoittelu parantaa usein kommunikaatiota ja yhteistyötä edellä mainittujen ammattiryhmien kanssa.
6. Villi kortti. Voi valita minkä tahansa tekstin toisen tekstin rinnalle ja keskittyä 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 *Karamazovien 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. Konkreettisena työtapana voi käyttää kysymysten kirjoittamista. Joka kerran, kun olet tekemässä tulkinnan, käännä se kysymykseksi. Esimerkiksi tulkinta ”näytelmän henkilö A haluaa B:lle paha” muuttuu kysymykseksi ”haluaako A B:lle paha?”. Yksi kysymys voi johtaa toiseen: ”miksi A haluaisi B:lle paha?” tai ”tiedostaako A haluavansa B:lle paha?”. Kysymysten kanssa työskentelystä puhuu myös Inger Eilersen *Artistic Response* -metodissaan (ks. kohta 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-erasmusmais.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.



## TYÖPAJASOVELLUS

UNOn lukemisen työpajoissa lukutapalistaa on käytetty esimerkiksi seuraavassa kuvatulla 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 tyylilajia tai muotoa edustavan tekstin. Näytelmää voi hyödyntää kokonaisena 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 tyylilajeja ja niiden vaikutusta lukemiseen sekä tulkintaan liittyviä valtakysymyksiä. Monia näitä aiheita käsitellään Saana Lavasteen kirjoittamassa puheenvuorossa Lukeminen taiteellisenä työnä (alkaen s. 153). 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 tyylillään. Lopuksi tullaan yhteen ja jaetaan havainnot.
- 5. REFLEKTIO:** Voidaan esimerkiksi pohtia, miten teatterin, ammattiryhmän tai työryhmän lukemisen kulttuuria voisi kehittää.

UNO AJATUSHAUTOMO

# Toimivan sisäisen viestinnän raameja onnistuneen kanta- esitysprosessin taustalla

KOONTI MONIAMMATILLISTEN TYÖSKENTELYJEN  
HAVAINNOISTA (2017–2018)*Kati Sirén, Saara Rautavuoma & prosessin osallistujat*

226

NÄYTELMÄN TULEVAISUUS - PUHETTA LAADUSTA

## Yleisiä huomioita työskentelystä viestintänäkö- kulman parissa

Toimiva viestintä (sisäinen ja ulkoinen tiedotus sekä markkinointi) on keskeinen osa onnistunutta kantaesitysprosessia. Viestintätöön edellytyksiä ja olosuhteita pohdittaessa on esiin noussut toistuvasti luottamuksen käsite.

Kaikista ohjelmistosisällöistä juuri kantaesityksen markkinointi tunnustetaan erityiseksi haasteeksi. Tämä aiheuttaa kriittisiä arveluja usein jo ohjelmistosuunnitelua tehtäessä ja paineita kantaesitystä markkinoitaessa. Paine myynnillä mitattavasta onnistumisesta kohdistuu juuri tiedotus- ja markkinointiosaamiseen. Sen sijaan, että paine jakautuisi koko teatterin yhteiseksi, ongelma ja vastuu yleisön tavoittamisesta kaatuu usein markkinointiammatilaisille yksin.

Syntyy asetelma, jossa luottamus oman tai toisen työn hallintaan kyseenalaistuu. Tämä näkemys on toistunut sekä viestintäammattilaisten että muiden tapaamisiin osallistuneiden ammattikuntien tulkinnoissa (kantaesitysten) viestintä- ja markkinointityöstä.

Viestinnän tapaamisissa käsiteltiin näitä luottamusta heikentäviä ja vahvistavia tekijöitä, työhön liittyviä asenteita ja käytäntöjä sekä pyrittiin havaintojen pohjalta kehittämään viestintää tukevia toimintamalleja. Työskentelystä tulostui suuri määrä kokemustietoa ja ymmärrystä teattereiden käytännöistä ja prosessin hallinnasta.

Sisäinen viestintä – työssä tarvittavan tiedon kommunikointi – jää usein pait-sioon, kun huomio on yleisöjen tavoittamisen paineen myötä ulkoisessa tiedottamisessa ja markkinoinnissa.

