

Kehyskertomusrakenne draamakäsikirjoittamisen työvälineenä

Pekka Paussu

Maisterintutkielma
Musiikin, taiteen ja
kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjoittaminen
Jyväskylän yliopisto
Kevätlukukausi 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

| | |
|---|---|
| Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta | Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä Pekka Paussu | |
| Työn nimi Kehykertomusrakenne draamakäsikirjoittamisen työvälineenä | |
| Oppiaine Kirjoittaminen | Työn laji Pro gradu -tutkielma |
| Aika Heinäkuu 2021 | Sivumäärä 77 |
| Tiivistelmä <p>Tutkielma tarkastelee kehyskertomusrakennetta käsikirjoittamisen muotona, keskittyen esityskäsikirjoittamiseen teatterille. Kehyskertomuksia sisäkertomuksineen lähestytään etupäässä kirjallisuudentutkimuksen, kuten narratologian teorioiden kautta. Tutkielma hyödyntää myös draaman- ja teatterintutkimuksen alojen lähteitä, ja arvioi uudenlaisia käsikirjoittamisen muotoja yleisemmin, myös draaman jälkeisen teatterin kontekstissa.</p> <p>Lisäksi se yhdistää aiheen käsittelyyn joitakin media- ja elokuvakäsikirjoittamisen sisältöjä, ja pyrkii antamaan myös käytännönläheistä tietoa luovan käsikirjoittamisen tueksi. Näkökulma on teatterissa, mutta soveltaen huomioid voivat olla käyttökelpoisia muissakin yhteyksissä.</p> <p>Teoreettiset lähtökohdat ovat kehyskertomusrakenteiden yleisten ominaisuuksien määrittelyssä narratologisesti, sivuten myös sen vieruskäsitteitä. Tarkemmin keskitytään erityisesti biografisiin kehyskertomuksiin, ja niiden erityispiirteisiin. Lajia, joka yhdistelee ominaisuuksia niin faktasta kuin fiktiostakin, esitellään sekä muutamien esimerkkiteosten kautta että teoretisoiden.</p> <p>Laajimman käsittelyn saa tekijän itsensä käsikirjoittama ja sovittama esitysteksti <i>Kuolleiden henget – Edgar Allan Poen tarinoita</i> tapaustutkimuksena kehyskertomusrakenteen sisältävästä tekstistä. Osiossa avataan sen useita erilaisia tekstilajeja yhdistelevää muotoa ja tarkastellaan kirjoitusprosessia suunnittelusta lähtien aina valmiiksi esitystekstiksi asti. Kohdetekstiin sovelletaan esitettyjä teoreettisia sisältöjä, ja sen kautta osoitetaan ja havainnollistetaan käsikirjoittamisen muodon käytännön hyödyntämisen mahdollisuuksia.</p> | |
| Asiasanat kirjoittaminen, käsikirjoittaminen, näytelmäkirjallisuus, kirjallisuudentutkimus, narratologia, kertomukset, kehyskertomukset, sisäkertomukset, elämäkerrat, teatteritaide, teatteritiede, dramaturgia, draaman jälkeinen teatteri, lyriikka | |
| Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto / JYX-julkaisuarkisto | |
| Muita tietoja | |

SISÄLLYS

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 1. | JOHDANTO | 1 |
| 1.1 | Tutkimuskysymyksiä | 1 |
| 1.2 | Tutkielman sisältö | 2 |
| 1.3 | Tutkimuskohteena kehyskertomus | 2 |
| 1.4 | Aiheen valinta ja merkitys | 3 |
| 1.5 | Tutkimuksellisia lähtökohtia ja haasteita | 4 |
| 1.6 | Aiempaa tutkimusta | 6 |
| 1.7 | Kohdeaineistoina teatteritekstit | 8 |
| 1.8 | Nimityksiä ja käsitteitä | 9 |
| 1.9 | Teoreettiset viitekehykset ja lähdekirjallisuus | 11 |
| 2. | KEHYSKERTOMUSRAKENNE | 14 |
| 2.1 | Aiheen tarkennusta | 14 |
| 2.2 | Lajin oma historia? | 15 |
| 2.3 | Muunnelmia ja sukulaisuuksia | 17 |
| 2.4 | Mise-en-abyme ja näytelmä näytelmässä | 19 |
| 2.5 | Teatterin kehyskertomusrakenteet | 20 |
| 3. | DRAAMAKÄSIKIRJOITTAMINEN ENNEN JA NYT | 22 |
| 3.1 | Lajin uudistumista | 22 |
| 3.2 | Draaman jälkeisyyden haaste | 23 |
| 3.3 | Tekstin asema teatteriesityksessä | 24 |
| 3.4 | Jälkidraamallisuus versus klassinen dramaturgia | 26 |
| 4. | TEOREETTISTA MÄÄRITTELYÄ NARRATOLOGISESTI | 28 |
| 4.1 | Peruskäsitteistöä | 28 |
| 4.2 | Kertomuksen määritelmiä | 29 |
| 4.3 | Diegesis | 30 |
| 4.4 | Mimesis | 30 |
| 4.5 | Kronologia ja sen variaatiot | 31 |
| 4.6 | Metalepsis | 32 |
| 4.7 | Teatteritekstien narratologiaa | 32 |
| 5. | TAITEILIJABIOGRAFIA KEHYSKERTOMUKSEN MUOTONA | 35 |
| 5.1 | Elämäkertojen laajentamista | 35 |
| 5.2 | Esimerkkejä biografisista draamoista | 36 |
| 5.3 | Muotokuvien syventäminen | 37 |
| 5.4 | Biografian fakta ja fiktio | 38 |
| 5.5 | Referenssin taso | 39 |

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 6. | TAPAUSTUTKIMUS: | |
| | <i>Kuolleiden henget – Edgar Allan Poen tarinoita -näyttämöteksti</i> | |
| | esimerkkiaineistona biografisesta kehystomusrakenteesta | 41 |
| 6.1 | Taustaa | 41 |
| 6.2 | Ideointi- ja kehittelyvaiheet | 42 |
| 6.3 | Materiaalin kokoaminen | 44 |
| 6.3.1 | Biografinen materiaali | 44 |
| 6.3.2 | Kaunokirjallinen materiaali | 46 |
| 6.3.2.1 | Runous | 46 |
| 6.3.2.2 | Proosa | 48 |
| 6.4 | (Henkilö)hahmot ja teoksen maailmat | 48 |
| 6.5 | Juonen rakenne ja tyyppi | 49 |
| 6.6 | Kohtausten rakentaminen | 51 |
| 6.7 | Kohtausluettelo | 52 |
| 6.8 | Synopsis ja teoksen kokonaisuus | 54 |
| 6.8.1 | Ensimmäinen puoliaika: kohtausten 1-8 sisältö | 54 |
| 6.8.2 | Toinen puoliaika: kohtausten 9-13 sisältö | 57 |
| 6.9 | Esitys ja sen vastaanotto | 62 |
| 7. | PÄÄTÄNTÖ | 64 |
| 7.1 | Yhteenveto | 64 |
| 7.2 | Jatkotutkimusmahdollisuuksia | 66 |
| 7.3 | Kehystomusrakenteen soveltamismahdollisuuksia | 67 |
| 7.4 | Itsearviointia | 68 |
| 7.5 | Loppusanat | 69 |
| | LÄHTEET | 70 |

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuskysymyksiä

Tutkielmani käsittelee *kehyskertomusrakenteen* käyttöä käsikirjoittamisessa teatterille. Se on suunnattu kirjallisuuden ja kirjoittamisen tutkijoille sekä opiskelijoille, ja toivon sillä olevan arvoa myös vastaaville lukijoille teatterin ja draaman tutkimuksen puolella. Lisäksi yritän antaa käytännöllisiä ohjeita mainitun käsikirjoittamisen muodon hyödyntämiseen draamakäsikirjoittajille, dramaturgeille ja muille kiinnostuneille. Myös teatteria ohjaavat saattavat löytää tutkielmastani jotain itselleen hyödyllistä, vaikka itse ohjaamisen näkökulma ei varsinaisesti olekaan esillä, ja työni keskittyy tekstiin, ei esitykseen.

Millaisia tätä rakennetta hyödyntävät teatteriesitykset teksteineen voivat olla? Ne kun eivät useinkaan muotonsa puolesta edusta mitään lajityyppiä noin itsenään, vaan saattavat olla kokoelma erilaisia lajeja sovitettuina yhteen. Miten tämä tapahtuu kehyskertomusrakenteen avulla, ja millainen käsikirjoittamisen työväline se voi olla juuri teatterin kontekstissa? Millä tavoin jokin, keskenään erilaisista osista koostuva ja episodimainen käsikirjoitettava materiaali voidaan koota yhtenäiseksi näyttämötekstiksi? Miten kehyskertomuksen rakennetta voidaan määritellä ja havainnollistaa? Millä tavoin tuota rakennetta on käytetty teatteriteksteissä? Miten se kenties mahdollistaa uudenlaisia tapoja käsikirjoittamiseen ja mitä annettavaa tällaisella kirjoittamisen muodolla voisi olla yleisemminkin juuri nykyään? Miten esimerkiksi kirjailijan elämäntarina voisi muodostaa kehyskertomuksen, ja hänen tuotantonsa toimia sen sisäkertomuksina?

Nämä pohdinnat kumpusivat ensisijaisesti niistä kysymyksistä, jotka esitin itse aiemmin kirjoittamalleni esitystekstille, jossa käytin hyväkseni kehyskertomusrakenteen muotoa. Tavoitteeni oli antaa kysymyksiini vastauksia, ja havainnollistaa siten millainen teksti olisi ja miksi. Asiasyhteys tuohon tekstiin yhdisti näitä keskenään varsin erilaisiakin kysymyksiä, ja niistä muotoutui keskeisiä tutkimuskysymyksiä tutkielmassani. Ne kaikki alkoivat yhdistyä kokonaiseksi tutkimuskehikseksi, jossa kaikki nuo osat olivat lopulta tukemassa toisiaan.

1.2 Tutkielman sisältö

Tässä ensimmäisessä luvussa, eli *Johdannossa* esittelen tutkielmani taustaa ja tutkimusaiheeni yleisesti. Toisessa, eli luvussa *Kehyskertomusrakenne* määrittelen tutkimuskohteeni erilaisia muotoja tarkemmin, rajaten sitä kohti draamaa ja teatteria. Kolmannessa, *Draamakäsikirjoittaminen ennen ja nyt* luon yleisen katsauksen mainittuun. Kontekstualisoin kehyskertomusrakennetta käsikirjoittamisen muotona tätä taustaa vasten, ja teen huomioita nykyään paljon keskusteltuun *draaman jälkeisen teatteri*in liittyen, sen perusteella miten käsittelemäni aihe liittyy sen olemukseen. Neljännessä, eli *Teoreettista määrittelyä narratologisesti* esittelen käyttämäni teoreettisen viitekehyksen käsitteineen, sekä osoitan miten teorian välineitä voi soveltaa tässä tutkimuskohteeni asiayhteydessä. Viidennessä, *Taiteilijabiografia kehyskertomuksen muotona* esittelen yleisesti ja esimerkkitapauksin tätä erityistä muotoa aiheestani. Lisäksi esittelen biografisuuteen liittyvää narratologista teoriaa, joka koskee faktan ja fiktion välistä rajankäyntiä. Kuudennessa teen aiempaa soveltaen vapaamuotoisen tapaustutkimuksen, jonka kohdeaineistona on oma näyttämötekstini *Kuolleiden henget – Edgar Allan Poen tarinoita*. Esittelen tekstin syntyhistoriaa ja suunnittelua, mutta erityisesti keskityn sen rakenteen analysointiin. Seitsemännessä, eli *Päätännössä* pyrin kiteyttämään huomioitani aiheesta, ja arvioin missä määrin pystyin osoittamaan oletuksiani oikeiksi. Tuon myös esiin joitakin jatkotutkimuksen mahdollisuuksia aiheesta.

1.3 Tutkimuskohteena kehyskertomus

Aloitan perusmääritelmällä, eli mitä kehyskertomusrakenteella tarkoitan. Kirjallisessa tai esitettävässä teoksessa on tällöin ainakin kahdentyyppisiä erilaisia osia: *kehyskertomus* eli kehystarina (frame story, frame narrative, embedding narrative ym.); jonka sisällä on yksi tai useampi *sisäkertomus* eli tarina tarinassa (embedded narrative, nested narrative, story within a story, inner story, substory ym.). Rakenne on eräs, usein luonteeltaan juuri sovittavassa käsikirjoittamisessa käytettävä kerronnan muoto. Käsitteenä se on laeva ja moninainen, ja keskityn vain tyyppeihin joissa näitä erillisiä sisäkertomuksia on useita erilaisia. Jolloin

kehyskertomus toimii kokonaisuuden runkona, ja teos kootaan keskenään erilaisista osista, mutta muodostamaan selkeästi konsepti, ja kokonaisuus jonka puitteissa pyritään kertomaan jokin yhtenevä, juonellinen tai draamallinen tarina. Rakenteen yleisiä muotoja ovat esimerkiksi yhden tekijän päiväkirjamaiset tai elämäkerralliset kehyskertomukset. Osat voivat olla myös eri kirjoittajilta ja edustaa eri tekstilajeja, ja kohdeaineistossani tuon esiin enimmäkseen tapauksia joissa kehys- ja sisäkertomusten kirjoittajat ovat eri henkilöitä. Näin teokselle syntyy yleensä vähintään kaksi eri tekijää.

Keskeisimmän huomion saavat juuri elämäkerralliset, eli biografiset kehyskertomukset. Niissä teoksen kokonaisuus muodostetaan johtoajatuksen kautta, jossa biografisesti kuvattavan kirjailijan omaa taiteellista tuotantoa yhdistetään sisäkertomuksina elämäkerrallisen kehyskertomuksen kautta teoskokonaisuuteen. Laajimman käsittelyn saa oma näyttämötekstini luvussa 6. Kontekstualisoin tuota tekstiä draamakäsikirjoittamisen kannalta yleisesti, sekä aineiston analyysillä pyrin osoittamaan käytännössä havaintojani käsikirjoittamisesta juuri kehyskertomusrakenteen hyödyntämisessä. Pyrin antamaan painoarvoa tälle asian käytännölliselle ulottuvuudelle, joka toivoakseni toteutuu eniten juuri mainitussa luvussa.

1.4 Aiheen valinta ja merkitys

”Episodirakenteita on helppo käyttää elokuvassa. Teatteri luulee ettei se kykene niihin.”

Dramaturgi Juha-Pekka Hotisen (2002) ehkä kärjistetyssä heitossa on totta takana, vaikka asiantila onkin muuttunut parissa kymmenessä vuodessa selvästi. Episodirakenteita ja kehyskertomuksia sisäkertomuksineen pidetään silti haastavina muotoina teatterin dramaturgiassa ja käsikirjoittamisessa. Vaikka tämän kaltaisia näyttämötekstejä on tehty jo kauan, niin erityisen yleisiä ne eivät edelleenkään ole, ja ovat yhä selkeänä vähemmistönä niin ammatti- kuin harrastajateatteriesityksissäkin. Voisiko teatteri siis oppia luulemaan, että kykenisikin? Erilaiset kokeilevaa linjaa edustavat teatterit ovat toteuttaneet niitä huomattavasti enemmän, ja olen ollut muutaman sellaisen työryhmässä myös mukana.

Tällaisena esimerkkinä Jyväskylän Ylioppilasteatterin *Hyvät herrat, juokaa etikkaa!* jonka tekstin koosti Daniil Harmsin lyhytproosasta ohjaaja Kalev Kudu työryhmineen (ks. Westman 2012). Kokemus antoi itselleni luottamusta, että myös lyhyistä, episodimaisista ja fragmentaarista kertomuksista on mahdollista rakentaa toimiva näyttämöteksti. Sellaisen toteuttaminen myöhemmin itse loi myös vastaavasti idean aiheen tutkimisesta, ja hypoteesin kuinka siitä voisi löytää ja tuottaa uutta, merkityksellistä tietoa. Ehkä juuri sellaiselle, joka on samanlaisessa tilanteessa kuin mitä itsekkin olin suunnitellakseni esitystekstiäni, ilman soveltuvaa lähdekirjallisuutta apuna.

Erityisesti novellien ja muun lyhytproosan, sekä runouden sovittamisessa näyttämölle uskon kehyskertomusrakenteella olevan paljonkin annettavaa. Teatterissa esitettävällä kirjallisuudella ei ole muodollisia rajoja, vaan lopulta tekstin käyttötapa ratkaisee. Taidemuotona se pyrkii aina löytämään omat keinonsa toteuttaa niitä tekstejä näyttämöllä, jotka kiinnostavat lukijoitakin eniten. Romaanien pohjalta sovitettuja käsikirjoituksia tuotetaan esitettäväksi jatkuvasti ja maailmankirjallisuuden niistä tunnetuimmat, jotka vain suinkin taipuvat dramatisoiduiksi näyttämölle ja yhtenäisiksi kokoillan teatteriesityksiksi, on jo esitetty joskus jossain. Jäljellä on silti vielä paljon muunlaistakin kirjallisuutta, jota on joko jäänyt kokonaan esittämättä, tai näyttämösovitukset ovat olleet harvinaisia. Sillä jos tekstit eivät itsessään muodosta pitkää teosta, vaatii sellaisen kokoaminen jonkinlaista sovittajan ja käsikirjoittajan itse toimittamaa sisältöä sidosaineeksi. Jotain, joka yhdistää erillisiä tekstejä osina, siten että teatteriteksti ja siten esityskin muodostavat löyhässäkin mielessä jonkinlaisen *jatkumon*. Mainitun kaltaisten tekstien sovittamiselle näyttämölle ei näytä olevan rajoja, esteenä on ainoastaan kirjoittajan taito käsitellä materiaalia, joka onkin asian ydinkysymys.

1.5 Tutkimuksellisia lähtökohtia ja haasteita

Vaikka olin pannut siis merkille, että tämänkaltaisia käsikirjoituksia tehdään, oli alan kirjallisuudesta vaikeaa löytää aiheesta mitään tarkkaa ja kattavaa. Kun päätin itse lähteä kokoamaan omaa näyttämötekstiäni, palapelimäistä käsikirjoitusta hyvin keskenään erilaisista osista, huomasin ettei esimerkiksi erilaisista käsikirjoitusoppaista löytynyt paljoakaan juuri

sellaisiin tapauksiin liittyvää apua, eikä paljoa enempää erilaisten teatterille käsikirjoittavien ammattilaisten omista kokemuksistakaan. Aiheeseen viitataan ja sitä usein vain sivutaan lyhyesti, mutta sen kokoavampi käsittely puuttuu, varsinkin teatterille käsikirjoittamisen ja dramatisoinnin kontekstissa. Tekstit tuntuivat siis jäävän jollekin määrittelemättömälle alueelle. Siksi näkisinkin, että työstäni voisi olla oleellista käytännön apua sen tapaisten tekstien käyttöä suunnitteleville tai niiden tutkimisesta kiinnostuneille. Myöskään sen paremmin tutkimuksia, eli erityisiä teoretisoivia tai luokittelevia lähestymistapoja aiheeseen ei ollut löydettävissä paljoakaan. Minua kiinnosti myös, että aiheen osa oli jäädä yhtä lailla akateemisessa tutkimuksessa jollekin samanlaiselle katvealueelle, vaikuttaen siksi vähän tutkitulta.

Siksi pyrin yhdistämään tutkielmassani kahden alan, eli draaman- ja teatterintutkimuksen; kuin kirjallisuuden- ja kirjoittamisen tutkimuksen tarjoamia menetelmällisiä lähtökohtia ja lähdemateriaalia. Osa luvuista liittyy siksi luonteeltaan selvemmin ensin mainittuun, ja osa vastaavasti jälkimmäiseen. Yhdistämisellä pyrin nostamaan tutkimuskohdettani paremmin esiin tuon väliinpuotoamisen tilasta, ja uskon rajankäynnin näiden alojen kesken olevan hyödyllistä siinä, miten kohdettani voidaan tarkastella hieman eri puolilta. Haluan siis ajatella, että yhdistävyydellä on arvoa, myös lähdekirjallisuuteen liittyvien haasteiden takia. Tutkielmani kuuluu kirjoittamisen oppiaineeseen ja alaan, ja keskittyy siksi teatterin ja draaman osalta sen tekstuaaliseen puoleen, ja erityisesti käsikirjoittamisen näkökulmaan. Teksteihin keskittyvässä kirjallisuuden- ja kirjoittamisen tutkimuksessa draamaa ja näytelmätekstejä opetetaan ja tutkitaan nykyään kuitenkin aiempaa vähemmän (Ilmonen 2020, 106-108), joka on vastaavasti hankaloittanut sopivien lähteiden löytämistä avuksi.

