

KAMPUSTEATTERI ESITTÄÄ: VIATTOMIEN VALSSI

– ai joku v***n vankilamusikaali?

Tapaustutkimus näytelmän tekemisestä ryhmä- ja prosessikeskeisellä menetelmällä sekä kuvaus dramaturgian rakentumisesta

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kesä 2008

Maria Helstola

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen Tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Helstola, Maria Ilana	
Työn nimi – Title KAMPUSTEATTERI ESITTÄÄ: VIATTOMIEN VALSSI – ai joku v***n vankilamusikaali? Tapaustutkimus näytelmän tekemisestä ryhmä- ja prosessikeskeisellä menetelmällä sekä kuvaus dramaturgian rakentumisesta	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year 06/ 2008	Sivumäärä – Number of pages 61
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Työ on tapaustutkimus näytelmästä <i>Viattomien valssi</i>, joka sai kantaesityksensä Jyväskylän yliopiston Kampusteatterissa keväällä 2008. Tutkielmassa on myös toimintatutkimuksen piirteitä, sillä olin itse tutkijana, kirjoittajana ja näyttelijänä mukana tutkittavassa organisaatiossa. Devising-teatteria eli teatterin tekemistä ryhmä- ja prosessikeskeisesti on tutkittu Suomessa vähän.</p> <p>Näytelmä on Jyväskylän yliopiston Opettajainkoulutuslaitoksen draamakasvatuksen oppiaineen aineopiskelijoiden taiteellinen lopputyö. <i>Viattomien valssi</i> on ympäristönomainen kiertue- tai kulkue-esitys, jossa katsojallakin on rooli. Näytelmän maailma on luotu naisvankilaan, jonne yleisö johdatetaan opastetulle tutustumiskierrokselle. Tutkielman tavoitteina on kuvata ja reflektoida käsikirjoituksen tekoprosessia sekä analysoida näytelmän dramaturgian rakentumista. Aineisto kerättiin lukuvuoden 2007–08 aikana, kun näytelmäprojekti oli käynnissä. Havainnointitekniikkana käytettiin strukturoimatonta observointia.</p> <p>Tutkielmassani kuvaan käsikirjoituksen valmistumista vaiheittain. Näytelmä tehtiin ryhmä- ja prosessikeskeisiä menetelmiä käyttäen, eli devising-metodilla. Tutkielmassani keskityn erityisesti käsikirjoittajien, ohjaajien ja näyttelijöiden panokseen käsikirjoituksen muotoutumisessa. Oman työni teoreettinen pohja on suurelta osin peräisin Alison Oddeyn devising-tutkimuksesta sekä useiden eri teatteriteoreetikkojen (mm. Aristoteles, Juha-Pekka Hotinen) dramaturgisista näkökulmista.</p> <p>Dramaturgisen analyysin perusteella tutkimuksen tuloksena voi esittää seuraavaa. <i>Viattomien valssissa</i> on nähtävissä vaikutteita niin perinteisestä kuin uudesta dramaturgiasta. Aristoteelisen perinteen mukaan <i>Viattomien valssi</i> rakentuu henkilöiden toiminnasta, joka sitoo yhteen erilliset episodit ja josta katsoa kokoaa juonen. Sitä kautta syntyy draaman edellyttämä jännite, joka katsojan kokemana johtaa katarsikseen. Uutta on se, että päähenkilöitä on useita; katarsiksen sijasta nykydramaturgian teoriassa käytetään käsitettä fronesis, koska katsoja joutuu eläytymään useisiin ihmiskohtaloihin.</p> <p><i>Viattomien valssi</i> on aiheeltaan perinteistä yhteiskunnallista teatteria muistuttava näytelmä, koska se käsittelee vakavaa sosiaalista ongelma-aluetta, naisvankeja ja heidän syyllisyyttään tai syyttömyyttään, mutta uutta on se, että <i>Viattomien valssin</i> jokainen esityskerta on erilainen, koska yleisöllä on oma vaikuttava roolinsa. Draamateksti on näin ollen korostetun epäpysyvä. <i>Viattomien valssi</i> ei siis ole perinteistä tekstilähtöistä teatteria, vaan tekstin sijaan näytelmä perustuu esityskompositioon, joka muuttuu uudeksi esitystapahtumaksi aina uuden yleisön ottaessa osaa esitykseen.</p>	
Asiasanat – Keywords ryhmä- ja prosessikeskeisyys, devising-teatteri, osallistava teatteri, aristoteelinen draama vs. uusi dramaturgia	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1. Johdanto

- 1.1 Tutkimuskohde ja työryhmä.....1
- 1.2 Aiempi tutkimus sekä oman tutkimuksen tavoitteet ja menetelmät.....3

2. Käsikirjoituksen tekeminen

- 2.1 Tehtävänanto, ideariihi ja ennakkotehtävä5
- 2.2 Käsikirjoitusprosessin eteneminen ja työnjako.....7

3. Työryhmän kädenjälki

- 3.1 Ohjaajat.....10
 - 3.1.1 Parenteesit.....11
 - 3.1.2 Ohjaajien tekemät muutokset.....13
- 3.2 Näyttelijät.....18
 - 3.2.1 Roolin rakentaminen.....18
 - 3.2.2 Näyttelijöiden osuus käsikirjoituksen muotoutumisessa.....21

4. Mitä käsikirjoittaminen on?

- 4.1 Draaman rakenne – aristoteelinen vai episodimainen?.....22
- 4.2 Ympäristönomaisuus näytelmän muotona.....26
- 4.3 Juonen rakentaminen eli dialogi, monologi ja toiminta.....31
- 4.4 Henkilöhahmojen luominen ja Viattomien valssin päähenkilö(t).....34

5. Päätäntö

- 5.1 Tutkimuksen luotettavuus.....38
- 5.2 Pohdintaa prosessista.....38

Lähdeluettelo.....41

Liitteet:

Liite 1. Käsikirjoitussuunnitelma

Liite 2. Käsikirjoitus: *Viattomien valssi*

Liite 3. Cohenin roolilomake

1. Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja työryhmä

Suoritin Jyväskylän yliopiston Opettajankoulutuslaitoksen alaisen draamakasvatuksen oppiaineen aineopinnot lukuvuonna 2007-08. Opintoihin kuului useita erilaisia projekteja, joista yksi oli viiden opintopisteen laajuinen kokonaisuus ODKA 260, Näytelmäprojekti. Projektin päämääränä oli täyspitkän näytelmän tekeminen ja tuottaminen Kampusteatterille. Kampusteatteri on draamakasvatuksen opintojen teatteri, jonka jäsenet vaihtuvat aina uuden vuosikurssin myötä. Sen toiminnan lähtökohtina ovat taiteen aktiivinen prosessoiminen sekä draamaopettajan työhön perehtyminen. (<http://www.jyu.fi/kastdk/okl/draama/Kampus-teatteri.html>.)

Draamakasvatuksen aineopinnoissa tehtävä pitkä näytelmä syntyy ryhmäprosessina, jossa ryhmän jäsenten kesken jaetaan vastuualueita, mutta jossa käytännössä kaikki ottavat osaa kaikkiin tehtäviin. Näytelmä tehdään alusta loppuun asti omin voimin ja ryhmälähtöisesti. Prosessissa on sekä ryhmäteatterimallin että projektimallin piirteitä. Ryhmäteatterimallissa teatteri nähdään kollektiivisena taidemuotona, jossa luomisprosessi on liukuhihnatuotannon vastakohta. Taiteilijakollektiivin jäsenet ovat kaikki samanarvoisia eikä varsinaista hallinnollista johtajaa ole. Ryhmäteatterimalliin kuuluu taiteilijoiden simultaaninen ja integroitu työskentely ryhmässä, jonka jäsenillä on lähtökohtaisesti samat teatteria koskevat tavoitteet ja arvot. Ryhmä on suhteellisen pysyvä ja esitys syntyy improvisaatioiden ja keskusteluiden avulla siten, että kaikki osallistuvat taiteellisen konseptin luomiseen. Projektimallilla tarkoitetaan taas sellaista työskentelyn mallia, jossa taiteilijaryhmän yhteistyö rajoittuu vain tähän yhteen hankkeeseen. Projektiin käytettävä aika on rajattu ja jokainen tehtävä on ainutlaatuinen. Tavoitteet määritellään projektin alussa ja työskentely on innovatiivista ongelmanratkaisua. Myös projektimallin mukaisesti toimiva organisaatio on vähän strukturoitu ja se voi toimia epävakaissa olosuhteissa. (Vaitinen 1993, 9.)

Vaikka draamakasvatuksen aineopintojen opiskelijaryhmä tekee muitakin projekteja yhdessä kuin tämän kyseessä olevan näytelmän, sisältää prosessi projektimallin piirteitä siinä mielessä, että aika on rajattu ja kyseessä on ainoa *täyspitkä näytelmä*, jonka ryhmä saa tehtäväkseen vuoden aikana. Lisäksi tavoitteiden asettaminen työn alkuvaiheessa muistuttaa enemmän projektimallia kuin ryhmäteatterimallia. Tehtävän tavoitteet on määritelty jo oikeastaan ennen prosessin alkua, sillä kyseessä on oppimistehtävä. Draamaprojektissa tavoitteena on tutkia

draamaopettajuuden eri näkökulmia sekä perehtyä produktion tuotannolliseen ja taiteelliseen prosessiin (<http://www.jyu.fi/kastdk/okl/draama/Opinnot.html>).

Professori Alison Oddeyn kirjoittaa teoksessaan *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook* (1999) ryhmälähtöisestä teatterin tekemisestä. Englanninkielistä termiä *devising-theatre* on vaikea kääntää suomeksi niin, että sen kaikki merkitykset välittyisivät. Se siis tarkoittaa työryhmälähtöistä teatterin tekemistä, jossa ryhmä tekee tuotoksen alusta loppuun asti itse. Devising-teatterin juuret lähtevät 1960-luvulta, ja sen katsotaan olevan vastakohta konventionaaliselle tekstilähtöiselle näytelmän valmistusprosessille. (Ventola 2005, 81.)

Ohjaaja Pieta Koskenniemi (2007, 5) mainitsee teoksensa *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä* johdannossa joskus kääntäneensä devising-teatterin ryhmä- ja prosessikeskeiseksi teatteriksi. Tämä käänös mielestäni kuvaa hyvin sitä, mitä devisingillä tarkoitetaan, mutta on toki kömpelö käyttöä. Koskenniemi itsekin jatkaa termin 'devising' käyttämistä. Olen törmännyt devisingia tutkiessani myös termeihin yhteistoiminnallinen teatteri sekä toiminnallinen dramaturgia. Niillä viitataan samaan asiaan, eli siihen, että "laukaisijana toiminnalle on ollut joko ryhmän yhdessä tai ohjaajan valitsema aihe, teema tai jokin muu väljä kehys. Käsikirjoitus syntyy prosessissa, ryhmä tuottaa materiaalia ja vaikuttaa aktiivisesti valintoihin koko ajan." (Väisänen 2007, 32.) Yleisimmin kuitenkin alan suomenkielisessä kirjallisuudessa puhutaan devising-teatterista. Tulen käyttämään tässä työssäni kaikkia termejä synonyymeinä (devising-teatteri = ryhmä- ja prosessikeskeinen teatteri = toiminnallinen dramaturgia).

Ryhmälähtöisen devising-teatterin yksi tuntomerkki on Oddeyn (1999,10-11) mukaan ryhmän jäsenten monipuolisuus ja erilaisten työtehtävien jakaminen joustavasti ryhmäläisten kesken. Oddeyn määritelmän mukaan *Viattomien valssin* tekemiseen osallistunut työryhmä oli 'devised theatre company'. Esimerkkinä ryhmän jäsenten monipuolisuudesta toimii mielestäni oma toimintani ryhmässä: olin käsikirjoittaja, näyttelijä ja tuottaja, ja lisäksi osallistuin lavastamiseen ja puvustamiseen. Kuitenkin on hyvä muistaa, että vaikka pyrittäisiinkin demokraattiseen toimintaan, on ryhmässä hyvä olla silti nimetty "johtaja" (Oddeyn 1999, 105). Usein kai johtaja on yhtä kuin ohjaaja – näin ainakin meillä. Oddeyn (1999, 105) mukaan johtajan olemassaolo on tarpeellista siksi, että jonkun täytyy pystyä ohjaamaan projektia eteenpäin ja päättämään siitä, mihin suuntaan sitä kuljetetaan, sekä huolehtimaan siitä, että kokonaisuus säilyy halutunlaisena, vaikka

työ elää ja edistyykin jatkuvasti. Väisäsen (2007, 30) mukaan ”parhaimmillaan jokainen tekijä tuntee sen, kuinka itse prosessi toimii ohjaajana”.

Ryhmäämme kuului minun lisäksi kymmenen eri alojen opiskelijaa. Saimme tehtävänannon näytelmää varten syksyllä 2007, jolloin projekti käynnistettiin ideariihellä. Prosessin edetessä vastuu jakautui ryhmässä melko tasaisesti, mutta kuitenkin siten, että jokaiseen tehtävään valittiin yksi tai useampia nimettyjä vastuuhenkilöitä. Kirjoitan työssäni kaikista niistä näytelmän tekemisen osa-alueista, jotka ovat jollain tavalla kytköksissä käsikirjoitukseen ja jotka toteutuivat tässä nimenomaisessa projektissa. Niitä ovat käsikirjoittaminen, ohjaaminen sekä näytteleminen.

1.2 Aiempi tutkimus sekä oman tutkimuksen tavoitteet ja menetelmät

Ryhmä- ja prosessikeskeistä teatteria on tutkittu jonkin verran. Uraauurtava teos on yhtenä lähteenä käyttämäni Alison Oddeyn alun perin vuonna 1994 julkaistu devisingin käsikirja¹. Teos tarjoaa niin teoreettisen kuin käytännöllisenkin näkökulman devising-teatteriin. Suomessa devising-teatterin tutkimus on vielä nuorta. Sen merkitys on kuitenkin tunnustettu ja devising-työtapoja käytetään opetusmetodina sekä Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadian että Turun Ammattikorkeakoulun Taideakatemiaan esittävän taiteen koulutusohjelmassa. (Suhonen 2006, 3.) Stadiassa on julkaistu yhteistoiminnallisen teatterin oppimateriaalina Ventolan ja Renlundin toimittama kirja², jossa devising myös mainitaan. Suomenkielisistä devising-tutkimuksista mainitsen Pieta Koskenniemen teoksen³, joka käsittelee osallistavaa teatteria ja devisingia yhtenä sen osa-alueena. Omaa tutkimustani läheltä liippaa Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen kirjallisuuden oppiaineen kirjoittajalinjalle kaksi vuotta sitten

¹ Oddey, Alison 1999: *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. Routledge, London and New York.

² Ventola & Renlund (toim.) 2005: *Draamaa ja teatteria yhteisössä*. Helsingin ammattikoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Yliopistopaino, Helsinki.

³ Koskenniemi, Pieta 2007: *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Opintokeskus Kansalaisfoorumi, Vantaa.

tehty pro gradu –tutkielma⁴. Siinä tutkittiin ryhmä- ja prosessikeskeistä käsikirjoittamista käsikirjoittajan näkökulmasta. Oman työni lähtökohta on enemmän itse käsikirjoituksessa ja muun työryhmän vaikutuksessa käsikirjoituksen syntymiseen.

Vaikka devising-teatterin teoriaa ja toiminnallisen dramaturgian avulla syntyneitä teoksia on tutkittu aiemmin, ei tällaisia tutkimuksia voi koskaan olla liikaa. Devising-teatterin käytännönläheisen ja muuttuvan luonteen takia jokainen prosessi on erilainen ja prosessien dokumentointi on tärkeää. Näitä erilaisia toiminnankuvauksia tarvitaan vahvistamaan devising-työtapojen asemaa esittävän taiteen alalla ja siten lisäämään devisingin uskottavuutta ja arvostusta niin kentällä kuin tutkijoidenkin parissa (Oddey 1999, 156-157). Materiaalin tuottaminen aiheesta hyödyttää myös muita alan opiskelijoita. Toisten kokemuksista lukeminen antaa inspiraatiota omallekin työlle ja muiden prosesseja tutkimalla voi oppia jotain olennaista omasta työstä tai ryhmä- ja prosessikeskeisestä teatterista yleensä. (Oddey 1999, 160.)

Tutkimukseni on ensinnäkin kuvaus näytelmän käsikirjoituksen syntyprosessista. Pyrin kuvaamaan koko prosessin ensimmäisestä tehtävänannosta esitysvaiheeseen saakka. Työni on tapaustutkimus näytelmästä *Viattomien valssi*. Tapaustutkimuksen luonteeseen kuuluu mahdollisimman tarkan ja kokonaisvaltaisen kuvauksen laatiminen kohteesta (Anttila 1996, 253). Tutkimuksessani on myös piirteitä toimintatutkimuksesta, jossa tutkija itse on osa tutkittavaa organisaatiota (Anttila 1996, 153). Tämä tietysti vaikuttaa tutkimuksen objektiivisuuteen ja siten sen luotettavuuteen. Toisaalta taas oma osallistumiseni tutkittavaan prosessiin mahdollistaa aineistonkeruun syvemmillä tasolla, sillä minulla on asiasta ensikäden tietoa.

Toinen tavoitteeni on reflektoida prosessia ja ryhmän toimintaa käsikirjoituksen ympärillä sekä muodostaa kokonaiskuva näytelmän tekemisestä keskittyen käsikirjoitukseen. Havainnointitekniikkani oli lähinnä strukturoimatonta observointia, joka tarkoittaa sitä, että aineisto kerättiin ja talletettiin muistiin monia erilaisia välineitä apuna käyttäen ja jäsenneltiin vasta jälkeenpäin (Anttila 1996, 219).

⁴ Suhonen, Jarkko 2006: Toiminnallista dramaturgiaa – Kirjoittajan rooli devising-prosessissa kirjallisuuden ja oman kokemuksen valossa. Pro gradu. Jyväskylän yliopisto. TAIKU/kirjallisuus (kirjoittajalinja).

Varsinaista käsikirjoitusprosessia käsittelen toisessa luvussa. Kuuluin itse kolmen opiskelijan muodostamaan käsikirjoitusryhmään, ja kuvaan prosessia omien muistiinpanojeni pohjalta. Kolmannessa luvussa kuvaan muun työryhmän vaikutusta käsikirjoituksen muodostumiseen. Ohjaajiksi valittiin kaksi ryhmämme jäsentä, joita observoimalla ja haastatteleamalla olen kerännyt tietoa ohjausprosessin kulusta. Ohjaajat ovat fokuksessa alaluvussa 3.1. Jokaiselle ryhmämme yhdelletoista jäsenelle kirjoitettiin roolit, ja alaluvussa 3.2 kirjoitan näyttelijäntyöstä jälleen omien kokemusteni ja tekemieni havaintojen kautta.

Kolmas tavoitteeni tässä tutkimuksessa on tehdä analyysi näytelmän kirjoittamisesta käyttäen edelleen *Viattomien valssin* tapausta esimerkkinäni. Neljäs luku on syvä katsaus *Viattomien valssin* käsikirjoitukseen. Analysoin eri teatteri- ja kirjallisuusteoreetikoiden kirjoitusten pohjalta valmista käsikirjoitustamme ja kommentoin prosessin aikana tekemiämme dramaturgisia ratkaisuja.

2. Käsikirjoituksen tekeminen

2.1 Tehtävänanto, ideariihi ja ennakkotehtävä

Näytelmän tekeminen alkoi ideariihellä, johon kaikki antoivat panoksensa. Ensin kehittelimme ideoita pareittain tai kolmen hengen ryhmissä noin viidentoista minuutin ajan. Sitten jaoimme syntyneet ajatukset koko ryhmän kesken. Aivoriihessä syntyi ideoita laidasta laitaan – esimerkiksi näytelmän teemoista, henkilöhahmoista, juonikäänneistä, tyyllilajista ja teknisestä toteutuksesta. Kaikki ideat käytiin läpi ja niitä kehiteltiin vielä eteenpäin. Aivoriihi oli tyylliltään ongelmanratkaisua. (Ks. Aaltonen 1994, 33.) Lopulta palaset loksahelivat paikoilleen ja näytelmän runko alkoi muodostua. Sovittiin, että näytelmä sijoittuu naisvankilaan, että se on tyyllilajiltaan musikaalinäytelmä, että katsojat liikkuvat opastettuina eri tapahtumapaikoissa eivätkä ole kahlittuja vain yhteen paikoillaan olevaan katsomoon ja että näytelmä on rakenteeltaan episodinäytelmä, että siinä on mustaa huumoria ja monologeja, ja että yksi henkilöhahmoista on sääliittävä ja yksinäinen vanki, joka punoo köyttä lakanoista joko itsemurhaa tai pakenemista varten ja laulaa heiveröisellä äänellä sympaattisen soololaulun.

Kun näytelmä oli näin saatu hahmoteltua, valittiin ryhmästä käsikirjoittajat ja ohjaajat sekä selvitettiin ryhmän jäsenten muuta erikoisosaamista. Tehtävät jaettiin sen perusteella, ketkä halusivat ottaa mitäkin vastuulleen. Käsikirjoittajaryhmä muodostuu kahdesta opiskelijasta, joilla on päävastuu tekstistä,

sekä tiimin kolmannelta jäsenestä, joka on avustava käsikirjoittaja. Minä olen toinen pääkäsikirjoittajista. Sovittiin, että käsikirjoituksen tulee olla valmis ennen joululomaa eli viimeistään viikolla 49.