---

**TOIMIVAN SISÄISEN VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTAESITYSPROSESSIN TAUSTALLA**


---

Kokoontumisissa painottui havainto, että arkiset käytännöt, työn organisointi ja toimiva sisäinen tiedonkulku ovat edellytys hyvälle ulkoiselle viestinnälle. Siksi tämä koontikin keskittyy kuvaamaan *sisäisen viestinnän organisointia, merkityksiä ja kehittämistä teattereissa*. Koonti ei ole tyhjentävä, eivätkä siihen päätyneet havainnot olleet välttämättä kaikkien työskentelyyn osallistuneiden jakama kokemus.

Ajatushautomossa syntynyt materiaali on järjestetty tapaamisissa rajautuneiden näkökulmien mukaan. Työskentelyissä kokemustieto jäsenyi neljäksi sisäisen viestinnän kannalta olennaiseksi näkökulmaksi, joilla on vaikutussuhteita toisiinsa:

- Mielikuva teatterista / teatterin brändi
- Esitysprosessin kulku ja päätöksenteko
- Avoin ja jaettu suunnittelu ja tiedonkulku
- Ymmärrys työnkuvista ja tehtävistä

Kunkin näkökulman havaintojen esittely on jaoteltu viestintää hidastaviin ja edistäviin seikkoihin. Teemoja avataan myös kysymyspatterilla, joita voi hyödyntää tukena oman teatterinsa käytäntöjä tarkasteltaessa, jatkotyöstön välineenä. Lisäksi mukana on muutamia nostoja työskentelyssä syntyneistä käytännön ideoista viestintätätööhön välineiksi.

227

## BRÄNDI ELI MILLAINEN ON MIELIKUVA TEATTERISTAMME

”KUN LUOTTO TALOON ON KOHDALLAAN, ON HELPOMPI LÄHTEÄ  
MARKKINOIMAAN KANTAESITYKSIÄ”

Näkökulma sivuaa ulkoista viestintää ja asiakaspintaa ja käsittelee teatterin brändiä, toisin sanoen asiakkaiden ja myös teatterin oman henkilökunnan mielikuvaa ja mielipiteitä teatterista. Ajatushautomossa puhuttiin toistuvasti mielikuvista myös laajempänä kuin yksittäisten esitysten markkinointisisältöinä. Mielikuva teatterista on olemassa, luotsattiinpa sitä tietoisesti tai ei. Kun tässä koonnissa käytetään sanaa *brändi*, sillä ei tarkoiteta ulkokohtaista tai pintapuolista imagonrakennusta vaan tuotetun sisällön ja toiminnan suhdetta käsitykseen, joka ihmisillä on teatterista.

Markkinointiteot rakentavat brändiä. Sitä kautta käsite on olennainen osa teatterin itsestään luomaa mielikuvaa. Mielikuvan rakentaminen on paitsi ulkoisen viestinnän keino, mitä suuremmassa määrin sisäisen kehittämisen ja jaetun ajattelun tulos.

### Hidasteet ja huolet

- Mielikuva teatterista ei ole välttämättä se, minkä sanomme tai uskomme sen olevan.
- Brändi rakentuu kaikissa kohtaamisissa, ei vain asiakaspalvelussa vaan kaikissa vuorovaikutustilanteissa (esim. suhde vierailijoihin, jolloin sillä voi olla vaikutusta rekrytointeihin).
- Ohjelmistosuunnittelu/-linja rakentaa teatterin julkista mielikuvaa.
- Johtajalla on suuri vaikutus teatterin sisäiseen ja ulkoiseen mielikuvaan.

---

TOIMIVAN SISÄISEN VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTAESITYSPROSESSIN TAUSTALLA

---

- Vain harvalla teatterilla on niin vahva brändimielikuva, että se riittäisi vahvaan katsojapohjaan, tarvitaan kohderyhmäosaamista (vaatimus on vielä suurempi kantaesitysten kohdalla).
- Perinteinen kohderyhmäajattelu ja asiakasrekisterit eivät enää sellaisenaan tavoita katsojia (katsojaryhmiä ei määritä vain ikä, sukupuoli tai status/ammatti vaan myös elämäntilanne ja -tavat, arvot, alueet ja ympäristöt tai hetkelliset ilmiöt).