Vaikka työni keskittyykin tekstiin, on painotus draaman- ja teatterintutkimuksessa yleisesti enemmän koko esityksessä tutkimuskohteena. Koska tekstin ja itse esityksen tutkiminen ja analysointi ovat eri asioita, niin siten myöskään tutkimusmenetelmät eivät ole sovellettavissa keskenään kuin osittain. Olen siksi soveltanut alan tietoa siten kuin se on palvellut tuota pääasiallista kohdettani. Tekstiin keskittymisen takia itse esitystilanne ja sen käytännön toteutukset rajautuvat siis pitkälti pois. Sen takia joudun tekemään kompromissin, jossa joudun olettamaan että esityksessä käytetty teksti olisi periaatteessa samanlainen itse

näyttämöllä esitettyinä kuin kirjoitettunakin, vaikka usein niin ei ole. Tekstin dramaturgia alana toimii luonteeltaan jossain juuri esityksen ja tekstin välillä olevassa, määrittelemättömässä leikkauspisteessä. Juuri yhteys tekstiin on syy, miksi dramatisointia sivutaan, ja otan mukaan siitä sen verran kuin on itse pääasian käsittelyn kannalta tarpeellista. Dramatisoinnissa sovitetaan näyttämölle myös muunlaistakin aineistoa, mutta rajaan sen osan pois. Vaikka keskitynkin teatteriin, on osa hyödyntämistäni lähteistä enemmän median- ja elokuvatutkimuksen puolen näkökulmasta kirjoitettuja. Siksi aiheeni käsittelytavasta voikin löytää yhtymäkohtia myös näiden alojen suuntaan, ja toivon että tutkielma voi tarjota sovellettavissa olevaa tietoa niidenkin kontekstissa.

1.6 Aiempaa tutkimusta

Olen pyrkinyt kartoittamaan aiempaa tutkimusta aiheeseeni kaikista tutkimuskehykseni osaluista. Niitä ovat: 1) Yleinen tutkimus kehystävistä tekstuaalisista rakenteista (narratologisesti); 2) Draaman- ja teatteritutkimuksen sisällöt; 3) Käsikirjoittamisen näkökulmat aiheeseen; ja 4) Fiktio biografisuuteen ja historian esittämiseen liittyvät kysymykset.

1) Proosakirjallisuudessa ja epiikassa itse kehyskertomus/sisäkertomus -rakennetta on tutkittu paljon, johtuen sen yleisyydestä klassisessa kirjallisuudessa (ks. esim. Herman, Jahn & Ryan 2005, 134-135, 186-188). Myös juuri narratologiapohjaista kansainvälistä tutkimusta näistä kehystävistä rakenteista yleisesti on olemassa paljon ja jota olen hyödyntänyt (ks. Nelles 1997; Ryan 1986; Wolf 2006). Kotimaisessa kertomusten tutkimuksessa ei kehyskertomusrakenteita ole käsitelty paljoakaan, eikä sovellettu varsinkaan draama- ja teatteriteksteihin. Virpi Hämeen-Anttila on tutkinut väitöskirjassaan (2019) intialaisen kirjallisuuden sanskritinkielisten tekstien kehyskertomusrakenteita. Vaikka Hämeen-Anttilan metodiikka pohjautuu samoin narratologiaan, olen kontekstin merkittävän eroavuuden takia jättänyt hänen teoksensa taka-alalle.

1-2) Teatterin ja draamakirjallisuuden tutkimuksessa on aihettani sivuavia *mise-en-abyme* ja ”näytelmä näytelmässä” -rakenteita tutkittu samoin jo kauan ja laajasti, koska niitä esiintyy säännöllisesti mm. Shakespearen tuotannossa (ks. esim. Herman ym. 2005, 312-313; Ron 1987). Aiheesta on myös varsin uuttakin tutkimusta (ks. Giovanzana 2015). Kehyskertomusrakenne mainitaan ajoittain *eepisen dramaturgian* yhteydessä, jonka kanssa siitä löytää rakenteellisia yhtymäkohtia (eepisyydestä käsitteenä ks. alaluku 1.7). Käsittelem tätä suhdetta lyhyesti luvussa 2: Perustelen, miksi näissä kahdessa on sellaisia eroavaisuuksia, ettei kyseessä ole sama käsite eivätkä kyseessä ole myöskään toistensa ala- ja yläkäsitteet.

2) Sen sijaan juuri tähän tutkielmaani rajattuun kehyskertomusrakenteen muotoon draamassa ja teatterissa on ollut vaikeampaa löytää tarkasti keskittyvää aiempaa tutkimusta kansainvälisestikään. Valtaosa siitä on hyvin sisältökeskeistä, tekstuaalisten rakenteiden ja muotojen jäädessä osaan joita ei huomioida paljoakaan. Teatterihistoriat ja tekstejä analysoivat teokset eivät juuri nosta esille tällä tavoin rakennettuja tekstejä esityksineen (vrt. Seppälä & Tanskanen 2010), eikä muussakaan kotimaisessa tutkimuksessa asiaa ole käsitelty tällä tavoin paljoa. Muutamit draaman jälkeiseen teatteriin keskittyvät teokset eivät myöskään varsinaisesti käsittele kehyskertomusrakenteita (vrt. Ruuskanen ym. 2011). Poikkeus on draamakasvatus, jossa kehyskertomusrakenne esiintyy yhtenä mahdollisena prosessidraaman menetelmänä. Näkökulma on kuitenkin enimmäkseen draamapedagoginen, jossa painopiste on opettamisessa, ja opettajan rooli on ohjata oppilaiden toteuttamaa produktiota käsikirjoituksineen. (Ks. esim. Bowell 2005; Viirret & Airaksinen 2018.) Erilaisten painotusten vuoksi olen jättänyt draamakasvatuksellisen näkökulman tarkastelun tästä työstäni pois. Palaan lyhyesti aiheeseen luvussa 7. jatkotutkimusideoiden muodossa.

3) Vaikka kyse ei olekaan tutkimuksista, liittyvät erilaiset yleiset käsikirjoitusoppaat aiheeseeni tärkeinä tietoa popularisoivina ja käytännöllisesti orientoituneina lähteinä. Niissä sivutaan kehyskertomusrakenteita, mutta usein vain niukalti (Aaltonen 2018; Aronson 2001; Sundstedt & Paananen 2009; Vacklin, Rosenvall & Nikkinen, 2015). Seikka onkin perustellut osaltaan sitä puolta, että haluan itse sanoa jotain aiheesta myös käytännöllisestä näkökulmasta.

4) Biografiaa kirjallisena lajityyppinä, ja historian esittämistä fiktiona on myös tutkittu paljon yleisesti, ja 1990-luvulta lähtien erityisesti jälkiklassisen narratologian kautta (ks. esim. Cohn 2006). Tutkimusta on sovellettu teatterinkin kontekstiin (Rokem 2000), mutta historiallisesta tai biografisesta kehyskertomusrakenteesta sinänsä ei löydy paljoa mainintoja.

Kaiken kaikkiaan, tutkimusta on niukalti tässä tarkasti valitsemassani kontekstissa, eli draaman kehyskertomusrakenteisiin liittyen; enkä ole löytänyt vastaavanlaista tutkimusta tai sen osaa, jota tämä tutkielmani pyrkii olemaan. Siten sen rooli pyrkii olemaan eräs lisä tuossa luonteeltaan sirpaleisessa tutkimustraditiossa, jossa nuo eri alat kohtaavat ja leikkaavat toisiaan. Siksi ajattelin, että on sopiva paikka jonkin ilmiötä esiin nostavan tutkimuksen luomiseen erityisesti kotimaisten tekstien osalta. Siksikin, että käsikirjoittamisen tapa saattaa olla yleistymässä tulevaisuudessa, kuten luvussa 3. olen varovaisesti ennustamassa.

1.7 Kohdeaineistoina teatteritekstit

Olen valinnut esimerkkiaineistoiksi muutamia kotimaisia teatteriesityksiä, joiden näyttämötekstit toteuttavat kehyskertomusrakennetta, laveasti tulkittuna. Näitä käsittelen lyhyesti luvussa 5. Kohdeaineiston ongelmana on, että tällaisia käsikirjoituksia julkaistaan harvoin kaupallisesti, painettuina tai sähköisestikään, vaan ne ovat usein vain työryhmän käyttöön jääviä plareja ja joskus syntyvät täysin *in situ*, eli tilannekohtaisesti. Kun käsikirjoitukset ovat luonteeltaan sovittavia ja sisältävät usein usean eri tekijän tekstejä, olisi julkaiseminen monessa tapauksessa turhaa; koska tekstit on jo julkaistu eri yhteydessä, ja uudelleenjulkaiseminen vaatisi erillisten oikeuksien hankkimista. Eräs toinenkin käytännön kysymys liittyy tekijänoikeuksiin. Kehyskertomusrakenteinen näyttämöteksti voidaan katsoa alkuperäisen muunnelmaksi, jonka esitysoikeuksia eivät hallinnoi erilaiset agentuurit, vaan niistä on sovittava itse tekijän tai tämän perikunnan kanssa. Sellaisessa voi olla lisätyötä, joka puoltaa helpomman ja valmiiksi saatetun käsikirjoitusratkaisun valintaa. Eräs vaihtoehto on käyttää aineistona tekstejä, joiden oikeudet ovat jo rauenneet, kuten tein itsekin valitsemalla kohteekseni kirjailija Edgar Allan Poen (1809-1849) tuotantoinen.

Siksi minulla oli käytettävissä tämän tutkielman kohdeaineistoksi oma näyttämötekstini, ja kyseinen materiaali sopi luonteeltaan hyvin sekä rakenteen että sen dramaturgian hahmottamiseen, mitä tällaisiin teoksiin liittyy. Koska luonnollisestikin tunnen tekstin syntyprosessin, voin avata sitä havainnollistamaan, miten käytännössä tämän kaltainen käsikirjoitus voidaan saada aikaan. Tämä keskeinen aineisto saa laajimman, tapaustutkimuksellisen käsittelynsä luvussa 6. *Kuolleiden henget – Edgar Allan Poen tarinoita*. Näyttämöteksti sisältää Poen tuotantoa dramatisoituna, sekä itse kirjoittamiani osuuksia niiden lisänä. Kirjoitin ja sovitin sen vuonna 2017, ja ohjasin näyttämölle keväällä 2018. Koska en käyttänyt käsikirjoittaessani tietoisesti mitään olemassa olevaa muotia tai mallia, olivat taiteelliset ratkaisuni usein varsin heuristisia ja intuitiivisia luonteeltaan. Pyrin aineistoa analysoitaessa kirjoittamaan auki ja perustelemaan niitä valitsemani teoreettisen viitekehyksen kautta. Lisäksi tarkastelen, millä tavoin tekstini on juuri biografinen kehystelmä ja edustaa kyseistä lajia.

Vaikka pyrinkin analyysissäni todentamaan miten tietyt yleiset teoreettiset periaatteet ilmenevät kyseisessä tekstissä, on jokainen teatteriteksti kuitenkin erilainen. Ne eivät toimi samanlaisten sääntöjen mukaan, vaan pyrkivät luomaan niistä omat muunnelmansa. Siksi johtopäätöksienkään soveltaminen ristiin eri teosten kesken ei ole ongelmattonta. Poen kaunokirjallista tuotantoa en varsinaisesti käsittele yleisesti, muutoin kuin miten se liittyy juuri oman tekstini asiayhteyteen. Olennaista on, kuinka syntyi itsenäinen ja yhtenäinen näyttämöteksti kirjailijan tuotannosta, joka on keskeisiltä osin novelleja ja runoutta. Miten niistä saatiin aikaan juonellinen kokonaisuus, ja miten erilaiset osat jotka eivät sinällään tarjoa aineksia pitkään ja yhtenäiseen teokseen, sulautuivat sellaisen osaksi?

1.8 Nimityksiä ja käsitteitä

Aiheeseen liittyvästä keskeisestä sanastosta käytetään usein ristiin monia eri nimityksiä eri yhteyksissä. Myös alakohtaista vaihtelua esiintyy: kirjallisuuden- ja kirjoittamisen tutkimus käyttää hieman eri nimityksiä kuin draaman- ja teatterintutkimus. Joskus horjuvuutta on

havaittavissa samojen alojenkin sisällä, ja siksi valinnat terminologian käyttämisestä ovat olleet haasteellisia.

Käytän tässä käsitettä *näyttämöteksti* tai *esitysteksti* johon teatteriesitys pohjautuu, luonteeltaan suppeamman ja draamallisen *näytelmän* sijaan. Nuo tekstit eivät ole näytelmiä ”perinteisessä” mielessä, eivätkä aina muodosta yhtenäistä kokonaisuutta. Teksti voidaan myös koota itse esityksen tuottamisen prosessissa, eikä välttämättä ole olemassa perinteiseen tapaan etukäteen.

Teatteritekstiä käytän laajana käsitteenä joka sisältää sekä perinteisemmät, draamalliset näytelmät että sen ulkopuolelle jäävät esitystekstit.

Draama vai *teatteri*? Draamana pidetään nykyään, erotettuna *draaman jälkeisyydestä*, juurikin draamallista teatteria teksteineen. Teatterin taas katsotaan nykyään sisältävän sekä draamallisen, että draaman jälkeisen näyttämötaiteen. Hans-Thies Lehmannin tunnetuksi tekemä laaja käsite *draaman jälkeinen teatteri* on vakiintunut kieleemme asiansanaksikin, jonka rinnalla on käytetty nimityksiä postdraamallinen ja jälkidraamallinen teatteri, nykyteatteri, ja uusi teatteri. Jatkossa viitataan ilmiöön draaman jälkeisenä teatterina, ja dramaturgian muotona taas *jälkidraamallisuuteen*, vaikka kaikki nimitykset olisivatkin mielestäni perusteltuja (vrt. Heinonen & Lehmann 2009, 11-13).

Käsikirjoittamisen tulkitsen tässä yhteydessä varsin laajana, kokoavana yläkäsitteenä monille kirjoittamisen muodoille. Eli kaikelle, johon voi sisältyä niin perinteistä tapaa tuottaa uutta, omaa tekstiä; kuin aiemminkin julkaistun materiaalin muokkaamista esitettäväksi, eli dramatisointia, sovittamista tai adaptaatiota, ja editointia. Koska aiheeni yhdistää monin paikoin dramatisoinnin ja käsikirjoittamisen, käsittelen tekstejä tässä käsikirjoituksina, vaikka toisenlaisin kriteerein tulkittuna voisivat ne olla dramatisointejakin. Kuten jatkossa huomaamme, voi kehyskertomusrakennetta hyödyntävän näyttämötekstin luominen sisältää kaikkia mainittuja kirjoittamisen tapoja.

Draamakäsikirjoittaminen ja *teatterikäsikirjoittaminen* sisältävät siten myös sen merkityseron, joka pohjautuu itse draaman ja teatterin käsitteiden vastaavaan eroon. Tutkielmani käsittelee enemmän draamallista, ei draaman jälkeistä teatterin muotoa teksteineen, vaikka jälkimmäistäkin sivutaan. Siksi sen itse nimessäkin on draama-sana.

Teatteriesityksen, tai vain *esityksen*, käsitän tässä oletuksellisesti puheatterina, ja rajaan siten ulkopuolelle esimerkiksi kokeelliset ja muut hyvin niukasti puheilmaisua (ja siten tekstiä) hyödyntävät esitykset, kuten myös tanssiesitykset tai performanssiin ja improvisaatioon perustuvat teokset. Oletuskäsitteeni *esityksestä* on kuitenkin laajempi kuin *näytelmä* (esitettävänä teoksena, ei tekstinä), joka käsitetään usein draamallisena kokonaisuutena omine, vakiintuneine konventioineen (vrt. esim. Lehmann 2009, 49-50).

Kehyskertomus ja *kehystarina* tarkoittavat samaa. Käsite *kehysnäytelmä*, jota näkee joskus käytettävän, voisi olla perusteltu valinta kuvaamaan kehyskertomusrakennetta käyttävää esitystä teksteineen, mutta jota en käytä siihen sisältyvän näytelmä-nimityksen takia.

Vaikka käsite *sisäiskertomus* olisi semanttisesti perustellumpi valinta, käytän silti käsitettä *sisäkertomus*, joka on myös vakiintunut YSA-asiasana.

Eepinen voi tarkoittaa *brechttiläisen* eepisen teatterin dramaturgiaa (Kjölner & Szatkowski 2001, 16-24), ja taas elokuva- ja mediatutkimuksen kontekstissa eeposmaisuuutta ja laajakaarista kerrontatapaa (Aaltonen 2018, 94-101), kuten myös heroista runoelmaakin.

Episodi ja episodisuus katsotaan usein mainitun eepisen dramaturgian osaksi, eepisyyden koostuessa episodeista. Laveammin episodi voi olla jokin lyhyt, itsenäinen tai epäitsenäinen kokonaisuuden osa, kuten sisäkertomuskin. Muutamat aiemmat mainintani episodeista tarkoittavat lähinnä sisäkertomusta, ja olen käyttänyt nimeä havainnollisuuden takia, koska käsitteen arkipäiväinen merkitys on tuttu.

Kollaasimaisuus ja *fragmentaarisuus* ovat tekstikokonaisuuksia kuvattaessa ilmauksia, joissa on samanlaisuutta, mutta pieniä merkityserojakin. En keskity siihen että purkaisin niitä täsmällisesti, vaan luotan lukijan mielikuviin mistä on kyse.

1.9 Teoreettiset viitekehukset ja lähdekirjallisuus

Olen käyttänyt tutkielmassani pääasiassa kolmenlaista lähdekirjallisuutta. Tärkeimmässä asemassa on ollut kirjallisuudentutkimuksen alan narratologinen tutkimuskirjallisuus. Muita ovat teatterin- ja draamantutkimus, sekä erilaiset käsikirjoittamisoppaat. Sivusin asiaa jo alaluvussa 1.6. eli aiemman tutkimukseen yhteydessä. Näistä kaikista lyhyesti seuraavassa.

Proosan kehyskertomuksia on tutkittu narratologian eli kertomusteorian kautta paljonkin, ja näistä teorioista tuli sopivuudessaan luonteva lähestymistapa aiheen keskeiseen tekijään, eli tekstien rakenteisiin. Yleisen kertomuksen teorian huomiot rakenteista ovat sovellettavissa teatterinkin kontekstiin, ja niiden kautta kehyskertomusrakenteen erilaisia osia pystytään analysoimaan suhteessa toisiinsa varsin yksinkertaisellakin teoreettisella välineistöllä. Käytän hyväkseni klassisen ja jälkiklassisen narratologian malleja ja käsitteitä, joita ovat määritelleet mm. kirjallisuudentutkijat Gérard Genette ja Dorrit Cohn. Suuri apu on ollut myös kotimaisista narratologisista artikkeleista tutkimussuuntauksen ideoiden, ja sen klassikkotekstien ymmärtämiseen. Pysin hyödyntämään narratologista käsittekokonaisuutta tekstien ominaisuuksien, eli kehyskertomusrakenteen analyysissä ja tulkinnassa, en vain luokittelemaan tai kategorisoimaan itse tekstejä sen kautta. Tätä teoreettista osuutta avaan luvuissa 4. ja 5.

Onko asian teoreettisesta määrittelystä narratologian kautta hyötyä käsikirjoittajalle, joka aikoo hyödyntää taiteellisessa työssään kehyskertomusrakenteen käyttöä? Haluan ainakin uskoa että olisi, ja että rakenteiden ymmärtäminen voi auttaa jäsentämään omaa työstettävää tekstikokonaisuutta paremmin, vaikka ei olisikaan perehtynyt esimerkiksi narratologiaan suuntauksena. Siksi pyrin pitämään teoreettiset analyysit käsitteineen riittävän helpotajuisina, enkä ole vienyt niitä niin pitkälle kuin olisi ollut mahdollista. Enemmänkin pyrin käymään vuoropuhelua teoreettisten huomioiden ja aiheeni sekä itse kohdetekstien kanssa – siitä huolimatta että käyttäisinkin teoreettista välineistöä hieman idiosynkraattisesti. Mitään kokonaisvaltaista ja systemaattista tapaa käsitellä aiheitani ei näissä puitteissa ole edes mahdollista saavuttaa, vaan on luotettava hyvän esimerkin voimaan *pars pro toto*. Parhaimmillaan voi sen kautta havaita muissakin teksteissä samoja ominaisuuksia kuin mitä yhdessä tai muutamassa.