Ennen ensimmäistäkään käsikirjoittajien palaveria annettiin kaikille ryhmän jäsenille tehtäväksi kirjoittaa jotain näytelmän miljööseen sopivaa tekstiä. Tehtävänanto oli seuraava:

Kirjoita haluamasi mittainen ja minkä tahansa muotoinen teksti, jossa esiintyy naisvanki/ -vankeja. Teksti voi olla naisvangin tai (-vanginvartijan!) monologi, henkilökuvaa, elämäkerta, päiväkirjamerkintä, tai muu sellainen (tai vaikka kahden vangin dialogi). Pyri kirjoittaessasi samastumaan luomaasi henkilöön. Apukysymyksiä (voit halutessasi käyttää yhtä tai useampaa, pakko ei ole käyttää ollenkaan): Kuka hän on? Minkä ikäinen, minkä näköinen? Miksi hän on vankilassa? Kuinka pitkä tuomio, missä vaiheessa se on nyt? Mitä teki ennen vangitsemista, mitä tekee nyt? Perhe, taustat? Luonteenpiirteitä?

Yhtä lukuun ottamatta kaikki ryhmän jäsenet kirjoittivat jonkinlaisen tekstin tehtävänannon mukaan ja lähettivät tekstinsä käsikirjoittajille. Myös käsikirjoittajat tekivät ennakkotehtävän.

Ennen ensimmäistä palaveria käsikirjoittajat lukivat kaikki vapaamuotoiset tekstit ja tekivät jonkin verran taustatyötä aiheeseen liittyen. Taustatyöllä tarkoitan esimerkiksi vankiloihin liittyvän tiedon keräämistä lehdistä ja internetistä sekä käsikirjoittamisen teoriaan tutustumista kirjallisuuden avulla. Taustatyön tekeminen jatkui luonnollisesti läpi koko prosessin. Koska halusimme käsikirjoituksesta mahdollisimman demokraattisen, eli sellaisen, jonka jokainen ryhmän jäsen voisi vilpittömästi allekirjoittaa ja jonka he voisivat tuntea omakseen, tavoitteena oli käyttää mahdollisimman paljon ryhmäläisten kirjoittamista ennakkotehtävistä tulevia ideoita. Ajatuksena oli ryhmän jäsenten sitouttaminen projektiin (ks. mm. Oddey 1999,11). Se, että käsikirjoitus on ryhmän omatekemä eikä jonkun ulkopuolisen kirjoittama, on tärkeää tällaisessa ryhmälähtöisessä työskentelyssä. Vain ryhmän sisältä tuleva käsikirjoittaja voi todella tietää ja ymmärtää, mitä valmiilta tuotokselta haetaan. Käsikirjoittajan suhde muuhun ryhmään on tärkeä koko prosessin kannalta (Oddey 1999, 51).

Käytännössä yhdeksän näytelmän yhdestätoista henkilöahmosta syntyi ainakin osittain ryhmäläisten kirjoittamien ennakkotehtävien pohjalta. Kolme

ennakkotehtävätekstiä tuli käsikirjoitukseen lähes sellaisenaan. Kaksi niistä oli tosin käsikirjoittajien itse kirjoittamia, mutta periaatteessa tekstit oli kirjoitettu ennakkotehtävän tehtävänantoa ajatellen. Nämä suoraan käsikirjoitukseen sovitut ennakkotehtävät olivat Psykopaatti ja psykiatri (kohtaus IV), Lapsentappajan monologi (kohtaus V) sekä Itsensäpaljastajamummon monologi (kohtaus VI). Jokaista näistä kohtauksista on siis muokattu ja uudelleenkirjoitettu, ja etenkin IV kohtaus on muuttunut huomattavasti ennakkotehtävänä palautetusta tekstistä, sillä myös ohjaajat tekivät siihen muutoksia. Näissä kohtauksissa esiintyvät henkilöt ovat Tuulia, Eeva, Nina ja Siiri. Heistä Eeva koki käsikirjoitusprosessissa dramaattisimman muutoksen: ennakkotehtävässä ja vielä käsikirjoittajien eteenpäin luovuttamassa versiossa Eeva oli vankilan psykiatri. Ohjaajien tekemien muutosten jälkeen Eevasta tulikin yksi vangeista, joka on ehkä joskus ollut vankilahenkilökuntaa tai vain kuvittelee olleensa.

Muita ennakkotehtävistä syntykipinän saaneita hahmoja ovat vartijat Salla ja Hellu, joita kaksikin ryhmäläisistä hahmotteli ennakkotehtävissään. Niistä on oikeastaan poimittu enemmän Hellun ominaisuuksia, ja lempeä Salla syntyi käsikirjoittajien mielessä ikään kuin Hellun vastakohtaksi. Myös Karitan hahmossa on yhdistelty kahden eri ennakkotehtävän vangin piirteitä; eräs ryhmäläisistä kirjoitti naisesta, joka ahmii suklaata salaa muilta, ja toinen oli kehitellyt vankia, joka on menossa naimisiin kirjeenvaihtopalstalla tapaamansa miesvängin kanssa. Annan esikuvana on erään ryhmäläisen kirjoittaman rääväsuisen prostituoidun monologista johdateltu henkilöahmo. Omassa ennakkotehtävässäni kirjoitin nuoresta naisesta, joka kertoo aiheuttamastaan auto-onnettomuudesta, josta ei koe olevansa vastuussa, sillä ajoi autoa huumausaineiden alaisena. Tästä syntyi idea Ainon roolihahmolle.

2.2 Käsikirjoitusprosessin eteneminen ja työnjako

Ensimmäisessä palaverissa 17.10., viikolla 42, tapasivat näytelmän pääkäsikirjoittajat. Hahmottelimme näytelmän rakennetta ja muotoa. Puhuimme mahdollisista henkilöahmoista ja juonirakenteista. Sovimme karkeasti työnjaosta, eli siitä, kumpi kirjoittaa mitäkin kohtauksia. Mietimme työnimeä, mutta emme keksineet.

”Synopsis on käsikirjoitussuunnitelma, josta selviää käsikirjoituksen keskeinen idea, siis ainakin tapahtumat pääkäänteittäin, keskeiset henkilöt ja heidän väliset suhteensa.” Periaatteessa hyvän synopsisen voi tehdä vasta valmiista käsikirjoituksesta, kun kaikki näytelmän henkilöt ja tapahtumat ovat tiedossa. (Kiuru

1998, 10.) Varmaan siksi, koska *Viattomien valssi* kirjoitettiin ryhmätyönä, oli jonkinlaisen synopsiksen tekeminen välttämätöntä heti alussa. Teimme suunnitelman ensimmäisessä käsikirjoituspalaverissa ideariihessä sovittujen sisältöjen pohjalta. Se oli kuitenkin vain hyvin suuntaa antava ja vapaamuotoinen (Liite 1), mutta sen perusteella vastuun jakaminen ja itse kirjoittaminen tulivat mahdollisiksi. Aaltosen (1994, 38) mielestä ”[s]ynopsis on hyvä käsikirjoittamisen vaihe, koska siinä kokonaisuus ei vielä peity yksityiskohtien alle”, ja olen hänen kanssaan samaa mieltä.

Kun käsikirjoitus oli hyvin hahmoteltu, työskentely jatkui itsenäisesti, mutta kuitenkin tiiviisti kommunikoiden ja toisiamme jatkuvasti konsultoiden. Tehtiin yksi Word-tiedosto, johon listattiin näytelmän henkilöt, kohtaukset ja tapahtumapaikat. Tätä käsikirjoituksen runkoa alettiin sitten kohta kohdalta lihottaa aina sitä mukaa, kun tekstiä syntyi. Käsikirjoittajat kommentoivat ja muokkasivat toistensa tekstejä jatkuvasti. Kirjoittaminen oli prosessikirjoittamista.

Toisessa palaverissa viikolla 45 oli läsnä koko käsikirjoitustiimi. Pohdimme eri henkilöahmoja ja sovimme, että heistä on tehtävä jonkinlaiset kuvaukset käsikirjoituksen liitteeksi. Jaoimme roolihahmot käsikirjoittajien kesken niin, että kukin sai vastuulleen 3-4 hahmoa, joista sovittiin kirjoitettavaksi lyhyt kuvaus. Myöhemmin tästä ideasta kuitenkin luovuttiin, koska tajusimme, että hahmon luominen ja tarkempi analysointi on enemmän näyttelijän kuin käsikirjoittajan tehtävä. Tapaamisessa yritimme myös yhdessä ideoida sisältöä sellaisiin kohtauksiin, joita ei vielä ollut kirjoitettu (osa Uusi vanki -kohtauksesta, Tappelu-kohtaus, Ruokailu-kohtaus). Sovimme, että jokainen miettii niitä vielä kotona ja koettaa kirjoittaa jotain. Päätimme vielä muokata kohtauksia Keittiössä sekä Psykopaatin ja psykiatrin monologit. Sovimme, että kohtausten alkuperäiset kirjoittajat muokkaavat ne itse, koska se tuntui luontevalta työnjaolta.

Kolmas ja viimeinen tapaaminen oli sovittu käsikirjoituksen valmiiksi hiomista varten. Tämän palaverin päätteeksi käsikirjoitus lähetettiin muulle ryhmälle luettavaksi. Tapaaminen pidettiin 22.11., viikolla 47. Palaverissa on läsnä koko käsikirjoitustiimi. Ensiksi käsitelimme Uusi vanki -kohtausta ja erityisesti siihen kuuluvan 'mä en oo koskaan' -pelin sisältöä. Päätimme, ettei kirjoiteta valmiita repliikkejä, vaan jätetään kohtauksen sanatarkka sisältö toistaiseksi avoimeksi. Päätös liittyi ajatukseen siitä, että hahmojen luominen on näyttelijöiden tehtävä; tässä vaiheessa näytelmäntekoprosessia käsikirjoittajista tuntui, ettemme me voi tietää, mitä kukakin roolihahmo tässä tilanteessa sanoisi. Kohtauksen sisällön ajatellaan

syntyvän harjoitusvaiheessa improvisaatioharjoitusten kautta. Samalla tavalla päätimme jättää Vankilan narikka –kohtauksen kirjoittamatta. Näiden kohtausten kohdalle kirjoitettiin vain viitteellisesti:

I KOHTAUS: VANKILAN NARIKKA

ETEINEN

Anna ottaa vastaan yleisön takkeja.

(monologia/ yleisön osallistamista/ dialogia vartijoiden kanssa)

Vartijat vievät yleisön paikoilleen ja antavat yleisölle ohjeita siitä miten heidän tulisi toimia vankilassa. Vangit ovat jo lavalla.

II KOHTAUS: UUSI VANKI

STUDIO

Anna, Aino, Karita, Nina, Tuulia, Siiri ja Minnakaisa pelaavat ”Mä en oo koskaan” –peliä vapaa-ajan tilassa.

Viimeisessä käsikirjoituskokouksessa ratkaistiin myös loppulaulun ongelma, eli Ruokailu-kohtaus; Siirsimme vain alkulaulusta (kohtauksesta Uusi vanki) osan näytelmään loppuun. Kun tämä oli tehty, tuntui, kuin palaset alkaisivat loksahaa paikoilleen.

Tapaamisen kinkkisimmäksi ongelmaksi osoittautui näytelmän nimen keksiminen. Koko kirjoitusprosessin ajan meillä käsikirjoittajilla oli pyörinyt mielessä ajatus siitä, että naisvankilan vangit ovat inhimillisiä hahmoja, jotka ovat joutuneet vankilaan erilaisista syistä. Johtoajatuksena pidettiin sitä, että jokaisella ihmisellä on syynsä toimia kuten toimii, olivat syyt sitten mitä tahansa. Tästä ajatuksesta voidaan johtaa sanaleikki, joka esiintyy myös näytelmän loppulaulussa: ”Meillä on syyimme, siis olemme syyllisiä”. Näytelmän nimeä pohtiessamme tarrauduimme tähän lähtökohtaan. Mietimme erilaisia syy-sanon merkityksiä (syyllisyys, puun syyt) ja keksimme monimerkityksellisiä sanaleikkejä. Ideoinnissa ilmaan heitettiin myös sellaisia nimiä, jotka sisälsivät jonkin selittävän alaotsikon. Lopulta tulimme siihen tulokseen, että näytelmän työnimeksi laitetaan lyhyt ja ytimekäs *Meillä on syyimme*.

Kun nimi oli päätetty ja kohtaukset vielä kerran käyty läpi, kirjoitettiin käsikirjoitukseen kohtausluettelo. Sitten käsikirjoitus lähetettiin sähköpostissa muulle ryhmälle luettavaksi. Saatekirjeessä tehtiin tiedettäväksi, että

käsikirjoitukseen on tarkoituksella jätetty joitakin aukkoja (kohtauksia ilman tarkkoja vuorosanoja), koska käsikirjoittajat halusivat jättää liikkumavaraa ohjaajille ja näyttelijöille. Korostettiin myös sitä, että käsikirjoitus on loppujen lopuksi koko työryhmän yhteisen työn tulos, ei vain kolmen käsikirjoittajan tekele, ja että siihen sallitaan tehtävän muutoksia, mikäli ryhmä kokee sen tarpeelliseksi.

Muutaman päivän kuluttua, seuraavalla draamakerralla viikolla 48, pidettiin käsikirjoituspalaveri koko työryhmän voimin. Käsikirjoitustiimi oli valmistautunut kuulemaan parannusehdotuksia, joiden pohjalta käsikirjoitusta oltaisi vielä muokattu. Ryhmä vakuutti kuitenkin olevansa käsikirjoitukseen tyytyväinen, ja ohjaajat ilmoittivat mahdollisesti tekevänsä tekstiin pieniä muutoksia, mutta eivät enää nähneet tarpeelliseksi käsikirjoittajien osallistumista siihen. Näin siis saatiin näytelmän käsikirjoitusvaihe päätökseen. Teksti siirtyi käsikirjoittajilta ohjaajien käsiin.

Yhteenvetona työnjaosta ja vastuun jakautumisesta käsikirjoittajien kesken voidaan sanoa seuraavaa. Päävastuu oli selkeästi kahdella pääkäsikirjoittajalla. Muokkasimme tekstiä jatkuvasti ja vastasimme näytelmän muodosta. Karkeasti sanottuna yhdeksästä kohtauksesta $3\frac{1}{2}$ on toisen pääkirjoittajan kynästä, 2 toisen, $1\frac{1}{2}$ avustavan käsikirjoittajan tuotosta ja 1 kohta on lähes alkuperäisessä muodossaan otettu yhden työryhmän jäsenen ennakkotehtävästä. Yhtä kohtausta (Vankilan narikka) ei ole varsinaisesti kirjoitettu, joten sitä ei voida laskea. Suurimman osan tekstin muokkaamisesta sekä käsikirjoituksen rungon auki kirjoittamisesta teki pääkäsikirjoittajista se, joka lopulta tuotti vähemmän valmiita kohtauksia, eli minä. Määrällisesti siis tekstin kirjoittaminen jakautui melko tasaisesti koko tiimiä ajatellen. Kirjoitustyön laatua arvioidessa vastuu jakautui erilailla pääkäsikirjoittajien välillä, sillä toinen tuotti valmiita kohtauksia enemmän kuin toinen, joka taas keskittyi toista enemmän tekstin muokkaamiseen.

3. Työryhmän kädenjälki

3.1 Ohjaajat

Ohjaajat valittiin samaan aikaan käsikirjoittajien kanssa, eli ensimmäisessä koko näytelmäprojektia koskevassa tapaamisessa. Ohjaajiksi ilmoittautui kaksi opiskelijaa, joiden välillä vastuu jakautuu tasapuolisesti. Ohjaajien tehtäviin kuului roolijaon tekeminen, käsikirjoituksen muokkaaminen esitettävään muotoon omien taiteellisten

näkemyksen pohjalta sekä tietysti näyttelijöiden ohjaaminen. Ohjaajat ovat mukana myös tuotannossa.

Ohjaajat tekivät harjoitusaikataulun noudattaen draamakasvatuksen aineopintojen lukujärjestystä. Harjoituskertoja siis sovittiin niille päiville ja niihin aikoihin, kuin opinnoille on varattu aikaa muutenkin. Projektin loppuun on varattu yksi viikko (viikko 16), joka on niin sanottu projektiviikko, jolle sovitaan harjoituksia joka päivä klo 9-21, ja nämä ajat tarkentuvat lähempänä ajankohtana, kun nähdään, missä vaiheessa harjoitukset tuolloin ovat. Esitysviikko on projektiviikosta seuraava viikko (viikko 17), jolloin näytelmän kenraaliharjoitus on maanantaina ja ensi-ilta tiistaina. Esityksiä on viikon jokaisena päivänä yhteensä kahdeksan (ensi-ilta mukaan lukien) siten, että lauantaina ja sunnuntaina on kaksi esitystä kumpanakin päivänä. Harjoitus- ja esitysaikataulut saadaan ryhmän hyväksyttäväksi pian joululoman jälkeen, 16.1.2008. Harjoitukset alkavat viikolla 5, keskiviikkona 30.1.2008.

Ohjaajat sopivat keskenään vastuun jakamisesta eli eri kohtausten ohjaamisesta ja harjoitusten vetämisestä siten, että kummallekin tulee työtä tasapuolisesti. Jakoon vaikuttavat kummankin ohjaajan henkilökohtaiset mieltymykset; musikaalikohtaukset ja laulu- sekä tanssikohtaukset ohjaa ohjaajista se, joka on päävastuussa musiikin ja koreografioiden tekemisestä. Luonnollisesti he joutuvat jakamaan ne kohtaukset, joissa itse näyttävät, toisen ohjattaviksi. Teoriassa vastuu jakautuu siten, että molemmilla on kolme kohtausta, joista ovat päävastuussa. Musikaalikohtauksissa (Uusi vanki ja Ruokalassa) ohjausvastuu jakautuu siten, että laulujen ohjaamisesta on vastuussa toinen ohjaaja, ja koreografioista sekä muusta toiminnasta ohjaajat vastaavat yhdessä. Käytännössä molemmat ohjaajat ohjaavat kaikkia kohtauksia.

3.1.1 Parenteesit

Toiminta etenee dialogien ja monologiin avulla. Toimintaa ohjailemaan käsikirjoitukseen usein lisätään niin sanottuja näyttämöohjeita eli parenteseja. Kun aloimme kirjoittaa *Viattomien valssia*, koimme mahdolliseksi ratkaista näytelmän muotoa tai rakennetta ennen kuin piirsimme kuvan näyttämöstä (Liite 1). Koska aivoriihessä sovittiin, että näytelmä tapahtuu monessa eri paikassa, koimme tarpeelliseksi ennen kohtausten kirjoittamista kartoittaa, kuinka monta mahdollista tapahtumapaikkaa eli näyttämöä meillä on käytettävissämme. Eri näyttämöiden merkkäminen parenteseihin, eli sen kirjoittaminen käsikirjoitukseen, missä mikäkin

kohtaus tapahtuu, tuntui käsikirjoittajista välttämättömältä työn aloittamisen kannalta. Koska kirjoitimme näytelmää tiettyyn tilaan, sen rajoitukset ja toisaalta mahdollisuudet piti pitää mielessä näytelmän muotoa suunnitellessa (Arlander 1998, 26).

Muuten *Viattomien valssissa* ei ole kovinkaan paljon parenteeseja. Näyttämöohjeisiin on kirjattu vain se, mikä käsikirjoittajien mielestä on välttämätöntä ymmärtämisen kannalta. Etenkin niihin kohtauksiin, joihin ei kirjoitettu valmista dialogia, lisättiin lyhyet parenteesit selvittämään, mikä on kohtauksen haluttu sisältö. Tässä muutama esimerkki siitä, minkä tyyliä parenteeseja käsikirjoituksessamme on:

I KOHTAUS: VANKILAN NARIKKA

ETEINEN

Anna ottaa vastaan yleisön takkeja.

(monologia/ yleisön osallistamista/ dialogia vartijoiden kanssa)

Vartijat vievät yleisön paikoilleen ja antavat yleisölle ohjeita siitä miten heidän tulisi toimia vankilassa. Vangit ovat jo lavalla.

II KOHTAUS: UUSI VANKI

STUDIO

Anna, Aino, Karita, Nina, Tuulia, Siiri ja Minnakaisa pelaavat ”Mä en oo koskaan” –peliä vapaa-ajan tilassa.

Vartija tuo joukkoon uuden vangin (Raili).

[--]

Vangit ottavat Railin porukkaansa ja jatkavat ”Mä en oo koskaan” –peliä.

Vangit poistuvat tilasta lukuun ottamatta Ainoa, Karitaa ja Railia.

Parenteesit on kirjoitettu käsikirjoitukseen auttamaan ohjaajaa. Kiuru (1998, 7-8) tähdentää, ettei niihin tule kirjoittaa mitään turhaa, vaan nimenomaan ja ainoastaan se, mikä ei käy selväksi dialogista ja mikä on välttämätöntä tapahtumien ymmärtämisen kannalta. Silti on aina viimekädessä ohjaajan päätös noudattaako hän parenteeseja vai ei. Kiuru kirjoittaa: ”Mielestäni on hyvä, jos kirjoittaja parenteesissa ehdottaa jotain ratkaisua vaikealle kohdalle. Ohjaaja saattaa keksiä paremman vaihtoehdon, mutta yhtä kaikki jo lukuvaiheessa tulee tunne, että tähän on toteutettavissa” (Kiuru 1998, 7). Tätä ajatusta noudatimme

Viattomien valssin parenteeseja kirjoittaessamme. Lopulta myös kävi niin, että ohjaajat keksivät parempia ratkaisuja esimerkiksi joidenkin kohtausten tapahtumapaikkojen suhteen. Meille käsikirjoittajina kuitenkin oli välttämätöntä hahmottaa näyttämöt ja niiden lukumäärä ja mahdollisuudet ennen kohtausten kirjoittamista. Kirjaamalla ne parenteeseihin halusimme nimenomaan osoittaa ohjaajille, että kaikki kohtaukset on mahdollisia toteuttaa.

3.1.2 Ohjaajien tekemät muutokset

Kaiken kaikkiaan ohjaajat tekivät kolmentyyppisiä muutoksia käsikirjoitukseen: dramaturgiaan, sovittamiseen sekä tilaratkaisuihin liittyviä. Tässä luvussa kuvaan pääpiirteittäin ne muutokset, jotka käsikirjoitukseen tehtiin sen jälkeen, kun teksti oli luovutettu ohjaajille. En puutu yksittäisiin sananvaihdoksiin tai kirjoittamattomiin tekstin muokkauksiin, vaan keskityn todellisiin ja näkyviin muutoksiin, joita nimenomaan ohjaajat ovat tehneet käsikirjoitukseen. Puhun tässä 'alkuperäisestä' ja 'muokatusta' versiosta tarkoittaen käsikirjoitusta ennen ja jälkeen ohjaajien muokkaustyön.