## Tarpeet ja ehdotukset

- Teatterin olisi kyettävä sanoittamaan vähintään karkeasti sisäiset brändiperiaatteensa, olemmeko esim. ”uusi ja raikas” vai ”tuttu ja turvallinen”?
- Brändin ei tule sitoa tai rajata yksittäisiä produktioisältöjä ja yhteistöitä.
- Keinot katsojien tavoittamiseen ovat moninaistuneet ja markkinointiviesti tulisi rakentaa yhä tarkemmin teoksesta nousevin sisällöllisin perustein.
- On välttämätöntä avata sisältöjä tavalla, jolla ne vastaavat yksilöidymmin ihmisten kokemukseen ja elämäntilanteisiin (brändilähtöinen tai ilmiölähtöinen markkinointi).
- Markkinointitoimet vaativat nykyistä enemmän profiloitua, ihmisten tarpeiden ja elämäntilanteiden ymmärtämistä, empatiaa sekä tarkkuutta siihen, millaisia kosketuspintoja esityksellä saataisiin olla hyvinkin erilaisiin ihmisiin ja heidän olosuhteisiinsa.

## Ajateltavaa

### KYSYMYKSIÄ JATKOTYÖSTÖÖN TEATTERISSA

- Olemmeko selvillä, millainen mielikuva katsojilla on meistä? Tunnekkoko itse oman brändimme? Onko brändi se, mitä teatterimme todella on?
- Onko toimintamme mielikuva yhtenäinen omalle väellemme? Millaisia tarinoita meistä kerrotaan tai haluaisimme meistä kerrottavan? Kertovatko kaikki samaa tarinaa?
- Onko toimintamme tunnistettavaa tai onko sillä luonne? Osaammeko määrittää ja nimetä toiminnan lähtökohdat ja sisällölliset periaatteet, joiden mukaisena näymme ja erotumme ulospäin?
- Miten toimintakulttuurimme näkyy ja kuuluu ulospäin? Onko toimintakulttuuri tietoinen osa teatterin luomaa mielikuvaa itsestään?
- Onko teatterin brändi yhteneväinen erilaisissa kohtaamisissa (oma väki, asiakkaat, vierailijat)?
- Rakentaako ohjelmisto brändiä vai kytkeytykö se muulla tavalla talon toimintaan (historia, ympäristö, rakennus, ympäröivät yhteisöt jne.)?
- Henkilöitykö brändi eli rakentuuko mielikuva teatterista teatterinjohtajan tyylin tai näkemysten varaan vai onko kyseessä vierailevan työryhmän, ohjaajan tai muun taiteilijan mukanaan tuoma brändi?
- Millainen mielikuva teatterista rakentuu johdon toiminnan kautta (viestinä, näkymänä ja toimenpiteinä)? Liittykö mielikuva teatterista henkilöihin vai johonkin muuhun tekijään tai seikkaan?

---

**TOIMIVAN SISÄISEN VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTAESITYSPROESSIN TAUSTALLA**


---

- Tunneemeko katsojamme? Millä keinoin kohdeyleisön tarpeita kartoitetaan ja täsmätään? Onko tähän resursseja? Millaista markkinointiajattelua ja toimintatapoja tämän huomioiminen vaatii tai auttaa rakentamaan?
- Onko teatterissa yhteinen käsitys (oma väki ja vierailijat) esityksen kohde-ryhmästä? Puhutaanko kohdeyleisöstä, kun lähdetään tekemään taiteellista suunnittelua?
- Tehdäänkö päätös kohde-ryhmästä jo ohjaaaja rekrytoitaessa vai vasta markkinoinnissa?