Sovellan myös pääosin kotimaista teatterin ja draaman tutkimukseen keskittyvää kirjallisuutta, esimerkiksi 2000-luvulla ilmestyneitä artikkeliantologioita. Ulkomaisista alan klassikoista viittaan eniten Hans-Thies Lehmannin pääteoksen *Draaman jälkeisen teatterin* ideoihin. Teatterin- ja draamantutkimuksen osalta en ole noudattanut mitään painotusta tietyn

tutkimusparadigman suuntaan, vaan lukenut vähän kaikkea joka saattaisi tarjota tutkielmalleni jotain hyödyllistä. Osa siitä on päätynyt lähdeviittauksiksi asti.

Kolmas käyttämäni lähdekirjallisuuden laji on käsikirjoitusoppaat, jotka usein suuntautuvat enemmän elokuva- ja mediakäsikirjoittamiseen kuin teatteriin. Teosten huomiot ovat olleet soveltaen hyvin käyttökelpoisia, ja parhaimmillaan hyvällä tavoin käytännönläheisiä, sekä vastanneet omalta osaltaan tutkimuskysymyksiini pragmaattisemmasta käsikirjoittamisen näkökulmasta. Lisänä olen ottanut mukaan myös joitakin sanomalehtien kritiikkejä viittaamistani teatteriesityksistä teksteineen. Nuo valitsemani jutut tiivistävät teoksista olennaisia asioita. Myös itse teatteri-instituution kannalta sanomalehtijournalismi ja erityisesti sen kritiikit ovat tärkeitä, ja saattavat olla usein ainoita kuvailevia julkisia dokumentteja joita jää jäljelle, kun teoksen esityskausi on päättynyt.

Näiden monien eri tyyppisten lähteideni kautta pyrin siis käsittelemään aluvussa 1.1 mainittuja eri tutkimuskysymyksiä, joita huolimatta niiden erilaisuudestaan keskenään yhdistää siis yhteys kohdeaineistona toimivaan omaan näyttämötekstiini. Koska tavoittelemani käsittelytapa on sekä teoreettinen että pragmaattinen, on aineistokin luonteeltaan kirjavaa. Itse uskon sen olevan etu aiheen monipuolisen tutkiskelun kannalta.

2. KEHYSKERTOMUSRAKENNE

2.1 Aiheen tarkennusta

Kehyskertomus tai -tarina voi käsitteenä tarkoittaa hyvin erilaisiakin asioita, joten lyhyt katsaus sen eri muotoihin on paikallaan. Sitä myöten tarkennan, millaiset muodot tuosta laajasta käsitteestä ovat tutkimuskohteenani ja mikä eivät. Taustalla vaikuttaa myös kysymys itse kertomuksen määritelmästä sinänsä, että mitä se on tai ei ole. Joudun sivuuttamaan asian tässä yhteydessä, mutta käsittelen sitä narratologian kautta myöhemmin alaluvussa 4.2.

Kun puhun kehyskertomus*rakenteesta*, tarkoitan sillä kokonaisuutta jonka muodostavat itse a) kehyskertomus, ja sen b) sisäkertomukset. Kyse on kerronnan muodosta, jossa yksi tai useampi teksti, kertomus esiintyy toisen sisällä, eli sisäkertomuksena, jota kehyskertomus nimensä mukaisesti *kehystää*. Sisäkertomukset voivat edustaa hyvin eri tyyppisiä kirjallisuuden lajeja, ja olla enemmän tai vähemmän juonellisia luonteeltaan. Kehyskertomus kokoaa yhteen ja toimii siltoina sisäkertomusten välillä, ja sitä hyödyntäen voidaan järjestää keskenään hyvin erilaista ja siis heterogeenistä materiaalia yhtenäiseksi teoskokonaisuudeksi. Tai vaihtoehtoisesti, itse sisäkertomus voi olla myös yhtenäinen, ja kehyskertomus jaettu osiin toimien roolissa jossa se kommentoi ja rytmittää tuota päätekstiä. Keskityn näistä kahdesta ensimmäiseen variaatioon.

Rakenne on siis olemukseltaan avoin, ja helposti laajennettavissa tai tiivistettävissä lisäämällä tai poistamalla sisäkertomuksia. Tällä on tietenkin vaikutuksia teoksen kokonaisuuteen aina jollain tavoin, mutta yleistykseenä näin. Teos voi jakaantua kohtauksiin tai tilanteisiin, joissa kehys- ja sisäkertomuksen tasot vuorottelevat, juonen jaksottuessa sitä kautta. Sisäkertomukset voivat toimia kokonaisina sivujuonina, tai olla pääjuoneen kiinteämmin tai löyhemmin liittyviä kohtauksia, kuten vaikka runous voi toimia monologina muunlaisten, usein dialogisten tekstin osien välissä. Näin rakenne voi olla eri tekstilajien välinen ja niitä ylittävä hybridimuoto, joka luo itsensä välittämättä kategorisoinneista. Itse kehyskertomuksen

luonne on usein olla apuneuvo ja väline, mutta sillä voi olla myös muunlaisia tarkoituksia. Se voi kuljettaa pääjuonta eteenpäin, luoda teokseen draaman kaarta ja selkeän, toisiinsa peilaavan alun ja lopun. Kehyskertomusrakenteelliset teokset yleensä alkavat kehyskertomusosasta ja loppuvat siihen, jolloin sillä on suuri teoksen kokonaisuutta määrittävä rooli. Poikkeuksellisena muotona kehys voi jäädä myös epätäydelliseksi ja puuttua alusta tai lopusta (Wolf 2006, 187-188).

2.2 Lajin oma historia?

Seuraavassa taustoituksena lyhyt katsaus kehyskertomusrakenteiden historiaan proosakirjallisuudessa ja epiikassa. Keskityn siis muotoihin, joissa sisäkertomukset ovat keskenään erillisiä. Rakenne on kirjallisena kerronnan muotona ikivanha, ja useat kansallis- ja muut eepokset on koottu sen kautta. Antiikin, keskiajan ja renessanssin kirjallisuudesta se esiintyy mm. Ovidiuksen *Muodonmuutoksissa* (8 jaa.), *Tuhannen ja yhden yön tarinoissa*, Boccaccion *Decameronessa* (n. 1353) ja Geoffrey Chaucerin *Canterburyn tarinoissa* (n. 1400) (Wolf 2006, 201). Se esiintyi myös romantiikan aikakaudella, kuten Zachris Topeliuksen *Välskärin kertomuksissa* (1851-1866). Nämä ovat rakenteen niitä tunnettuja arkkityyppejä, joita nykyään käytetään enää harvoin noin sellaisinaan, ellei haluta tietoisesti jäljitellä muotoa esimerkiksi pastissina.

Modernissa ja jälkimodernissa kirjallisuudessa kehyskertomuksen idea on kokenut kuitenkin uuden tulemisen uudenaikaisissa muodoissaan, joissa erityisesti kehys- ja sisäkertomusten suhteet ovat usein monimutkaisempia kuin edellä mainituissa klassisissa tyypeissä. Rakennetta rikotaan, se tehdään tarkoituksellisen näkyväksi ja sillä leikitellään. Yksi sen käyttäjistä on ollut Italo Calvino (1923–1985), jonka teoksista useatkin hyödyntävät jotain sen variaatiota. Rakenne esiintyy myös fantasiakirjallisuudessa useasti, johtuen sen sopivuudesta fantastisen todellisuuden kuvauksen esittämiseen omina sisäkertomuksinaan. Lewis Carrollin *Liisa*-kirjoissa (1865 ja 1872) vuorottelevat fantasiamaailma ja sitä kehystävä konsensustodellisuus. Näin rakenne luo sillan arkikokemuksen ja fantasian välille tehden illuusiosta uskottavampaa (Wolf 2006, 191-192). Neil Gaiman käyttää rakennetta

sarjakuvateoksessaan *The Sandman* (1989-) unien esittämiseen omina sisäkertomuksinaan. Kirjailija toimii näissä kaikissa esimerkeissä – kaiken muun ohella – kuin ”arkkitehti”, joka luo rakenteet joiden kautta teos saa omanlaisensa muotokielen.

Vaikka maininnat oppikirjamaisista esimerkeistä kirjallisuuden traditiossa ovat ehkä triviaalejakin, ne pohjustavat sitä teatterin kehyskertomusrakenteen muotoa johon keskityn jatkossa. Joka on ottanut teatterin ja draaman kontekstiin sopivia vaikutteita proosan ja epiikan lajeista, hyödyntäen niitä ja osittain myös niiden kanssa yhdistyen. Mutta mikä on sen oma historia? Itse teatteriteksteissä käytetyn kehyskertomusrakenteen lajihistoria näyttää enemmän tai vähemmän kirjoittamattomalta luvulta, ja on vaikeaa löytää sille mitään erityistä alkupistettä. Ehkä tässäkin toteutuu se sama väliinpuotoamisen luonne, joka liittyy aiheeseen laajemminkin. Vaikka poikkeuksiakin varmasti löytyy, tulkitsen varsinaisen kehyskertomusrakenteen muodon yleistyneen teatterissa vasta sovittavan käsikirjoittamisen ja dramaturgian kehittymisen myötä, siirryttäessä noin karkeasti klassisuudesta (esi)moderniin aikakauteen. Väite on hieman rohkea, mutta tarkennan sitä tarkoittamalla juuri eri kirjallisuuden lajeja yhdistäviä hybridimuotoja käsikirjoituksina, joiden tuottaminen näyttämölle vaatii itse teatteri-instituutioltakin modernia luonnetta.

Kehyskertomuksellisuuden historia seurailee siis modernin teatterin kehitystä yleisesti, jossa esityskäsikirjoitukset saattoivat olla, jonkin orgaanisen, yhtenäisen näytelmän sijaan väljemmin monesta osasta koostuvia tekstuaalisia kompositioita. Valitettavasti joudun rajaamaan sekä tekstien lajihistorian että siihen liittyvän teatterin institutionaalisen historiankin käsittelyn tätä enemmän pois aiheestani. Sen hämärään jää varmasti monia vain harvoin mainittavia varhaisia teoksia jotka toteuttavat kehyskertomusrakennetta – mutta niillä on tuskin ollut paljoakaan vaikutusta siihen, millaisia tekstit nykyään ovat, ja millaisista lähtökohdista ne ovat syntyneet.

2.3 Muunnelmia ja sukulaisuuksia

Tutkimuskohteekseni valitsemassani kehyskertomusrakenteen muodossa olennaista on kehyskertomuksen ja sisäkertomusten suhde. Kehyskertomus liittää yhteen monia erilaisia sisäkertomuksia joilla ei ole keskenään *sellaisia* yhdistäviä ominaisuuksia, ettei osien kokoaminen yhtenäiseksi teokseksi edellyttäisi lainkaan kehyskertomusta. Se ei tietenkään tarkoita, etteikö niillä voisi olla keskenään yhdistäviä ominaisuuksia noin sinänsä. Kehyskertomus tuo myös mukaan jotain selvästi uutta siihen nähden, mitä pelkät sisäkertomukset olisivat sitä ilman. Tämän tarkentavan määrittelyni takia joudun jättämään useita sen kiinnostavia muunnelmia vain lyhyen käsittelyn varaan, joista seuraavassa. Niiden läpikäyminen tarkoittaa kuitenkin pääkohdettamme, ja perustelee paremmin sen omanlaisenaan kirjoittamisen muotona. Nekin ovat käsikirjoittajalle työkaluja, jotka voidaan hyvin yhdistää pääaiheeseemme.

Alkujaan Bertolt Brechtin (1898-1956) teorioihin perustuvasta *eepisistä teatterista* voi löytää joitakin sukulaisuuksia kehyskertomusrakenteen kanssa. Yhdessä mielessä se on luonteeltaan jälkimodernin kehyskertomusrakenteen eräs tärkeä alkutekijä, jossa teatteritekstiin kokonaisuutena, ja erityisesti sen draamallisuuteen luotiin uudenlainen lähestymistapa. Eepinen dramaturgia perustuu episodisiin osiin, jotka voivat poiketa keskenään toisistaan ja toimia teoksessa autonomisina kohtauksina, sekä esiintyä simultaanisesti, ei kronologisesti. Episodisuus ja siirtymät niiden välillä tehdään näkyviksi, joka palvelee keskeistä *vieraannuttamiseksi*, jolla luodaan usein montaasinomaisesti yhteyksiä ajan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Siksi kohtausten tai tilanteiden väliset vastakohtat ovat tärkeässä roolissa. Eepinen teatterimuoto pyrkii katsojan tiedostavan kriittisyyden herättämiseen ja sitä myöten aktivoimiseen poliittisena toimijana, joka tapahtuu keskeisesti juuri metateatterillisuuden keinoin. Myös tekstin kirjoittajan sekä esityksen ohjaajan edellytettiin uudistavan teatteri-instituutiota, eikä vain toistamalla aiempaa uusintavan sen konventioita. (ks. esim. Krasner 2012, 241-248.)

Eepinen dramaturgia on siksi, hieman kärjistäen, luonteeltaan erilainen kuin kehyskertomusrakenne itsessään; jota voi pikemminkin pitää dramaturgisesti hyvin laajana,

yleisenä ja vain rakenteellisesti määriteltynä ominaisuutena. Tapa jolla tässä käsitän kehyskertomusrakenteen, on pikemminkin välttää vieraannuttamisefektiä sinänsä, ja tehdä erilaisista osista koostuvan teoksen kokonaisuutta enemmän yhtenäiseksi. Se mahdollistaa monenlaiset sisällöt – myös episodiset. Siksi ettei se sulje pois metateatterillisuutta, eikä teoksen yhteiskunnallisuuteen pyrkiviä ominaisuuksiakaan. Koska en niinkään käsittele itse sisältöjä konteksteineen kuin rakenteita, rajautuu eepinen dramaturgia (juuri yhteiskunnallisuuden kontekstin sisältävänä) tämän tutkielman ulkopuolelle, vaikka jotain yhtymäkohtia onkin olemassa. Alun perin brechtiläisen eepisen teatterin muodot ovat laajentuneet alkuperäisistä ideoistaan, ja sulautuneet nykyään myös entistä enemmän sivuamaani draaman jälkeiseen teatteriin, jota Lehmann pitääkin *jälkibrechtinä* (2009, 73), josta lisää luvussa 3.

Muunlaisia keinoja luoda yhtenäisyyttä episodisesti koottuun teokseen on mm. sen rakentuminen jonkin yhdistävän *teeman* ympärille. *Makrojuoni* on taas kuin kehyskertomus, mutta kantaa myös symbolisesti teoksen teemaa, eli kaikki episodit tai sisäkertomukset liittyvät jotenkin makrojuonen elementteihin. Makrojuoni luo yhteyden tarinoiden välille ja pohjan jännitteelle (Vacklin ym. 2015, 177). Edellistä löyhempi on *assosioiva rakenne*. Draaman maailma ei ole yhtenäinen, ja teos rakentuu teeman ja joidenkin toistuvien symbolisten elementtien kautta (mts. 183-184). Kaikki nämä variaatiot sivuavat kohteenani olevaa rakennetta, mutta eroavat siitä luonteeltaan. Kehyskertomuksen tehtävänä on usein luoda teokseen jännite, joka kantaa alusta loppuun. Se poikkeaa makrojuonesta ja assosiaatorakenteesta siinä, että se ei välttämättä kannata symbolista tai temaattista merkitystä, vaan sitoo osia dramaattisesti (mts. 177-178).

Käsikirjoittamista tutkinut ja opettanut Jouko Aaltonen pitää kirjassaan *Käsikirjoittajan työkalut* (2018, 92) kehyskertomuksen käyttöä vanhahtavanakin. Hän lisää, ettei nykyajan katsoja kaipaa tällaista välittävää tai selittävää elementtiä, ja pitää usein parempana mennä suoraan asiaan. Luonteeltaan hyvin pragmaattinen näkemys liittyy elokuva- ja mediakäsikirjoittamiseen, ja jossain määrin hän onkin oikeassa – jos puhumme mainituista kaikista perinteisimmän muotoisista kehyskertomuksista, jotka kehystävät jotain yhtenäistä tarinaa. Vain tyylikeinona se on vanhahtava, mutta rakenne on saanut niin paljon

uudenlaisiakin muotoja, että vanhanaikainen se ei sinänsä ole. Hän sivuaa asiaa vielä episodirakenteen osalta elokuvassa, ja moittii usean ohjaajan episodielokuvia tavallisesti hajanaisiksi, väittäen ettei katsojalle synny kokonaiselämystä. Syynä on teeman väljä käsittely, sen puuttuminen kokonaan tai lähestymistapojen ja tyylien erot. Saman ohjaajan teoksista hän tosin toteaa, että erillisistä episodeista muodostuu paremmin elävä temaattinen kokonaisuus. (2018, 99). Voisi ajatella, että kehyskertomusrakenne juuri voi vahvistaa teosta luomalla siihen enemmän yhtenäisyyttä, ja torjua siten näitä havaittuja puutteita.

2.4 *Mise-en-abyme* ja näytelmä näytelmässä

Kerronnan *mise-en-abyme* -rakenne, jossa päätarinassa esiintyy jokin sisäkertomus upotettuna tarinana tarinan sisälle, on eräs kehyskertomus/sisäkertomus -rakenteen tyyppi. Siinä sisäkertomus usein peilaa pienoiskoossa ja etäännyttäen jotain teoksen keskeistä juonellista elementtiä tai teemaa. Näytelmä näytelmässä -rakenne toimii usein siten, jollaisia esiintyy mm. Shakespearen näytelmissä kuten *Hamletissa*, jossa teatteriseurueen esitys Gonzagon murhasta on keskeinen elementti juonen kannalta (ks. Ron 1987, 423; Wolf 2006, 182). Samoin Anton Tšehovin *Lokissa* (1895) esiintyy samantapainen, jotain olennaista teoksen kokonaisuudesta peilaava rakenne, joka on draaman kehyskertomusrakenteen vieruskäsite tai alalaji, tulkinnasta riippuen. Siitä voidaan kuitenkin löytää ne varhaiset historialliset esimerkit näytelmässä esiintyvistä kehystävistä sisäkkäisrakenteesta.

Vaikka rajaankin myös mainitun rakenteen pääasiallisen tarkasteluni ulkopuolelle, on kysymys sen, ja erityisen sisäkertomuksen tarkasta erosta olennainen. Siitä huolimatta että sisäkertomukset voivat olla luonteeltaan hyvin ”näytelmällisiä”, siten että ne voidaan joissain tapauksissa määritellä näytelmän sisäiseksi näytelmiksi näytelmässä, on niillä omat eroavaisuutensa. Näytelmä näytelmässä esitetään yleensä teoksen itse ”pääasiallisen” osan hahmoille, kuten *Hamletissa* ja *Lokissa*, joissa molemmissa nämä kommentoivat näkemäänsä esitystä. Kyseessä on näytelmä sanan varsinaisessakin merkityksessä, koska kerrottua tekstiä esitetään itse teoksen maailmassa. Tällöin sisäisessä näytelmässä ei olla täydellisesti, vaan jaettuna ja ainoastaan nähdään väliaikaisesti sen omaan *mimeettiseen* todellisuuteen.

Sisäkertomuksen kohdalla näin ei välttämättä ole, vaan sellainen voi avautua täysin omaan todellisuuteensa, jolla ei ole mainitunlaista yhtymäkohtaa näytelmän muuhun mimesikseen. Mimesiksen käsitteestä tarkemmin luvussa 4.

Varsinainen draaman kehyskertomusrakenne poikkeaa näytelmä näytelmässä -rakenteesta myös siten, että näytelmän sisään asetetun toisen näytelmän, usein jonkinlaisen yhden kohtauksen tai muun mininäytelmän, suhde kokonaisuuteen on erilainen kuin kehyskertomusrakenteisissa teoksissa. Sen luonne on olla keskeinen tehosteinen elementti juonen kuljetuksen kannalta, kuten Hamletissa ja Lokissa. Kehyskertomusrakenteisessa näytelmissä voi jonkin sisäkertomuksen rooli olla muunlainenkin, eikä sen edellytetä toimivan pääjuonta rakentavana elementtinä samalla tavoin. Esimerkkini ovat klassisesta draamasta, ja edustavat sen konventioita. Varsinkin modernissa ja jälkimodernissa draamakirjallisuudessa on näytelmä näytelmässä -rakennetta käytetty varioiden ja mainituista konventioista poikkeavalla tavalla, esimerkkinä Luigi Pirandellon (1867-1936) tuotanto (Pfister 1988, 223-226). Tämä jaotteluni sisäkertomuksien ja näytelmästä näytelmässä -rakenteiden kesken on ehkä karkea, mutta kyse on lopulta siitä että semanttinen ero näiden kahden välillä voidaan perustella.