Yksi näkyvimmistä käsikirjoitukseen tehdyistä muutoksista oli näytelmän nimen muuttaminen. Uusi nimi ei itse asiassa ollut pelkästään ohjaajien idea, vaan lopulliseksi nimeksi jäänyt *Viattomien valssi* oli alun perin toisen tuottajan ehdotus, jonka ohjaajat hyväksyivät. Nimiasia otettiin esille ensimmäisessä tuotantopalaverissa viikolla 6, sillä siitä oli keskusteltu jo koko työryhmän kesken viime harjoituksissa, ja päätuottaja oli ehdottanut nimeksi *Viattomien valssia*. Idea on peräisin Aaro Hellaakosken Viatonten valssi -runosta, jonka aiheena on pirujen ja enkeleiden yöllinen tanssi, jossa siivet ja sarvet katoavat, eikä aamulla enää tiedetä, kuka on piru ja kuka on enkeli. Ryhmämme katsoi runon symboloivan hyvin oman tuotoksemme teemoja, ja idea sai yleisen hyväksynnän. Seuraavana päivänä pidetyssä tuotantopalaverissa siis vain virallistimme esitetyn idean ja vihdoinkin näytelmä sai nimen. Työnimenä käytetty *Meillä on syymme* muuttui näin *Viattomien valssiksi*. Aaltosen mukaan hyvä nimi ”herättää katsojissa odotuksia ja kertoo jotakin oleellista ohjelmasta [tässä: näytelmästä] ja sen aihepiiristä” (Aaltonen 1994, 137). Mielestäni onnistuimme keksimään hyvän nimen. *Viattomien valssi* kuvastaa roolihahmojen ajatuksia omasta vankeudestaan paremmin kuin *Meillä on syymme*. Lisäksi se jättää enemmän tulkinnanvaraa katsojille ja se myös viittaa siihen, että näytelmä on musiikkinäytelmä.

Ensimmäinen varsinainen ohjaajien tekemä muokkaus oli kohtausten uudelleen järjestely. Alkuperäisessä tekstissä kohtausluettelo oli seuraava:

- I Vankilan narikka
- II Uusi vanki
- III Keittiössä
- IV Lapsentappajan monologi
- V Psykopaatin ja psykiatrin monologit
- VI Tappelu
- VII Itsensäpaljastajamummon monologi
- VIII Köydenpunojan laulu
- IX Ruokailu

Kohtausjärjestys oli alun perin tarkoitus olla sellainen, että kohtaukset I-III esitetään kaikille yhdessä ja sitten yleisö jaetaan kahtia. Toiset katselisivat kohtauksia IV-VI sillä aikaa, kun toiset katselisivat kohtauksia VII-VIII, jonka jälkeen tulisi vaihto. Lopuksi vielä koko yleisö näkisi yhtä aikaa kohtauksen IX. Ohjaajat tarkastelivat tekstiä dramaturgisesti⁵ sekä käytännön kannalta ja tulivat johtopäätökseen, että kohtausjärjestystä täytyy muuttaa ja että ryhmä pitää jakaa kahtia jo aiemmassa vaiheessa esitystä. Uusittu kohtausluettelo ja -järjestys on tällainen:

- I Vankilan narikka
- II Uusi vanki
- III Keittiössä
- IV Psykopaatti ja psykiatri
- V Lapsentappajan monologi
- VI Itsensäpaljastajamummon monologi
- VII Tappelu
- VIII Köydenpunojan laulu
- IX Ruokailu

Kohtaukset I, II ja IX kaikille yhdessä. Yleisö jaetaan kahtia; toiset katselevat kohtauksia III-V sillä aikaa, kun toiset katselevat kohtauksia VI-VIII. Sitten vaihdetaan.

Käytännössä siis Lapsentappajan monologi ja Psykopaatin ja psykiatrin monologi vaihtoivat paikkaa. Myös Tappelu ja Itsensäpaljastajamummon monologi vaihtoivat paikkaa. Lisäksi ohjaajat päättivät, että yleisö jaetaan kahtia jo Uusi vanki –kohtauksen jälkeen. Nämä ratkaisut perusteltiin ensinnäkin dramaturgian toimivuuden kautta ja toiseksi käytännön toteutuksen takia. Koska yleisö jaetaan

⁵ ”[D]ramaturgia määritelmän mukaan on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi” (Hotinen 2001, 202).

kahtia ja kohtauksia esitetään eri näyttämöillä simultaanisesti, on tärkeää, että päällekkäin esitettävät kohtaukset ovat kestoaltaan samat. Myös kahden simultaanisesti esitettävän kokonaisuuden dramaturgioiden tulisi olla samankaltaiset keskenään. Tämä ratkaistiin edellä kuvatulla kohtausjärjestyksen muutoksella.

Tuloksena kohtausten uudelleen järjestelystä saatiin kaksi samanpituista ja dramaturgioiltaan verrattavaa jaksoa, joita on mahdollista esittää simultaanisesti ilman että on kovinkaan suurta merkitystä sillä, näkeekö katsoja ensin kohtaukset III-V vai VI-VIII. Ohjaajat halusivat luoda molempiin jaksoihin samankaltaiset draaman kaaret, ja tämä onnistui muuttamalla päällekkäin esitettäviksi kohtauksiksi rytmeiltään verrattavat kohtaukset. Näin ei ollut alkuperäisessä käsikirjoituksessa. ”Rytmi syntyy useista esityksen sisältämistä tempoista, niiden vaihteluista ja suhteista” (Hotinen 2001, 208). Aaltonen (1994, 46) peräänkuuluttaa rytmin ja tempon vaihteluita niin, että dramaturgiassa on ”välillä tiiviitä ja nopeatempoisia jaksoja ja välillä suvantopaikkoja, joissa katsoja voi vetää henkeä”. Juuri tähän kohtausten uudelleenjärjestelyllä pyrittiin. Ohjaajien muokkauksen jälkeen simultaanisesti esitetään ensin Keittiössä ja Itsensäpaljastajamummon monologi, sitten Psykopaatti ja psykiatri ja Tappelu, ja lopuksi Köydenpunojanlaulu ja Lapsentappajan monologi. Molemmat puolet yleisöstä näkevät siis kaikki kohtaukset, mutta eri järjestyksessä.

Dramaturgisia muutoksia tehtiin myös yksittäisten kohtausten sisällä. Merkittävin tällainen muutos tehtiin kohtaukseen Psykopaatti ja psykiatri. Se on kohtauksista ainoa, jonka nimikin muuttui. Alkuperäinen nimi oli Psykopaatin ja psykiatrin monologit. Ohjaajat muokkasivat kohtausta siten, että psykopaatin (Tuulia) puhetta lisättiin ja psykiatrin (Eeva) hahmosta tuli vankilahenkilökunnan sijaan vanki. Alkuperäisessä tekstissä kohtaus eteni melkein pelkästään Eevan monologina. Uudelleen kirjoitetussa versiossa Eevan monologia rikkovat Tuulian vuorosanat, jotka on kirjoitettu Eevan puhetta tukeviksi.

Toinen yksittäinen kohtaus, jonka dramaturgiaa ohjaajat muokkasivat, on Itsensäpaljastajamummon monologi. Alun perin kohtauksessa esiintyi vain Siiri. Ohjaajat halusivat kohtaukseen kuitenkin enemmän toimintaa, ja lisäsivät kohtaukseen henkilöitä. Tekstillisinä muutoksina tämä tarkoittaa sitä, että kun alkuperäisessä käsikirjoituksessa Siiri kertoo yleisölle naapurin nuoresta äidistä, jolle Siiri puhuu pihalla aurinkoa ottavista tytöistä, muokatussa versiossa itse naapurin nuori äiti käy paikalla lausumassa nuo vuorosanat. Alkuperäisessä versiossa siis näin:

Siiri: Minä yritin vielä jutella asiasta yhdelle nuorelle äidille, jolla on kaksi oikein ihanaa lasta. Ne on joskus käyneet meilläkin ja aina välillä olen ostanut niille karkkia. Sanovat minua varamummoksi. Arvelin, ettei kukaan äiti varmaankaan halua lastensa näkevän sellaista, mutta sepä sanoi, että *hän* ei kyllä aio istuttaa lapsiinsa sellaista ajatusta, että ihmisvartalossa olisi jotakin hävettävää. Että *hän* ei ainakaan aio tabuistaa ja stigmatoida alastomuutta, ja se käytti muitakin hienoja sanoja ja pyysi, etten minä enää sekaantuisi *hänen* lastensa asioihin ja siirtäisi oman seksuaalisuuteni ilmiselviä ongelmia niihinkin. On kuulemma tarpeeksi paha, että minun sukupolveni on aikanaan uhrattu kristillisen hurskauden nimissä ja joutunut kärvistelemään synnintunnon alla, joten hän ehdottomasti vaatii, että ainakin hänen lapsensa saisivat olla vapaita.

Muokatussa käsikirjoituksessa tämä kohta meneekin näin:

Siiri: Minä yritin vielä jutella asiasta yhdelle nuorelle äidille, jolla on kaksi oikein ihanaa lasta. Ne on joskus käyneet meilläkin ja aina välillä olen ostanut niille karkkia. Sanovat minua varamummoksi. Arvelin, ettei kukaan äiti varmaankaan halua lastensa näkevän sellaista, mutta sepä sanoi, että - -

Naapurin nuori äiti: Minä ei kyllä aio istuttaa lapsiini sellaista ajatusta, että ihmisvartalossa olisi jotakin hävettävää. Minä ei ainakaan aio tabuistaa ja stigmatoida alastomuutta. Älä enää sekaannu minun lasteni asioihin ja siirrä oman seksuaalisuutesi ilmiselviä ongelmia niihinkin. Sinun sukupolveni on aikanaan uhrattu kristillisen hurskauden nimissä ja olet joutunut kärvistelemään synnintunnon alla, mutta minä haluan, että ainakin minun lapseni saisivat olla vapaita.

Naapurin nuoren äidin lisäksi kohtauksessa esiintyy myös toinen vartijoista, joka markkeeraa poliisia kohdassa, jossa Siiri kertoo tulleen pidätetyksi. Näiden henkilöiden lisääminen kohtaukseen tuo siihen ryhtiä ja rakennetta. Kohtauksen dramaturgiasta tulee toiminnallisempi, ja se toivottavasti pitää yllä katsojien mielenkiintoa.

Myös Keittiö-kohtaukseen lisättiin dramaturgisista syistä pieni välikohtaus. Kohtaukseen tarvittiin lisää toimintaa ja jännitettä, ja sen vuoksi ohjaajat päättivät, että Anna tulee kesken kohtauksen sisään myymään huumeita Ainolle. Tämän lisäyksen myötä saatiin ensinnäkin pidennettyä kohtausta hieman, mikä oli tärkeää simultaanisuuden vuoksi; kohtaus täytyi saada yhtä pitkäksi kuin Itsensäpaljastajamummon monologi. Toiseksi näin tehtiin vankilassa tapahtuva huumekauppa näkyvämmäksi. Kolmas peruste Annan sisääntulolle oli kiinnittää huomiota Annan ja Karitan väliseen jännitteeseen.

Vielä harjoitusten loppuvaiheessa, viikolla 15, näytelmään tehtiin kokonaan uusi kohtaus. Se sovitettiin Psykot-kohtauksen ja Lapsentappajan monologin väliin. Syy oli jälleen yhtäaikaisuudessa; Tappelu-kohtaus kesti kauemmin kuin Psykot, ja seuraavat simultaaniset kohtauksen eli Lapsentappajan monologi ja

Köydenpunojan laulu piti saada alkamaan samaan aikaan, jotta yleisö voisi saapua loppukohtaukseen yhtä aikaa. Ohjaajat siis päättivät, että neljännen ja viidennen kohtauksen väliin oli saatava täytettä. Tapahtumapaikoista luonnollisin oli alttari, joka sijaitsi samassa tilassa kuin ympärillä olevat kohtaukset IV ja V. Siihen aikaan ainoat vapaana olevat näyttelijät olivat Siirin, Railin ja Ainon esittäjät, ja heistä kolmesta luonnollisin valinta oli ottaa uuteen kohtaukseen Aino ja Raili, sillä heidän välillään on jännitettä jo Keittiö-kohtauksessa. Kohtaus IV½ syntyi improvisoimalla. Palaan siihen luvussa 3.2.2.

Sovituksellisilla muutoksilla tarkoitan lähinnä laulujen muokkausta, joka on tehty sävellystyön yhteydessä. Lauluja on näytelmässä yhteensä kolme: Laulu Railille, Meillä on syymme ja Köydenpunojanlaulu. Niihin tehdyt muutokset ovat vähäisiä ja ne on tehty enemmän säveltäjä-sovittajan kuin ohjaajan toimesta. Oikeastaan ainoa ohjaajien tekemä muokkaus lauluihin on Meillä on syymme – kappaleen viidennen säkeistön esittäjien vaihtaminen vangeista vartijoiksi. Alun perin laulun esittivät kokonaan vangit, mutta kohtauksen dynamiikan ja dramaturgian toimivuuden kannalta ohjaajat katsoivat parhaaksi muokata laulun viimeistä säkeistöä niin, että sen esittävätkin vartijat Salla ja Hellu. Toinen isompi sovituksellinen muokkaus tehtiin kappaleeseen Laulu Railille. Siitä karsittiin kaksi keskimmäistä säkeistöä kokonaan pois, koska laulu oli alun perin liian pitkä.

Tilaratkaisuihin liittyviä muutoksia on kaksi, ja tarkoitan niillä parenteeseihin kirjattuihin kunkin kohtauksen esityspaikkoihin tehtyjä vaihtoja. Tappelu-kohtauksen esitystila vaihtui portaiden alapäästä eteiseen yksinkertaisesti siksi, että se ei uudelleen järjestelyn vuoksi enää seuraa Psykopaatti ja psykiatri – kohtausta (joka tapahtuu portaikossa), vaan on Itsensäpaljastajamummon monologin ja Köydenpunojan laulun välissä. Tappelun jälkeen tuleva Köydenpunojan laulu esitetään eteisen ylätasolla, joten oli luonnollista sijoittaa Tappelu eteiseen. Näin yleisön ei tarvitse turhaan liikkua joka kohtauksen välissä. Toinen tilamuutos on tehty Itsensäpaljastajamummon monologiin. Sen piti alun perin tapahtua varastohuoneessa, mutta ohjaajat päättivät vaihtaa esityspaikan pukuhuoneeksi. Ratkaisu oli ennen kaikkea käytännöllinen; ohjaajien mielestä kohtaus oli helpompi toteuttaa pukuhuoneessa, koska varastohuone olisi ollut vaikeampi tyhjentää näyttämötilan rakentamista varten.

3.2 Näyttelijät

Jokainen työryhmän jäsen sai roolin näytelmästä. Ohjaajat jakoivat roolit suurelta osin sillä perusteella, että jokaiselle ryhmän jäsenelle saataisiin mahdollisimman erilainen rooli, kuin mitä kukin oli aikaisemmissa projekteissa näytellyt. Perusteena tällaiselle menettelylle on uuden oppiminen eli se, että kaikki pääsisivät kokeilemaan erilaisia rooleja ja täten oppimaan itsestään ja näyttelijän työstä mahdollisimman paljon, sillä kysymys on kuitenkin draamakasvatuksen aineopintojen kurssista.

Minusta tuli Karita. Käsikirjoituksen antamien tietojen perusteella hän on syömishäiriöinen nainen, joka on vangittu henkirikoksesta. Karita esiintyy yhteensä neljässä kohtauksessa: Uusi vanki, Keittiössä, Tappelu, Ruokailu. Seuraavissa alaluvuissa kuvaan näyttelijäntyötä omista havainnoistani käsin.

3.2.1 Roolin rakentaminen

Näyttelijäntyön ensimmäinen harjoitus oli jo joululomalle tehtäväksi annetun Cohenin roolilomakkeen täyttäminen (Liite 3). Ohjaajat pyysivät näyttelijöitä palauttamaan roolilomakkeen ensimmäisiin harjoituksiin (vko 5). Myös ohjaajat itse täyttävät lomakkeen omien roolihahmojensa osalta. Roolilomakkeen täyttämällä varmistetaan se, että jokainen näyttelijä syventyy omaan rooliinsa edes jonkin verran ennen harjoitusten alkamista. Lomake on näin prosessin alussa tietysti vain suuntaa antava ja siinä olevat tiedot tulevat todennäköisesti kaikkien osalta vielä muuttumaan tai ainakin tarkentumaan prosessin edetessä. Se on kuitenkin ensimmäinen konkreettinen kosketus roolihahmon rakentamiseen. Annukka Kiuru (1998,1) esittää, että jo käsikirjoittajan on hyvä määrittää luomiensa henkilöhahmojen taustat, vaikka niitä ei näytelmässä tuotaisi näkyviksi. Tässä projektissa käsikirjoittajat jättivät kuitenkin tarkemmat taustan määrittelyt ja hahmojen luonneanalyysit tekemättä ja jättivät ne tarkoituksella näyttelijöiden tehtäväksi prosessin tässä vaiheessa. Näin kukin näyttelijä joutuu itse luomaan roolihahmonsensa ja perehtymään häneen ehkä syvemmin kuin siinä tapauksessa jos käsikirjoittajat olisivat pureskelleet kaiken näyttelijöiden puolesta valmiiksi.

Ensimmäisissä harjoituksissa ei vielä aloiteta harjoittelemaan vuorosanoja käsikirjoituksen avulla. Sehän olisikin käytännössä mahdotonta, sillä käsikirjoitus ei ole täysin valmis johtuen siitä, että siihen jätettiin käsikirjoitusvaiheessa tietoisesti tilaa ja väljyyttä improvisaatiolle. Ensimmäisten harjoitusten funktiona on tutustua omiin roolihahmoihin lyhyen kävelyharjoituksen ja

roolipelin kautta. Sawyerin (2006, 249) mukaan näyttelijäntyö on kolmivaiheinen prosessi: siihen kuuluu valmistelu (preparation), harjoittelu (rehearsal) ja esittäminen (performance). Esittelen nyt näistä kaksi ensimmäistä. Valmisteluun kuuluu näyttelijäntäyttyminen ja kaikki siihen liittyvä taustatyö. Harjoitteluvaiheessa näyttelijä ensiksi samastuu roolihahmoonsa jonkin sellaisen piirteen tai ominaisuuden kautta, johon juuri hänen on helppo identifioitua. Lisäksi näyttelijä käyttää omia kokemuksiaan pohjana luodessaan roolihahmoa ja eläytyessään rooliinsa. Näyttelijä siis luo hahmoa aina oman ajatus- ja kokemusmaailmansa avulla. Näyttelijän täytyy myös selvittää roolihenkilönsä päämäärät ja tavoitteet. Sitten luodaan roolihahmon fyysinen olemus; kuinka hahmo kävelee ja liikkuu. Tärkeää on perehtyä (käsikirjoituksen avulla) siihenkin, kuinka muut näytelmän henkilöt suhtautuvat omaan roolihahmoon. (Sawyer 2006, 249.)

Näyttelijäntyö on suurimmalta osin vuorovaikutusta työryhmän kanssa, vaikka siihen sisältyy jonkin verran myös itsenäistä työskentelyä, kuten esimerkiksi vuorosanojen ulkoa opettelua (Sawyer 2006, 249). *Viattomien valssin* harjoituksissa kävimme oikeastaan kaikki Sawyerin luettelemat harjoitteluvaiheen kohdat (ks. edellinen kappale) läpi jo ensimmäisellä kerralla. Jokainen näyttelijä oli toki jo itsenäisesti hieman tutustunut roolihenkilöönsä muun muassa Cohenin roolilomakkeen avulla, mutta käytännössä nuo asiat käytiin läpi ensimmäisissä harjoituksissa koko ryhmän kanssa yhdessä.

Harjoitusten ensimmäisenä tehtävänä näyttelijät laitetaan kävelemään tilassa ja etsimään omaa hahmoaan niin tunnetilojen kuin fyysisyydenkin kautta. Ohjaaja pyytää näyttelijöitä kävelemään, kuten roolihenkilö kävelisi. Sitten jokainen joutuu vuorollaan astumaan muiden eteen ja esittämään oman kävelynsä muulle ryhmälle. Ryhmäläiset saavat kertoa, mitä kussakin eteen astuvassa hahmossa näkyy hänen ulkoisen olemuksensa perusteella. Myös näyttelijä itse saa kertoa, mitä yritti olemuksellaan ilmaista. Muut ryhmäläiset ja ohjaaja antavat sitten ohjeita näyttelijälle tarpeen mukaan niin, että kunkin hahmon ulkoinen olemus saadaan vastaamaan sitä, mitä hahmon sisäisestä maailmasta yritetään viestittää yleisölle. Neljän roolihahmon kohdalla tehdään myös jonkinlainen statusharjoitus siten, että näyttelijät laitetaan muiden eteen pareittain ja tutkitaan hahmojen suhdetta toisiinsa. Näin tehdään vartijoiden eli Sallan ja Hellun, sekä kahden vangin, joilla selvimmin on keskinäinen konflikti, Karitan ja Annan osalta.

Toinen harjoitus on lyhyehkön roolipelin toteuttaminen. Ohjaaja esittelee näyttelijöille vankilan tilat ja pyytää sitten jokaista valitsemaan oman kuvitteellisen sellipaikkansa. Sitten aloitetaan roolipeli, jonka aikana näytellään improvisoiden yksi päivä vankilassa. Roolipeliin osallistuu kaikki näyttelijät toista ohjaajaa ja hänen roolihahmoaan lukuun ottamatta. Ohjaaja jättäytyy itse pois sillä perusteella, että hänen roolihahmonsa ei näytelmässäkään osallistu joukkokohtauksiin, vaan esittää pelkästään oman monologinsa, ja siksi että ohjaaja pystyy näin helpommin tarkkailemaan näyttelijöitä ja heidän toimintaansa.