## Idea toimintamuodosta

### BRÄNDILÄHETTILÄÄT

- Ajatushautomossa nousi esiin käsite *brändilähettiläisyys* – idea tai ideaali siitä, miten parhaimmillaan koko teatterin henkilökunta sisäistää ja vie eteenpäin kertomusta teatterista. Kertomus rakentuu yhteisestä ja jaetusta kokemuksesta, mitä me teatterina olemme.
- Parhaimmillaan brändilähettiläisyys kattaa paitsi teatterin oman väen niin myös kaikki ne ihmiset ja yhteisöt, jotka ovat tekemisissä teatterin kanssa.
- Tavoitteena on hyvän kierre – mielikuva, joka palvelee teatteria myös haasteellisempien sisältöjen viestinnässä.

## PROESSIN KULKU JA PÄÄTÖKSENTEKO

### ”TÄMÄ ON IHMISTEN VÄLISTÄ TYÖTÄ”

Kantaesityksen valmistamisen vaiheita (prosessikuvausta) ei ole useinkaan kirjattu mihinkään vaan prosessit saattavat olla yksittäisten työntekijöiden hiljaista tietoa, osaamista ja työn hallintaa, ns. totuttuja käytäntöjä. Nämä käytännöt puolestaan vaihtelevat teattereittain, esimerkiksi tuotantokokous ja raamipalaveri tarkoittavat eri asioita eri teattereissa.

Toisistaan poikkeavat käytännöt asettavat vaatimuksia vierailijoiden ja uusien työntekijöiden perehdyttämisen suhteen. Usein vierailijoiden (esim. taiteellista prosessia luotsaavan ohjaajan) oletetaan tuntevan ennalta, ilman kattavaa perehdytystä, nämä vaihtelevat käytännöt, mikä voi aiheuttaa epäselvyyksiä esityksen valmistamisen eri vaiheissa.

## Hidasteet ja huolet

- Viestintätyö käynnistyy tavallisesti jo paljon ennen kuin teoksen taiteellisella suunnittelutiimillä on kokonaiskäsitystä esityksen lopputuloksesta.
- Markkinoinnilla on työn alla aina koko ohjelmisto → asetelman haaste korostuu esim. silloin kun on useita ensi-illoja viikon sisällä / lyhyellä aikavälillä.
- Kun kyseessä on kantaesitys, tietoa on lähtötilanteessa usein vielä vähemmän kuin muun produktion kohdalla, ja prosessissa tapahtuu paljon muutoksia.
- Jos tiedonkulun käytännöt ja prosessin toimintatavat ovat vaihtelevia, tulkinnanvaraisia tai epätarkkoja, hukkaantuu tietoa, aikaa sekä motivaatiota kaikilta osapuolilta.

---

TOIMIVAN SISÄISEN VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTAESITYSPROSESSIN TAUSTALLA

---

- Päätöksenteko ja päätösvalta tilanteissa ei ole aina yksiselitteisen selvää (vaikuttaa kaikkien tekemiseen), esim. ohjaajan päätösvaltaan liittyy usein erilaisia nimeämättömiä oletuksia. Kenellä on päätösvalta kesken prosessia ilmenevissä muutostarpeissa esim. viestinnän kohdalla markkinointimateriaalin sisällöistä ja muodosta?

## Tarpeet ja ehdotukset

- Tarkkaan suunniteltu ja organisoitu viestintä on edellytys prosessin jouhevalle etenemiselle.
- Viestinnällisiä prosesseja tulisi kehittää luovasti aikatauluttamalla ja rikkomalla totuttuja rutiineja, esimerkiksi käynnistämällä kantaesityksen markkinointi tavallista myöhemmin.
- Kokeiluille tulisi olla enemmän tukea (markkinoinnin taide näkyväksi!).
- Viestinnällä tulee olla mahdollisuus kuulla suunnittelijoita riittävästi.
- Markkinointi tulee ottaa osaksi taiteellista prosessia ja markkinoijat mukaan suunnitteluryhmään (ajantasainen tiedonkulku).
- Viestinnän ammattilaiset tarvitsevat yhteistyötä kirjailijoiden kanssa.
- Kirjailijalle näkyvämpi rooli markkinointityön taustalla (sisältöjen ja teoksen teemojen sanoittaminen kirjailijan, ei ainoastaan ohjaajan suulla).
- Ideaalitapauksessa kirjailijan ja ohjaajan rinnalla työskentelee dramaturgi, joka voi toimia viestinnällisenä tukena markkinoinnin rinnalla (mm. sanoittaa teoksen sisältöä).
- Tulee tehdä selväksi kenellä missäkin kohtaa / missä asiassa on päätösvalta.
- Käytäntöjen vahvistaminen on paitsi yhteinen, myös selvästi johdon asia.