2.5 Teatterin kehyskertomusrakenteet

Teatterin ja draaman kehyskertomusrakenteen historiaa ei siis ole samalla tavoin selkeästi hahmotettavissa esimerkkiteosten kautta. Ehkä ensimmäiset sellaiset näyttämölle suunnatut tekstit ovat olleet näyttämösovituksia epiikan ja proosan jo alun perinkin kehyskertomusrakenteisista teoksista, ja vain säilyttäneet samanlaisen rakenteen (vrt. alaluku 2.2). Mutta varsinaisesti vasta modernina ja jälkimodernina aikana, perinteisten draaman konventioiden väljentyessä on kirjoittamisen muoto syntynyt noin itsenäisenä, ja omilla ehdoillaan toimivana kerronnan strategiana. Joka liikkuu jossain käsikirjoittamisen, dramatisoinnin ja sovittamisen harmaalla alueella, eikä siten kiinnity varsinaisesti teatterin eikä kirjallisuudenkaan historiaan, pudoten jonnekin mainittujen väliin.

Semiotiikan termejä lainaten, kehyskertomusrakenteen juonen *syntagma* eli jatkumo muodostetaan yhdessä kehyskertomuksen ja sisäkertomusten *paradigmasta*, eli valinnan avaruudesta. Tämä pätee periaatteessa kaikkien teatteritekstien makrorakenteisiin (Pfister 1988, 230), mutta on korostunut ominaisuus kehyskertomusmuodossa. Jos kehyskertomus on saman kirjailijan käsialaa kuin mitä sisäkertomuksetkin, tarjoaa teos usein jo valmiimman lähtökohdan dramatisointiin. Mutta erityisesti teatteriteksteissä voi kehyskertomuksen luoja olla eri tekijä kuin itse sisäkertomusten. Sille syntyy näin vähintään kaksi tekijää: sisäkertomusten ja kehyskertomuksen kirjoittajat. Metodi on jossain dramatisoinnin ja käsikirjoittamisen välialueella, koska kehyskertomukseen kirjoitetaan jotain selvästi uutta materiaalia – mutta sisäkertomusten luonne lopulta määrittelee paljon, että millaista se on. Vastaavasti sisäkertomusten luonteeseen vaikuttaa se, millainen kehyskertomuksen on tarkoitus olla. Kehyskertomuksen tulee palvella sisäkertomusten esittämistä eikä olla niistä irrallaan – silloin kehyskertomus muuttuu luonteeltaan tarpeettomaksi. Kirjoitusprosessissa on olennaista tämä molempiin suuntaan vaikuttava tekstin eri osien suhde.

Vaikka käsittelemäni kehyskertomusrakenne keskittyykin juuri esitettäväksi tarkoitettuihin teksteihin, on siinä potentiaalia olla eri lajien rajankäynnin kautta toteutuva hybridi, jota tekstin käyttötarkoitus ei määrittele lajina. Vaan jossa eri kirjallisuuden lajit voivat ruokkia toisiaan, tuottaen eri tyyppisiä osia, ja niin sulautumia kuin törmäyksiäkin niiden kesken. Kirjailija Juha Hurme näkee, että lyriikan, epiikan ja draaman rajat ovat liudennettavissa, ja on kiinnostunut hybridien tekemisestä (Hurme & Säkö 2012, 300). Hän onkin esimerkiksi piilottanut näytelmiä romaaneihinsa, ja nostaa lajirajojen ylittämässä esiin Aleksis Kiven, jonka *Seitsemästä veljeksestä* (1870) hakee ajateltavaa omaankin kirjoittamiseensa. Koska se sisältää kaikki kolme kirjallisuuden päälajia – ja on silti orgaaninen kokonaisuus (mts, 300).

3. DRAAMAKÄSIKIRJOITTAMINEN ENNEN JA NYT

3.1 Lajin uudistumista

Seuraavaksi lyhyt katsaus myös yleisesti teatterille käsikirjoittamisen muuttuneeseen tilanteeseen 2000-luvulla, ja huomioitani siitä. Kehyskertomusrakennetta toteuttavilla teatteriteksteillä on oma kontekstinsa teatteri-instituution nykytilanteessa, joka näkyy osana sen yleistä muutosta. Perinteisellä, yhden kirjailijan tekstiin perustuvalla näytelmällä on edelleenkin vahva asema esittävien taiteiden kentällä. Se ei ole varsinaisesti horjunut tällä vuosituhanella, mutta itsenäiseen ja yhtenäiseen, kuin orgaaniseen tekstiin perustuva käsikirjoittaminen on saanut rinnalleen uudenlaisia muotoja, jotka ovat olleet olemassa toki jo aiemminkin. Käsikirjoittajan rooli on vapautunut, ja tekijä voi toimia kuin esimerkiksi arkkitehti, taidemaalari, journalisti, runoilija – tai ne kaikki yhdessä. Koska hiljalleen yleistymässä ovat monesta lähteestä sommitellut esitystekstit, joissa on voitu yhdistellä keskenään hyvin erilaisia tekstilajeja. Käsikirjoittaja, dramaturgi tai joskus itse ohjaajakin voi toimia tekstin editoijana, jossa hän kokoaa käsikirjoituksensa eri osista. Tuomas Timonen kommentoi artikkelissaan *Näytelmästä – eli Make Play Great Again!* Näin:

”Mitä kirjoittaminen on, mitä me teemme, kun kirjoitamme? Eräs ohjaaja katsoi taannoin ihmeissään vierestä, kun leikkasin ja liimasin näytelmäni materiaaleja eri lähteistä. Hän oli ajatellut, että jos hän koskaan kirjoittaisi näytelmän, hänen täytyisi eristäytyä ulkomaailmasta ja kirjoittaa näytelmä täydellisessä umpiossa vailla muita vaikutteita ja lähteitä kuin hänen oma päänsä. Että muuten se ei olisi kirjoittamista.” (2018, 48.)

Varsinkin niin sanottu suuri yleisö pitää näytelmä- ja draamatekstiä oletuksena edelleenkin jonain, joka on kuin ”yhdestä lähteestä ja samasta kynästä”. Siksi harrastajateatterit, erilaiset pienet, kokeilevat ammattiteatterit ja kollektiivit ovat olleet usein pioneerien asemassa uusien tekstuaalisten muotojen toteuttajina, kuten monien muidenkin teatterin eri osa-alueiden kohdalla. Monet käsikirjoittaja-dramaturgit ovat ponnistaneet ylöspäin siltä pohjalta – koska

teattereiden luonteeseen kuuluu tuottaa näyttämölle myös harrastajien omia tekstejä, eikä valita esitettäväksi vain vakiintuneen aseman saavuttaneiden ammattilaisten käsikirjoituksia. Myös Tiina Nikkola (2001, 63) esitti institutionaalista taideteoriaa käsittelevässä artikkelissaan, että teatterin se kulloinkin *uusi* tapahtuu juuri harrastajapiireissä, joissa parhaimmillaan otetaan riskejä ja etsitään ja löydetään uutta. Tässä suhteessa niiden, kuten pienten ammattiteattereidenkin asema on säilynyt parikymmentä vuotta myöhemminkin. Uudenlaiset kirjoittamisen tavat siis valtaavat käsikirjoittamista vähitellen, vaikka murtautuvatkin valtavirtaan hitaasti. Käsitys siitä mitä näytelmän pitäisi olla, tai mitä se voi olla, on laventunut ja kehitys jatkuu yhä. Se liittyy yhtä lailla teksteihin näytelmien tai esitysten takana. Miten ne ovat muuttuneet? Itse yritän antaa jonkinlaisen vastauksen kysymykseen juuri esittelemällä kehyskertomusrakennetta ja sen mahdollisuuksia.

3.2 Draaman jälkeisyyden haaste

Itse teatteritekstien kuin käsikirjoittamisenkin asema on kokenut niin Suomessa kuin muuallakin merkittävää uudelleenarviointia tällä vuosituhanella. Keskeinen tekijä on ollut Hans-Thies Lehmannin pääteos *Draaman jälkeinen teatteri* (suomeksi Lehmann & Virkkunen 2009) ja sen suuri vaikutusvalta. Kilpi ja Numminen arvioivat, että Lehmannin hahmottelema näkökulma nojaa draaman ja teatterin käsitteelliseen erottelemiseen, ja että 1960-luvulta lähtien teatterin kehityskulkuja voi tulkita ennen kaikkea siten kuinka *teatteri* hylkää *draaman* periaatteet ja nousee esiin itsenäisenä taidemuotona, ei vain draaman toteutuspaikkana tai -välineenä. Lehmann tarkoitti *draaman jälkeisyyden* käsitteensä alun perin kuvailevaksi. Korostaen, että kyse on perheyhtäläisyyksistä hyvin heterogeenisen joukon kesken, ei yhtenäisestä esteettisestä liikkeestä tai teoriasta. (2018, 23-24.) Teoksen esittelemien näkemysten vakiinnuttua, on draaman jälkeisestä eli postdraamallisesta, jälkidraamallisesta tai nykyteatterista tullut tapa kuvata lähes kaikkea mitä draamallinen teatteri ei ole, tehden siitä muodoltaan melko rajattoman ja sellaisen, joka ei edellytä draamallisen teatterin konventioita. Määrittelystä (ks. Numminen 2011a, 9-15.) Lehmann visioi, että teatterissa toteutuu draaman jälkeisyyden kautta jälkijunassa se esteettinen kehitys, jonka muut taidemuodot ovat käyneet läpi jo aiemmin (2009, 166).

Kaisa Ilmonen käsittelee arviossaan *Uuden näytelmän antologia* -teoksesta (2018) väittämää, miten draaman jälkeisen teatterin kannalta ”draamateksti esityksen taustalla vaikutti pölyiseltä lähtökohdalta”, ja kuinka ainakin tuo antologia voidaan nähdä yhtenä tekona palauttaa tekstin sanataiteellinen rooli näytelmän taustalle (2020, 106-108). Tekstin merkityksen arvostuksen voisi näin ajatellen olettaa olevan jälleen nousussa – sikäli kuin se edes on laajemmassa mittakaavassa mihinkään kadonnutkaan. Draaman jälkeinen teatteri asettaa kuitenkin tekstin käytölle haasteita siinä, että jälkidraamallisuus on otettava huomioon usein jollain tavoin – ettei esitys toistaisi ja uusintaisi liikaa vanhaa ja jo usein nähtyä. Mutta antaa myös paljon mahdollisuuksia, koska on avannut uudenlaisia, monipuolisempia ja luovempia lähestymistapoja tekstin käyttöön teatteriesityksissä. Erilainen tekstien appropriatio, kierrätys ja lainaaminen on osa draaman jälkeisen teatterin tapoja käyttää niitä; kuten on eri lajien yhdistelykin. Siksikin kehyskertomusrakenteessa on yhtymäkohtia draaman jälkeiseen teatteriin, joita käsitellään seuraavassa alaluvussa.

3.3 Tekstin asema teatteriesityksessä

”Voisi sanoa, että 2000-luvun alussa on tapahtunut paradigman vaihdos, dramaturginen siirtymä. Esitys on noussut keskeiseksi käsitteeksi, prismaksi, jonka läpi tarkastellaan paitsi teatteritaidetta myös kulttuuria ja todellisuutta laajemmin. Esityksen ensisijaisuudesta käsin hahmottuu myös teatteritekstin aseman ja teatteritekstien muuttuminen.” (Numminen 2011, 26).

Draaman jälkeinen teatteri on siis haastanut draamakäsikirjoittamista korostamalla itse esityksen asemaa tekstin sijaan. Tekstiä ei nähdä määräävänä totaliteettina, vaan pikemminkin yhtenä lähtökohtana muiden elementtien joukossa esityksen toteuttamiselle. Monen muun tekijän lisäksi kyseenalaistetaan esityksen rakentuminen keskeisesti replikoinnille eli dialogille, jossa henkilöhahmojen kommunikaatio toisilleen kuljettaa tarinaa ja juonta, motivoi toiminnan ja muun. Vaan puhuttu teksti voi olla monologimuotoista ja luonteeltaan myös sisäistä, jolle ei itse esityksen sisällä ole varsinaista vastaanottavaa henkilöahmoa. Monologisuus voi olla myös näennäistä, jolloin kyse onkin *polylogista*, jossa tekstin sisällä esiintyy monta puhuvaa subjektia (Hotinen 2002, 224). Siten myös asioiden syy-

seuraussuhteiden rakentuminen tapahtuu tavallisuudesta poikkeavin tavoin – joka muuttaa väkisinkin tekstin asemaa esityksen taustana. Onko kehyskertomusrakenteella näistä lähtökohdista mahdollisuutta olla mielekäs käsikirjoittamisen muoto?

Kärjistäen voisi väittää, ettei draaman jälkeisessä teatterissa edes tarvittaisi mitään sellaista kuin kehyskertomusrakenne jonkin keskenään erilaisen materiaalin järjestämisessä yhtenäiseksi ja juonelliseksi teokseksi – koska kumpaakaan ei sinänsä edellytetä. *Juonen* käsitteen on korvannut laveampi *sommittelu* tai *kompositio*, jolla teoksen eri elementtien sisäiset suhteet rakentuvat. Draaman jälkeinen teatteri voi kuitenkin hyötyä kehyskertomusrakenteesta koska käytännössä juuri mikään teos ei edusta jälkidraamallisuutta absoluuttisesti, vaan sisältää yleensä aina myös jotain draamallisenkin teatterin ominaisuuksia. Siten että teos muodostaa kokonaisuuden jota voi pitää jonkin logiikan mukaisesti sisäisesti koherenttina – oli se logiikka, jolla teos pelaa sitten millainen hyvänsä. Draaman jälkeinen teatteri rakentaa tämän säännöstönsä, pelinsä joka kerta erikseen, tietoisesti konventioita hyväkseen käyttäen ja niistä välittämättä (Snicker 2018, 22). Se ei pyri myöskään kategorisesti irtautumaan draamallisen teatterin konventioista. Hyvä kiteytys asialle on sitaatti *Nykyteatterikirjasta*:

”Todellisuudessa draamateatteri ja nykyteatteri eivät useinkaan ole selvästi erotettavissa. Monet esitykset ovat noiden kahden lajityypin rajalla. Draamateatteri ja nykyteatteri myös ruokkivat toisiaan kaiken aikaa, monet ilmiöt, keinot ja löydöt siirtyvät lajityypistä toiseen.” (Numminen 2011, 29.)

Vaikka draaman jälkeinen teatteri myös hylkää tekstin ylivallan esitettävän teoksen lähtökohtana, ei sekään tarkoita etteikö kehyskertomusrakenne voisi olla tarpeellinen – koska rakenne itsessään ei sanele, mikä tekstin asema sen mahdollisessa esityksessä lopulta on. Tällä on vaikutusta myös käsikirjoittamisen ja dramatisoinnin väliseen suhteeseen. Dramatisointikin on käsikirjoittamista, kun kirjallisen materiaalin sovittamisessa käsikirjoitukseksi se kirjoitetaan juuri esitettäväksi puhuttuna eikä esimerkiksi liikekielenä, eli esittäminen on yhteydessä tekstiin. Näin nämä osa-alueet yhdistyvät ja muodostavat kokonaisvaltaisen prosessin, josta on vaikeaa erotella eri puolia.

3.4 Jälkidraamallisuus versus klassinen dramaturgia

Draaman jälkeisen teatterin myötä on luovuttu myös klassiseen poetiikkaan ja dramaturgiaan pohjautuvista säännöistä, joissa esim. henkilöhahmot kuuluisi aina pohjustaa tarkoin psykologisesti, teoksen kuuluisi olla jo Aristoteleen *Runousopista* (n. 335 eaa.) periytyvien näkemysten mukaan kokonaisuutena jokin sellainen, ettei sen eri osia voisi siirtää tai ottaa pois (Aristoteles ym. 2012, 192). Vaikka hän tuskin tarkoitti havaintoan miksikään säännöksi, ovat teoksen historialliset tulkitsijat tehneet siitä sen kaltaisen. Vaan pikemminkin näkemys siitä millainen teos voi olla onnistunut, on vapaampi eikä ole sidottu minkäänlaisiin erityisiin maksiimeihin. Vaikka länsimainen teatteri onkin jo kauan siirtynyt pois kanonisoiduista draamakäsityksestä sinänsä, on aristotelisuuden vuosisatainen perintö vahva siinä, millaista draaman yleensä oletetaan olevan, ja millaisena yleisökin sen käsittää.

Tällöin kehyskertomusrakenne, joka mahdollistaa erilaisten osien hyvinkin vapaan sijoittelun teoksen kokonaisuuteen, voi olla yhtä lailla draamallista kuin draaman jälkeistäkin teatteria. Rakenne voi myös tukea uudenlaisen dramaturgian muotoja, joilla on samoin yhteys draaman jälkeiseen teatteriin. Sillä voidaan yhdistellä joustavasti esim. monologeja ja runoutta esitysteksteiksi jotka olisivat yhtenäisempiä kuin tekstit ilman kehyskertomusta. Lopputulos, jossa eri sisäkertomusten tekstien moniäänisyys säilyy, on mahdollinen ja jossa kehyskertomus vastaavasti luo niiden välille vielä lisää merkityksiä. Venyvänä se mahdollistaa myös spesifisemmän näyttämölle kirjoittamisen, että esityskäsikirjoitus luodaan suoraan tietylle työryhmälle ja tiettyyn tilaan esitettäväksi, jossa otetaan huomioon jo etukäteen vielä lisänä teknisen toteutuksen osuus (Numminen 2011, 33).

Kehyskertomuksellinen, tai muu vastaava käsikirjoittaminen voi siis lainata jotain draaman jälkeisen teatterin olemuksesta, mutta ei edellyttää sitä. Sen luonne voi olla rajankäyntiä sen, sekä perinteisemmän draamallisen teatterin välillä. Teos voi toteuttaa klassisen draaman ideaaleja enemmän tai vähemmän hallitsevasti, eli aristotelista, draaman kaareen perustuvaa rakennetta, pyrkimystä yhtenäiseen estetiikkaan ja teoksen synteisiin sen eri elementtien tukiessa toisiaan. Tiivistäen edellä lausuttua, voi draaman jälkeisellä teatterilla olla paljonkin annettavaa tällaisen näyttämötekstin koostamiseen. Kokonaisuuden tasolla tekstiltä ei

edellytetä perinteisen draaman tyylillistä yhtenäisyyttä, eikä osien selkeää keskinäistä yhteyttä toisiinsa. Teoskokonaisuus voi olla yhtä hyvin melko lineaarisesti ja loogisesti etenevä – tai jälkimoderni kompositio, jossa katsoja haastetaan ”yhdistämään pisteet” fragmentaarisesta osien esille panosta. Tulkinnallisia vihjeitä voidaan antaa enemmän tai vähemmän. Voisi ajatella, että näyttämötekstit jotka kootaan näin, tulevat lisääntymään myös siksi että niiden olemus sopii hyvin draaman jälkeisen teatterin aikakauteen. Jossa läsnä ovat niin jälkimodernin kirjallisuuden muodot, kuin edelleenkin modernismi ja klassismi – viimeisin usein uudenslaisin ja tuorein tavoin tulkittuna.

Itse ajattelen, että draaman jälkeinen teatteri kaikkine mahdollisuuksineen näyttää ainakin Suomessa vielä odottavan täyden potentiaalinsa kehittymistä. Mutta miksi teatteri-instituutio teksteineen vaikuttaa muuttuvan hitaasti? Vastaus on vaikea, mutta eräs mahdollinen liittyy teatterin luonteeseen taidemuotona: teos tapahtuu sillä hetkellä kun esitys kohtaa yleisönsä. Sen on myös voitettava yleisönsä juuri silloin – teatteri teksteineen ei ole kuin ei-esitettävä kirjallisuus, joka saattaa julkaisuajankohtanaan menestyä huonosti, mutta saada statusta kun teoksen arvo löydetään joskus myöhemmin. Teatterille käsikirjoittaminen voi siksi olla luonteeltaan laskelmoivaa, eli tarvitaan jotain uutta, jotain vanhaa ja jotain lainattua.

4. TEOREETTISTA MÄÄRITTELYÄ NARRATOLOGISESTI

4.1 Peruskäsitteistöä

”Narratologisen käsittekokonaisuuden voi käsittää myös koneena joka ei alista” (Hägg 2009, 67).