Harjoitus tehdään, jotta näyttelijät pääsisivät vielä syvemmälle rooleihinsa ja jotta heille syntyisi käsitys oman roolihahmonsa asettumisesta muiden näytelmän henkilöiden joukkoon, ja jotta ohjaaja saisi vinkkejä roolihahmojen eteenpäin ohjaamiseen. Roolipelin jälkeen ohjaaja ja näyttelijät pitävät palaverin, jossa keskustellaan harjoituksen aikana tehdyistä huomioista. Ohjaaja kertoo tekemistään huomioista ja kannustaa näyttelijöitä jatkamaan hahmojen työstämistä. Myös näyttelijät osallistuvat keskusteluun ja kertovat muun muassa havaintojaan näyttelemiensä hahmojen keskinäisen hierarkian syntymisestä. Muiden henkilöiden suhtautuminen omaan hahmoon on hyvin tärkeä tiedostaa, sillä muiden reaktiot määrittävät myös omaa luonnetta (Aaltonen 1994, 53).

Ensimmäiset lukuharjoitukset pidettiin viikolla 6. Ensin luimme tekstin läpi kokonaisuudessaan siten, että kukin näyttelijä lausui omat vuorosanansa. Se auttoi hahmottamaan tekstin kokonaisrakennetta ja tapahtumien kulkua. Sitten aloimme käydä kohtauksia läpi ottaen toiminnan mukaan. Harjoittelimme muutamia kohtauksia (Keittiössä, Psykopaatti ja psykiatri, Tappelu) niiden oikeilla tapahtumapaikoilla käyden käsikirjoituksen mukaista dialogia ja muokaten sitä tarpeen mukaan. Dialogin lisäksi harjoittelimme toimintaa, eli improvisoiden ja ohjaajien ohjeita kuunnellen liikuimme tilassa.

Toiminnan ja kohtausdynamiikan rakentaminen jatkui harjoituksissa viikolla 7. Ohjelmassa oli muun muassa Keittiössä-kohtauksen harjoittelua. Puhuimme ohjaajien kanssa kohtauksen dramaturgiasta ja siitä, että pitkä dialogi vaatii tuekseen paljon mielekästä toimintaa, jotta yleisö jaksaa sitä seurata, ja jotta se ei tunnu näyttelijöistäkään turhauttavalle. Pohdimme yhdessä, mikä on kohtauksen funktio ensinnäkin siinä esiintyvien henkilöiden näkökulmasta ja toiseksi koko näytelmän kannalta. Määrittelimme kullekin hahmolle päämäärät, jotka ohjaavat heidän toimintaansa kohtauksen aikana. Harjoitusten aikana nämä päämäärät kävivät

yhä selkeämmiksi ja toiminta alkoi muuttua mielekkääksi. Kun repliikit ja niitä tukeva toiminta alkoi sujua kerta kerralta paremmin, alkoi myös kohtauksen dynamiikka toimia.

Tekstin ja toiminnan suhdetta kuvaa hyvin oman roolihahmoni toiminta kahdessa eri kohtauksessa, Keittiössä ja Tappelussa. *Viattomien valssin* rakenteen vuoksi kaikki näyttelijät joutuivat esittämään ne omat kohtauksensa kahdesti, joissa yleisö kiersi vartijoiden mukana. Oma roolihahmoni Karita esiintyi sekä Keittiössä että Tappelu-kohtauksessa. Mielenkiintoisen tästä tekee se, että katsojat näkivät nämä kohtaukset kiertosuunnasta riippuen eri järjestyksessä: toinen puoli yleisöstä näki ensin Keittiön ja sitten Tappelun ja toinen puoli ensin Tappelun, jonka jälkeen se siirtyi Keittiöön. Vaikka molempien kohtausten teksti pysyi jatkuvasti täsmälleen samana, toiminta muuttui riippuen siitä, missä järjestyksessä kohtaukset näki. Ne, jotka näkivät ensin Keittiön, saivat tutustua lempeään ja toiveikkaaseen Karitaan, joka myöhemmin yllytettynä joutuu Tappeluun. Ensin Tappelun nähneet katsojat voivat Keittiössä havaita Karitan ja Annan välillä huomattavasti vihamielisemmän jännitteen.

3.2.2 Näyttelijöiden osuus käsikirjoituksen muotoutumisessa

Jokainen näyttelijä on roolihahmon syventyessä muokannut omia repliikkejään enemmän omaan suuhun sopiviksi. Harjoitusten edetessä roolihahmojen luonteenpiirteet ja motiivit ovat käyneet kerta kerralta selvemmiksi. Kun oma roolihahmo on jo tuttu, on mahdollista tietää, miten ja mitä hän puhuu (ja kenen kanssa). Käsikirjoitus on siis elänyt sen mukaan, miten roolihenkilöt ovat kehittyneet. Tämä on tärkeä osa devising-teatteria, mutta vaatii ryhmältä ja etenkin näyttelijöiltä avointa suhtautumista prosessiin. Ryhmälähtöisen esityksen valmistaminen pakottaa osallistujat sietämään epävarmuutta, sillä suunnitelmat hahmottuvat vasta prosessin edetessä ja voivat muuttua milloin tahansa. (Ventola 2005, 81.) Vaikka *Viattomien valssissa* oli pohjalla kirjoitettu käsikirjoitus, jota ohjaajat olivat ennen harjoitusten alkamista jo muokanneet, lopullinen tuotos syntyi vasta harjoitusprosessissa (ks. Väisänen 2007, 31).

Vartijoiden roolit ovat siinä mielessä haasteellisimmasta päästä, että ne vaativat eniten improvisaatiokykyä. Sallalle ja Hellulle on kirjoitettuja vuorosanoja vain kahdessa kohtauksessa (Tappelu ja Ruokala), mutta käytännössä vartijat ovat mukana koko näytelmän ajan ohjaamassa yleisöä ja osallistumassa joihinkin

kohtauksiin. Käsikirjoituksesta ei siis löydy kaikkia vastauksia vartijoiden repliikkeihin, vaan näyttelijät joutuivat itse (ohjaajien avustuksella tietysti) menemään syvälle rooleihinsa ja miettimään, mitä Salla tai Hellu sanoisi missäkin kohdassa. Näitä kohtauksia harjoiteltiin improvisaatioharjoitusten avulla.

Ainoa erillinen kohta, johon ei kirjoitettu valmiita vuorosanoja, on Vankilan narikka, jossa Anna on ottamassa yleisön eli vankilakierrokselle osallistuvien vieraiden takkeja vastaan. Kohtaus kirjoitettiin käsikirjoitukseen vain viitteellisenä näyttämöohjeena: ”*Anna ottaa vastaan yleisön takkeja. (monologia/ yleisön osallistamista/ dialogia vartijoiden kanssa)*”. Vuorosanoja harjoiteltiin kyllä improvisaation kautta, mutta käytännössä ne muuttuivat jokaisessa esityksessä sen mukaan, miten yleisö reagoi Annaan, eli minkälaisia ärsykeitä näyttelijä otti vastaan katsojilta ja myös kohtauksessa läsnä olleilta vartijoilta.

Improvisaatiolla syntyi myös kohta IV^{1/2}, jonka mainitsin aiemmin luvussa 3.1.2. Se lisättiin käsikirjoitukseen toiseksi viimeisellä harjoitusviikolla, kun huomasimme, että ajoitukset eivät muuten toimi. Kohtaukseen valittiin käytännön syistä Raili ja Aino ja tapahtumapaikka oli portaiden alapäähän lavastettu alttari. Ohjaajat antoivat näyttelijöille ohjeeksi vain improvisoida ja ehdottivat, että Raili voisi vaikka löytää Ainon huumeatkön jostain. Railin näyttelijä otti impulssin alttarista ja alkoi höpöttää kuvitellulle yleisölle jotain rukoilemisesta. Sitä tarpeeksi kauan jatkettuaan hän keksi katsoa alttarilla olevan taulun taakse ja löytää sieltä huumeita, jolloin Aino astui näyttämölle. Ohjaajat pitivät tästä kohtauksesta ja lopulta se vain muokattiin sopivan pituiseksi.

4. Mitä käsikirjoittaminen on?

4.1 Draaman rakenne – aristoteelinen vai episodimainen?

Dramaturgi-käsikirjoittaja Pentti Halonen kirjoittaa erilaisista draaman kaarista artikkelissaan *Dramaturgian mustavalkoiset vaihtoehdot: aristoteelinen ja ei-aristoteelinen* (Halonen 2001). Halonen toteaa Aristoteleen *Runousopissa* määrittämien draaman rakenteen olleen vallalla pitkään länsimaisessa draamaperinteessä. Aristoteelinen dramaturgia on yhtä kuin niin sanottu perinteinen draama, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Siihen eivät kuulu minkäänlaiset abstraktiot tai atonaalisuudet. Halonen kuitenkin esittää, ettei aristoteelinen rakenne välttämättä ole se ainoa oikea, eikä Aristoteleen esitystaiteelle luomia sääntöjä tarvitse ottaa kirjaimellisesti, sillä taiteessa ei Halosen mukaan ole sääntöjä. (Halonen

2001, 207.) Samaa mieltä on Juha-Pekka Hotinen, joka puhuu uudesta dramaturgiasta artikkelissaan *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta* (Hotinen 2001). Tässä luvussa esittelen erilaisia vakiintuneita draaman sääntöjä sekä säännöistä piittaamatonta uutta dramaturgiaa käyttäen esimerkkinäni edelleen *Viattomien valssia*.

Aristoteelinen draaman rakenne noudattaa kolmijaon periaatetta: jokaisella näytelmällä on alku, keskikohta ja loppu, mutta myös näytelmän jokainen kohtaus rakentuu tämän kolmijaon varaan. Rakenteet perustuvat kaavalle: tahto-teko-seuraus. Klassinen draamankaari on tasapainoinen sommitelma, joka rakentuu siten, että alku ja loppu kestävät kumpikin 25% näytelmän kestosta ja keskikohta kestää 50% näytelmästä. (Halonen 2001, 209.) Juoni etenee kausaalisesti ja perustuu syy-seuraus –suhteelle. Kirjailija ja draamateoreetikko Gustav Freytag loi Aristoteleen *Runousopin* teoriasta oman näkemyksensä ja kiteytti sen niin sanottuun Freitagin kolmioon. Freitagin kolmio on juonikaavio, jonka mukaan draaman alkuvaihetta sanotaan 'syventymiseksi', keskikohtaa 'huippukohdaksi' ja loppua 'laskevaksi toiminnaksi'. (Halonen 2001, 210.)

Mielestäni Freitagin kolmio on käyttökelpoinen ja selkeä malli Aristoteleen teoriasta. Voidaanko kaikkea draamaa kuitenkin sovittaa tähän muottiin? Ei ehkä voida. Ympärillämme on useita esimerkkejä dramaturgioista, jotka eivät noudata perinteistä eli aristoteelista kaavaa. Jo ainakin vuosisadan ajan on tehty näytelmiä, jotka eivät etene kronologisesti tai kausaalisesti, jotka ovat rakenteeltaan abstrakteja tai vaikkapa performanssinomaisia. Halonen kuitenkin väittää, että vaikka postmodernissa draamassa ei välttämättä noudatettaisikaan aristoteelista draaman kaavaa, "[y]leisö kykenee tahtomattaan muokkaamaan mielessään postmodernin esityksen aristoteeliseksi harjaantumisen avulla" (Halonen 2001, 214). Halonen selittää näkemystään siten, että taiteennauttajan kokemus perustuu joka tapauksessa aina aristoteeliseen kaareen, sillä taiteesta nauttimisellakin on aina alku, keskikohta ja loppu. Tämä tosiasia ei riipu siitä, minkä muotoinen kulloinkin vastaanotettava taideteos sattuu olemaan. (Halonen 2001, 215).

Toisin sanoen Halonen väittää, että vaikka esitys olisi kuinka moderni tahansa, se koetaan aina tietyllä tapaa samankaltaisena elämyksenä kuin aristoteelinenkin draama. Tähän väitteeseen liittyy uskoakseni joukko Aristoteleen *Runousopissa* mainittuja ja monien muiden teoretikkojen sittemmin käyttämiä draaman elementtejä, kuten 'konflikti', 'samastuminen' ja 'katarsis', joista erityisesti

kaksi viimeistä liittyvät kiinteästi tragedian tyyliin. Näitä kolmea mainitsemani draaman elementtiä on luultavasti mahdotonta olla löytämättä mistä tahansa (hyvästä) dramaturgiasta. Väitän siis, että vaikka esitys olisi dramaturgialtaan tai sisällöltään minkäläinen tahansa, katsoja voi poikkeuksetta löytää siitä jonkinlaisen konfliktin ja kokea jonkinlaisen samastumisen ja sitä kautta katarsiksen.

Jos nyt verrataan *Viattomien valssin* rakennetta aristoteeliseen eli perinteiseen draamaan, voidaan pohtia, toteuttaako se lainkaan tätä niin sanottua klassista mallia. Onko näytelmässämme alku, keskikohta ja loppu? Toki käsikirjoitus alkaa jostain ja päättyy johonkin, mutta noudattavatko näytelmän juoni ja tapahtumat kausaalista rakennetta? Tai jos katsotaan vielä tarkemmin: onko jokaisessa kohtauksessa nähtävissä alku, keskikohta ja loppu? Aristoteleen (2007, 21) teorian mukaan tapahtumien tulisi kaiken lisäksi käsittää ”ainakin suurin piirtein vain yhteen vuorokauteen sisältyviä tapahtumia”. Tämä vaatimus kyllä periaatteessa toteutuu *Viattomien valssissa*, nimittäin näytelmän aika on periaatteessa sama reaalisen ajan kanssa. Yleisö kokee näytelmän kuvitteellisen vankilakerroksen aikana, joka on draaman sisässä. Toisaalta näytelmän teksti sisältää takaumia, eli varsinaiset dialogeissa ja monologeissa esitetyt tapahtumat eivät käsitä vain sillä hetkellä tapahtuvaa.

Palaan vielä myöhemmin tarkastelemaan *Viattomien valssia* aristoteelisenä draamana, mutta yritän sitä ennen määrittellä sitä toisin. Jo hyvin alkuvaiheessa käsikirjoitusta tehdessämme määrittelimme dramaturgiamme episodimaiseksi. Episodimaisella rakenteella tarkoitetaan sellaista draaman kulkua, jossa kliimakseja on jatkuvasti ja kaikkialla (Halonen 2001, 215). Siinä ei ole varsinaista alkua, keskikohtaa ja loppua, vaan kohtaukset seuraavat toisiaan ikään kuin ne olisivat melkein irrallisia tai ainakin siten, että kukin kohtaus voitaisi periaatteessa erottaa itsenäiseksi dramaturgiaksi, tai että kohtausten järjestystä voitaisi mielivaltaisesti muuttaa draaman kaaren tai juonirakenteen siitä kärsimättä. Tämähän tuli testattua silloin, kun ohjaajat käsikirjoituksen saatuaan vaihtoivat joidenkin kohtausten paikkoja käytännön syistä ja omista taiteellisista näkemyksistään johtuen; Episodimainen draaman rakenne kestää tällaiset kohtausjärjestyksen vaihdokset, sillä juoni ei etene samalla lailla kuin aristoteelisessa draamassa. Aristoteelisessa rakenteessa ”sommittelun on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen muuttaa ja särkee kokonaisuuden” (Aristoteles 2007, 29). Hotinen puhuu ”vanhan” dramaturgian *peräkkäisyyden* vaatimuksesta ja vertaa sitä ”uuden”

dramaturgian *rinnakkaisuuden* käsitteeseen (Hotinen 2001, 217). Mielestäni tämä kuvaa hyvin *Viattomien valssin* rakennetta; ovathan tapahtumat konkreettisestikin enemmän rinnakkaisia kuin peräkkäisiä, kun ne tapahtuvat simultaanisesti eri paikoissa.

Aaltonen (1994, 73-74) varoittaa episodirakenteesta, sillä siinä on vaarana käydä niin, että katsojalle syntyy hajanainen kuva käsitelystä teemasta. Aaltonen tarkentaa, että usein syynä negatiiviselle hajanaisuudelle on esimerkiksi tyylien ja lähestymistapojen erot. *Viattomien valssissa* käytettiin tahallaan erilaisia tyyllilajeja ja syyllisyyden teemaa lähestyttiin monesta eri näkökulmasta aivan tarkoituksellisesti. Näytelmä on ikään kuin tutkimus yhdestä teemasta, kuin eri kirjoittajien teksteistä koottu artikkelikokoelma. Mielestäni saimme aikaan toimivan kokonaisuuden. Aaltonen saattaisi olla eri mieltä. Suur-Jyväskylän lehteen arvostelun kirjoittanut Aapo Siippainen (2008, 6) pohtii ”miksi meille tarjotaan juuri tämä kuva muurien sisältä”. Kysymys liittyy ehkä juuri tähän Aaltosen esittämään ongelmaan. Vastaukseksi nostan tässä kohtaa esiin Juha-Pekka Hotisen (2001, 217) käsityksen uudesta dramaturgiasta, jossa juoni on korvattu kompositiolla. Palaan Hotiseen ja komposition käsitteeseen vielä tarkemmin luvussa 4.

Onko *Viattomien valssi* kuitenkin jollain tasolla aristoteelinen draama, kuten Halonen väittää kaikkien esitysten pohjimmiltaan olevan? Väitän, että on. Aristoteles toteaa *Runousopissa*: ”[-] tragedia ei ole niinkään ihmisten kuin toiminnan ja elämän jäljittelyä, ja elämä on toimintaa” (Aristoteles 2007, 24). Juuri tästähän *Viattomien valssissa* on kyse. On saatu aikaiseksi hyvä draama kuvaamalla mielenkiintoisia henkilöitä. *Viattomien valssin* vankilassa ei ole yhtäkään tylsää henkilöä, ja heidät kaikki määritellään nimenomaan toiminnan kautta, kuten Aristoteles on aikoinaan esittänyt teoriassaan. Näytelmä etenee ennen kaikkea toiminnan, ei vuorosanojen kautta. (Aristoteles 2007, 23-24.)

Vaikka *Viattomien valssissa* dialogi ja monologi ovat tärkeässä asemassa, ovat ne kuitenkin toisarvoisia siihen nähden, mitä lavalla tapahtuu. Esimerkiksi loppukohtauksen Minnakaisan pako saa toki laulun sanoista merkityksiä, mutta ilman näkyvää toimintaa (pakoa) kohtaus ei olisi mitään. Katarsis tavoitetaan Aristoteleen (2007, 23) mukaan toiminnan, ei niinkään kerronnan avulla. Uudessa dramaturgiassa katarsis on korvattu fronesiksen käsitteellä: ”Katarsiksen ja fronesiksen ero koskee lähinnä siirtymää päähenkilökeskeisyydestä – jonka kohtalo ja siihen eläytyminen tuottavat katharsiksen – moninäkökulmatekniikoihin” (Hotinen

2001, 219). Toisin sanoen fronesis on katarsikseen verrattava ilmiö, mutta se saavutetaan samastumalla moneen eri hahmoon eli näkemään tilanne kaikkien läsnäolijoiden perspektiivistä. (Hotinen 2001, 219.) Juuri näin tapahtuu *Viattomien valssissa*; katsojat eivät samastu vain pakenevaan Minnakaisaan, vaan myös vankilaan jääviin vankeihin ja jopa vartijoihin.

Viattomien valssi kokonaisuutena saa perinteisen lopetuksen siinä mielessä, että se päättyy yhden henkilön pakoon ja lauluun, joka vielä kertaa ja syventää koko draaman ydinajatuksen. Koska kuitenkin näytelmän lopputilanteessa läsnä on kaikki henkilöahmot ja laulussa viitataan heihin kaikkiin ("Meillä on syymme"), saavutetaan aristoteelisen katarsiksen sijaan sittenkin (toivottavasti!) fronesis. Fronesiksen päämääränä on toki sama kuin katarsiksenkin, samastumisen kautta tapahtuva puhdistautuminen. Halonen (2001, 217-218) selventää mielestäni hienosti Aristoteleen alkuperäistä ajatusta draaman tarkoituksesta:

Draaman tarkoituksena on ajallisena taide-elämyksenä antaa katsojalle enemmän kuin vastaava aikajakso ilman tätä taide-elämystä hänelle antaisi. Esityksen on laajennettava katsojan elämää ja näkemystä. Esityksen on tarkoitus [- -] antaa hänelle tunne siitä, että nähtyään esityksen hän kykenee paremmin kohtaamaan elämänsä konflikteja. Draama on elämän simulointia esimerkin kautta, se on todellisten kriisien harjoittelukenttä.

4.2 Ympäristönomaisuus näytelmän muotona

Koska tiesimme heti prosessin alussa, että näytelmämme esityspaikkana toimisi Juomatehtaan Studio, pystyimme ottamaan tilan huomioon jo ideointivaiheessa. Kontekstiin kiinnittyminen onkin yksi devising-teatterin ominaispiirteistä (Ventola 2005, 81). Yksi hallitsevimmistä yhdessä päätetyistä käsikirjoitukselle vedetyistä rajoista oli näytelmän muoto; halusimme kokeilla ympäristönomaista teatteria ja tehdä kiertue- tai kulkue-esityksen. Ajatus syntyi jo ideariihessä, jossa yksi ryhmän jäsen kertoi pitkään haaveilleensa tämänmuotoisen esityksen tekemisestä. Oivalsimme yhdessä, että studiomme soveltuisi tähän hyvin.