## Ajateltavaa

### KYSYMYKSET JATKOTYÖSTÖÖN TEATTERISSA

- Millaisissa prosesseissa (minkälaisissa tapaamisissa / keskusteluissa / eri vaiheissa valmistamista) sisällöllisiä mielikuvia esityksistä synnytetään, ketkä näihin prosesseihin osallistuvat ja miten tieto liikkuu eteenpäin?
- Tukevatko nämä tavat viestin perillemenoaa eri osapuolten välillä ja myös viestinnän suuntaan?
- Ovatko prosessit/toimintatavat kirjattu johonkin, toimitaanko niiden mukaan?
- Ovatko prosessit selkeitä talon omalle välle? Entä vierailijoille?
- Miten vierailijoiden perehdytys tapahtuu ja kenen toimesta? Onko siihen olemassa vakiintuneet käytännöt?
- Miten sisäinen kommunikaatio toimii valmistamisprosessissa, jos/kun tulee muutoksia esimerkiksi kohderyhmään (esim. tiedonkulku taiteellisesta työryhmästä / prosessista viestintävälle)?
- Kuka lopulta tekee päätökset prosessissa? Entä markkinointisisällöistä?

## AVOIN JA JAETTU SUUNNITTELU SEKÄ TIEDONKULKU

”KANTAESITYKSEN TULEE OLLA KOKO TALON JUTTU”

Edellisessä tiedonkulun käsite paikantui esitysprosessiin, kun taas tässä keskitytään yleisemmin teatterin tiedonkulun käytäntöihin. Myös teattereiden sisäisen kommunikaation peruskäytännöt joutuvat kantaesityksen valmistamisen kohdalla testiin, koska se on organisaatiolle usein erityinen viestinnällinen haaste.

Avoim ja jaettu suunnittelu sekä tiedonkulku liittyvät osallisuuteen, mahdollisuuteen päästä tasavertaiseen dialogiin ja sisältöjen kehittämiseen. Osallistuminen ja kokemus osallisuudesta lisäävät tutkitusti motivaatiota ja sitoutumista työhön. Tämä tarkoittaa sekä päätetyistä asioista tiedottamista että tasapuolista, luottamuksellista ja luovaa ajatustenvaihtoa.

UNOn ajatushautomossa eri työntekijäkunnat kaipasivat lisää organisoituja hetkiä ja tilaisuuksia yhteiselle ajatuksenvaihdolle.

### Hidasteet ja huolet

- Tiedolla on tapana kasaantua vain tietyille henkilöille prosessissa.
- Kaikki taiteilijat eivät ole halukkaita jakamaan tai avaamaan keskeneräistä prosessia edes markkinointihenkilökunnalle.
- Markkinointiväki jää usein suunnitteluprosessien ulkopuolelle (ajantasainen tieto ei kulje).
- Viestintäväen kysymykset ja epäilyt kantaesityksestä haastavana myytävänä tulkitaan usein negatiiviseksi kritiikiksi (huolipuhe leimataan helposti pessimismiksi).
- Avoimeen tiedonkulkuun vaikuttaa vuorovaikutuksen laatu (eri ihmiset, joskus leimallisesti jopa eri ammattikunnat saattavat olla ilmaisultaan erilaisia, mikä korostuu teatterikontekstissa).
- On sisäistettyjä hierarkioita siitä, kenellä teatteriprosesseissa on puhevalta ja ilmaisunvapaus. Taiteilijan ilmaisunvapaus on laajempaa kuin vaikkapa markkinointihenkilökunnan.
- Tekijät saattavat käyttää eri teknisiä välineitä, mikä vaikeuttaa tiedonkulkua (voiko käyttää sähköpostia, viestitääkö vain ilmoitustaulua käyttäen). Asia korostuu vaikkapa kun vierailijat tai vieraileva työryhmä asuvat toisella paikkakunnalla ja osa suunnitteluprosessista tapahtuu teatterin ulkopuolella.