Tämä luku pohjustaa kehyskertomusrakenteisten tekstien teoreettista määrittelyä, jota hyödynnän myöhemmin soveltaen sen sisältöjä esimerkkitekstien ominaisuuksien käsittelyn yhteydessä. Tekstien rakenteellinen avaaminen on keskeinen osa tarkentaessani kehyskertomusrakenteen määrittelyä. Millaisia erilaisia osia siinä on, ja millaiset ovat niiden funktiot ja suhteet toisiinsa nähden?

Erilaisten kertomusten yleistä rakennetta, sekä miten niiden eri osat suhteutuvat toisiinsa saman teoksen sisällä on tarkasteltu narratologian teorioiden kautta jo 1960-70 -luvulta lähtien, jolloin keskeiset yhä käytössä olevat käsitteet saivat sisältönsä. Käytän pohjana perinteistä fiktion liittyvän narratologian mallia käsitteineen, kuten *tarinan* ja *kerronnan* erottamista toisistaan. Siten, että tarina viittaa tekstin tapahtumiin, ja kerronta niiden esittämistapaan, lähinnä kuten Genette tulkitsee asiaa (Cohn 2006, 132). Nämä liittyvät keskeisesti sisältöön, eli mitä asiat ovat; ja muotoon, että miten ne esitetään. Poikkeuksista tähän myöhemmin, sillä biografisuuden yhteydessä palaan variaatioon klassisesta *tarina-kerronta* -mallista luvussa 5.

Narratologisessa tutkimuksessa on usein valittu jokin yksittäinen teksti edustamaan jotain tutkimuskohteena olevaa mallia, rakenteellista tekijää tai muuta vastaavaa ominaisuutta. Teksti on ymmärrettävissä mallin kautta, mutta voi myös haastaa muuntelemaan aiemmin käytettyjä malleja ja kategorioita, jotka samalla kehittyvät eteenpäin käsitteistönkin laajentuessa sitä myöten. Kuten Lehtimäki tiivistää, kyse on siis dialogista ja interaktiosta yleisen kertomusteorian ja yksittäisen kertovan tekstin välillä (2009, 28). Myös tämä

tutkielma noudattelee mainittua muotoa. Teen narratologisia huomioita sekä kehyskertomusrakenteesta yleensä, sekä soveltaen muutamista sen erityisistä muodoista kuten biografisesta kehyskertomuksesta luvussa 5, ja tarkastelen siis vielä yhtä tekstiä tarkemmin luvussa 6.

4.2 Kertomuksen määritelmiä

Koska itse narratiivin, eli tarinan tai kertomuksen käsite on aiheessani niin keskeisenä läsnä kehyskertomusten ja sisäkertomusten pohjana, on oleellista myös pyrkiä määrittelemään sitä jollain tavoin (vrt. alaluku 2.1). Määritelmä on ollut etenkin narratologiassa jatkuvasti elävä ja kiistelty, eikä sen valintaan millaista niistä noudattaa, ole yhtä selkeää vaihtoehtoa. Minimimääritelmä, joka ei kerro paljoa kohteestaan mutta jota on vaikea kyseenalaistaakaan, on Rimmon-Kenanin mukaan kertomus ”ajallisesti peräkkäisinä tapahtumina” (1991, 28-30). Tässä kehyskertomusrakenteen kontekstissa on kuvaavampi Genetten määritelmä, jossa narratiivi, tai kertomus on jotain joka itsessään luo *mimeettisen illuusion* (1980, 164). Tukeudun kertomuksen määrittelyssäni näiden kahden tiivistyksen yhdistelmään. Mimesiksestä enemmän alaluvussa 4.4.

Vaikka huomiot enemmän tulkintakehyksiin (frame) tai skeemoihin perustuvista jälkiklassisen narratologian määritelmistä ovat hyödyllisiä (ks. esim. Fludernik 2003a, 18), joudun sivuuttamaan kysymyksen tarkemman käsittelyn tässä yhteydessä. Luotan siksi lukijan intuitiiviseen ymmärtämiseen asiassa. Tutkielman tarkoitus kun ei edes ole määrittellä kehyskertomusrakennetta mahdollisimman kattavasti, vaan pikemminkin tuoda esiin joitakin, luonteeltaan joustavia määritelmiä siitä. Kertomusten osien väliset suhteet ovat tässä kontekstissa merkittävämmässä asemassa kuin kertomuksen määrittely noin sinänsä.

4.3 Diegesis

Diegesiksellä tarkoitetaan tarinan kerronnan erilaisia muotoja ja kuinka ne tapahtuvat tekstissä. *Ekstradiegeettinen* viittaa johonkin ulkopuoliseen kertoja-agenttiin, kuten kehyskertomusrakenteen kontekstissa itse kehyskertomuksen tasoon, ja *intradiegeettinen* taas vastaavasti sisäkertomuksiin. *Metadiegeettisen* tason katsotaan olevan (lähes) kokonaan teoksen kaikista eri mimeettisistä maailmoista irrallaan. Kehyskertomusrakenne edellyttää yleensä jonkinlaista ulkoista kertojaa, ekstra- tai metadiegeettistä osuutta rakenteessa erotettuna sisäkertomusten diegesiksestä. Siten ehtona on, että sen tulee sisältää vähintään kaksi erilaista diegeettistä tasoa, että sitä voi nimittää sellaiseksi. Samoin siinä tulee olla vähintäänkin kaksi erilaista ontologisin kriteerein määrittyvää todellisuudenkuvausta eli mimesistä, kuten esimerkiksi unikuvausten käyttäminen sisäkertomuksena (Nelles 1997, 133). Kyse on myös näiden eri osien keskinäisistä suhteista, jossa kehyskertomus määrittelee hierarkiassa alempana olevaa sisäkertomusta (Wolf 2006, 180-181), kuten diegeettinen tasokin määrittelee mimeettistä. Genetten (1980, 228) mukaan mikä tahansa narratiivin uudelleenkertoma tapahtuma on välittömästi korkeammalla diegeettisellä tasollaan, kuin se jolle kertomistapahtuma sijoitetaan joka tuottaa ko. narratiivin.

4.4 Mimesis

Mimesis viittaa käsitteenä jäljittelyyn, eli johonkin sellaiseen jossa teksti luo jonkin fiktiivisen maailman. Kirjailija Jusa Peltoniemen näkemys on, että draaman mimesis on proosaan verrattuna erilainen: voidaan ajatella, että näytelmäteksti ei itsessään kerro mitään, vaan toimii ohjeena esitystä toteuttavalle työryhmälle. Siitä käy ilmi, tai se on vähintään ehdotus siitä, miten ”jäljittelyn kohde” voidaan esittää. Proosassa mimesis ikään kuin pysähtyy tekstiin, draamassa liike jatkuu näyttämölle asti. (2018, 74.) Eroavaisuus tuottaa teatteriteksteihin ylimääräisen tulkintakehyksen, jossa mimesiksen representaatio ei synny vastaanottajalle pelkästään tekstistä. Tällä on vaikutusta myös kehyskertomusrakenteeseen siinä, että sen mimesistä rikkova luonne tulee selkeämmin esiin. Erilaisilla mimeettisillä tasoilla tarkoitetaan tässä ensisijaisesti sitä, että teoksessa esiintyy vähintään jokin muu fiktiivinen maailma kuin

mikä se on itse kehyskertomuksen tasolla. Eli narratologisesti ilmaisten mimeettinen todellisuutensa, maailma jolla on oma sitä määrittävä *ontologiansa*. Kehyskertomuksenkin tulee toimia jollain tavoin mimeettisesti, eikä vain abstraktilla metatasolla. Siksi aivan kaikenlaiset siirtymät erilaisten episodimaisten osien välillä eivät myöskään ole kehyskertomuksia, vaan siltä vaaditaan jonkinlaista yhtenäistä ja toistuvaa luonnetta, että se on nimensä mukaisesti *kertomus*, ja sisältää jonkinlaisen oman mimeettisen todellisuutensa (vrt. alaluku 4.2). Näin erilaiset diegeettiset tasot tuottavat myös yleensä erilaisia mimeettisiä tasoja: Siten kehyskertomuksen ja sisäkertomusten mimesikset eroavat. Kehyskertomusrakenteisessa tekstissä ei vallitse klassisen mimeettisen ykseyden kaltaista todellisuudenkuvausta, vaan useita mahdollisia mimeettisiä moneuksia.

4.5 Kronologia ja sen variaatiot

Kehyskertomusrakenteisissa teksteissä usein oletettu ja lähtökohtainen aikatasojen rakenne, eli lineaarinen kronologia usein rikkoutuu jo itse kerronnan rakenteen ansiosta. Sen korvaa muunlaiset aikarakenteet, koska tekstin kerronta vuorottelee niin erilaisilla diegeettisillä tasoilla, kuin keskenään poikkeavissa mimeettisissä todellisuuksissakin. Itse asiassa kehyskertomusrakenne on usein juuri erilaisten kerronnan ajassa tapahtuvien hyppäysten, liukumien ja vääristymienkin keskeinen mahdollistaja. Genetten käsitteistössä *anakronia* on ”ajallisen tapahtumajärjestyksen ja kertomusjärjestyksen vastaamattomuutta toisiinsa nähden” (1980, 35-36; Steinby 2009, 96). Hän määrittelee ja nimeää useitakin anakronian variaatioita. Ennakointi eli *prolepsis* on hyppäämistä eteenpäin tarinan tapahtumajärjestyksessä, tai siihen viittaamista. Vastaavasti takauma eli *analepsis* on hyppäämistä taaksepäin (1980, 39-40). Nämä voivat olla myös varsinaisen teoksen tapahtuma-ajan *sisäisiä* tai *ulkoisia*, eli *intrisiä* tai *eksintrisiä* (mts. 47-49). Monet käsikirjoittamisessa käytetyt juonityypit perustuvat kerronnan kronologisiin poikkeamiin, kuten esimerkiksi myöhemmin, alaluvussa 6.5 viittaamani *tuhoutuneiden unelmien malli* silmukkarakenteineen.

4.6 Metalepsis

Jälkimoderni eri tekstilajien rajojen rikkominen on läsnä myös teatterissa – ja on siinä varsin keskeisessäkin osassa. Käsikirjoituksista, kuten omastani, voidaan tutkia vaivattomasti erilaisia puolia erilaisella sopivalla metodiikalla – mutta kokonaisuuden kannalta se klassinen välineistö käy helposti riittämättömäksi, ja täydennän sitä jälkiklassisen narratologian käsitteistöllä. Se on syntynyt vastaamaan erityisesti jälkimodernien tekstien asettamiin haasteisiin, joiden kerronnan rakenteet usein rikkovat perinteisempiä kaavoja.

Jos kerronnan eri tasot sekoittuvat, esimerkiksi kehyskertomus sekoittuu sisäkertomuksiin, on kyseessä *metalepsis*, narratologisessa merkityksessään alun perin Genetten määrittelemä kerronnan figuura (Hietasaari 2007, 46). Kahden eri mimeettisen todellisuuden raja ylitetään, ja sen voi tehdä muun muassa henkilöahmo joka liikkuu näiden kahden välillä ”maailman jossa kerrotaan ja maailman josta kerrotaan” (Genette 1980, 236). Marie-Laure Ryan on tarkentanut käsitettä erottamalla *retorisen* ja *ontologisen* metalepsiksen. Retorinen voi vain näyttää eri kerrontatasot, mutta ontologisesta on kyse silloin kun fiktiivisen teoksen todellinen ja kuvitteellinen maailma, tai esim. todellisuus ja unen maailma sekoittuvat. (2006, 207–209.) Palaan tähän myöhemmin luvussa 6, kun tarkastelen erityisesti kehyskertomuksen ja sisäkertomusten välisiä metalepsiksiä, ja tapausta jossa runon *Korppi* päähenkilönä toimiikin itse Edgar Allan Poen hahmo (vrt. Fludernik 2003, 384-385).

4.7 Teatteritekstien narratologiaa

Teatterilla teksteineen on muihin kirjallisuudenlajeihin verrattuna omat erityispiirteensä, jotka on otettava huomioon myös narratologisissa analyyseissa. Ne asettavat haasteita kertomakirjallisuuden pohjalta kehitetylle käsitteistölle, ja siksi paradigman soveltaminen tässä kontekstissa on ollut perinteisesti harvinaisempaa. Siksi draamatekstejä on usein yritetty vääntää väkisin kertomakirjallisuudelle tarkoitettuun muottiin (Claycomb 2013, 163). Tekstien *modus operandi* on kuitenkin erilainen, draamatekstit eivät proosan tavoin vain esitä jotain kerrottua asiaa sinänsä, vaan myös kehystävät sen teatterillisesti (mts, 159-160).

Eroavaisuuksia löytyy useita, esimerkiksi teatteri- ja draamateksteillä ei ole kertomakirjallisuuteen verrattavaa samanlaista ulkopuolista kertojaa. Siksi niihin onkin syntynyt lukuisia omanlaisiaan (diegeettisiä) kerronnan konventioita, kuten pro- ja epilogit, voiceover, kuoro ja monologit (Reitala & Heinonen 2003, 20-21).

Myös kehyskertomusrakenne, joka edellyttää usein jonkinlaista ulkopuolista, ekstra- tai metadiegeettisen tason kertojaa näyttämöllä esitettävillä teksteillä, on tällaisena konventiona mahdollinen. Jos draaman ideaalina pidetään välittömyyttä, on keino noin periaatteessa epätyypillinen: Se rikkoo helposti mahdollisen tavoitellun mimeettisen illuusion vaihtamalla diegeettistä tasoa, ja siksi keino – hieman paradoksaalisesti tietyssä vanhanaikaisuudessaan – sopiikin paremmin moderniin, jälkimoderniin ja draaman jälkeiseen teatteriin, jossa esityksen ei ole tarkoituskaan ylläpitää yhtä selkeää mimeettistä tasoa, vaan erilaiset poikkeamat siitä ovat säännöllisiä. Näin teatteri jossa sellaiseen ei pyritä, tarjoaa mahdollisuuksia joissa mukana voi olla myös ulkopuolinen kertoja, joka toimii erilaisella diegeettisellä tasolla joko kokonaan tai väliaikaisesti. Jokin esityksen hahmoista voi vaihtaakin rooliaan metaleptisesti ekstradiegeettiseksi kertojaksi, ja mahdollisesti takaisin. Mitä näillä kerronnallisilla poikkeamilla haetaan? Haastetaan vakiintuneita kerronnan ja asioiden esittämisen tapoja, on yksi mahdollinen vastaus. Toinen on, että jälkimoderneille, kokeellistakin kerrontaa hyödyntäville teksteille kyetään luomaan näyttämösovituksia jotka voisivat toimia tekstien itsensä ehdoilla.

Kuitenkaan tällaisia kerrontaratkaisuja voi tuskin pitää minään anomaliaina tai erityisen uusina. Antiikin aikakauden tragedioissa kuoro toimii usein meta- tai ekstradiegeettisellä tasolla kommentoidessaan tapahtumia, joista se tietää enemmän kuin itse henkilöhahmot. Hierarkkisesti tekstin muita puhujia ylempänä toimivana, voi kuoro keskeyttää toiminnan kommentoidakseen sitä, ja usein vastaa näytelmän aloittavista ja päättävistä pro- ja epilogeista. Näin kuoron osuudet muodostavat kehyskertomuksen yhdenlaisen muodon – käsitettä tosin venytetään tässä. Reitala ja Heinonen tiivistävät idean rakenteen merkityksestä erinomaisesti:

”Rakenne on yksi keskeisiä tekijöitä joilla näytelmän tekstuurissa luodaan, ja joka itsessäänkin kantaa merkityksiä. Rakenne ei ole näin ollen irrotettavissa merkityksistä. Muodon ja sisällön välillä ei toisin sanoen kulje mitään tosiasiallista rajaa, niin käyty kuin raja onkin. Rakenteen ja merkitysten, muodon ja sisällön kategoriat on ennen kaikkea ymmärrettävä käsitteellisenä erotteluna, analyysia palvelevana jaotteluna, jolle ei ole ”todellisuudessa” vastinetta. Tässä yhteydessä voi puhua eräänlaisesta metodologisesta fiktiosta.” (2003, 24.)

Huomio on keskeinen aiheeni kannalta, ja todistaa myös sen yleisen ajatuksen, ettei muotoa voi lopulta erottaa sisällöstä. Muoto luo merkityksiä, ja muuttaa käyttämiämme tulkinnan kehyksiä kun lähestyessämme sitä, mitä pidetään ”sisältönä” – lainausmerkeissä juuri siksi että tuo dikotomia on jo sinänsä kyseenalainen kaksipaikkaisessa logiikassaan.

Kuten olemme todenneet, teatteritekstit muuttuvat kerronnan keinovalikoimaltaan jatkuvasti monipuolisimmiksi, ja asettavat teoreettisille määrittelyille aina uusia haasteita. Koska ne tuottavat jatkuvasti omanlaisiaan diegesiksen ja mimesiksen yhdistelmiä, erityisesti erilaisten kehystävien rakenteidensa kautta. Sama pätee myös kronologisten tasojen vaihteluihin, joissa kerronnan aikarakenteet saattavat toteuttaa poikkeavaa ja omanlaistansa logiikkaa. Näin luodut mimeettiset illuusiot ovat luonteeltaan häilyviä ja väliaikaisia, koska ne ovat alati muunneltavia ja myös hajotettavissa. Siten diegeettinen taso hallitsee tällaisia tekstejä, kuten seuraavassa luvussa käsiteltyjä biografisia draamoja. Tekstien rakenteet sisältävät lukuisia erilaisia muuttujia ja siten niillä on jokaisella oma tapansa rakentua. Sen takia niitä on vaikeaa asettaa mihinkään narratologisiin, erilaisia rakenteita kuvaaviin kaavioihin.

5. TAITEILIJABIOGRAFIA KEHYSKERTOMUKSEN MUOTONA

5.1 Elämäkertojen laajentamista

”Yksi fiktiivistä ja historiallista kertomusta erottavista tekijöistä onkin juuri fiktion kyky esittää kokonainen elämä yhtenäisenä kokonaisuutena myös lyhyen tarina-ajan sisällä - -.”
(Cohn 2006, 29).

Säännöllisesti esiintyvä kehyskertomusrakenteen muoto teatterissa on elämäntarinan muotoon rakennettu taiteilijamuotokuva. Biografia toimii näin kehyskertomuksen lähtökohtana, johon vastaavasti kuvatun taiteilijan omaa tuotantoa liitetään osina, eli sisäkertomuksina. Niiden tarkoitus on kuin avata ”ikkunoita” toisenlaisiin fiktiivisiin maailmoihin, eli siis edellisessä luvussa mainittuihin mimeettisiin todellisuudenkuvauksiin. Rakenne edellyttää niin kohdehenkilön, historiallisen kontekstin kuin dramatisoitavan aineistonkin hyvää tuntemusta. Esitystekstien taustalla on usein yhtä lailla arkistotyötä ja elämäkerralliseen materiaaliin tutustumista; kuin itse kohdehenkilön kirjallisen tuotannonkin tarkkaa luentaa. Yhteyksien löytäminen näistä keskenään erilaisesta osista saa parhaimmillaan nuo kaksi elementtiä hyödylliseen dialogiin ja symbioosiin keskenään.

Tällainen konsepti on siis vaativa, mutta mahdollistaa monenlaista: Käsikirjoittaja voi päättää miten hallitseva itse kehyskertomus on, onko painotus elämäntarinassa, vaiko taiteellisessa tuotannossa. Yleinen toteutustapa on päähenkilövetoinen kehitystarina, jossa valitaan kerrottavaksi osia elämäkerrasta, usein pääosin lineaarisen kronologian kautta. Muunkinlaisia ratkaisuja on nähty, kuten aikatasojen hajottaminen fragmentaariseksi välähdyksiksi muistoja, samalla kun valitut kerronnan ratkaisut ovat psykologisoivia ja subjektiivisia. Tai päähenkilön erilaisia puolia kuvataan usean eri hahmon kautta joko eri ikävaiheissa, tai kokeilevamminkin jakamalla henkilö useaksi erilaiseksi puhujaksi, jolloin kyseessä voi olla polylogimuotoinen kerronta, ks. alaluku 3.3.

5.2 Esimerkkejä biografisista draamoista

Kotimaisessa teatterissa tätä käsikirjoittamisen tapaa käytetään aika-ajoin, mutta aiheesta on vaikeaa löytää juuri siihen kohdistuvaa tutkimusta. Janna Kantola ja Hanna Korsberg esittelevät kuitenkin artikkelissaan *Näyttämöillä kummittelee – suomalaiset runoilijat teatteritulkintoina* muutaman biografisen draaman (2006, 152-167). Nämä kolme teatteriesitystä teksteineen eivät edusta kehyskertomuksellisuutta täydellisinä esimerkkeinä, vaan pikemminkin toimivat mahdollisuuksina sen hahmottamisessa, millaiseen muotoon biografisen kehyskertomusdraaman voi halutessaan rakentaa.