Ympäristönomaisella teatterilla tarkoitetaan suoraan edestä nähtävän teatterin vastakohtaa. Yleisö on sisällytetty esitykseen eikä se voi nähdä koko esitystä yhdellä kertaa. *Viattomien valssissa* tilaratkaisumme oli ympäristönomaiselle teatterille ominainen monitilanäyttämöllepano (multi-space-staging), joka tarkoittaa sellaista näyttämöalueiden asettelua, että niitä ei voi nähdä samanaikaisesti eivätkä ne muodosta jatkumoa. (Arlander 1998, 35.) Tällainen tilaratkaisu sopii hyvin kiertue-

tai kulkue-esityksiin, jollainen meidänkin näytelmämme oli. Kiertue- tai kulkue-esityksen idea on se, että esiintyjät johdattavat yleisöä tilasta toiseen. (Arlander 1998, 14.)

Näytelmän muotoa suunnitellessamme otimme huomioon koko käytettävissä olevan tilan ja sijoitimme kohtauksia jokaiseen mielestämme sopivaan paikkaan. Studion sopivuutta monitilanäyttämöllepanon toteuttamiselle lisää sen monitahoisuus sekä se tosiasia, että rakennuksen sisässä pääsee kulkemaan ympäri joutumatta umpikujaan. Monitahoisuudella tarkoitan sitä, että rakennus on kaksikerroksinen. Tätä hyödynsimme kahdessa kohtauksessa. Köydenpunojan laulu (kohtaus VIII) tapahtuu eteisen yläpuolella olevalla rampilla, josta pääsee toisessa kerroksessa olevaan varastohuoneeseen. Kohtaus numero IV, Psykopaatti ja psykiatri esitetään yläkerran pukuvarestoon vievillä portailla. Periaatteessa myös V kohtauksessa (Lapsentappajan monologi) käytetään hyväksi tilan monitahoisuutta; se tapahtuu äsken mainittujen portaiden alla. Tällaista tiettyyn tilaan suunniteltua esitystä kutsutaan englanninkielisellä nimityksellä *site-specific theatre* (Oddey 1999, 125).

Yksi konkreettinen esimerkki tietyn tilan tarjoamasta mahdollisuudesta on Köydenpunojan laulun keksiminen. Nimittäin jo ennen käsikirjoittamisen aloittamista yhden kohtauksen tapahtumapaikka oli tiedossa. Ideariihessä olimme yhdessä ideoineet vangin, joka punoo köyttä ja laulaa heiveröisellä äänellä soololaulun, ja joka myöhemmin joko hirttäytyy tai pakenee. Sijoitimme hänet välittömästi eteisen ylärampille, sillä se oli loogisin paikka köyden varassa riippumiselle. Arlander puhuu fiktiivisestä ja faktisesta tilasta, ja tarkoittaa niillä seuraavaa. Fiktio tila on draaman maailman tapahtumapaikka ja faktinen tila konkreettinen esityspaikka ja sen asiayhteys. Näytelmää suunnitellessamme siis jo tiesimme sekä faktisen että fiktiivisen tilan. Kun yhdessä mietimme fiktiivisen tilamme esityspaikkoja, inspiroiduimme faktisesta tilasta ja sitten keksimme sille uuden ulottuvuuden. Näin yläramppi ei enää ollut käytännöllinen kulkutie varastoon, vaan siitä tuli fiktiossamme Minnakaisan selli. (Arlander 1998, 59.)

Viattomien valssi alkaa heti katsojan astuessa teatterin ovesta sisään. Lämpöön käyttäminen esitystilana on yleistä ympäristönomaiselle teatterille. Kun katsojalle ei anneta mahdollisuutta valmistautua lämpiössä niin sanottuun katsojan rooliinsa, vaan hänet ikään kuin pakotetaan heti sisälle näytelmän maailmaan, rikotaan perinteistä teatterimallia. Aloittamalla esitys jo lämpiöstä pyritään

häivyttämään yleisön ja näyttelijöiden eli reaali maailman ja näytelmän maailman rajaa. (Chaudhuri 2005, 114-115.) Arlander (1998, 39) puhuu vihjatusta ympäristöstä ja tarkoittaa sillä yleisön puhuttelemista esityksen maailmaan kuuluvana. *Viattomien valssin* yleisölle kerrottiin heidän tulleen tutustumiskierrokselle naisvankilaan. Yleisölle siis tarjottiin fiktiivinen rooli näytelmässä (Arlander 1998, 39).

Tärkeää on huomata, että *Viattomien valssissa* katsojat tuotiin esiintyjien joukkoon eikä toisinpäin. Jotta tällainen katsojien pakottaminen tavallaan näyttämölle olisi yleisölle nautittavaa, täytyy sille tehdä selväksi, ettei sen odoteta osallistuvan esitykseen aktiivisesti ja ettei kenenkään integriteettiä tulla loukkaamaan (Arlander 1998, 51). Vaikka *Viattomien valssissa* yleisölle annettiin lupa olla osallistumatta – vartijat sanoivat sen heti aulassa – yleisö kuitenkin toisaalta pakotettiin osallistumaan siinä mielessä, että heitä puhuteltiin suoraan eli heidän läsnäolonsa tunnustettiin. Yleisön asema devising-teatterissa on olennainen. Niin oli myös *Viattomien valssin* tapauksessa. Väisänen (2007, 30) kirjoittaa:

Kaikille devising-työtavoille yhteistä on, ettei yleisön ja esittäjien välille voi vetää selvää rajaa, vaikka yleisön osallistamisen ei toisaalta tarvitse olla aktiivista ja vaativaa. Se asettuu kuitenkin työtapana ja teatterikokemuksen muotona perinteisen esittävän teatterin vastapariksi. Yleisö voi olla mukana rakentamassa esitystä; luomassa esityskonseptia, käsikirjoitusta tai olla osa koko kokonaispresentaatiota.

Yleisöllä oli siis osuus esityskonseptin ja kokonaispresentaation luomisessa, mutta myös tavallaan käsikirjoituksen muodostumisessa; ensimmäinen kohtaushan (Vankilan narikka) jätettiin kokonaan kirjoittamatta juuri siitä syystä, että emme voineet tietää, kuinka yleisö reagoi rooleissa oleviin näyttelijöihin teatterin aulassa – repliikkejä ei siis voitu kirjoittaa etukäteen. Jokainen yleisön jäsen loi omat repliikkinsä tilanteessa, ja näyttelijät reagoivat niihin rooliensa mukaisesti siinä hetkessä. Näin ”[k]aikista on tullut yhdessä teatteritapahtuman osallistujia ja maailman uudelleen kertojia” (Teerijoki & Lintunen 2001, 131).

Loppujen lopuksi esityksen aikana ei kuitenkaan osallistettu katsojia kovinkaan paljon. Katsojan rooli on passiivisen kierrokselle osallistujan, eikä häneltä edellytetty muuta kuin vartijoiden perässä kulkemista. Katsojat siis otetaan mukaan näytelmän maailmaan siten, että näyttelijät tunnustavat heidän olemassa olonsa, mutta heiltä ei odoteta aktiivista osallistumista (Arlander 1998, 39). Yleisö joutuu keskelle

näytelmän tapahtumia ja toimii jonkinlaisena artaudlaisena kanssanäyttelijänä (Chaudhuri 2005, 87); katsojia puhutellaan ja heidän olemassa olonsa tunnustetaan, mutta heille annetaan lupa olla vastaamatta. Heidät siis tavallaan pakotetaan osallistumaan esitykseen, mutta mielestäni se tapahtui hyvin hellällä ja ystävällisellä tavalla.

Viattomien valssi voidaan määritellä osallistavaksi teatteriksi. Osallistava teatteri on Teerijoen ja Lintusen (2001, 131) mukaan sellaista "[t]eatteritoimintaa, jossa liikutaan perinteisen teatterin ja draamaprosessien välimaastossa". Pieta Koskenniemen (2007, 11) mukaan osallistava teatteri voidaan jakaa kolmeen pääryhmään, jotka ovat terapeutin, kasvatuksellinen ja yhteisöllinen teatteri/ draama. Koskeniemi luokittelee soveltavan teatterin läheiseksi termiksi ryhmä- ja prosessikeskeisen teatterin kanssa, ja kun näistä puhutaan "lähinnä ammattikorkeakoulujen kontekstissa" (vrt. draamakasvatuksen aineopinnot), voidaan palata yhteisöteatterin käsitteeseen: "Ryhmä- ja prosessikeskeinen esittävän teatterin työtapa onkin luonteeltaan osallistavaa teatteria, yhdenlaista 'yhteisöteatteria', jossa yhteisönä on taiteellinen työryhmä." (Koskenniemi 2007, 11.) Yhteisöllisyyden kokeminen *Viattomien valssissa* ei kuitenkaan koskenut vain meidän työryhmäämme, vaan koko näytelmään osallistuvaa ryhmää, eli myös katsojia (ks. Väisänen 2007, 31).

Uuden dramaturgian mukaan painopiste on siirtynyt tekijästä vastaanottajaan (Hotinen 2001, 217).

Esityksen vastaanottaja, kokija, saapuu teokseen kuin paikkaan, katselee ja kuuntelee ympärilleen ja alkaa antaa kokemalleen merkityksiä. Hän ei välttämättä kaipaa teokselta, että se kommunikoi (kun kommunikaatiolla tarkoitetaan yhteistä kieltä ja jaettavaa, tunnistettavaa ainesta). Hänelle saattaa riittää, että teos sysää hänet kommunikoimaan itsensä kanssa. (Hotinen 2001, 219.)

Tämä – että uudessa dramaturgiassa teos on enemmänkin paikka kuin viesti (Hotinen 2001, 217) – näkyy hyvin sanomalehtiartostelussa, joka kirjoitettiin *Viattomien valssin* ensi-illasta. Teatterikriitikko Pauliina Siekinen kirjoittaa arvostelussaan:

Draamakasvatuksen opiskelijoiden *Viattomien valssi* alkaa siitä, että vartija avaa lukitun oven ja päästää sisään eteisaulaan. Narikasta saa vierailijatarran ja ohjeet seurata vartijaa. [--] Katsojana ei voikaan luikahtaa takariviin katsomaan jotenkin ylempää ja irrallisena. Tässä esityksessä ei ole suojaavaa etäisyyttä. Vierailijatarran, kulkulupa, muistuttaa absurdilla tavalla kaikista suljetuista yhteisöistä, joiden rakenteet pitävät sisällään niin vallankäyttöä kuin puhdasta mielivaltaakin. Äkkiä mieleen muistuu tutkimus mielisairaalasta, jossa lääkärit eivät

kyenneet erottamaan ulkopuolisia asiantuntijoita potilaista. [--] Vankilan sisäinen epävarmuus tarjotaan konkreettisesti katsojan koettavaksi. (Siekkinen 2008, 26)

Paikan tarjoaman viitekehyksen avulla katsoja siis voi luoda uusia ulkoisia mutta myös sisäisiä tiloja. Teerijoen ja Lintusen (2001, 134) sanoin: ”Se [osallistava teatteri] luo kohtaamisia kahdessa eri maailmassa monella eri tasolla: tapahtuu kohtaaminen itsen ja toisen ihmisen kanssa roolissa ja roolin ulkopuolella ja kohtaaminen tekstin ja muun maailman kanssa.”

Teerijoen ja Lintusen (2001) artikkelissa *Kohtaamisia eri tiloissa – Osallistavan teatterin näyttämöt* pohditaan osallistavan teatterin tiloja konkreettisiin tiloihin verraten. Esittelen seuraavaksi oleellisimmat *Viattomien valssissa* käytetyt tilat edellä mainittua artikkelia lähteenäni käyttäen. Ensimmäinen tila on aula. Yleensä aula on tila, jossa yleisö voi keskustella ja reflektoida, ja jonka kautta kuljetaan kokemuksellisiin tiloihin (Teerijoki & Lintunen 2001, 136). *Viattomien valssissa* esitys alkoi jo konkreettisesta aulasta. Toki yleisöllä oli mahdollisuus keskustella ja reflektoida, mutta koska jo aulassa oli näyttelijöitä rooleissa osallistamassa katsojia, ei yleisölle annettu täyttä mahdollisuutta valmistautua esitykseen aulatilassa, vaan heidät pakotettiin yleisön rooliin heti ovesta sisään tullessa.

Seuraava tila on ns. tirkistelijöiden tila, jossa yleisö istuu paikoillaan ja katselee ikään kuin näkymättömän seinän takaa näyttämön tapahtumia. Tämä tila on tuttu perinteisestä tekstilähtöisestä teatterista. (Teerijoki & Lintunen 2001, 137.) *Viattomien valssissa* ei ollut yhtäkään kohtausta, jossa yleisö olisi saanut täydellisesti unohtaa oman roolinsa osallistujana. Lähellä tirkistelijöiden tilaa olivat kuitenkin kohtaukset Uusi vanki, Keittiössä sekä Ruokala. Niissä katsojia ei osallistettu muuten kuin lyhyellä vartijan repliikillä, jossa yleisöä kehoitettiin istumaan paikoillaan ja seuraamaan mitä tapahtuu. Nämä kohtaukset sisälsivät niin sanotun kiinteän organisaation, eli esitystilojen näyttämö-katsomo-suhde oli määritelty (Arlander 1998, 37). Yleisöä varten oli siis asetettu pöydät ja jakkarat valmiiksi, ja heitä kehoitettiin istumaan niillä paikoilla. Kaikissa muissa kohtauksissa näyttämö-katsomo-suhde oli vapaasti ratkaistavissa, tosin vartijat antoivat toki joitain suullisia viitteitä siitä, mihin kannattaa mennä seisomaan ja mihin ei.

Tappelu- ja Köydenpunojan laulu –kohtauksissa yleisön annetaan niinikään melko rauhassa seurata näyttelijöitä, mutta seisten. Tappelu-kohtauksessa

yleisön täytyi myös olla valppaana ja valmiina väistämään, jos tappelun tiimellyksessä näytelmän hahmo vahingossa tuli liian lähelle. Yleisön seisottaminen toimi mielestäni eräänlaisena osallistamisen ja vieraannuttamisenkin keinona. Myös kohtaukset Lapsentappajan monologi, Psykopaatti ja psykiatri, Rukoushetken paikka sekä Itsensäpaljastajamummon monologi voitaisi luokitella sopiviksi tirkistelijöiden tilaan. Niissä kuitenkin annetaan katsojille mahdollisuus osallistua ja yleisön olemassaolo tunnustetaan kohdistamalla näyttelijöiden puhe suoraan yleisölle. Näin ollen nämä kohtaukset, erityisesti kaksi viimeksi mainittua, sopivat mielestäni paremmin sijoitetuksi draamastudioon eli osallistujien tilaan. Tämä tila sisällyttää sekä yleisön että esiintyjät potentiaalisiksi tekijöiksi ja häivyttää fyysiset rajat tilassa olijoiden välillä (Teerijoki & Lintunen 2001, 142). Kaikkein selvimmin tähän tilaan kuuluva kohtaus on näytelmän ensimmäinen kohtaus, Vankilan narikassa.

4.3 Juonen rakentaminen eli dialogi, monologi ja toiminta

Hotinen puhuu uuden dramaturgian vastineista ”vanhoille” käsitteille tarina ja juoni. Hotisen mukaan uudessa dramaturgiassa juonen korvaa ”kompositio” ja tarina on ennemminkin ”fragmentti” kuin ehyt kertomus. Myös eheys on Hotisen mukaan ”vanhaan” dramaturgiaan liittyvä käsite; uudessa dramaturgiassa sitä vastoin vallalla ovat ”aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä ja meta-”. (Hotinen 2001, 217.) *Viattomien valssin* tapauksessa allekirjoitan Hotisen näkemykset, ja väitän teoksemme noudattavan näiltä osin uutta dramaturgiaa. Arlander puhuu myös kompositiosta ja määrittelee sen eräänlaiseksi esityspohjaksi. Kompositio ei siis tarkoita itse esitystä, vaan vain sitä suunnitelmaa siitä, minkälainen esityksen tulisi olla. Esitystapahtuma on se varsinainen esitys, jossa esiintyjät ja yleisö yhdessä luovat jotain uutta, ja jonka taustalla on esiintyjien ennalta suunnittelema kompositio. Esitystapahtumaan kuitenkin vaikuttaa siis monet muutkin seikat kuin pelkkä esityskompositio. (Arlander 1998, 15-16.)

Draaman tehtävänä on aina ollut ja tulee aina olemaan tarinan kertominen. Halosen mukaan tarina voi olla esimerkiksi ”[j]otain, mikä ilmaisee ihmisluonnon jotain piirrettä toiminnan kautta” (Halonen 2001, 217). Vaikka *Viattomien valssissa* toiminta voi joissain kohtauksissa olla melko staattistakin, perustuu koko dramaturgia kuitenkin ehdottomasti toiminnalle, ja kaikki toiminta on valjastettu kertomaan vankilassa olevien naisten tarinaa. Näin ollen *Viattomien valssin* muotoa voisi myös kuvata eepiseksi. Eepistä tyyliä käytetään esimerkiksi

elämäntarinoiden tai matkakuvausten kerronnassa. Eeppinen kerronta ei perustu syy-seuraus –suhteille eikä tapahtumien kronologiseen etenemiselle. Dramaturgia perustuu kohtausten sisäisten jännitteiden ylläpitämiselle. Draaman kaari voi siis jäädä vaillinaiseksi kokonaisuutta ajatellen, mutta jännitteet rakentuvat nimenomaan itsenäisten kohtausten sisäisistä tapahtumista, so. konflikteista ja päämääristä. Näin katsoja kuitenkin oppii jotain uutta draaman henkilöistä, vaikkeivät he välttämättä kehity tai päädy mihinkään ns. loppuratkaisuun. (Kiuru 1998, 5.)

Juoni vastaa kysymykseen, mitä näytelmässä tapahtuu (Nyytäjä 1982, 219). *Viattomien valssista* on myös löydettävissä jonkinlainen juoni, vaikka rakenne onkin enemmän episodimainen kuin syy-seuraus –suhteelle perustuva. Näytelmä alkaa jo teatteristudion narikassa, jossa esitellään kolme näytelmän henkilöä ja johdatetaan katsojat sisälle draaman maailmaan. Sitten vankilaan tuodaan uusi vanki, Raili, jonka avulla esitellään lisää henkilöitä sekä näytelmän johtoajatus (laulussa *Laulu Railille*). Tämän jälkeen kohtaukset seuraavat toinen toistaan episodimaisen dramaturgian mukaisesti periaatteessa itsenäisinä kohtauksina. Kuitenkin jokainen itsenäinen kohtaus noudattaa aristoteelista kaavaa: niissä on alku, keskikohta ja loppu. Kohtausten sisään on myös rakennettu konflikteja sekä henkilöihahmoja, joihin katsoja voi samastua.

Juoni perustuu näytelmän alun ja lopun väliselle jännitteelle (Aaltonen 1994, 47). Martin Esslin (1980, 49) tietää, ettei yksi jännitysmomentti riitä pitämään katsojan mielenkiintoa yllä koko näytelmän ajan, joten draaman kaareen on lisättävä apukaaria; pääjännitteen ympärille on siis kehiteltävä lisäjännitteitä. Juuri tähän pyrimme *Viattomien valssissa*. Pääteema, syyllisyys ja syyttömyys, kannattelee ikään kuin koko tarinaa ja muodostaa pääjännitteen. Sivujännitteitä ovat yksittäisten roolihahmojen omat elämäntarinat ja niistä esiin nousevat kysymykset katsojan mielessä.

Outi Nyytäjän mukaan juoni on draaman tärkein osa, ”koska siitä näkee miten toiminnan kulku on rakennettu ja miten tapahtumat liittyvät toisiinsa”. Nyytäjä esittää ajatuksen, jonka mukaan ”[l]oppuratkaisussa keskeinen juoni ja sivujuoni solmiutuvat, ja loppuratkaisusta voi päätellä, mitkä tapahtumat juoneen kannattaa kirjata.” (Nyytäjä 1982, 219.) Tällä hän siis tarkoittanee sitä, että juonen kannalta epäolennaisia seikkoja ei kannata kirjoittaa käsikirjoitukseen ollenkaan ja niitä ovat kaikki sellaiset asiat, jotka eivät vaikuta loppuratkaisuun. Kaikki toimintaa eteenpäin viemättömät kohdat syövät näytelmän dynamiikkaa (Nyytäjä 1982, 222). *Viattomien*

valssin kantavana teemana on syyllisyys, jonka takana on ajatus siitä, että kaikilla tapahtumilla ja teoilla on taustalla jokin syy; Ihminen ei tee mitään ilman syytä. Näin ollen jokaisella näytelmän vankilan naisellakin on rikoksensa taustalla tarina, joka kertoo, miksi kukin heistä on ajautunut siihen pisteeseen, että rikos on tehty. Käsikirjoitusta tehtäessä puhuttiin myös siitä, että joillekin naisvangeille vankila on monessa mielessä ehkä turvallisempi ja vapaampi paikka kuin ulkomaailma. Tätä vasten näytelmän loppuratkaisu on mielestäni perusteltu ja juoni eli näytelmän tapahtumat sellaisenaan tarpeellisia.

Perustelen väitettäni lyhyellä analyysillä näytelmän kahdesta viimeisestä rivistä. Nämä sanat eivät kylläkään päätyneet lopulliseen esitykseen, sillä toinen ohjaajista (musiikista vastannut) halusi poistaa ne jättääkseen tilaa toiminnalle. Silti nuo rivit mielestäni sisältyvät näytelmän loppukohtaukseen, sillä voidaan kuvitella vankien ajattelevan niin nähdessään Minnakaisan pakenevan. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa muut vangit laulavat Minnakaisan paetessa: ”Teit mitä sun oli tehtävä,/ nyt alkaa sun oma elämä.” Näihin säkeisiin kiteytyy kaikkien näytelmän vankien tarina; toisaalta he laulavat itselleen ”teit mitä sun oli tehtävä”, eli rikokseen oli pätevä syy eikä tilanteessa olisi voinut toimia toisin. Nyt vankilassa voi vihdoinkin aloittaa oman elämän, kun on vapautunut aikaisemman elämän kahleista (esimerkiksi Railin tapauksessa väkivaltaisesta aviomiehestä). Toisaalta taas he laulavat Minnakaisalle, joka aiemmin näytelmässä esittää koskettavan soololaulun siitä, kuinka hänen mielensä on vääntynyt niin monelle solmulle, ettei mikään tai kukaan voi häntä auttaa. Sitten kun Minnakaisa pakenee, hän siis tekee sen, mikä hänen on tehtävä, eli yritettävä vapauttaa itsensä kahleista ja aloittaa uusi elämä.