### Tarpeet ja ehdotukset

- Markkinointityö on taiteellisen prosessin osa.
- Tiedotus- ja markkinointihenkilökunnan tulee päästä osaksi ohjelmistosuunnittelua ja siihen liittyvää taiteellista keskustelua sekä mukaan jo esitysprosessien aloitukseen.
- Markkinointityöntekijä ei ole vain tiedon passiivinen vastaanottaja vaan hänen tulee myös olla itsenäinen ja aktiivinen tiedonkerääjä, joka hakeutuu rohkeasti tekijöiden luo ja on kiinnostunut heidän ajattelustaan sekä projektin sisällöistä.

---

TOIMIVAN SISÄISEN VIESTINNÄN RAAMEJA  
ONNISTUNEEN KANTAESITYSPROSESSIN TAUSTALLA

---

- Kritiikki tai epäily eivät tarkoita välttämättä vastustusta vaan mahdollisuutta tutkia ja punnita eri näkökantoja.
- Tulee luoda ilmapiiri, joka kannustaa kyselemiseen, lisää tilanteita, joissa on lupa esittää kaikenlaisia, myös niin sanottuja ”tyhmiä” kysymyksiä.
- Hyvä sisäinen viestintä säteilee hyvänä talosta ulospäin.
- Sisäisessä viestinnässä tulisi tiedostaa ja sanoittaa prosessin kulloinkin vaihe, onko oletettavissa vielä muutoksia ja mihin muutokset mahdollisesti kohdistuvat.
- Harkitut tiedonkulun paikat ja kanavat ovat edellytys kaikkien osapuolten ymmärrykselle siitä, mikä on tietoa ja mikä prosessin vaihetta.
- Tulee määritellä, mikä on se tiedonkulun väline tai ne välineet, joita kussakin teatterissa tai produktiossa käytetään ja velvoittaa osapuolet niiden käyttämiseen (oma aktiivisuus itseltä puuttuvan tiedon hankkimisessa).

## Ajateltavaa

### KYSYMYKSET JATKOTYÖSTÖÖN TEATTERISSA

- Mikä meidän teatterissa estää / edistää suoraa, tasapuolista vuoropuhelua?
- Kohtaavatko teatterissamme tiedottaminen ja tiedon vastaanottaminen?
- Mitkä keinot ja tavat voisivat edistää tätä yhteyttä?
- Edistääkö teatterimme sisäinen viestintä toivottua lopputulosta eli katsojan ymmärrystä sisällöistä/löytämistä esityksen äärelle?

## Idea toimintamuodosta

### HUOLIPURKKI

Huolipurkki on paikka, jonne kerätään ohjelmiston tai esityksen suunnitteluprosessin alussa ja/tai eri vaiheissa kaikenlaisia kysymyksiä, joiden sisältöä fasilitoidaan yhteisissä foorumeissa ilman kysymyksen esittäjän leimautumisen painetta.



## YMMÄRRYS TYÖNKUVISTA JA TEHTÄVISTÄ

”TOISEN TYÖNKUVAN YMMÄRTÄMINEN AUTTAA YMMÄRTÄMÄÄN DEADLINEJA”

Teattereissa ei aina tunneta tarkkaan toisten työnkuvia ja tämä saattaa aiheuttaa ongelmia tai vähintäänkin hidasteita prosesseissa. Asia vaikuttaa muun muassa esitysprosessin kannalta yhteen tärkeimpään tekijään – aikatauluihin.

### Hidasteet ja huolet

- Aikataulut eivät toimi, jos osapuolilla ei ole riittävää jaettua ymmärrystä toistensa työstä ja sen vaatimuksista. Esim. mikä on aikatauluista lipsumisen vaikutus toisen työhön.
- Kantaesitys ei saa useimmiten viestinnässä sellaista asemaa, minkä uusi sisältö edellyttäisi viestin läpiviemiseksi katsojille (rutiinomaiset markkinointiteot eivät läheskään aina riitä, tarvitaan enemmän aikaa myös suunnitteluun).