Ensimmäinen esimerkkini, Tuija Töyrään *Omaksii kuvakseen - näytelmä Pentti Saarikosken nuoruudesta* on fiktionaalistettu taiteilijamuotokuva ja biografia, joka käyttää hyväkseen myös kehyskertomusrakennetta. Se pohjautuu Saarikosken (1937-1983) nuoruusajan päiväkirjoihin ja arkistomateriaaleihin, sisältäen sitaatteja hänen tuotannostaan (2004, 7).

”Töyrään kirjoittama ja Helsingin kaupunginteatterin pienelle näyttämölle ohjaama näytelmä *Omaksii kuvakseen* alkaa, kun Pentti Saarikoski otetaan potilaaksi Kupittaaan mielisairaalaan ja päättyy kun hänet potkaistaan sieltä ulos. Sairaalaympäristö muodostaa kuitenkin vain kehikon, joka antaa mahdollisuuden poimia kohtauksia Pentin lapsuudesta ja nuoruudesta miehen omina muistoina ja mietteinä. Rakenne on toimiva, samanaikaisesti johdonmukainen ja vapauksia antava.” (Lahtinen, 2004.)

Juuri ilmaus *kehikko* on jotain olennaista siinä mitä kehyskertomus voi olla. Samalla joustava rakenne, mutta jolla on hyviä koossapitäviä ja yhtenäisyyttä luovia ominaisuuksia. *Omaksii kuvakseen* (viitataan tässä 2004 julkaistuun näytelmätekstiin) on täynnä erilaisia metalepsiksia ja mimeettisten tasojen hyppyjä, joissa viittaillaan myös antiikin aikakauden ja Raamatun konteksteihin. Tämä poukkoileva tapa rakentaa tekstiä saa aikaan teoksen luonteeseen sopivan, harhaisen ja rajatilanmaisena vaikutelman.

Toisen esimerkkini, *Runoilijan talossa* -teatteriesityksen on dramatisoinut Helena Sinervon romaanin (2004) pohjalta näyttämösovitukseksi Virve Ojanne. Elämäkerrallinen romaani pohjautuu Eeva-Liisa Mannerin (1921-1995) elämään jota on samoin tutkittu SKS:n

arkistojen kautta. Arviossaan kriitikko Jari Rantanen toteaa (2005), että alkuperäisteoksesta poiketen on näyttämösovitusta höystetty tekstin sisään sovitetuilla otteilla Mannerin tuotannosta. Dramatisoinnissa päähenkilö hajotetaan useaksi erilaiseksi puhujaksi konkreettisestikin eri näyttelijöiden kautta, jotka edustavat henkilön persoonallisuuden eri puolia.

Kolmas on Jotaarkka Pennasen käsikirjoittama ja ohjaama *Linnunrata*, joka perustuu Ain-Elisabet Pennasen (1881-1945) postuumisti ilmestyneeseen romaaniin *Kaksi raukkaa* (1968). Se kuvaa kirjailija Pennasta ja erityisesti hänen suhdettaan runoilija Juhani Siljoon (1888-1918) tarinana, joka toimii kehyskertomuksena mm. lauluiksi sävelletylle runoudelle teoksen sisällä. Kriitikko Carina Berg pitää arviossaan dialogia rohkean runollisena, jota rytmittävät Pennasen ja Siljon teksteihin sävelletyt laulut (2005).

Teatteri mediumina mahdollistaakin hyvin tällaisia rakenteita, joissa kirjailijoista kertovan teoksen sisään sovitetaan heidän kaunokirjallista tuotantoaan. Jos jo lähtökohtaisesti hylätään vaatimus yhtenäisestä mimesiksestä ja vain yhdestä diegeettisestä tasosta, voidaan eri tasojen välillä liikkua sujuvasti, varsinkin jos itse kehyskertomukseen kirjoitetaan jotain sidostekstejä, joilla siirtymät toteutetaan. Tällainen ”siteeksi kirjoittamisen” taito onkin keskeinen osa kehyskertomusrakenteen hyödyntämistä, jolla voidaan parhaimmillaan juuri rytmittää teoskokonaisuutta hallitusti.

5.3 Muotokuvien syventäminen

Kantola ja Korsberg (2006, 155) esittävät, että kun kirjailijoiden teokset ovat heidän ajatustoimintansa tuloksia, ovat ne läsnä aina silloinkin kun kirjailijan elämästä luodaan kaunokirjallisuutta, mukaan lukien teatteriteksti. Koska kirjailijoiden henkilöhistorian esittäminen nojaa aina jollain tavoin heidän tuotantoonsa, tulee se esiin esimerkiksi sitaattien muodossa, tai tekstilainoinakin. Sitä käsikirjoittajan kannattaakin käyttää hyväkseen mahdollisuuksien rajoissa. Pelkät kuvaukset taiteilijoista ja heidän elämästään pelkistää kertomukset helposti vain luonnekuvauksiksi ja ihmissuhdedraamoiksi, ellei tarinaa kytketä

heidän omaan taiteelliseen tuotantoonsa. Taiteilijamuotokuvien tarinan syventäminen tällä tavoin on juuri kehyskertomusrakenteen mahdollistamaa oleellisinta antia teoksen kokonaisuudelle.

Kun kyseessä on kirjailija, vaatii se omia keinojaan miten juuri *kirjailijuus* voidaan esittää luonnollisena osana teosta, ilman että asia tuntuu irralliselta ja päälle liimatulta muistuttelulta. Kysymys on keskeinen asiaan liittyen niin teatterissa kuin muissakin mediuumeissa. Henkilö voidaan esittää työskentelemässä, viitata hänen teoksiinsa – mutta sellainen jää lopulta ulkokohtaiseksi. Kun pyritään itse kirjailijan luoman sisällön esittämiseen itsessään eikä vain viitteinä, voi kehyskertomusrakenteesta olla hyötyä. Tuija Töyrään käyttämä ratkaisu etäännyttää *Omaksu kuvakseen* -näytelmänsä (2004) päähenkilö Pentti Saarikosken historiallisesta henkilöstä, on käyttää hahmosta nimitystä *runoilija*. Tällä kirjailija sanoutuu irti kysymyksestä historiallisten faktojen muuntelemisesta fiktioksi: ei voida arvostella, että hän esittäisi *väittämiä* Saarikosken elämästä. Biografisessa fiktiossa ovat siis läsnä nämä eettiset kysymykset, kun kohdehenkilön esittämisessä otetaan taiteellisia vapauksia.

5.4 Biografian fakta ja fiktio

Seuraavana lyhyesti narratologian teorioiden näkökulmasta faktan ja fiktion kysymyksistä (osittain) historiallisiin faktoihin perustuvassa kaunokirjallisuudessa.

”Historiankirjoituksen prosessi (verrattuna puhtaasti fiktion) on äärimmäisen rajattu ja kontrolloitu. Se on alisteinen tekijän perusteluille ja lukijan kriittiselle tarkastelulle, ja tekstistä itsestään näkyy selvästi kerronnan välttämätön vastaavuussuhde kerrottuihin tapahtumiin.” (Cohn 2006, 136.)

Tämä pätee jossain määrin elämäkerrankin kirjoittamiseen, kun taas fiktion kirjoittajan suhde aineistoonsa on sen sijaan vapaa. Biografisen kaunokirjoittaminen lainaa ominaisuuksia niin fiktiolta kuin historiankirjoitukseltakin. Näiden kahden elementin suhde voi vaihdella paljonkin, ja sen pohjalta syntyy teoksen se omanlaisensa todellisuudenkuvaus eli mimesis,

johon kuuluvat myös henkilöhahmot. Eli ennen kuin käsikirjoittaja tekee siitä omat olettamansa, on hänen pohdittava, että *millaista* todellisuutta hän tulkinallaan pyrkii kuvaamaan? Onko kyseessä jaettu konsensustodellisuus myös historian osalta kuten epookkidraama; vaiko jokin psykologisoitu ja subjektiivinen kuva menneestä, kuten muistelu tai muu vastaava? Jos faktapohjainen konsensustodellisuus, eli karkeasti realismi on valittu todellisuudenkuvauksen muoto, on myös mietittävä millainen suhde (toivottavasti) harkituilla poikkeamilla on siihen. Kirjoittajan kuuluu selvittää itselleen, mitä hän tavoittelee ja välittää se yleisölleen. Vaikka fiktion luojalla on taiteelliset vapautensa, voidaan todettujen faktojen muunteleminen ja liiallinen poikkeaminen konsensuksesta nähdä historian vääristelynä, joka voi saada aikaan negatiivista vastaanottoa. Joskus keskustelu voi olla hyvästäkin, jos sitä on herätetty suunnitellusti ja perustellusti, mutta epätarkkuudet jotka johtuvat esimerkiksi laiskuudesta pohjatyössä, nähdään usein vain virheinä eikä muuna. Yleisön ja kriitikoiden huomio voi kiinnittyä tällä tavoin teoksen kokonaisuuden kannalta epäolennaisiin asioihin, kuten anakronismeihin.

5.5 Referenssin taso

Kun fiktion viittaavuudella eli *referentiaalisuudella* todellisuuteen ei ole mitään vaatimuksia noin itsessään, on siksi se perinteinen, kahteen eri kerronnan tasoon jaettu narratologinen käsitteistö täysin riittävä (vrt. luku 4). Sen sijaan historiallisten, objektiivisiksi ja faktapohjaisiksi tarkoitettujen kertomusten tarkastelussa on teoriaa kahden eri tason mallista ehdotettu muunneltavaksi siten että siihen lisätään yksi, *referenssin* taso lisänä, jolloin malli on muotoa referenssi-tarina-kerronta. Referenssi voi viitata itse lähdeaineistoon josta valiten kootaan tarina, ja josta vastaavasti muodostetaan kerronta. Dorrit Cohn mainitsee teoksessaan *Fiktion mieli* kirjallisuudentutkija Karlheinz Stierlen ehdottaneen ratkaisua (2006, 133-134). Etuna on, etteivät fiktion ja ei-fiktion väliset rajat hämärry liikaa. Referentiaalisuus, eli viittaavuus johonkin faktuaaliseen on olennainen tekijä määrittelyssä. Huomioitavaa on toki että jako on tietenkin karkea, ja asiaa vaikeuttavat esimerkiksi erilaiset aste-erot ja teosten kuuluminen useampaan eri lajiin.

Tässä tapauksessa biografisen draaman sovittaja ja käsikirjoittaja voi tekstiä työstäessään tarkastella prosessia näiden kolmen tason kautta. Käytännössä siten että yhdeltä kuljetaan toiselle, ja sen mitä tekijä päättää tehdä, tapahtuu lähinnä näiden tasojen välissä. Käsikirjoittaja muuntaa aina lähtökohtaisesti materiaalia omiin tarkoituksiinsa sopivammaksi. Kun kyse on juuri historiaa esittävästä lähdemateriaalista, toimivat sen faktat *referenssinä*, niistä työstettävä valikointi tekijän näkemyksen mukaan *tarinana* joka lopulta kirjoitetaan *kerrontana*, ottaen huomioon siihen vaadittavat draamalliset ratkaisut. Referenssin ja tarinan tasoilla mukana ovat kysymykset, miten faktapohjaiseksi tarkoitettua taustamateriaalia sovitetaan halutunlaiseksi juonelliseksi tarinaksi. Joka on luonteeltaan kaunokirjallista esittämisen tapaa hyödyntävä, mutta säilyttäen referentiaalisen materiaalin vaatimukset objektiivisuudesta. Kyse ei ole kuitenkaan sen jäljittelystä, koska vastaavasti taas tarinan ja kerronnan tasoilla on kyse ainoastaan kaunokirjallisen metodiikan soveltamisesta tekstiin.

Esittäessään historiallista tapahtumaa, luo teatteri uudelleen jotain, mikä on jo kerran tapahtunut menneisyydessä, antaen tapahtumalle toissijaisen ilmaisun (Rokem 2015, 254). Näin faktuaalinenkin aineisto fiktionisoituu prosessissa, jossa siitä sovitetaan draamaa ja muokataan sen tarpeita vastaavaksi. Esimerkki edellä mainitusta voisi olla, että biografista teatteritekstiä kirjoittaessamme tutkimme ensin lähteitämme kohteena olevasta historiallisesta henkilöstä; valitsemme sieltä jonkin merkittävän tapahtuman henkilön elämäntarinan kannalta, jonka pyrimme esittämään faktoja kunnioittaen noin sinänsä. Seuraavaksi suunnittelemme, miten esitämme ja mihin sijoitamme sen. Voimme vaikkapa poiketa lineaarisesta kronologiasta, jos haluamme esittää tapahtuman siten että se paljastuu juonen kuljetuksessa juuri silloin kun se on dramaturgisesti parhaiten perusteltua. Seuraavassa luvussa 6. on edellä mainittuihin asioihin löydettävissä paljon yhtymäkohtia.

6. TAPAUSTUTKIMUS: *Kuolleiden henget* – Edgar Allan Poen tarinoita - näyttämöteksti esimerkkiaineistona biografisesta kehyskertomusrakenteesta

6.1 Taustaa

Kuten jo johdannossa viittasin, käsittelen tässä luvussa mainittua omaa näyttämötekstiäni. Kuvaan ensin lyhyesti sen syntyä taustatyöstä ja suunnittelusta lähtien, tehden huomioita prosessin etenemisestä vaiheittain. Sen jälkeen käyn läpi tekstin osa kerrallaan, viitaten kaikkeen aiemmissa luvuissa esitettyyn erityisesti käsitteistön osalta. Osoitan siis pääasiassa narratologian teorioiden ja muun lähdeaineistoni kautta, miten tekstin kokonaisuus muotoutui, ja miten se toteuttaa aiemmin hahmotettuja kehyskertomusrakenteen ominaisuuksia. Se tarjoaa myös hyvän mahdollisuuden käsitellä tekstiä enemmän mikrotasolla ja tapauskohtaisesti, kuin mitä tutkielman aiemmissa luvuissa olen tehnyt. Tarkoitukseni on osoittaa esimerkin kautta, miten mainittua teoreettisesti määriteltyä konseptia voi hyödyntää käytännön käsikirjoitustyössä. Tutkielmani nimessä on sana *työväline*, ja tässä luvussa pyrin osoittamaan, erilaisten pohjustusteni jälkeen, miten kehyskertomusrakenne voi sellainen olla.

Taustoittamisessa on mukana myös paljon omaa, henkilökohtaista kuvaustani teoksen syntyprosessista. Sen tarkoitus on kuitenkin olla johdattelevaa, ja tarjota tekstin läpikäynnille kronologinen, kerronnallinen kehikko. Kuten myös tietoisesti tarinallinen muoto, alkuineen ja loppuineen. Esitykseen liittyvät tekijät menevät tutkimuskysymysteni ja tutkimuskehitykseni ulkopuolelle, mutta olen ottanut niitä mukaan koska haluan antaa asiasta myös kokonaiskuvan, ja siksi sitäkin tasoa sivutaan. Varsinaiset tutkimukselliset huomioni perustuvat ennen kaikkea luvuissa 4. ja 5. pohjustettuihin teoriaosuuksiin ja sen kautta lähteittäni tulkintaan.

Itse kirjoitetun, sovitettun ja kootun teoksen tutkimiseen liittyy aina kysymyksiä kirjoittajan oman subjektiposition vaikutuksesta johtopäätöksiin. Uskon että pystyn antamaan selvän vastauksen kysymykseen, pystynkö tutkimaan tarpeeksi objektiivisesti omaa teostani. Se on

itse tekstinä julkaisematon, mutta esitetty julkisesti ja siten sillä on jo oma vastaanottohistoriansa. Käsikirjoituksen luonnoksen luki muutama asiantunteva henkilö sen ollessa keskeneräinen ja huomioin heidän kommenttinsa. Ohjatesani tekstiä teatteriesitykseksi se hioutui vielä työryhmältä saadun palautteen perusteella toimivammaksi esitettäväksi näyttämötekstiksi. Ensi-illan jälkeen sain lehtikritiikin, yleisöpalautetta, ja Keski-Suomen harrastajateatteriyhdistyksen *Teatteriaalto*-katselmuksen asiantuntijaraadin palautteen. Siten luotan että se on kohdeaineistona sopiva, koska huomiot siitä millainen teksti on, eivät siis ole omien havaintojeni varassa. Samoin luotan, että esittämilläni väittämillä on riittävää selitysvoimaa myös yleiseltä kannalta, ja tarkastelijasta riippumatta. En voi tietenkään täysin kiistäkään mahdollisuutta, että havainnoissani olisi sellaista omasta tarkastelupositioistani juuri kirjoittajana kulkeutuvaa subjektiivisuutta mukana. Toivon kuitenkin, että sen osuus on sen verran pieni ettei se vaikuta tutkimustulosteni laatuun paljoakaan.

6.2 Ideointi- ja kehittelyvaiheet

Päädyin käyttämään draamakäsikirjoittamisessani biografista kehyskertomusrakennetta hieman sattuman kauppana. Minulla oli idea Edgar Allan Poen elämäntarinan esittämisestä näyttämöllä, se tarjoaisi jo itsessään hyvän lähtökohdan tragediselle draamalle. Samalla tahdoin kuitenkin tehdä toisenlaisenkin teoksen, jossa dramatisoisin Poen kaunokirjallista tuotantoa, novelleja ja runoutta jonkinlaiseksi episodimaiseksi esitykseksi tai runomatineaksi. Nämä molemmat suunnitelmat alkoivat yhdistyä. Toisaalta siksi, että en halunnut esittää vain jotain sosiodraamaa, traagista elämäntarinaa kirjailijasta joka ei kuitenkaan tulisi itse tuotantonsa kautta esiin paljoakaan. Toisaalta taas pelkkä Poen kirjallisesta tuotannosta koottu episodimuotoinen esitys vaatisi kehyskertomukseksi jonkin punaisen langan, että teoksesta tulisi ehyt draamallinen kokonaisuus jossa osien summa kasvaisi näin itseään suuremmaksi. Ensisijainen suunnitelmani olisi toteuttaa rakenteeltaan teos, joka yhdistäisi biografian ja Poen taiteellisen tuotannon. Mutta, ellei yksikään teatteri tahtoisi tarttua suunnitelmaani, jäisi varalle myös lyhyempi, enemmän monologimuotoinen esitys yhdelle tai kahdelle näyttelijälle joka voitaisiin toteuttaa hyvin vähillä resursseilla. Kehittelemässäni kehyskertomusrakennetta

hyödyntävässä ideassa oli mielestäni hyvää, että se olisi myös konsepti joka tarvittaessa joustaisi käytännön realiteettien mukaan.

Ensimmäisiä tehtäviäni oli selvittää, missä määrin Poen tuotantoa oli esitetty niin näyttämöllä, kuin elokuvankin puolella. Löysin joitakin mainintoja aina 1900-luvun alkupuolen Pariisin Grand-Guignol kauhuteatterista Hollywoodin 1960-70 -lukujen Poefilmatisointien boomiin. Useimmiten tuotantoa oli esitetty joko yhdistelemällä novelleja joskus erikoisillakin tavoilla, tai hyödyntämällä jonkinlaista kehyskertomusrakennetta. Kiinnostavalla tavalla Poen novellistiikka oli aikanaan yhtenä osana luomassa uutta teatteriesityksen lajityyppiä 1800-luvulla, lyhytnäytelmää tai mikrodraamaa jota esitettäisiin pienestä pääsymaksusta pienissä teattereissa (Muse 2010, 79). Eräs omaani sivuava teos oli amerikkalaisen muusikon Lou Reedin ja ohjaaja Robert Wilsonin kollaboraatio *POEtry* (2000), joka yhdisti rock-musikaalina Reedin Poen teksteistä säveltämiä kappaleita (Claire 2002, 84-85). Reed julkaisi materiaalista myöhemmin myös kuunnelmallisen konseptialbumin *The Raven* (2003), johon tutustuin taustamateriaalina. En kuitenkaan tavoitellut yhtymäkohtia musikaaliin lajityyppinä, ja lähdin eri suuntaan etten toistaisi Reedin tulkintoja. Vaikka huomasinkin, että ajatus teoksen avaavasta E. A. Poen henkilöstä tarkastelemassa mennyttä elämäänsä olikin jokseenkin samanlainen.