Loppuratkaisuun sisältyy *Viattomien valssin* perusristiriitä; syyllisyys ja toisaalta se tosiasia, että jokaisen rikoksen taustalla on omat syynsä, jotka voivat jossain mielessä tai jonkun tulkinnan mukaan vapauttaa rikoksen tekijät syyllisyydestä. Nyytjä (1982, 222) toteaa: ”Perusristiriita on lukijan valinta ja siinä mielessä tulkinta, mutta sille pitää olla riittävästi katetta näytelmässä.” Eli siis jokainen katsoja (tai lukija) tekee toki oman tulkintansa siitä, mikä näytelmässä on sen perusristiriita, mutta kuten Nyytjä (1982, 223) sanoo, ”esityksen tavoitteen ja päätavoitteen, pääsanoman, määrittely selvittää koko ryhmän työn lähtökohtia”.

Nyytjä (1982, 222) selvittää ristiriidan käsitettä näin: ”Riita on ristiriidasta puhjennutta toimintaa.” Otan esimerkiksi *Viattomien valssista* konkreettisen riidan ja perustelen sen näytelmän perusristiriidan kautta. Tappelu-

kohtauksessa puhkeaa Karitan ja Annan välille riita. Anna kiusaa Karitaa ja lopulta Karita hermostuu, jolloin tilanne kärjistyy tappeluksi. Riidan syyt piilevät näytelmän peruskonfliktissa. Kyse on syllisyydestä. Karitan henkilöahmo on nimittäin joutunut vankilaan tapettuaan poikaystävänsä, joka piikitteli häntä jatkuvasti hänen painonhallintaongelmistaan. Vaikka Karita on luonteeltaan lempeä ja kiltti, lopulta hän ei vain enää jaksanut kuunnella lihavaksi haukkumista, vaan päästi siippansa päiviltä. Nyt vankilassa toinen naisvanki, Anna, on ottanut Karitan silmätikukseen. Anna on kateellinen Karitalle siksi, koska tällä on miesystävä, jota Annalla taas ei koskaan ole ollut. Miehet ovat vain käyttäneet häntä hyväkseen, eikä Anna ole ikinä saanut kokea olevansa rakastettu. Nämä syyt taas ovat johtaneet Annan tekemään vangitsemiseen johtaneet rikoksensa. Koska Anna on Karitalle kateellinen tämän poikaystävästä, hän haukkuu tätä lihavaksi, jotta saisi tuntea olevansa edes jossain parempi kuin Karita.

4.4 Henkilöhahmojen luominen ja Viattomien valssin päähenkilö(t)

Annukka Kiurun mukaan näytelmän henkilöahmojen luominen kuuluu käsikirjoittajalle. Hän sanoo hyvin luotujen henkilöiden olevan draaman ydin, ja määrittelee hyvin luodun henkilön sellaiseksi hahmoksi, joka on kokonainen eli jolla on luonne. ”Luonteeseen kuuluvat henkilön **temperamentti, moraali, tapa käyttäytyä yhteisössä** jne. Kun tarina lähtee viemään, voivat henkilöt syöksyä tapahtumiin joita kirjailija ei etukäteen suunnitellut. Henkilöt täytyy tuntea läpikotaisin, jotta voi pysyä luonteenkuvauksessa loogisena.” (Kiuru 1998, 1.) Oikeastaan juuri tämän vuoksi otimme käsikirjoittajina vapauden jättää aukkoja käsikirjoitukseen sellaisissa kohdissa, joissa tunsimme, ettemme voi tietää kuinka jokin henkilö käyttäytyisi. Tämänlainen käsikirjoittaminen ehkä sotii Kiurun teoriaa vastaan, mutta perustelen sitä sillä, että tässä nimenomaisessa projektissa on pohjimmiltaan kyse draamasta oppimisesta ja yhteisestä prosessista.

Jättämällä käsikirjoitukseen aukkoja ja julkituomalla sen, että sallimme valmiiksi kirjoitettuunkin dialogiin tehtävän muutoksia tarpeen mukaan, annoimme vastuuta roolinrakentamisesta itse näyttelijöille (ja ohjaajille). Käsitksemme mukaan käsikirjoittajien ei siis ole vielä käsikirjoitusvaiheessa tarkoituskaan tietää hahmoista kaikkea, vaan vasta näyttelijät ohjaajien avustuksella alkavat varsinaisesti luoda roolejaan ja kunnolla tutustua heihin. Toki käsikirjoittajillakin täytyy olla käsitys kunkin hahmon luonteesta, jotta toiminta olisi uskottavaa. Hahmojen luonteet liittyvät

läheisesti siihen, mitä näytelmässä voi tai ei voi tapahtua. ”Juoni mahdollistaa luonteenkuvauksen,” tiivistää Aaltonen (1994, 53).

Esimerkkinä juonen ja henkilöhahmojen luonteen yhteydestä otan oman roolihahmoni Karitan. Aaltonen (1994, 53) kirjoittaa: ”Juoni vie henkilöitä tilanteisiin, joissa he voivat osoittaa luonteensa. Vakava kriisi tai vahva konflikti voi paljastaa henkilön todellisen luonteen.” Karitaa nähdään kahdessa kohtauksessa (Keittiössä ja Tappelu). Jotta hänen todellinen, moniulotteinen, luonteensa paljastuisi katsojalle, on tärkeää nähdä molemmat kohtaukset. Keittiössä esitellään Karita, jolla on romanttisia tulevaisuuden suunnitelmia. Tappelussa taas nähdään minäkuvansa menettänyt nainen, joka voi ärsytettynä hyökätä. Katsojan on tarpeellista nähdä molemmat kohtaukset, jotta voi luoda mielessään kokonaisen kuvan tästä hahmosta.

Juonen kannalta on sikäli olennaista kummassa järjestyksessä kohtaukset näkee; ensin Tappelun näkevä yleisö yllättyy Keittiössä, kun aiemmin niin aggressiivinen nainen puhuu naimisiinmenosta ja perheen perustamisesta, ja Keittiöstä Tappeluun siirtyvä yleisö puolestaan yllättyy nähdessään äsken niin lempeän naisen suuttuvan tosissaan. Lopputuloksen kannalta kohtausjärjestys on yhdentekevä. Joka tapauksessa hahmon monikerroksisuus tekee Karitasta mielestäni mielenkiintoisen hahmon. Katsojan näkökulmasta ajateltuna suurempi käänne ehkä kuitenkin tapahtuu, jos näkee ensin Keittiön ja sitten Tappelun. Tässä järjestyksessä nähtynä peripetia⁶ toteutuu vahvemmin; katsoja joutuu uudelleen arvioimaan suhtautumisensa Karitaan ja pohtimaan aiemmin kuulemaansa replikointia tulevaisuudesta Laurin kanssa.

Oddeyn (1999, 92) mukaan keskeistä ryhmälähtöisessä teatterin tekemisessä on toimivien hahmojen luominen. Hahmojen toimivuus voidaan saavuttaa vaikkapa siten, että näyttelijät itse saavat vaikuttaa hahmojen luomiseen, jolloin niistä tulee enemmän kuin hahmoja: ne ovat oikeita persoonia, jotka asuttavat näyttämön maailman ja antavat toiminnalle siivet. Tällaiset hahmot tai persoonat (*performance personas*) ovat lähellä näyttelijän omaa sydäntä, mutta eivät kuitenkaan sama henkilö kuin näyttelijä itse. (Oddey 1999, 92.) Hotinen on Oddeyn kanssa samoilla linjoilla kirjoittaessaan uudesta dramaturgiasta:

Henkilöhahmoon suhtaudutaan sekä hahmoa luotaessa, kirjoitettaessa, että esitettäessä hieman kuin ohikulkijaan tai silminnäkijään; hahmo jää usein suurelta osin tuntemattomaksi,

⁶ Peripetia tarkoittaa toiminnan suunnan kääntymistä vastakkaiseksi (Aristoteles 2007, 35).

varsinkaan hänen psykologiaansa ja taustaansa yhtä vähän kuin perimmäisiin pyrkimyksiinsä ei tarrauduta. (Hotinen 2001, 218).

Henkilöhahmojen ja toiminnan suhteeseen liittyy myös uuden dramaturgian ajatus siitä, että toiminnan sijaan uudessa dramaturgiassa puhutaan enemmän ”teosta, tapahtumasta, sattumasta” (Hotinen 2001, 217). Tämän huomasi myös ensi-illasta arvostelun kirjoittanut Pauliina Siekkinen: ”Henkilöhahmon syventäminen ei selvästikään ole tämän jutun ydin; yksi idea, ajatus, ja sitten menoksi!” (Siekkinen 2008, 26).

Vaikka käsikirjoitukseen jätettiin paljon väljyyttä, monologiensa lisäksi joitain dialogejakin kirjoitettiin valmiiksi (Ruokala, Tappelu). Dialogin avulla voidaan välittää katsojille tietoa näytelmän maailmasta sekä kertoa henkilöhahmoista ja heidän välisistä suhteistaan (Kiuru 1998, 6). Tietysti näyttelijät muokkasivat harjoitusvaiheessa valmiiksi kirjoitettuja repliikkejä omaan suuhun sopivimmiksi ja toiminnan avulla lisäsivät ulottuvuutta näihin valmiiksi kirjoitettuihin kohtauksiinkin.

Viattomien valssista ei ole varsinaista päähenkilöä. Kiurun (1998, 2) mukaan katsojan odotuksia petetään, jos näytelmässä ei ole selvää päähenkilöä. Hänen mukaansa jo käsikirjoittajan täytyy tietää, kuka on tarinan päähenkilö, muuten dramaturgian loogisuus kärsii. *Viattomien valssia* kirjoittaessamme kyllä tiedostimme kysymyksen päähenkilöstä ja ongelman sellaisen puuttumisesta, mutta lopulta yksinkertaisesti luovuin ajatuksesta, että jokaisessa näytelmässä täytyy olla päähenkilö. Mielestäni *Viattomien valssin* episodimainen rakenne mahdollistaa tällaisen ratkaisun tekemisen; Näytelmässä kerrotaan simultaanisesti monen eri henkilön tarinaa, eikä niistä välttämättä mikään ole sen suuremmassa osassa kuin muutkaan. Tosin jokainen katsojahan (ja myös näytelmän tekijät itse) voi mielessään päättää, kuka näytelmän päähenkilö on juuri hänen mielestään. Se antaa paljon vapautta niin näytelmän tekijöille kuin katsojillekin.

Kiuru (1998, 3) tähdentää, että olipa kyse minkälaisesta näytelmästä tahansa, täytyy ainakin näytelmän päähenkilöllä olla tavoitteita ja päämäärä. ”Niiden toteuttamisen tielle asettuu **esteitä**, syntyy **konflikteja**, **ristiriita**, **jännite**. Syntyy **toimintaa** ja **dramaattisia tilanteita**.” Vaikka *Viattomien valssissa* ei ole varsinaista päähenkilöä, näytelmässämme kaikilla henkilöillä on tavoitteita ja päämääriä, joiden toteuttamisen tielle asettuu esteitä. Henkilöt ja myös heidän väliset suhteensa on luotu siten, että ristiriitoja ja jännitteitä syntyy. Ovatko siis kaikki *Viattomien valssin* hahmot päähenkilöitä? Kiuru (1998, 5) kirjoittaa myös, että jokaisessa näytelmässä on

tarina, ”joka koituu näytelmän päähenkilölle”, ja että ”[s]amasta teemasta puolestaan voi kertoa useita tarinoita”. *Viattomien valssissa* draama rakentuukin siten, että yhden teeman (syyllisyys) ympärille on kirjoitettu monta tarinaa, ja näytelmässä on siksi monta päähenkilöä, koska jokaisella on oma tarinansa, jonka he saavat episodimaisesti järjestetyissä kohtauksissa kertoa.

Aristoteles määrittelee täydellisen tragedian päähenkilön yleisön tunteisiin vetoamisen kautta. Aristoteles puhuu hamartian käsitteestä, joka tarkoittaa tietämättömyydestä johtuvaa rikkomusta. Hän kirjoittaa täydellisen päähenkilön olevan sellainen, joka ”ei ole erikoisen hyveellinen tai oikeamielinen, mutta häntä ei syökse onnettomuuteen pahuus tai turmeltuneisuus, vaan tietämättömyydestä johtuva rikkomus.” (Aristoteles 2007, 39.) *Viattomien valssissa* on monenlaisia henkilöihahmoja ja monia heistä voidaan pitää turmeltuneinakin. Kuitenkin väitän, että katsoja pystyy näkemään jokaisessa hahmossa jotain hyvääkin ja ymmärtämään rikoksiin johtaneita syitä sekä jopa samastumaan heihin, ainakin jollain tasolla. Esimerkiksi otan Ainon, huumenuoren, joka on joutunut vankilaan aiheutettuaan sivullisten menehtymiseen johtaneen liikenneonnettomuuden. Ainin hahmo ei ole mielestäni erityisen sympaattinen, mutta se on traaginen siksi että hän itse kokee olevansa syytön. Vain katsojan näkevät kolikon molemmat puolet: siis sen, että Aino on syyllinen perheen kuolemaan ja toisaalta sen, että Ainolla täytyy olla jokin painava syy siihen, miksi on alun perin alkanut käyttää huumeita. Hahmon syyllisyys ja samanaikainen syyttömyys johdattelevat katsojaa ajattelemaan jälleen näytelmän pääteemaa.

Outi Nyytjä kirjoittaa, että päähenkilön eli näkökulman valinta vaikuttaa siihen, mikä on näytelmän perussisältö, eli siihen, mistä siinä oikeastaan on kysymys. Nyytjä käyttää pohdinnassaan esimerkkinä Minna Canthin *Papin perhettä*, ja esittää kysymyksen: ”Voisiko kollektiivi, papin perhe, olla päähenkilö?” (Nyytjä 1982, 217.) Hän perustelee tätä sillä, että viimekädessä kaikkien näytelmän henkilöiden toiminta vaikuttaa perheeseen, eli kerronnan näkökulma on ikään kuin suuressa mittakaavassa kollektiivin eikä kenenkään yksittäisen perheen jäsenen. Voisiko tätä ajatusta soveltaa *Viattomien valssiin*? Periaatteessahan kaikki toiminta heijastuu koko näytelmässä esiteltyyn vankilakollektiiviin jollain tavalla. Jos lisäksi muistetaan Annukka Kiurulta edellä lainattu ajatus siitä, että näytelmän tarina tapahtuu aina nimenomaan päähenkilölle, voitaisiin hyvinkin tulla johtopäätökseen, että *Viattomien valssissa* kaikki ovat päähenkilöitä tai että päähenkilö on kaikki

yhdessä. Näin päädytään jälleen uuden dramaturgian esittelemään fronesiksen käsitteeseen (Hotinen 2001, 219).

5. Päätäntä

5.1 Tutkimuksen luotettavuus

Havainnointitekniikalla kerätyn aineiston ongelmana on yleensä subjektiivisuus. Havainnoinnin objektiivisuus saattaa kärsiä etenkin jos tutkija on liian emotionaalisesti sitoutunut tutkittavaan tilanteeseen tai ryhmään. Tässä tapauksessa valehtelisin jos kieltäisin hyvin läheisen suhteeni ja emotionaalisen suhtautumiseni *Viattomien valssin* työryhmään ja itse tuotokseen. Havainnoinnin toinen ongelma on tilanteet, joissa havaintoja ei voi syystä tai toisesta kirjata välittömästi, vaan tutkijan täytyy luottaa muistiinsa ja kirjoittaa havaintonsa paperille myöhemmin. (Hirsjärvi, Remes, Sajavaara 1997, 210.) Omaa tutkimusta tehdessäni on ollut myös sellaisia tilanteita, jotka olen kirjannut muistiin vasta varsinaisen tilanteen (esimerkiksi keskustelu ohjaajan kanssa) oltua ohi.

Varmistaakseni, ettei oman tutkimukseni objektiivisuus ole kärsinyt liian emotionaaliseen suhtautumisesta tutkimuskohteeseen tai muistin pettämisestä, pyysin toista pääkäsikirjoittajaa sekä molempia ohjaajia lukemaan omaa työtään koskevat kappaleet. Lähetin luvun 2 kokonaisuudessaan luettavaksi toiselle pääkäsikirjoittajalle sähköpostitse 29.4. klo 15.40, ja pyysin häntä arvioimaan tekstiäni siitä näkökulmasta, olenko onnistunut kuvaamaan käsikirjoitusprosessin ja työnjaon hänen mielestään totuudenmukaisesti. Vastaus tuli seuraavana päivänä klo 9.10. Kirjoittajaparini vastasi minun kuvanneen tapahtumat hänen mielestään oikein. Ohjaajille lähetin sähköpostitse luvun 3.1 kokonaan sekä viimeisen kappaleen luvusta 3.2.2 (jossa kuvataan kohtauksen IV½ syntymistä näyttelijöiden improvisaatiolla). Pyysin heitäkin arvioimaan kuvauksen totuudenmukaisuutta. Lähetin sähköpostin molemmille ohjaajille 29.4. klo 18.19. Sain vastaukset molemmilta 2.5. Musiikista vastannut ohjaaja lähetti vastaussähköpostin klo 17.16 ja toinen ohjaaja klo 12.45. Molemmat olivat yhtä mieltä siitä, että olen kuvannut prosessin niin kuin se tapahtui. Voin siis päätellä, että tutkimukseni on ainakin näiltä osin objektiivinen.

5.2 Pohdintaa prosessista

Projektissamme loimme taiteellisen tuotoksen yhdessä koko ryhmän voimin alusta loppuun saakka itse. Vaikka tietyissä tehtävissä vastuualueita jaettiin, kukaan ei

joutunut kamppailemaan minkään ongelmien kanssa yksin. Esimerkiksi käsikirjoittamisessa mielestäni hyvin toimiva ratkaisu oli muodostaa kolmen ryhmä, vaikka Aaltonen (1994, 23) varoittelee liian suuressa ryhmässä kirjoittamisesta. Hän suosittelee kahden kirjoittajan porukkaa, sillä ”erityisesti aloittelevien kirjoittajien on vaivattomampaa päästä ongelmakohtien yli, kun matkassa on toinenkin samaan liemeen joutunut” (Aaltonen 1994, 23). Tämä osoittautui todeksi meidän kohdallamme.

Modernissa teatterin tekemisessä painopiste on siirtynyt käsikirjoittajasta luovaan taiteilijaan (Oddey 1999, 4). Näin myös meidän produktiossamme; käsikirjoittajat ja meidän tuottamamme teksti olivat vain yksi luovan työskentelyn väline. Kuten olen tutkimuksessani kuvannut, luova prosessi oli käynnissä jo ennen varsinaista tekstin tuottamista ja myös sen jälkeen. *Viattomien valssia* ei missään nimessä voi kategorisoida tekstilähtöiseksi teatteriksi, vaikka siinä käsikirjoitus olikin. Teksti eli koko prosessin aikana niin paljon, ettei käsikirjoittajien ja näytelmän tekijöiden välille voi laittaa yhtäläisyysmerkkejä. Devising-teatterissa lähtökohdiana onkin juuri monimuotoisuus ja joustavuus vastuun jakamisessa ja työtehtävien hoitamisessa (Oddey 1999, 9).

On mahdotonta nimetä tai osoittaa yhtä tiettyä teatterin tekemisen teoriaa, sillä jokainen ryhmä toimii omalla tavallaan riippuen sen lähtökohdista ja tavoitteista (Oddey 1999, 2-3). Ei voida kirjoittaa yhtä kaavaa, jonka avulla syntyisi aina tietynlainen tuotos (Oddey 1999, 149). Kuitenkin Oddeyn (1999, 3) mukaan voidaan sanoa, että jokaiseen teatterin tekemisen määritelmään sisältyy prosessi (*process*; syyt ja keinot taiteellisen produktion syntymiselle), yhteistyö (*collaboration*; toisten kanssa toimiminen), moninäkökulmaisuus (*multi-vision*; erilaisten näkemysten, uskomusten, elämäkokemusten ja asenteiden yhteen sovittaminen muutoksen aikaansaamiseksi) sekä taiteellisen tuotoksen luominen (*creation of an artistic product*). Kaikki nämä toteutuivat *Viattomien valssin* tekemisessä.

Luomisprosessiin sisältyy Oddeyn (1999, 152-153) mukaan neljä vaihetta, jotka voivat olla missä tahansa järjestyksessä. Reflektoin näitä vaihteita oman prosessimme näkökulmasta tiivistääkseni vielä, mitä oikeastaan tapahtui. Ensimmäinen vaihe oli ideariihi, jossa suunnittelimme tulevaa produktiota (*pre-production planning*). Koko ryhmän voimin yhdessä suunnitellessamme tärkeimmät kysymyksemme olivat seuraavanlaisia: Mitä haluamme tehdä ja miksi? Minkälaista

teatteria haluamme luoda? Mitkä ovat alustavat ideat tai ajatukset näytelmän sisällöstä, muodosta ja yleisöstä? Toinen vaihe oli alustavien ideoiden työstäminen (*questioning/ exploring/ discussing the preliminary decision*). Kysymyksinä olivat muun muassa: Mitkä ovat tavoitteemme? Miten pääsemme niihin – eli miten prosessissa edetään? Tämä vaihe käytiin osittain jo ensimmäisellä suunnittelukerralla, jolloin jaoin ryhmässä roolit (käsikirjoittajat, ohjaajat jne.) ja sovimme näytelmän muodosta (yleisö kiertää eri näyttämöiden välillä). Ideoiden työstämisvaihe jatkui käsikirjoittajien työskentelyssä, kun teimme taustatutkimusta ja hahmottelimme synopsisista. Tässä vaiheessa meillä oli apunamme ryhmäläisten kirjoittamat ennakkotehtävät, joista poimimme mielestämme parhaat ideat käyttöön.