### Tarpeet ja ehdotukset

- Tiedotus- ja markkinointityön avaaminen aikajanalla saattaisi esimerkiksi auttaa taiteellista työryhmää hahmottamaan, mitä markkinoinnin tulisi kussakin prosessin vaiheessa tietää voidakseen edetä työssään yhteiseksi hyväksi.
- Vastuu esityksen viestinnästä on kaikilla, ei ainoastaan markkinoinnilla.
- Taiteilijoiden tulisi sovitusti osallistua viestintätyön suunnitteluun sekä saattaa tiedoksi ne asiat, joita projektista halutaan sanoittaa ulos.

### Ajateltavaa

#### KYSYMYKSET JATKOTYÖSTÖÖN TEATTERISSA

- Tuntevatko teatteriammatilaiset toistensa työnkuvat?
- Millaisia työnkuviin liittyviä asioita, jotka vaikuttavat prosessien sujuvuuteen, olisi hyvä tarkentaa?
- Mikä on koko (taiteellisen) työryhmän osallisuus viestinnässä?
- Onko teatterissamme systeemi vierailijoiden perehdytykseen?  
Mitkä ovat perehdytyksessä meidän teatterimme kannalta oleelliset asiat?

### Idea toimintamuodosta

#### TAVI (TAIDE & VIESTINTÄ)

TAVI on taiteellisen työryhmän markkinointiaivoriihi, jossa eri ammattikunnat keskustelevat yhdessä miten markkinoidaan, (miten on jo markkinoitu), annetaan palautetta ja synnytetään ideoita produktion viestintään. TAVI ei ole kriisipalaveri tai purkuryhmä. Otollisin aloitus TAVIille olisi lukuharjoitusten jälkeen, kun kaikilla on tavallisesti hyvät ennakkofiilikset ja tuore näkemys tekstin mahdollisuuksista. TAVI on tunnin mittainen ryhmäpalaveri, joka käynnistää markkinoinnin kehittämisen yhdessä. TAVI voidaan toistaa halutuissa kohdin esityksen valmistamisprosessia.

**KIITOKSET**

Näytelmäkirjallisuus ja sen kirjoittajat.  
Menneet, elävät ja tulevat. Työnne on tärkeää!

UNOn näytelmäkirjailijat, lukevat dramaturgit, Verkoston teatterit ja muut yhteistyökumppanit sekä kaikki hankkeen tilaisuuksiin ja työskentelyihin osallistuneet ammattilaiset ja muut näytelmän ystävät. UNOa ei olisi ollut ilman teitä.

Tinkimätön hankehenkilökunta ja suunnitteluryhmä.  
UNOn laatujoukkue ja tukiranka.

Päärahoittajat Koneen säätiö, opetus- ja kulttuuriministeriö sekä Suomen Kulttuurirahasto. Kiitos uskosta näkyymme ja riittävästä resurssista työlle. Lisäksi kiitos Ryhmäteatterille rahoitushallinnointiyhteistyökumppanuudesta vuosina 2019–2021.

Taija Helminen, Heini Junkkaala, Jonni Pantzar ja Paula Salminen. Kiitos kanssakulkijuudesta UNOssa ja elämässä sekä yhteisestä ajattelusta myös tämän teoksen tekstien äärellä. Erityiskiitos Jonnille, joka teki oikeakielisyyden ja ilmaisun tarkkuuden vaalimisesta oman taiteenlajinsa.

Werklig. Kiitos ilmeen antamisesta UNOlle ja tämän loppujulkaisun upeasta ulkomuodosta.