Kotimaisesta teatterista löysin vain muutamia mainintoja, kuten Janne Kuustien ohjaaman ja dramatisoiman nykyteatterillisen *Alla Poen* (2011), jota kriitikko Annina Karhu luonnehti unenomaiseksi kollaasiksi (2011). Itselleni yllättäen, noin kuukautta oman teokseni ensi-illan jälkeen Jyväskylän Kansannäyttämöllä tuli Tampereelle, Teatteri Telakan ohjelmistoon Tuomo Rämön ohjaama ja dramatisoiva *Elävien hautajaiset*, joka samoin pohjautui Poen novelleihin. Sen lähestymistapa oli erilainen kuin omani, mutta sisälsi myös kehyskertomusrakenteen yhden variaation: eri episodit kerrotaan takaumien kautta, poliisikuulustelun muotoisena dialogina loppua lukuun ottamatta. Ne yhdistivät sisäkertomuksia ja rytmittävät tarinaa. Vuoden 2018 jälkeen Poen teksteistä on tehty ja tekeillä useampiakin sovituksia monessakin kotimaisessa eri teatterissa.

6.3 Materiaalin kokoaminen

Alkoi hahmottua, että elämäntarina toimisi kehyskertomuksena, ja vastaavasti Poen kirjallinen tuotanto sen sisäkertomuksina, joista osa liittyisi pääjuoneen ja henkilökuvaukseen löyhemmin ja osa taas tiiviimmin. Kirjailijan tuotannon liiallisessa samastamisessa elämäkertaan piilee toki aina erilaisia ylitulkinnan ja siten asioiden vääristelyn vaaroja. Poen tuotantoa on tulkittu kirjallisuudentutkimuksessa jo kauan juuri biografisesti, ja huolimatta näkökulman vanhanaikaisuudesta ovat jotkut tulkinnat vahvoja: Erityisesti hänen runoudessaan on helppoa nähdä yhtymäkohtia henkilöhistorian kanssa. (ks. Nousiainen 1946.) Siten nuo yhteydet olisivat perusteltavissa ainakin taiteellisessa mielessä, ja sisäkertomukset tukisivat näin kehyskertomusta. Suunnitelma oli monimutkaisuudessaan haasteellinen – mutta myös kiinnostava.

Käsikirjoituksen taustamateriaali sisälsi ensimmäisenä historiallisiin tietoihin perustuvat lähteet, kuten elämäkertakirjallisuuden, kirjallisuushistorian ja yleisen historian sen tukena. Aiheeseen perehtymiseni pohjalta kirjoitin biografisen kehyskertomuksen osuuden. Toinen osuus oli laaja perehtyminen kirjailijan tuotantoon, esityskäsikirjoitukseen sisältyvän kaunokirjallisen materiaalin valinta, kääntäminen osittain ja dramatisointi. Työ näiden kahden eri osion kanssa eteni kuitenkin rinnakkain.

6.3.1 Biografisen materiaali

Biografisen kehyskertomuksen taustana olivat elämäkerralliset tiedot Poesta, erityisesti Peter Ackroydin teos *Edgar Allan Poe: Lyhyt Elämä*. (2008). Lisäksi selasin joitakin laajempiakin biografioita mutta vain yhden, lyhyen teoksen valitseminen taustamateriaaliksi oli perusteltua koska kyseessä oli kuitenkin fiktiivinen ja taiteellinen esitys elämäkerrasta (vrt. luku 5). Lyhyt kirja oli myös helppo antaa työryhmälle tutustuttavaksi taustamateriaalina. Teokseni ei pyrkisikään historialliseen autenttisuuteen, vaan ottaisi joitakin harkittuja taiteellisia vapauksia. Biografisen *fiktio*n erillisyyttä biografisuudesta perustelen ennen kaikkea narratiivisuuden kautta: Rakennettu narratiivi jossa keskeinen pyrkimys on draamallisuudessa

ja sen lähtökohdissa, on itsessään jo fiktion luomista uudelleenmerkityksellistämällä biografian narratiivia uudenlaiseksi, joka toimii siis erilaisilla ehdoilla osana teosta. Esimerkiksi henkilön sisäisen kokemuksen kuvaaminen tekee siitä aina fiktiivistä (vrt. luku 5). Elokuvakäsikirjoittaja Kjell Sundstedt muistuttaa (2009, 29), että on ymmärrettävä vaikka kuinka tutkisi, niin yhtä hyvin kirjoittajan täytyy *tulkita* henkilöahmoja juuri omalla tavallaan. ”Absoluuttiseen totuuteen” yltäminen on usein mahdottomuus, ja totuus on lopulta vain itse käsikirjoittajan oma. Tutkimisen keskeinen osa on siis myös tulkinta.

Suppea elämäkertateos *Edgar Allan Poe: Lyhyt Elämä* auttoi siinä, että se oli jo tehnyt käsikirjoittajan puolesta yhden työvaiheen, eli keskittyi elämäntarinan *käännepaikkaan*, henkilöhistorian tapahtumiin jotka toimivat selkeinä muutoksina. Ne antaisivat jo itsessään hyviä aineksia tehokkaan draamallisuuden rakentamiseen, eikä käsikirjoittajana tarvitsisi kehittää niitä täysin itse. Siksi valitsin taloudellisesti vain muutamia Poen elämän keskeisiä tapahtumia ja käännekohtia tarinani osiksi, enkä yrittänyt kertoa elämäntarinaa kokonaisuudessaan. Biografiaan pohjautuvina mutta fiktionaalistettuina, niiden tarkoitus oli olla kuvaus siitä, miten asiat ovat mahdollisesti voineet tapahtua. Eräs sellainen oli hänen epäselvissä olosuhteissa tapahtunut kuolemansa, joka mysteeriksi jääneenä olisi yleisöä kiinnostava seikka jo itsessään, ja mahdollistaisi aukkopaikkana erilaiset luovat tulkinnat siitä. Eniten historiallisiin faktoihin perustuvaa aineistoa hyödynsin Poen kuoleman jälkeisessä lääkärihahmon monologissa, josta lisää alaluvussa 6.8.2. Tapahtumasta kohtauksineen tuli jo suunnittelun alkuvaiheessa keskeinen tarinan lopun osa, jonka jälkeen tulisi vielä jokin kuin epilögina tai *codana* toimiva lyhyt kohtaus. Biografiset elementit olisivat siis kehyskertomuksen, ja sitä myötä sekä tarinan että kerronnan kronologian kannalta tärkeitä tienviittoja ja virstanpylväitä, joiden oheen muu materiaali sovitettaisiin.

Kokonaisuudessaan biografisen kehyskertomuksen kuului olla tiivis, sillä itse Poen novellidramatisoinnit ja runous sisäkertomuksina ottaisivat näytelmän ajallisesta kestosta suurimman viipaleen. Tiiviyn asettamaan haasteeseen voi vastata esimerkiksi kielen metaforisuutta hyödyntäen, ja tämä tuntuikin sopivalta lähestymistavalta. Siksi etsin tuekseni erilaisia anekdootteja ja sitaatteja kirjailijalta, joiden kautta pyrin kirjoittamaan henkilöahmoilleni uskottavaa ja tyyliin sopivaa dialogia. Kantola ja Korsberg esittävät

(2006, 155), ettei pastissitekniikka, saati suoranainen (kuvattavan kirjailijan) sitaattien viljely siirry noin vain näytelmän repliikeiksi. Itse hyväksyin, ettei tuo kehittelemäni historialliseen Poe'hun perustuva Edgariin hahmo ollut realistinen, vaan luonteeltaan enemmänkin karikatyyri ja hyperbola (vrt. alaluku 5.3). Siten en tavoitellut toden kaltaista dialogiakaan kuin ajoittain: tällainen hahmo saattoi puhua liioitellunkin retorisesti ja sitaattimaisesti. Kehyskertomuksen taso olisi tällainen, joka täydentyisi sisäkertomuksissa Poen varsinaisella kirjallisella tuotannolla. Sen valitseminen olisi seuraava askel.

6.3.2 Kaunokirjallinen materiaali¹

6.3.2.1 Runous

Ensimmäisenä valitsin Poen tuotannosta runoutta teoksen osaksi, koska sen kautta olisi hyvä mahdollisuus syventää päähenkilön henkilökuvaavaa joka tukisi näin kehyskertomuksen tasoa. Muutamia runoista olisivat äärimmäisen osuvia kuvatessaan biografisen kehyskertomuksen tiettyjä tapahtumia, jonka kokonaisuuteen halusin keskittyä ensin. Yhtymäkohdista biografiaan tulikin eräs valinnan kriteereitä, ja metaforisuuden keinoin runous kertoisi jo itsessään jotain, mitä kehyskertomuksessa ei tarvitsisi esittää enää erikseen. Valitsin viisi runoa, joista kerron tarkemmin myöhemmin, kun käyn myös itse kohtausten läpi yksi kerrallaan alaluvuissa 6.7 ja 6.8. Niistä neljä päätin suomentaa itse, koska en ollut tyytyväinen olemassa oleviin käännöksiin, tai niitä ei ollut.

Korppi, Poen tunnetuin runo olisi luonnollinen valinta osaksi teosta sen tunnettuuden takia, ja myös siksi että se olisi *mise-en-abyme*² koko muun teoksen teemoista, tarkemmin *retroprospektiivisenä* Lucien Dällenbachin mukaan, eli viitaten sekä kertomuksen jo edellä

1 Käsikirjoituksessani viitattu Poen suorasanaisten kaunokirjallisten tuotanto löytyy novellien osalta suositeltavana käännöksenä *Kootut kertomukset* -valikoimasta, (Poe & Kapari 2006). Novellien käännökset ja dramatisoinnit olivat omiani, mutta muutokset varsin pieniä luonteeltaan.

Runon *Korppi* käännös on Niilo Idmanin ja saatavilla mm. valikoimasta *Korppi ja kultakuoriainen* (1959). Muiden runojen käännökset ovat omiani ja julkaisen niistä muutamia tämän opinnäytetyön yhteydessä. Runojen alkukieliset versiot on löydettävissä useistakin englanninkielisistä kootuista teoksista ja valikoimista Poen tuotantoa.

2 Määrittelystä ks. esim. (Ron 1987), ja myös alaluku 2.4.

tapahtuneeseen että tulevaan (Ron 1987, 432). Tästä syystä suunnittelin jo varhaisissa työvaiheissa sijoittavani *Korpin* teoksen kokonaisuudessa noin ¾ kohdalle. Näin tuon elementin mainittu retroprospektiivisyys toteutuisi. Mainittuja teemoja joita upotus kuvaisi tiivistettynä ja metaforisesti, olivat ennen kaikkea kauhuromanttinen motiivi tragediasta: Rakastetun kuolema ja menetyksen tuska, joka suistaisi henkilön kohtalonomaisesti ja kuin predestinoidusti ikuisen hulluuteen. Siinä ainoaksi toivoksi jäisi kuolema vapautuksena, että rakastetun voisi kohdata vielä joskus toisessa todellisuudessa. Pitkä kertova runo on novellimainen, ja muodostaisi siten yhden selkeän sisäkertomuksen varsinaisten novellidramatisointien ohella. Muiden, lyhyempien runojen rooli olisi enemmänkin tukea kehyskertomuksen kerrontaa monologeina, kuin olla itsenäisiä sisäkertomuksia. Niilo Idmanin mitallisuuden säilyttävä, mestarillinen käänös *Korpista* on tunnettu ja vakiintunut. Siksi se oli runoista ainoa jota en kääntänyt itse, vaan hankin esitysoikeudet suomennokseen.

Näyttämöllä esitetty runous muun draamatekstin lomassa toimii käytännössä kerronnan tempoa hidastavana tai sen pysäyttävänä elementtinä. Käsikirjoittaja voi käyttää tätä seikkaa tarinan kokonaisuuden rytmityksessä hyväkseen, ja tiivistää haluttuja merkityksiä joita haluaa nostaa esiin. Juonen kuljetus ja kielen kommunikatiivisuus putoavat taka-alalle, ja esiin nousevat muunlaiset sisällöt, kuten asioihin itseensä kohdistuva kontemplaatio esimerkiksi psykologisuuden tai aistihavaintojen kautta; metaforiset merkitysten tihentymät ja tunnelman tiivistyminen toiminnan kustannuksella. Teatterissa runouden on korostettava kielen tasolla *sanan* näyttämösovitusta pikemminkin kuin realismin *kohtausta* draamallisen tapahtuman ja katsojan tulkinnan ytimenä (Worthen 2005, 156). Runon esittäminen itsenään esiin nousevana, muusta tekstistä tyyliltään poikkeavana osana on tulkintani mukaan *retorinen metalepsis* (ks. alaluku 4.6). Kielen rekisteri muuttuu väliaikaisesti selkeän poeettiseen, joka muuttaa kohosteisuudessaan kielen itsensä näkyväksi. Nämä seikat tarkoittavat, että käsikirjoittajan kannattaa olla tarkka siitäkin, milloin hän haluaa luomaansa mimeettistä illuusiota ja katsojan eläytymistä kerrontaan säröyttää, tai myös purkaa sen perusteellisemmin.

6.3.2.2 Proosa

Runouden tukiessa erityisesti itse kehyskertomuksen narratiivin motiiveja, siirryin valitsemaan novelleja dramatisoitaviksi, jotka toimisivat varsinaisina sisäkertomuksina. Teoskokonaisuus asetti näille teksteille joitakin selkeitä kriteerejä. Yksi oli sopiva pituus esitettäväksi juuri sisäkertomuksina ja yhtenä kohtauksena tai tilanteena, joiden kestot voisivat olla näyttämöllä karkeasti 5-15 minuuttia. Toinen, etteivät ne perustuisi kerronnaltaan liikaa vain sisäiselle monologille, eivätkä näin tarjoaisi luontevaa mahdollisuutta luonnollisen tyylliselle dialogille. Niiden tuli siis sisältää mahdollisuuksia sellaiseen, kuten muuhunkin interaktioon tapahtuvaksi henkilöhahmojen kesken näyttämöllä. Koska esitettävät runot olisivat luonteeltaan kuin monologeja, en halunnut teokseen enää proosamonologeja niiden lisänä. Kolmas kriteeri oli, että teksti olisi tunnettu ja edustaisi Poen tuotannossa keskeiseksi, ei kuriositeetiksi katsottua osaa.

Tynnyri Amontilladoa täytti nuo kriteerit ja oli dialogiin perustuvana helppo dramatisoitava lajin aloittelijalle. Toinen valintani oli *Kielivä sydän*, joka on alkutekstinä monologimuotoisempi, mutta sisältäen hieman dialogia ja myös fyysistä interaktiota henkilöhahmojen kesken. Teoskokonaisuus kun tuntui kaipaavan vähän sitäkin puolta. Kolme keskeistä sisäkertomusta olisivat siis mainitut kaksi novellia ja *Korppi*. Näiden yhteenlaskettu pituus sopisi suunnittelemaani näytelmän kokonaispituudesta. Käytännön sivuhuomiona: Suunnittelin yksinäytöksistä, 80-90 -minuuttista näytelmää, joka pystyttäisiin toteuttamaan pienellä budjetilla, viitteellisellä lavastuksella, pienellä näyttämöllä ja myös pienellä määrällä näyttelijöitä. Nämä reunaehdot vaikuttivat lopullisiin ratkaisuihin tekstien valinnasta.

6.4 (Henkilö)hahmot ja teoksen maailmat

Juha-Pekka Hotinen esittää arvokkaan huomion teoksen kokonaisuuden rakentamisesta:

”Kokonaisuuden ja osien suhteeseen vaikuttavat myös sekä sisäinen (mentaalin) rakenne että ulkoinen (formaali) rakenne. Mentaalin rakenne tarkoittaa sitä miten eri asiat,

piilevät viestit ja tunnelmat meille ilmenevät, ”miltä tuntuu”. Formaali rakenne tarkoittaa esityksen osia, ”palikoita” sinänsä. Sitä mitä me näemme (ilman tuntemuksia ja tulkintaa), ja näkemiemme palikoiden rytmiä.” (2009, 50.)

Tekstikokonaisuuden koostaminen ei ole vain palikoiden asettelua oikeaan järjestykseen, vaan sen kuuluu olla enemmän, jotain syvempää ja siis mentaalista. Se oli myös oma motiivini kun kaunokirjallisten tekstien valinta oli tehty, ja oli aika yrittää sijoittaa ne teoksen kokonaisuuteen toimivasti, erityisesti siten että kehyskertomus ja sisäkertomukset tukisivat toisiaan mahdollisimman hyvin.

Tarinan päähenkilön ja protagonistin Edgarin ohella olisi keskeinen historialliseen henkilöön pohjautuva hahmo hänen vaimonsa ja rakastettunsa Virginia. Pääjuonen olennainen elementti olisi hänen sairastumisensa tuberkuloosiin, vähittäinen heikentymisensä ja lopulta menehtymisensä tautiin. Virginian kuolema toimisi myös tärkeänä käännekohtana, jossa Edgarin elämä alkaisi luisua yhä enemmän kohti lopullista tuhoa. Sivuhenkilöinä pienessä osassa Edgarin kasvatti-isä John Allan, sekä nimeämätön lääkäri enemmänkin vain kertovana sivuhahmona. Myös nämä hahmot korostaisivat käännekohtien merkityksiä, ja sidottaisiin näin kehyskertomuksen pääjuoneen. Itse novellien sisäkertomuksissa (Tynnyri Amontilladoa, Kielivä sydän) esiintyisi myös näiden omia henkilöahmoja joiden osuus olisi rajattu vain niihin.

Kuten alaluvussa 5.4 totesin, kirjoittajan kuuluu selvittää itselleen, millaista todellisuudenkuvausta hän tavoittelee, ja miten välittää sen yleisölleen. Oma vastaukseni oli, että teoksen mimeettinen todellisuus sen kehyskertomuksessa oli tarkoitus olla Edgarin näkökulman kautta kuvattua, ja joka tapahtuisi jo mahdollisesti ”haudan takaa”, taikka unesta, jostain määrittelemättömästä todellisuudesta käsin. Siksi todellisuudenkuvaus ottaisi aineksensa historiallisista faktoista, mutta vain pohjautuisi konsensustodellisuuteen ja rikkoisi sitä harkitusti. Joka tapahtuisi siten, että siinä esiintyisi vielä yhdenlaisia hahmoja: Naamioituneita olentoja joilla ei olisi repliikkejä ja joiden taustaa, merkitystä tai ominaisuuksia ei selitettäisi. Yksi kokomustaan puettu hahmo olisi nimeltään vain *Varjo*, ja kaksi muuta samantapaista, mutta kokovalkoisissa olisivat *Kuolleiden henkiä*. Hahmojen rooli

olisi toimia visuaalisina elementteinä niin esteettisesti ja näyttämökuvan osana, mutta myös kertovassakin tarkoituksessa. Missä määrin nämä hahmot olisivat aidosti olemassa teoksen omassa mimeettisessä todellisuudessa, jäisi katsojan tulkittavaksi. Ne liittyisivät tarinassa mukana oleviin fantastisiin aineksiin jotka jättäisivät tilaa tulkinnoille, onko kyse jostain ylikuonnollisista, toispuoleisen henkien valtakunnan olennoista, vaiko vain henkilöiden psyyken omista projisoinneista tai unista. Se vahvistaisi metaforista sisällöllisyyttä teoksen nimen, *Kuolleiden henkien* kautta, josta lisää myöhemmin.

6.5 Juonen rakenne ja tyyppi

Kirjailija David Mamet nostaa juonen rakentamisen merkittävään asemaan teatteriesityksessä. Poleemisessa esseevalikoimassaan *Teatteri* (2013, 121) hän väittää:

”Miten yleisöä viihdytetään? Miten ihminen saadaan pohtimaan, mitä tapahtuu seuraavaksi? Miten se saadaan aikaan? Juonen rakenteella.”

Vaikka miten ylistäisimme jälkimoderneja ja jälkidraamallisia näyttämölle kirjoittamisen tapoja, tekee kirjoittaja mielestäni järkevästi, jos hän tutustuu erilaisiin juonityyppeihin ja miten ne voisivat palvella hänen aikomuksiaan. Juonityypiltään Poe-biografiaani voisi kutsua erääksi takaumarakenteen variaatioksi, jonka Linda Aronson nimeää *tuhoutuneiden unelmien malliksi* (2001, 117-128), (ks. myös alaluku 4.1.3). Malli nojaa voimakkaasti juuri päähenkilöön. Kun tarina alkaa, yleensä sympaattinen henkilö esitellään ja tavataan toivonsa menettäneenä ja epätasapainoisessa tilassa mahdollisesti lähellä kuolemaa. Menneisyudessa jokin, jota emme (vielä) tiedä, on vaikuttanut häneen voimakkaasti ja traumatisoivasti. Näihin tekijöihin vihjataan, ja esitetään kysymys mitä on tapahtunut, että asiat ovat kehittyneet sellaisiksi. Se määrittelee henkilön sisäisen tarpeen, ja tällainen kriisi herättää myös yleisön kiinnostuksen. (Vacklin ym. 2015, 173, 176.)