Varsinainen käsikirjoittaminen sijoittui johonkin toisen ja kolmannen vaiheen välille. Kolmas vaihe oli ns. varsinainen työskentelyvaihe, jonka päämääränä oli valmis tuotos, eli harjoitteluvaihe (*examining the specifics of the decision*). Tämän vaiheen aikana käsikirjoitus saatiin valmiiksi ohjaajien ja näyttelijöiden tuodessa omat panoksensa peliin. Harjoitusvaiheelle ominaista oli materiaalin työstäminen esimerkiksi improvisaation kautta sekä konkreettisen maailman luominen eli lavastuksen tekeminen.

Neljäs vaihe on vaikeiden hahmotettavissa ja se olikin menossa varmaan koko prosessin ajan nousten näkyvämmäksi aika ajoin ja välillä painuen pinnan alle. Tämän vaiheen (*somewhere in the process – difficulties*) oleellimmat kysymykset, joita esittivät niin käsikirjoittajat, ohjaajat kuin näyttelijätkin, olivat: Mistä tässä kaikessa on kyse? Mitä juuri tässä kohtauksessa tapahtuu? Toimiiko tämä kohtaus – miksi ei? Miten se vaikuttaa kokonaisuuteen? Olemmeko ajautuneet liian kauas alkuperäisestä ideasta – ja onko se hyvä vai huono asia? Voisiko tämän tehdä toisin? Nämä kysymykset ovat vaikeita mutta hyvin perustavanlaatuisia, ja ilman kyseenalaistamista prosessi olisi ollut mahdoton. Vain yhdessä keskustelemalla ja kokeilemalla pääsimme lopputulokseen, joka oli monitasoinen ja särmikäs esitys; meidän kaikkien näköinen ja jokaisen ikioma.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Aaltonen, Jouko 1994: Käsikirjoittajan työkalupakki. Miten teen video-ohjelman käsikirjoituksen. Valtionhallinnon kehittämiskeskus. Painatuskeskus, Helsinki.

Anttila, Pirkko 1996: Tutkimisen taito ja tiedonhankinta. Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälaineet. Akatiimi Oy, Helsinki

Aristoteles 2007: Runousoppi. Kustannusyhtiö Otava, Helsinki.

Arlander, Annette 1998: Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Teatterikorkeakoulu. TummaVuoren kirjapaino Oy, Vantaa.

Carlson, Marvin 2005: ”Teatteriyleisöt ja esityksen lukeminen.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen, s. 60-82. Pirkko Koski (toim.). Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Chaudhuri, Una 2005: ”Näytelmien tilat.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen, s. 83-132. Pirkko Koski (toim.). Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Esslin, Martin 1980: Draaman perusteet. Suomentanut ja käsittehakemistolla varustanut Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Gummerus, Jyväskylä.

Halonen, Pentti 2001: ”Dramaturgian mustavalkoiset vaihtoehdot: aristoteelinen ja ei-aristoteelinen.” Teoksessa Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus, s. 207-222. Korhonen & Östern (toim.). Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

Hotinen, Juha-Pekka 2001: ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta.” Teoksessa Dramaturgioita:

näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin, s. 201-221. Reitala & Heinonen (toim.). Palmenia, Helsinki.

Hirsjärvi, Irma & Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 1997: Tutki ja kirjoita. Kirjayhtymä, Helsinki.

Kiuru, Annukka 1998: Dramaturgiaa käsikirjoittajalle. (Julkaisematon artikkeli.)

Koskenniemi, Pieta 2007: Osallistava teatteri Devising ja muita merkisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi, Vantaa.

Nyytäjä, Outi 1982: ”Näytelmän lukemisesta.” Teoksessa Lukutikki kirjallisuuden lukijalle, s. 205-227. Polkunen, Suhonen & Viikari (toim.). Weilin + Göös, Espoo.

Oddey, Alison 1999: Devising Theatre. A practical and theoretical handbook. Routledge, London and New York.

Sauter, Willmar 2005: ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen, s. 14-29. Pirkko Koski (toim.). Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.

Sawyer, R. Keith 2006: Explaining Creativity: The Science of Human Innovation. Cary, NC, USA, Oxford University Press.

Siekinen, Pauliina 2008: ”Kauniisti laulavat pahat naiset”. Keski-suomalainen 22.4.2008, N:o 113.

Siippainen, Aapo 2008: ”Naisvankilassa paetaan tavallista tarinaa”. Suur-Jyväskylän lehti 26.4.2008, N:o 33.

Teerijoki, Pipsa & Lintunen, Jarmo 2001: ”Kohtaamisia eri tiloissa – Osallistavan teatterin näyttämöt.” Teoksessa Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus, s. 131-150. Korhonen & Östern (toim.). Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

Vaittinen 1993: ”Teatterin tutkimus. Mallien ja metaforien etsintää.” Teoksessa Hic et nunc – Teatteri tutkimuksen kohteena. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 27. Turun yliopiston offsetpaino, Turku.

Ventola, Marjo-Riitta 2005: ”Vuorovaikutteisesti yhteisössä.” Teoksessa Draamaa ja teatteria yhteisöissä, s. 81-89. Ventola & Renlund (toim.). Helsingin ammattikoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Yliopistopaino, Helsinki.

Väisänen, Tuula 2007: ”Koodisana devising”. Teatteri-lehti 4/2007, s. 30-32.

Painamattomat lähteet:

<http://www.jyu.fi/kastdk/okl/draama/Kampus-teatteri.html> (luettu 5.5.2008 klo 11.24)

<http://www.jyu.fi/kastdk/okl/draama/Opinnot.html> (luettu 5.5.2008 klo 11.25)

Suhonen Jarkko 2006: Toiminnallista dramaturgiaa – Kirjoittajan rooli devising-prosessissa kirjallisuuden ja oman kokemuksen valossa. Pro gradu. Jyväskylän yliopisto. TAIKU/kirjallisuus (kirjoittajalinja).

http://thesis.jyu.fi/06/URN_NBN_fi_jyu-2006111.pdf (luettu 5.5.2008 klo 11.26)

Sähköpostitse lähetetyt kyselyt toiselle käsikirjoittajalle sekä ohjaajille

3-5 min

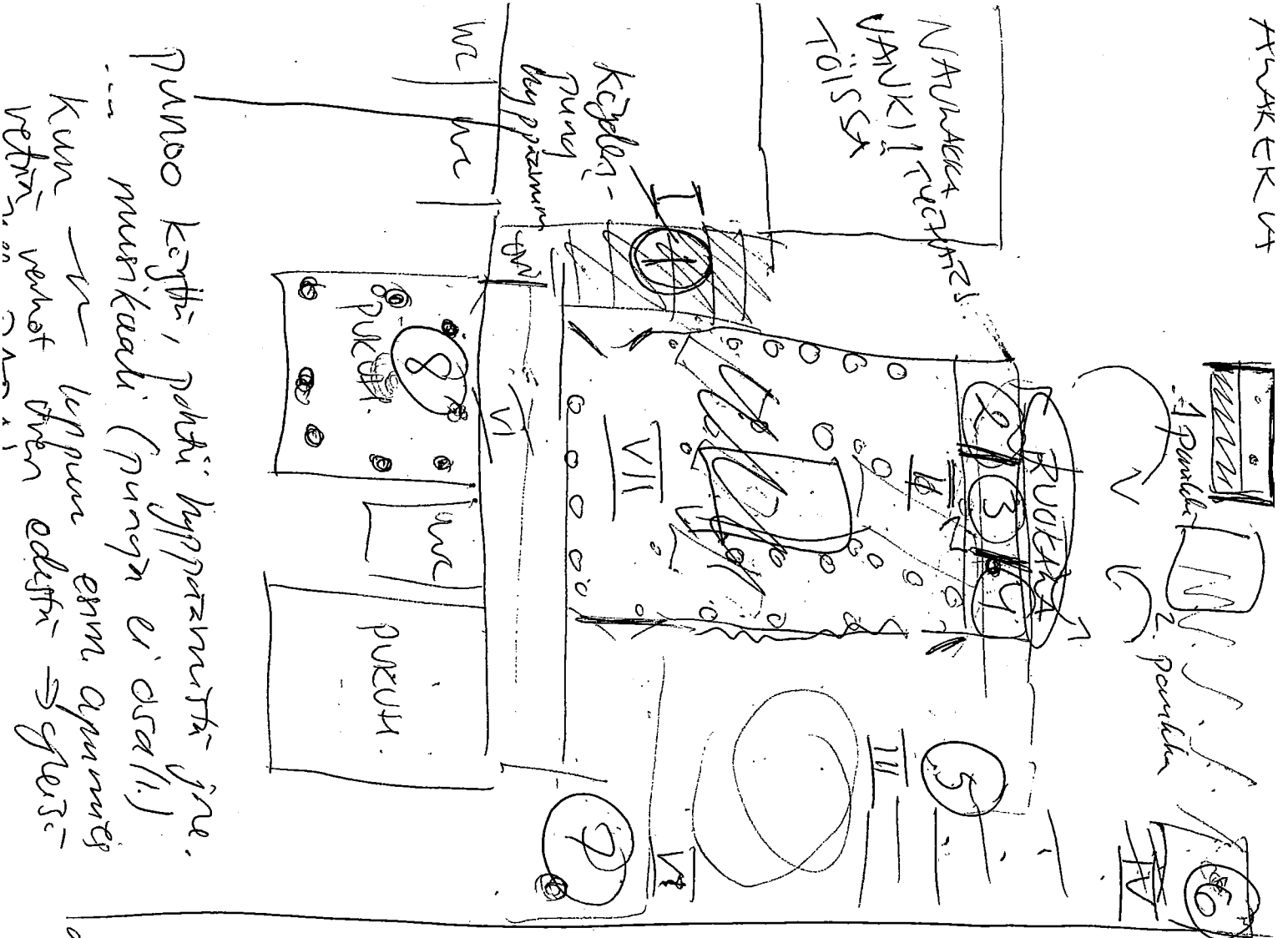
- 1) köjdenpungaja
- 2) hummeaaminen aivan
- 3) äiti hahmo / syytös
- 4) Syyntuomitseminen / sukukas
buvimmi
- 5) lapsen tappaja
- 6) Psykopaatti / vankeilangittaja
tai sekä
- 7) RIITA: nautalohotyppi + joku kuura
Piiitteen kot
ilmi j' narkoosi -
mummekouppa
- 8) mummo

VII

vahtijat kisu ja Natsi

HALU

vankeila turva
kukaan tapaus
kuka on vankei kuka
on tapaus
- pens gestukat



Punno keittiö, pöytä huoneesta jne.
 musiikki (pöytä ei osall.)
 Kuv. - leppä em. apuratsat
 vetä. - vetä. - ohjelma - > yleis.

~~ANKKURIT~~
 2 Mäki kiennittäi parhaas
 1 nankassa

~~2-4 kesto sama kuin 5-7~~

ALKA A
 2-4 kaikki kanssa

1 ja 8 sama kert/taan kuin 5-7

VII Loppuksi

1 ja 8 henkimen vankeja

5-7 esm. 7 -> tappakka

6 "ensysselki"

1 "enikosselli"

2-4 keskeksellia



VIATTOMIEN VALSSI

HENKILÖT:

Vartija: Salla

Vartija: Hellu

Vanki (huora): Anna

Vanki (huumenuori): Aino

Vanki (äitihahmo): Raili

Vanki (syömishäiriöinen): Karita

Vanki (lapsentappaja): Nina

Vanki (psykopaatti): Tuulia

Vanki (mummo): Siiri

Vanki (köydenpunoja): Minnakaisa

Vanki/ psykiatri: Eeva

KOHTAUSLUETTELO:

I Vankilan narikka

II Uusi vanki

III Keittiössä

IV Psykopaatti ja psykiatri

V Lapsentappajan monologi

VI Itsensäpaljastajamummon monologi

VII Tappelu

VIII Köydenpunojan laulu

IX Ruokailu

KOHTAUSJÄRJESTYS:

- Kohtaukset I, II ja IX kaikille yhdessä

- Yleisö jaetaan kahtia → toiset katselevat kohtauksia III-V sillä aikaa, kun toiset katselevat kohtauksia VI-VIII → vaihto

I KOHTAUS: VANKILAN NARIKKA

ETEINEN

Anna ottaa vastaan yleisön takkeja.

(monologia/ yleisön osallistamista/ dialogia vartijoiden kanssa)

Vartijat vievät yleisön paikoilleen ja antavat yleisölle ohjeita siitä miten heidän tulisi toimia vankilassa. Vangit ovat jo lavalla.

II KOHTAUS: UUSI VANKI

STUDIO

Anna, Aino, Karita, Nina, Tuulia, Siiri ja Minnakaisa pelaavat ”Mä en oo koskaan” – peliä vapaa-ajan tilassa.

Vartija tuo joukkoon uuden vangin (Raili).

Laulu Railille

Anna, Aino, Karita, Nina, Tuulia, Eeva, Siiri ja Minnakaisa:

Kyl me tiedetään,
oot nainen miehen väkivaltaisen
nyt edesmenneen.
Pääsit vankilastasi veitsen kautta,
etkö päässytkin?

Joo me tiedetään,
tää on parempaa kuin se kun toinen
aina alistaa,
lyö ja hakkaa ja kuristaa.
Tää on parempaa,
näät naiset tukee ja kannustaa.
Kyl me tiedetään.

Raili:

Aivan, en todellakaan häpeä tai tekoani kadu –
pelastin sen mitä oli jäljellä, sain teollani avun.
Laki ei näe naisen tuskaa, ei ymmärrä kuinka miehet fuskaa.
Hyvästä käytöksestä vankilassa palkitaan,

kotona se vaan sairaan miehen alistamaan saa.
 Lapseni ymmärtävät kasvaessaan,
 ei äiti voi muuta kuin kaikista rakkaimpiaan puolustaa.

Anna, Aino, Karita, Nina, Tuulia, Eeva, Siiri ja Minnakaisa:

Ei sua enää pakoteta katsomaan
 miten lapsiasi hitaasti pimeässä tapetaan.
 Sun ei tarte öisin pelätä raiskaamista
 eikä kuunnella jatkuvaa mollaamista.
 Ei tarte peittää mustelmia naamassas.

Totta tosiaan,
 naiset kaikki sua puolustaa,
 vaikkei sanookaan
 ääneen sitä koskaan kehtaiskaan.
 Koska puolustit
 itseäs, lapsia ja kotia
 viime pisaraan
 mieheltä, jota sinä rakastit
 tai ainakin luulit niin.
 Joo, sä luulit niin.
 Joo, sä luulit niin.

*Vangit poistuvat tilasta lukuun ottamatta Ainoa, Karitaa ja Railia.
 Vartijat jakavat yleisön kahtia ja aloittavat vankilakierroksen. Toinen puolikas jää
 Studioon.*

III KOHTAUS: KEITTIÖSSÄ

STUDIO

Aino, Karita ja Raili ovat vankilan keittiössä ja tekevät ruokaa.

Aino: Tarviiksä Karita lisää nappeja?

Raili: Mitä nappeja? Ette kai te puhu huumeista? Voi kun mä toivoisin, että te nuoret ette käyttäis sellaisia aineita.

Aino: Miksä sellasta toivot? Asiat on paljon paremmin kun saa olla välillä vähän aikaa ulkona täältä. Ja täältäähän ei tunnetusti pääse pihalle muuten kun mielikuvituksissa.

Karita: Joo, no voisin mä. Mut älä anna paljon kun mä en saa niitä mihinkään hyvään jemmaan ja mulla ei oo varaa jäädä kiinni.

Aino: Okei, mä järjestän sulle jotain. Äläkä sinä mamma siinä pudistele päätäs, ei sun tarvii olla tässä mukana jos et halua, mutta kyllä sullekin hyvää tekis pienet vauhdit silloin tällöin.

Raili: Kuule ensinnäkin se on laitonta, ja toiseksi minä en halua jäädä koukkuun mihinkään tuollaiseen aineeseen! Minä löydän omat voimavarani jostain ihan muusta kuin joistain synteettisesti valmistetuista pillereistä!

Aino: Ai laitonta? Se varmaan oliskin ensimmäinen laiton teko jonka sä tekisit, eiks vaan? Unohdiksä, et me ollaan vankilassa ja tänne harvoin joutuu jos ei ole tehnyt jotain laitonta?

Raili: Niin, sinä sen sanoit: harvoin joutuu, niin. Mutta sitäkin sattuu. Uskotko, minä en ole tehnyt mitään ansaitakseni tämän tuomion. Mutta ajattelen sen niin, että tälläkin elämäni ajanjaksolla on varmasti jokin tarkoitus, ei minua ole turhaan tänne paiskattu.

Karita: Voi ei!

Aino: Mitä?

Karita: Verta!

Raili: Herra Jumala, missä?

Karita: Housuissa! Mä en muistanu että ne alkaa tänään! Mun on pakko käydä vessassa hei, voittekste kattoo ettei toi kattila kiehu yli?

Raili: Totta kai.

Karita poistuu.

Raili: Tuo Karitahan vaikuttaa ihan mukavalta tytöltä. Miksiköhän hänen täytyy ostaa sinulta niitä huumeita?

Aino: Kuule se ei ole sun tai mun ongelma, vaan Karitan oma probleemi, ymmärrätsä? Jos se halua vetää nipsuja niin sehän vetää. Enkä mä oo ainoa täällä joka niitä välittää.

Raili: Et varmaan olekaan, ikävä kyllä, mutta saisit ainakin puhtaan omatunnon tämän asian suhteen, jos sinä et myisi muille tytöille.

Aino: Hei mun omatunto on muutenkin puhdas. Ihan niinku sä sanoit, vaikkakin harvoin, niin joskus käy niin, että syyttömiäkin heitetään linnaan. Ei se onnettomuus ollu mun vika. En mä koe olevani mikään tappaja, vaikka se perhe sattuikin kuolemaan mun auton

alle. Sitä paitsi mä en ajanu sitä autoo selvin päin, joten musta on kohtuutonta laittaa mua siitä keissistä vastuuseen.

Karita palaa.

Karita: Voi hemmetin hemmetti, mä sitten vihaan näitä hilloviikkoja! Heti alkoi kamalat krampit ja verta tulee niinku härän kurkusta.

Aino: Haha, hanki tarpeeks ärhäkkä kondylooma niin voit saada kohdunpoiston!

Raili: Kuule tuollaisista asioista ei kannattaisi laskea leikkiä.

Tekevät ruokaa hiljaisuuden vallitessa.

Karita: Sain Laurilta taas kirjeen tänään...

Raili: Ai, kukas Lauri on? Sinun miehesikö?

Karita: Joo, tai oikeestaan se on mun sulhanen. Me ei olla naimisissa... vielä.

Raili: Ai kun ihanaa! No mitä siinä kirjeessä luki?

Karita: Noo, sanoi että sillä on ikävä mua ja ettei jaksu odottaa hääpäivään asti, että vihdoinkin nähdään!

Aino: On siinäki saatana; miten voi mennä naimisiin ihmisen kanssa, jota ei oo ikinä ees nähny?

Karita: Lauri rakastaa mua ja mä rakastan Lauria! Ei siinä silmiä tarvita!

Aino: Joo, ja muutenkin toi on kyllä niin herkkä rakkaustarina. Linnassa molemmat, morsian ja sulhanen. Siinä on tarina kerrottavaksi lastenlapsille – miten mummi ja ukki tapas kirjeenvaihtopalstalla kun istuivat molemmat vankilassa henkirikoksista!

Raili: Paljonkos hänellä on sitä kakkua jäljellä?

Karita: Vielä kaksi vuotta. Kahdeksan kuukautta pitempään kuin mulla. Lauri sanoi, että sitten kun ollaan naimisissa, voitaisiin tehdä lapsiakin! Ainakin yksi! Meillä on yhteinen kestolotto vetämässä joka viikko, ja voittorahat laitetaan sitten yhteisen kodin perustamiseen. Me ei olla vielä päätetty halutaanko pieni omakotitalo vaiko rivarinpätkä.

Raili: Kuulostaa mukavalta. On hyvä olla suunnitelmia tulevaisuutta varten.

Aino: Voi vittu, kestolotto! Toi oli kyllä hauskin juttu pitkään aikaan!

Karita ottaa nokkiinsa ja poistuu eteiseen syömään suklaata.

Raili: Kuule Aino, sen sijaan että naurat muiden hienoille suunnitelmille, voisit vaikka ajatella joskus omaa tulevaisuuttasi. Karitalla ja Laurilla on oikeus normaaliin elämään vapautumisen jälkeen – ja niin on sinullakin, jos vain olet valmis sellaista viettämään.

Aino: Mä en ole koskaan viettänyt normaalia elämää enkä tule sellasta viettämään tän linnakeikan jälkeenkään. Mä kaivelen mieluummin ranteeni auki tällä lusikalla ku menen tonne viettämään jotain saatanan normaalia elämää!

IV KOHTAUS: PSYKOPAATTI JA PSYKIATRI

PORRASTASANNE/PORTAAT

Tuulia: Olen koulutukseltani kauppatieteen maisteri. Olen työskennellyt johtavissa asemissa, viimeksi uskonnollisessa liikkeessä hoitaen talouspuolta. Minulla on aviomies ja paljon ystäviä. Harrastan talvisin lumilautailua ja kesällä liitovarjotentämistä. Niin, siis täällä minä nyt olen vaikka yhteiskunta hyötyisi minusta paljon enemmän jossain muualla.

Eeva: *(puhuu koko ajan megafoniin)* Tuulia on psykopaatti. Ette ehkä tiedä, mutta jokainen teistä tuntee psykopaatin. Heitä on Suomessa 100 000, naisia heistä tosin vain kymmenesosa. Psykopaatit harvoin jäävät kiinni. Tuulia jäi kiinni, viimeinkin!

Eeva avaa Tuulialla ”oven”, Tuulia tyrkyttää Herätkää! tai Vartiotorni-lehteä puukko selän takana.

Tuulia: Jumala tahtoo tulla luoksesi!