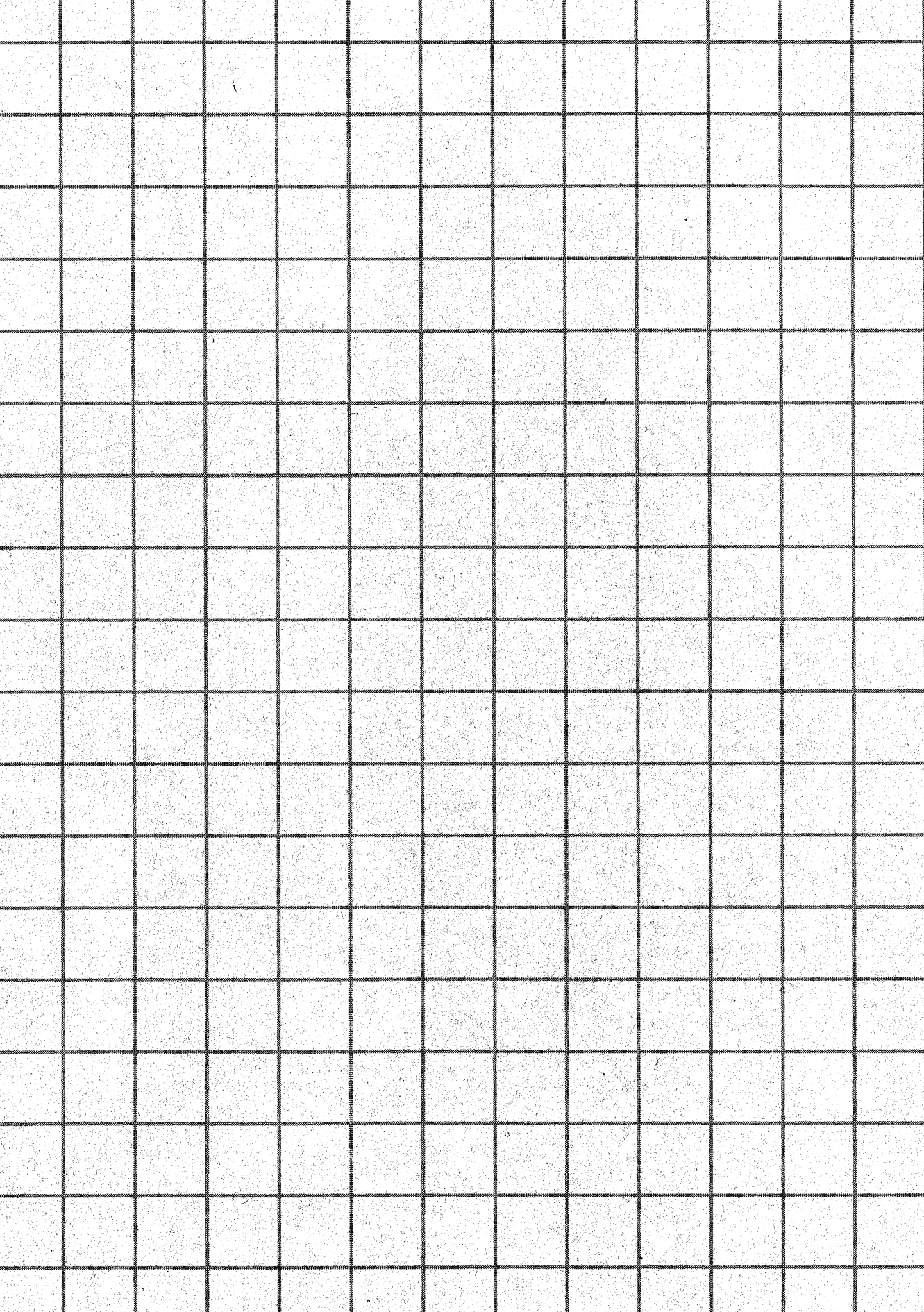
**LISÄTIETOA JA TYÖVÄLINEITÄ UNOSTA**


Lisää tietoa hankkeesta, tämän teoksen pdf-versio ja muita UNOn julkaisemia aineistoja löytyy kootusti Teatterin tiedotuskeskus TINFO:n sivuilta ([www.tinfo.fi/fi/UNO](http://www.tinfo.fi/fi/UNO))

**UNO-EXIT-JULKAISUSARJA**

- 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

EXIT-julkaisut sisältävät pääosin samoja aineksia kuin tämä kirja, mutta myös työvälineitä, tapauskuvauksia ja yksityiskohtia hankkeen toteutuksesta, joita ei tästä kirjasta löydy.





UUDEN  
NÄYTELMÄN  
OHJELMA

teatteri 2.0