Eeva sulkee oven ja jatkaa megafoniin puhumista

Eeva: Hänen isänsä oli myös psykopaatti ja äitinsä tämän uhri. Useampia vuosia kestänyt väkivalta johti veritekkoon, jonka seurauksena alkoi Tuulian tie lapsipakolaisena! Useimpien elämässään olevien ihmisten silmissä Tuulia näytti aina kiltiltä ja älykkäältä, mutta kovia kokeneelta huostaan otetulta lapsiraukalta. Siksi Tuulia pääsi jo koulukiusaajana, valehtelusta ja kiristämisestä pälkähästä. Varkauksia! Kiristystä ja valheita! Myöhemmin irtosuhteita! Huumeita! Aikuisena lukuisia avioeroja!

Tuulia: Suhteeni ovat aina kariutuneet miesten takia.

Eeva: Kaunis ja valheellinen pinta rikkoutuu Tuulian muuttuessa hysteeriseksi. Hänen päässään napsahtaa, hän hurjistuu ja sitten alkaa tapahtua. Syynä ovat voineet olla puolison väärät sanat tai typerä ilme. Hän on putsannut uhriensa itsetunnon ja heidän omaisuutensa. Tuulia ei koe toisen tuskaa! Hän pettää lupauksensa, on kylmä ja vastuuton – monen mielestä melkoinen ”bitch”.

Tuulia lähestyy Eevaa, joka alkaa itse vaikuttaa hysteeriseltä

Eeva: Miesten lisäksi Tuulia on vaihtanut työpaikkaa tiuhaan. Hän todella kyllästyy. Hän ei koe ahdistusta, hän ei kadu. Hän ei opi virheistään. Tuulia on yksi psykopaateista,

jotka menestyvät jatkuvasti lisääntyvän itsekkyyden, ahneuden ja pinnallisten ihmissuhteiden maailmassa. Yhteiskuntamme korostaa tehokkuutta ja häikäilemättömyyttä ja kylmäveristä eteenpäin pyrkimistä, mitkä ovat psykopaatin, Tuuliankin, luonteenpiirteitä.

Tuulia: Olen liian hyvää ollakseni totta.

Eeva: Hän on rakkauden hyväksikäyttäjää, yhteiskunnan peto. Hän himoitsee valtaa ja haluaa hallita ja kontrolloida. Hän ei hyödytä ketään, mutta hyötyy itse kaikista. Hän todella häikäisee valloittavalla olemuksellaan ja puheillaan.

Tuulia halaa Eevaa

Eeva: Yritin parantaa Tuulian ja auttaa häntä.

Tuulia: Uhri sai mitä ansaitsi.

V KOHTAUS: LAPSENTAPPAJAN MONOLOGI

PORTAIDENALUS

Nina: Mä en tarkoittanut sitä. Mä en tarkoittanut sitä. Mä olin vaan niin väsynyt, eikä kukaan auttanut mua. Mä olin niin hirveän väsynyt, että elämä oli yhtä sumua. Mä luulin, että musta tulisi hyvä äiti. Mä olin ihan varma siitä, että mä olisin paras äiti maailmassa, mutta mä epäonnistuin. Mä en osannut sammuttaa sen jatkuvaa huutoa, mä en osannut, en osannut. Se vaan itki ja huusi yötä päivää. Nyt se ei enää huuda. Nyt Elli ei enää huuda. Mä en tarkoittanut, mä en tarkoittanut. Miksi kukaan ei auttanut? Se oli huutanut jo ainakin viikon putkeen. Me ei oltu kumpikaan saatu nukuttua ollenkaan ja sitten mulla vaan napsahti. Mä halusin lopettaa sen itkun. Mä en halunnut, että mun vauva joutuu sillä lailla itkemään. Mä otin tyynyn ja painoin sen Ellin suuta vasten. Se hiljeni. Se hiljeni. Mut teidän on uskottava, että mä en tarkoittanut. Mä rakastin sitä. Mä rakastin Elliä. Mun oma Elli-vauva.

VI KOHTAUS: ITSENSÄPALJASTAJAMUMMON MONOLOGI

VARASTOHUONE

Siiri: Minä olin aina hirveän säädyllinen ja tiesin tarkkaan, mikä on sopivaa ja mikä ei. Joten kun viime keväänä ilmojen lämmitessä menin juomaan aamukahvia parvekkeelle, niin voitte uskoa, että järkytyin aika tavalla kun huomasin, että alhaalla pihalla paistattelee pari nuorta tytönhuitukkaa yläosattomissa. Ja melkein alaosattomissakin, jos

niitä naruja nyt ihan rehellisesti pitää kuvailla. Minä siirryin kaikessa hiljaisuudessa keittiönpöydän ääreen ja join varmuuden vuoksi päiväkahvitkin sisällä, mutta helteitä kesti koko loppuviikon. Kun minä sitten lopulta palasin parvekkeelle, niin huomasin, että matontomutuksesta ja päiväpeitteenpuistelusta oli yhtäkkiä tullut hirmuisen suosittua puuhaa taloyhtiön miesten keskuudessa aina nuorista teekkaripojista perheenisiin.

Se touhu alkoi minusta mennä aika vastenmieliseksi, joten lopulta pirautin poliisille. Aika nopeasti paikalle kurvasikin pari nuorta poliisimiestä univormuissa, mutta ne vaan katselivat jonkun aikaa varsin kiinnostuneina ympärilleen ja totesivat, ettei asialle voi oikein tehdä mitään. Selittivät jotain yksilönvapaudesta ja sanoivat, ettei auringonotosta ole ennenkään ollut kenellekään häiriötä tai muutakaan haittaa, paitsi ehkä jos ei ole tarpeeksi aurinkorasvaa iholla, ja nuorempi konstaapeli kehottikin tyttöjä levittämään saman tien lisää öljyä varmuuden vuoksi.

Minä yritin vielä jutella asiasta yhdelle nuorelle äidille, jolla on kaksi oikein ihanaa lasta. Ne on joskus käyneet meilläkin ja aina välillä olen ostanut niille karkkia. Sanovat minua varamummoksi. Arvelin, ettei kukaan äiti varmaankaan halua lastensa näkevän sellaista, mutta sepä sanoi, että *hän* ei kyllä aio istuttaa lapsiinsa sellaista ajatusta, että ihmisvartalossa olisi jotakin hävettävää. Että *hän* ei ainakaan aio tabuistaa ja stigmatoida alastomuutta, ja se käytti muitakin hienoja sanoja ja pyysi, etten minä enää sekaantuisi *hänen* lastensa asioihin ja siirtäisi oman seksuaalisuuteni ilmiselviä ongelmia niihinkin. On kuulemma tarpeeksi paha, että minun sukupolveni on aikanaan uhrattu kristillisen hurskauden nimissä ja joutunut kärvistelemään synnintunnon alla, joten hän ehdottomasti vaatii, että ainakin hänen lapsensa saisivat olla vapaita.

Mitäpä siinä enää saattoi tehdä? Kesä jatkui ja välillä oli pilvisiäkin päiviä. Sitten heinäkuun lopulla minua alkoi pyörryttää ja heikottaa, ja lopulta lääkäri löysi syyksi syövän. Ja voitteko uskoa, kaiken tämän jälkeen minusta löytyi rintasyöpä! Puhuivat jo rinnanpoistosta, mutta lopulta vasemmalta puolelta vain poistettiin iso möhkäle ja sain pitää loput. No te katsotte minua nyt säälien kun teille on opetettu, että syöpä on aina kamala asia ja täytyy olla hirvittävän hienotunteinen. Mutta kun minä tulin kotiin leikkauksesta minä tunsin olevani elossa ensimmäistä kertaa sitten ensimmäisten haparoivien suudelmien silloin koulutyttöinä. Minä katsoin sitä ahdasta asuntoa ja elämää kauhuissani ja avasin kaikki ikkunat ja parvekkeenovet ja katsoin miten koivunlehdet lepattivat lämpimässä tuulenvireessä siinä melkein sormenpäiden ulottuvilla ja minä

riisuiin paidan ja rintaliivit ja kiristävän piponi ja heitin ne alas parvekkeelta ja katsoin kun ne kieppuivat alas pihamaalle. Minä painoin molemmat tissini, leikellyn ja kokonaisen, aurinkoon ja otin sen syliini ja rutistin oikein kovaa.

En huomannut yhtään miten pihalla oli alkanut kuhista ja parkkipaikalle oli kaartanut ambulanssi ja mustamajja, enkä kuullut sitäkään kun ovikelloa oli soitettu kolme kertaa ennen kuin ovi murrettiin ja sisään ryntäsi pari ensihoitajaa ja nuori konstaapeli peittelemään minua ja sitten minut vietiin ensiavun kautta putkaan ja nostettiin syytteet itsensäpaljastelusta ja siveettömästä käytöksestä ja naapurin nuori äiti kävi itkemässä kauhuissaan miten minä olin monesti yrittänyt tarjota sen lapsiparolle karamelliä ja miten ne olivat käyneet minun luonani kenenkään valvomatta ja sitten tuli sosiaalityöntekijä ja suositteli vangitsemista etten enää vahingoittaisi kenenkään lapsia. Lääkäri kävi sanomassa minun puolustuksekseni, että olin juuri selvinnyt rankasta syöpähoidosta ja että hän uskoi vilpittömästi, että olen hyvä ihminen enkä missään nimessä olisi normaalissa olosuhteissa tehnyt mitään vastaavaa. Hänestä oli ilmiselvää, ettei tissit paljaana viipottava mummeli missään tapauksessa ollut voinut toimia täysissä järjissään.

Tuomioistuin yhtyi näkemykseen alentuneesta ymmärryksentilasta, mutta totesi, ettei voi katsoa tapahtunutta läpi sormienkaan, sillä itsensäpaljastelun hyväksyminen lähettäisi vääränlaisten viestin. Niin minä päädyin tänne – mutta sanonpa vaan, että valitsisin milloin vaan tämän vankilan sen entisen sijaan. Minä kiitän Luojaani että sain vielä syövän kokea ennen kuolemaani. Haluatteko nähdä? (repäisee kylpytakin auki) Mitä, luulitteko että näyttäisin tissini? Ei sentään, mihin esivalta minut voisi enää sulkea jos semmoista tekisin? Ei kun katsokaa miten minun sydän hyppii ja pomppii ylös alas innoissaan kuin pieni kissanpentu langanpätkän perässä.

VII KOHTAUS: TAPPELU

ETEINEN

Karita syö salaa suklaata. Anna huomaa tämän ja johdattaa yleisön katsomaan; capoeramainen taistelutanssi.

Karita: Mitä siinä tuijotat? Etkö ole ennen nähnyt suklaata syövää naista?

Anna: Joo, kyllähän sinulle on suklaa maistunut. Ihan ällöttää, kun katsoo tuota mässäilyä. Ruskeeta mömmöä suu täynnä, silmät vaan pullistelee.

Karita: Justiinsa.

Anna: Ja jos en olisi nähnyt tuota sun mussuttamista, niin ei noi sun kilosi sitä kyllä voi kieltääkään. On jenkkakahvaa, alleja, vatsamakkaroitu ja toisiaan vasten hinkkaavat pyöreät reidet. Kuka sun kanssa viittis ees sekstaila? Eihän väliin mahdu, ei kerta kaikkiaan!

Karita: Mun kurvit ja muodot ei sulle kuulu. Ja on myös sellaisia miehiä, joille iso tyttö on unelmien juttu.

Anna: Tuota et usko itsekään. Älä viitti naurattaa. Mä tiedän mitä miehet haluaa. Ne tykkää tytöistä, ei mammoista. Ne tykkää lihasta, ei läskistä. Ne haluaa kiinteää, ei löysää, pientä, ei pyöreää. Ne tykkää pitkistä hiuksista ja posliinista.

Karita: Sä saatanan huora. Sulle ei merkkää kuin karvat. Ime sää vaan munaa, kun et muutakaan osaa. Siitähän sulle maksetaan. Ime vittu niitten munaa, jotka sua oksettaa, niele spermaa vaikka kuvottaa. Hyi helvetti, miten voitkaan itseäsi enempää alistaa. Mut eihän laudoista ja luukasoista muuhun ole, miehet tykkää tommoisista vaan sen takia kun voivat alistaa.

Anna: Mun ammattikuntaa tarvitaan ja meidän palveluista maksetaan, koska on noin reppania kuin sä appelsiinireisi, pullaposki. Mä oon varma, että sunkin tää Lauris pettää sua.

Karita: Sä et tiedä mitään mun ja Laurin elämästä.

Anna: Ai en tiedä vai? Olet kerran jos toisenkin jättänyt saamiasi kirjeitä sellin pöydälle lojumaan. Luuletko etten olisi nähnyt Laurin kuvaa? Voi juma, se on komea. Jos se näkis mut, niin oon varma että meillä synkkais.

Karita: Saatanan huora. Pysy erossa varatuista miehistä. Toi on just selvää, haet vaan pönkitystä omalle itsetunnonlesi. Olet heikko, oot vaan tissii ja pilluu, muuta et näe itsessäs mutta ei kyllä näe muutkaan.

Anna: Oot vaan kade kun mulla on kurvit kohdillaan ja taidot hanskassa.

Karita: Luuletko, että haluan nähdä sun ansioluettelos. Ois varmaan yksipuolista luettavaa.

Anna: Kuulehan nyt mamma. Mä nautin mun työstä ja elämästä yleensäkin. Autan ihmisiä, koska osaan ja ne tietää sen ja osaa hakea apua. Ja mitä sä teet? Syöt, syöt, syöt. Haikaillet miehen perään, jota et ole edes koskaan tavannut. Hahhahahah.

Vartijat tulevat paikalle ja hajottavat tappelun

Hellu: Mitä helvettiä täällä taas riehutaan? On kuin eläintarhassa olis töissä, heti kun tulee yleisöä paikalle niin aletaan temppuilla huomion toivossa. Luuletko Karita saavas

vierailijoilta herkkupaloja, häh. Kaikki sai kuule teidän filmaamisesta tarpeekseen jo oikeudessa. Taitaa olla taas eristyksen paikka.

Salla: Jos jommallakummalla on jotain sanottavaa, niin nyt olisi aika selvittää tilanne. Varmasti me päästään kaikki eteenpäin jos mietitään yhdessä ja sitoudutaan etsimään ratkaisua.

Karita: Toi huora sanoi että- -

Anna: Vittu mitä sä noille avaudut, luuletko että saat taputuksia olalle ja lämmintä maitoa sänkyyn? Ei ne susta välitä sen enempää kuin sun surkee sulhaseskaan.

Hellu: Kato nyt, just tätä mä olen yrittänyt sulle sanoa. Ihan turha noille on yrittää puhua. Sun täytyy päästä tosta idealistisesta maailmanpelastusmentaliteetista tai oot kohta sairaslomalla. Kun menee liian lähelle sairaita niin sairastuu vain itte. Usko kun sanon, nää huorat ja narkkarit ei ole sen arvosta.

Salla: Minä en halua uskoa että toivottomia tapauksia on. Jos näidenkin naisten ongelmiin olisi aikoinaan puututtu ajoissa niin minä olen ihan varma että suurin osa ei olisi koskaan päätynyt tänne.

Hellu: No mutta täällä ne nyt kuitenkin on. Kyllä mä muistan miten ittekin nuorena suunnittelin pelastavani kaikki kaltoinkohdellut sieluparat, mutta jos sielua ei ole niin tyhjästä on paha nyhjästä. Nämä täällä ei ole mitään viattomia pulmusia vaikka kaikki sitä kyllä jaksaa hokea.

Salla: Ei tietenkään, totta kai tekemisistään pitää ottaa vastuu. Mutta jos me vain voidaan auttaa ketään näistä näkemään että missä meni vikaan, niin ehkä asiat saadaan korjatuksi ja elämä oikeaan suuntaan vapautumisen jälkeen.

Hellu: Mä en edes halua ajatella sitä miten moni näistä pääsee kohta vapauteen, eihän Suomessa saa edes murhastakaan kuin pari hassua vuotta. Noi on kohta taas kaikki heiluttamassa lihaveitsiä entisten poikaystävien vaimojen ja lasten kurkuilla. Vaikka muuten antaisin mitä vaan jos pääsisin noista eroon, niin helpompi mun on nukkua yöni kun tiedän että niitten ympärillä on tukeva kerros betonia. Eipähän tule lähikaupan jonossa vastaan.

Salla: No mutta juuri tuon takia se keskusteleminen ja tuki olisikin niin tärkeää. Ettei kenenkään enää tarvitsisi ajautua rikollisiin tekoihin. Silloin kansalaisetkin olisivat turvassa. Kaikki hyötyvät!

Hellu: Just. Voimahali ja nyhykymusiikkia ja hyvä haltia korjaa kaiken. Lisätään vielä Lumikki ja kääpiöt laulamaan ja tanssimaan taustalle niin tosta sadusta saadaan vuoden perheleffa.

Salla: Miten susta on tullut noin kyyninen?

Hellu: Elämän realiteetteja. Mä tiedän että sä tarkoitat hyvää, mutta mä oikeesti varotan sua. Pysy kaukana tai noi on kohta kaikki jonossa sun kynnyksellä. Ja vaikka hymy olis miten aito aluksi, niin se häipyy yhtä nopeesti kuin linkkari tulee esiin taskusta. Jos et äkkiä parane tosta messiaskompleksista niin sulle käy pian niin kuin Jeesukselle, paitsi että sä et takuulla enää herää kolmantena päivänä.

VIII KOHTAUS: KÖYDENPUNOJAN LAULU

ETEISEN YLÄRAMPPI

Minnakaisa:

Solmin solmun solmun perään,
solmin solmuja, solmu toisen solmun perään.
Yksin solmin, omia solmujani,
näitä solmuja ei kukaan aukaisekaan!

Ei aukaise solmuja,
ei aukaise kukaan!

Solmin solmun solmun perään,
tiukkaan solmin, solmu toisen solmun perään.
Pitkä köysi tästä syntyy,
solmusta alkaa, solmuun päättyy.

Ei minun solmuja
voi ymmärtää kukaan!

Solmin ensimmäisen, solmin toisen,
solmin vielä viimeisenkin,
toisen solmun solmun perään,
sitten kerään
koko pitkän köyden –
solmuja solmujen perään.

Eikä näitä solmuja
saa aukaista kukaan!

IX KOHTAUS: RUOKAILU

STUDIO

Vangit kootaan ruokalaan.

Anna, Aino, Raili, Karita, Nina, Tuulia, Eeva ja Siiri:

1. säkeistö

Vaikka me lapsia joskus tapetaan,
sarjamurhataan, huumeita kaupataan
ja kännissä ajellaan ja perheitä haudataan,
eläviäkin elämiä tukahdutetaan,
niin meillä on syyimme.

2. säkeistö

Tiedämme kyllä mikä on oikein ja mikä ei,
silti en voi kieltää: rikoksen polku minut vei.
Ei kai me linnassa oltais muuten vain.
Mieleltä vapaana tiilenpäitä luetaan.
Niin, meillä on syyimme.

Kertosäe

Niin, meillä on syyimme,
voimme sanoa olevamme syyllisiä.
Niin, meillä on syyimme.
Me olemme syyllisiä, emme onnettomia.

Syitä harva kyselee,
moni vain tuomitsee.
Harva näkee meidän sisimpään
tai kokee meidän elämää.

3. säkeistö

Rikos on teko, jota ehkä kadutaan,
 mutta se johtaa lopullisesti henkiseen rauhaan.
 Viha ja rakkaus jossain vaiheessa vangitsee,
 vain omat tekosi sut johtaa vapauteen
 Niin, meillä on syyimme.

4. säkeistö

Tähän elämään vaikuttaa mitkä kortit jaetaan
 ja miten niillä osaat lähtee pelaamaan.
 Yhteiskunta rankaisee, sut syylliseksi tuomitsee.
 Mut mikä on syy, mikä seuraus; rikos, vapaus, vankeus?
 Niin, meillä on syyimme.

Kertosäe

Niin, meillä on syyimme,
 voimme sanoa olevamme syyllisiä.
 Niin, meillä on syyimme.
 Me olemme syyllisiä, emme onnettomia.

Syitä harva kyselee,
 moni vain tuomitsee.
 Harva näkee meidän sisimpään
 tai kokee meidän elämää.

Salla ja Hellu:

5. säkeistö

Tää on elämää turvallisessa vankilassa,
 Mutta ikuisesti ette ole suojassa.
 Joku päivä vapaus teidät täältä karkottaa,
 isot rautaportit teidän eessänne aukeaa.
 Ole nöyrä ja toivo vaan, elämällä on sulle annettavaa.
 Ole nöyrä ja toivo vaan, elämällä on sulle annettavaa.

C-osa

Yleisö näkee lasin läpi, kuinka Minnakaisa heittää lakanoista punomansa köyden sellistään alas ja pakenee vankilasta.

Kaikki:

Teit mitä sinun oli tehtävä,
nyt alkaa sun oma elämä.

Kertosäe

Niin, meillä on syyimme,
voimme sanoa olevamme syyllisiä.
Niin, meillä on syyimme.
Me olemme syyllisiä, emme onnettomia.

ROOLILOMAKE (Robert Cohen)

Vastaa kuten roolihenkilö vastaisi! (Siis minä-muodossa)

1. Perustiedot roolista

- nimi:
- sukupuoli:
- ikä:
- aviosuhde ja sen historia:
- koulutustaso ja ammatti:
- taloudellinen ja sosiaalinen asema:

2. Päämäärä

- Mitä todella haluan?
- Milloin haluan sitä?

3. Toiset henkilöt

- Keneltä näytelmässä haluan sitä?
- Kuka näytelmän henkilö voi auttaa minua?
- Kuka näytelmän henkilö voi vahingoittaa minua?
- Kuka on esteenä? Miksi?
- Mitkä ovat syvimmat pelkoni?

4. Taktiikat

- Miten voin saavuttaa päämääräni?
- Miten ja ketä voin uhata?
- Miten ja ketä voin houkutella?

5. Odotukset

- Miksi odotan saavuttavani päämääräni?
- Miksi se kiehtoo minua?
- Mitä teen, kun saavutan päämääräni?