Alkusysäys, joka osoittaa jonkin ns. tasapainotilan häiriön (Vacklin ym. 2015, 506) olisi päähenkilön monologi prologissa, jonka tarkoitus olisi juuri herättää kysymyksiä mitä tulee

tapahtumaan, miten henkilö on päätyntä siihen aallonpohjaansa jossa hän on ja miksi. Luoda siten jotain arvoituksellisuutta, ja ruokkia näin uteliaisuutta tulevasta sisällöstä. Kehyskertomuksen sisäisen, mimeettisen kronologian rikkominen kuuluu tähän malliin, ja oli juuri asia jonka halusinkin tehdä. Osoittaisin sillä, ettei esitys pyrkisi olemaan mikään dokumentaarinen kuvaus historiallisista tapahtumista, vaan korostaisin unenomaisuuden ja tarinallisuuden tuntua. Prologissa esiteltäisiin tämä ennakointi, eli Genetten mukaan *prolepsis* – hyppääminen eteenpäin tapahtumajärjestyksessä joka kerrotaan tai johon viitataan (1980, 39-40), (vrt. alaluku 4.5). Kun ennakointi päättyy, tarina palaa johonkin ajankohtaan jossa tasapainotila yhä vallitsee. Tämä on siis narratologisesti tarinan alkupiste. Keskeinen osa juonta on se muutos, joka tapahtuu kun tasapainotila järkkyy vähän kerrallaan, ja johtaa lopulta siihen mitä ennakointi jo näytti. Mainittu *tuhoutuneiden unelmien* malli sisältää silmukkamaisen rakenteen, jossa kerronta palaa teoksen loppupuolella samaan tai samankaltaiseen tilanteeseen kuin mitä alussa oli esitetty. (Vacklin ym. 2015, 176-177.) Myös tämä oli asia, jonka toteutin, teoksessa palataan prologia vastaavaan tilanteeseen hieman ennen sen loppua.

6.6 Kohtausten rakentaminen

Jouko Aaltonen määrittelee kohtausten varsin pragmaattisesti, että niistä kaikilla on oltava erityinen tarkoituksensa. Jollaisia voivat olla juonen vieminen eteenpäin ja uusien asioiden kertominen. Kun tämä tarkoitus on täytetty, kohtaus päättyy. Hän jatkaa vielä, että jokaisella kohtauksella on oltava pääajatuksensa, eli mitä kohtauksella halutaan kertoa. Jos sellaista ei ole, kohtaus on tarpeeton (2018, 137-138). Draaman jälkeinen teatteri käyttää kohtausten sijaan usein käsitettä *tilanne*, joka on määrittelyltään kohtaukselta laveampi, eikä sisällä samanlaista draamallisuuden sisäänkirjoitettua merkitystä. Itse puhun tässä yhteydessä kohtauksista, joka sopii paremmin, vaikka *tilanne* olisikin joidenkin kohtausten osalta sopivampi ilmaus.

Kohtausjako voi nykyään olla käytännöllinen, käsikirjoittajan, dramaturgin ja ohjaajan apuväline, oma kehikkonsa joka jäsentää tekstiä, mutta jota katsoja ei varsinaisesti huomaa.

Kehyskertomusrakenne vaati tässä omassa työssäni tarkkaa kohtaajakkoa, että on selkeää, millä diegeettisillä, mimeettisillä ja kronologisilla tasoilla milloinkin liikutaan (vrt. luku 4). Kaikista sisäkertomuksista, oli kyseessä sitten runo tai novelli, tuli käytännössä omia kohtauksiaan kuten tilanteitakin, samoin kuin kehyskertomuksen osistakin. Jako syntyi täältä pohjalta melko helpostikin, varsinkin sisäkertomusten osalta – jotka muodostivat jo itsessään jokin ajatuksellisen ja siten eheän kokonaisuuden. Kehyskertomuksen tason kohtaukset eivät toteuttaneet samanlaista ”autonomiaa”, vaan niiden tarkoitus olikin luoda jatkumo, pääjuoni jota välillä sisäkertomukset katkaisisivat (mimeettisesti), mutta samalla rakentaisivat myös pääjuonen kannalta olennaisia merkityssisältöjä, kuten esimerkiksi runoutta sisältävien kohtausten kautta.

6.7 Kohtausluettelo

Esittelen seuraavassa esitystekstini kohtausluettelon, jossa erotellaan kehyskertomuksen eri osat ja samoin sisäkertomuksetkin kronologisessa järjestyksessä. On myös mainittu, mikäli niiden välillä tapahtuu metalepsiksiä.

PP = Pekka Paussu, eli osuus on omaa tekstiäni.

EAP = Osuus on Edgar Allan Poen tekstiä.

KK = Kehyskertomuksen taso

SK = Sisäkertomus

* = Tekstin tyyllilajissa tapahtuu retorinen metalepsis

** = Kehyskertomuksen ja sisäkertomuksen välillä tapahtuu ontologinen metalepsis

Ensimmäinen puoliaika

1. Prologi: Edgarin monologi (PP, KK)

2. Edgarin ja John Allanin riita (PP, KK)

3. Runo: Yksin (engl. *Alone*), (EAP, SK)*

4. Edgarin ja Virginian avioituminen (PP, KK)

5. Novelli: Tynnyri Amontilladoa (engl. *The Cask of Amontillado*), (EAP, SK)

6. Edgarin ja Virginian keskustelu I (PP, KK)

7. Novelli: Kielivä sydän (engl. *The Tell-Tale Heart*), (EAP, SK)

8. Edgarin ja Virginian keskustelu II (PP, KK)

(Väliaika)

Toinen puoliaika

9. Virginia sairaana. Runo: Hymni (engl. *Hymn*), (PP/EAP, KK)*

10. Virginia kuolee. Runo: Yhdelle, paratiisissa (engl. *To One in Paradise*), (PP/EAP, KK/SK)*

11. Runo: Korppi (engl. *The Raven*), (EAP, SK)**

12. Edgar kuolee, sairaala (PP, KK)

13. ”Ylösousemus”. Runo: Kuolleiden henget (engl. *Spirits of the Dead*), (PP/EAP, KK/SK)

6.8 Synopsis ja teoksen kokonaisuus

6.8.1 Ensimmäinen puoliaika: kohtausten 1-8 sisältö

Kerronnan alku olisi 1. kohtaus, prologi, jota on jo kuvailtu aiemmin. Edgar³ herää painajaisesta ja aloittaa monologinsa yleisölle.

”Aivan, aivan. Minä olen Edgar A. Poe. Kirjailija, runoilija ja lehtimies. Niin, se minä olen. Mutta senhän te jo tiesitte. Miksi muuten olisitte tulleet katsomaan tätä esitystä, seuraamaan sen tarinaa? Sivuhuomiona, biologiset vanhempani olivat näyttelijöitä, joten kai minuunkin on vähän periytynyt sitä ominaisuutta? Ja eikö elämäkin ole yksi suuri näytelmä, ja tarina? Ja tarinoita tarinoiden sisällä, unia unien sisällä. Kohtauksia, joiden käännteissä ei aina itsekään pysy perässä? Niin, en minäkään pysy.” (Paussu)

Näin uneksimisen motiivi esitellään jo heti alussa. Kohtauksessa on läsnä taustalla myös salaperäinen *Varjon* hahmo, ja tarinan fantastiset elementit esitellään näin vihjeenä, eli *istutuksena* (ks. Vacklin ym. 2015, 104-105). Edgar nousee, kertoo itsestään ja elämästään – mutta kummallisesti siten kuin se olisi jo pian kenties ohi. Monologi myös esittelee joitakin filosofisia ajatuksia, joita teoksessa tulisi myöhemmin esiin. Seuraavaa kohtausta varten kerrotaan Edгарin varhaishistoriasta, ja myös alkoholin käytön teema istutetaan. Vaivihkaa kommentoidaan myös teoksen rakennetta, ja rikotaan ”neljäs seinä” heti alussa.

Kohtauksen jälkeen siirrytään analepsiksenä ajassa taaksepäin, 2. kohtaukseen, joka on *tarinan* kronologinen alkupiste, dialogi Edгарin ja hänen kasvatti-isänsä John Allanin välillä. Siinä kuvataan riitaa, jossa tulee ilmi Edгарin jokseenkin hankala persoonallisuus ja heikko yhteiskunnallinen asema. Edгарilta on juuri julkaistu hänen ensimmäinen runokokoelmansa, ja kohtaus kertoo hänen aikeistaan tulla kirjailijaksi ja pyrkimysten henkilökohtaisesta tärkeydestä. Luonteenpiirteiden kuvaamista vahvistamaan valitsin kohtaukseen 3. Poen runon *Yksin*, joka toimisi motiiviltaan jonkinlaisena kontemplaatiomonologina ja tilityksenä. Se olisi

3 Nimitän teoksen fiktiivistä Poen hahmoa tässä vain ”Edgariksi”, erotettuna historiallisesta Edgar Allan Poen henkilöstä.

myös konkreettinen osoitus hänen taidoistaan runoilijana. Motiivi pätee myös kohtauksissa 10, 11 ja 13.

”Yksin

*Jo lapsuudessa ollut en
 kuin muut, tai samoin katsoen
 en samasta lähteestä ammentaen.
 En vain nähnyt ma kuin toiset, en
 kun en sydäntäni suremaan
 tai ilojani kokemaan
 saanut toisten tapaan konsanaan
 Vaan mitä tunsin, rakastin
 vain yksin, olin kokemuksiin
 Aamunkoitossa lapsuuteni
 elo, kovin myrskyisä vain iti
 Niin hyvän kuin pahankin
 Tuo arvoitus otteessaan piti
 Virran vuorilähteen puron
 jyrkän punaisen kallion
 Syksyn auringon kierron
 ja sen kultaaman illan
 Taivaan ohi kiitävän salaman
 Ukkosen ja myrskyn raivon
 Ja sen pilven, joka taivaalla
 (Muutoin täysin kirkaalla)
 mielessäin demonin otti hahmon.”*

(Poe 1875, käännös Paussu).

Kohtauksessa 4. pääparin hahmoja syvennetään. Edgar kosii rakastettuaan Virginiaa, ja myöntävän vastauksen myötä osoitetaan heidän yhteiselämänsä alkavan. Dialogissa on myös viitteitä Edgarin kirjailijanuransa etenemiseen ja kirjalliseen työhön. Kohtauksen lopussa Edgar antaa Virginalle luettavaksi luonnostelemansa tekstin, novellin *Tynnyri Amontilladoa*.

Osoitan tässä kielellisesti, että yleisölle annetaan vihje siitä että seuraavaksi avataan ”ikkuna” sisäkertomuksen toisenlaiseen mimeettiseen todellisuuteen. Samalla myös itse novellin nimi mainitaan, joka antaa tietoa että tuleva osuus on Poen kirjallista tuotantoa dramatisoituna. Tämä helpottaa yleisöä pysymään paremmin mukana teoksen rakenteessa, kuin jos siirtymä olisi kovin äkkinäinen ja yllättävä. Sen myötä teokseen avautuu sen ensimmäinen sisäkertomus ja kohta 5. sisältää tuon novellin. Jota en käy tarkemmin läpi koska se on mukana lähes sellaisenaan, ainoastaan hieman lyhennettynä dramatisointia varten.

Kohtauksessa 6. palataan taas kehyskertomuksen tasolle, Edgarin ja Virginian kotiin. Vasta esitettyyn novelliin viitataan Virginia selatessa lehteä ja kertoen sen ensimmäisen osan ilmestyneen siinä. Viittaukset jatkuvat, kun Virginia epäilee, että kyseisen novellin kostojuoni liittyy Edgarin katkeruuteen joistakin kokemistaan asioista. Virginian sairastuminen esitellään ja istutetaan tässä kohtauksessa ensimmäisen kerran, mutta jätetään vielä auki, että millainen sairaus on kyseessä. Kohtauksen taustalla esiintyy taas sama selittämätön hahmo, *Varjo*. Lohduttaakseen sairasta vaimoaan, Edgar lukee hänelle kertoen juuri kirjoittamastaan tarinasta. Aloittaen sen lukemisen, ja samalla esittellen katsojalle seuraavan novellin, joka on myös teoksen toinen varsinainen sisäkertomus: *Kielivä sydän*. Ensimmäisen kappaleen jälkeen kohta vaihtuu ja kerronta siirtyy Edgarista itse novellin päähenkilölle, joka on nimeltään vain ”palvelija”.

Kohtauksessa 7. siirrytään siis niin diegeettisesti kuin mimeettisestikin tuohon sisäkertomukseen joka on mainittu novelli dramatisoituna, hieman lyhennettynä mutta varsin paljon alkuperäiselle tekstille uskollisena. Muokkasin muutamia kohtia sisäisen monologin muodosta repliikeiksi.

Kohta 8. palauttaa taas kehyskertomuksen tason, siirrytään Edgarin ja Virginian kotona tapahtuvaan keskusteluun. Novelliin viitataan ironisesti, ja tulee ilmi että heidän taloudellinen tilanteensa heikkenee. Kerrotaan, että heidän olisi taas muutettava ja etsittävä uusi asunto, asia jolla on historiallinen taustansa. Edgar kokee asemansa epäoikeudenmukaiseksi, mutta sen syiksi paljastuvat myös hänen henkilökohtaiset ongelmansa. Edgarin alkoholiongelma nousee

esiin. Alkaa kiistely, joka päättyy kun Virginia saa sairaskohtauksen – se kertoo että hänen terveydentilansa on aiempaa huonompi.

Tähän kohden suunnittelin myös väliajan paikan. Virginian sairaudesta kerrotaan, mutta tarkemmat tiedot siitä jäävät vielä auki. Katsoja yleensä olettaa, että väliajan erottamien puoliaikojen, tässä tapauksessa ensimmäisen ja toisen puoliajan välissä kuluu jokin epämääräinen aika teoksen mimeettisessä todellisuudessa. Se kuuluu teatterin konventioihin, ja myös tässä teksti on rakennettu sille oletukselle. Ensimmäinen puoliaika päättyy kehyskertomuksen tasoon ja toinen vastaavasti alkaa sillä. Näyttämösovituksessa väliaika jäi pois, koska teoksen kesto jäi lopulta alle puoleentoista tuntiin, ja tuntui paremmalta säilyttää rakennettu intensiteetti, kuin purkaa se väliaikaisesti (sic) ja luoda taas uudelleen toista näytöstä varten. Sen tähden jouduin hieman tinkimään tuosta juonellisesta ideastani.

6.8.2 Toinen puoliaika: kohtausten 9-13 sisältö

Virginian sairaus on puoliaikojen välillä edennyt jo terminaalivaiheeseen. Kohtaus 9. esittää hänet sairastuoteellaan Edgarin kanssa. Kerrotaan, että sairaus on tuberkuloosia, ja että hänen terveydentilansa heikkenee jatkuvasti. Virginia lausuu Poen runon *Hymni*, jolla halusin kuvata hänen jo valmistautuvan kuolemaan, ja millä tavoin hän pyytää suuremmilta voimilta suojelusta itselleen. Uskonnollinen runo voisi olla muussa yhteydessä pateettinenkin, mutta tässä, kehyskertomuksen taustan takia on kuin kuolevan viimeinen rukous ja mielestäni siksi tyyllisesti perusteltu. *Varjo* näyttäytyy entistä lähempänä, ja tulkintaa siitä kuolemana, tai sen enteenä vahvistetaan.

Kohtauksessa 10. Virginia on kuolinvuoteellaan, ja se kuvaa myös hänen kuolemaansa. Cohnin mukaan henkilön tajunnan kuvaaminen hänen kuolemansa hetkellä on aina fiktiivistä ja huomauttaa:

”Kuolema ja kuoleminen korostaa elämäkerran ja fiktion eroa – elämäkertakirjailijan rajoitusten ja romaanikirjailijan vapauksien eroa - -.” (2006, 23).

Varjo, sekä ensimmäistä kertaa esiteltävät *Kuolleiden henkien* hahmot noutavat hänet toiseen, kuolemanjälkeiseen todellisuuteen ja tulevat tämän interaktion kautta ensi kertaa osaksi realististen henkilöhahmojen todellisuutta. Tämä enteilee loppunäytelmän osalta teoksen maailman ontologista muutosta, joka tulee selvemmäksi myöhemmin. Realismi alkaa sekoittua johonkin fantastiseen ja symboliseen tasoon jossa henkiolennot ovat suuremmin läsnä. Samoin myös kehyskertomuksellisuuden biografinen narratiivi ja dialogisuus alkaa väistyä Virginian kuoleman myötä, ja runous jota teoksen loppu hyödyntää, kertoo tarinaa enemmän metaforisten tasojen kautta. Edgar jää nyt yksin, ja valitsin hänen lausuttavakseen tunnustus- ja sururunona *Yhdelle, paratiisissa*. Se sanoittaa menetystä ja vihjaa, ettei kokemuksesta ole pelastusta.

Kohtauksessa 11. esitetään runo *Korppi*, joka on tarinana kolmas ja viimeinen varsinainen sisäkertomus. Runon esittäjä on itse Edgarin hahmo, joka saa aikaan teoksen ensimmäisen selvän ontologisen metalepsiksen (ks. luku 4.), jossa alun perin Poen tekstin nimetön, kertova henkilöhahmo onkin tässä Edgar, eli itse kirjailijan hahmo siirtyy oman teoksensa mimeettiseen todellisuuteen. Aiemmissa runoissa tapahtuu vain retorisia metalepsiksia, eli henkilöhahmo poikkeaa vain väliaikaisesti normaalista dialogi- tai monologirekisteristä selkeästi poeettiseen kieleen. Selkeästi siksikin, että kyseessä on tunnistettava klassinen runous säkeineen ja riimeineen. Sisäkertomukseen siirtymistä ei tässä enää pohjusteta kuten novellien suhteen tapahtui aiemmin. Kuten ei itse metalepsistakaan, ja ratkaisu on yllättävämpi, osoittaen paremmin miten eri maailmat alkavat sekoittua ja yhdistyä, kuten on vihjattu jo teoksen alussa sekä sen mainosmateriaaleissakin, josta jäljempänä. Sivuhuomiona, tällainen todelliseen historialliseen henkilöön kohdistuva metalepsis voi olla eettisesti arveluttava, jos kirjailija ja hänen tuotantonsa halutaan pitää tarkasti irrallaan (vrt. alaluku 5.3). Itse halusin kuitenkin leikitellä tässä yhtymäkohtien mahdollisuudella, kuten monet muutkin Poen elämää kuvanneet ovat tehneet, biografisia faktoja ja fiktiota yhdistellen.

Kohtauksessa 12. esitetään ensin sanattomasti Edgarin kuolema. *Varjon* ja *Kuolleiden henkien* hahmot ohjaavat hänet sängylle, ja tila muuttuu valaistuksen kautta sairaalaksi. Lääkäri saapuu ja lukee pöytäkirjaa jäljittelevän monologin, johon käytin lähteenä teosta *Edgar Allan Poe: Lyhyt Elämä* (8-10).

”Lääkäri: Merkitään pöytäkirjaan. Minulle toimitettiin kolme päivää sitten hoidettavaksi potilas nimeltään Edgar A. Poe, ikä 40 vuotta. Hänet oli löydetty sekavassa tilassa, heikkona ja runsaasti alkoholia nauttineena Baltimoresta erääseen kapakkaan lyyhistyneenä. Hänen puheistaan ei saanut selvää, vaatteet olivat rähjäiset ja hänelle epäsoivat. Kun hänet tuotiin tänne sairaalaan, oli hän täysin tiedoton, heräsi siitä myöhemmin ainoastaan houretilaan, johon liittyi kipuja ja vapinaa. Hän alkoi puhua, mutta puheet eivät olleet johdonmukaisia ja henkilö oli olemukseltaan hyvin ahdistunut sekä harhainen. Väittäen esimerkiksi, että hänellä olisi syntymäkaupungissaan Richmondissa vaimo, joka ei pitänyt paikkaansa. Välillä hän puhui ymmärrettävämmin, ja puhkesi ankariin itesyytöksiin, kerran jopa pyytäen minua lopettamaan kärsimyksensä ampumalla hänet. Hourailtuaan tuntikausia hän lopulta uupui ja hiljeni, kuiskasi ”Jumala auttakoon kurjaa sieluani.” ja kuoli kello viisi aamulla 7. 10. 1849.

Kukaan ei tiedä missä hän oli ollut edeltävät päivät. Poe oli lähtenyt yli viikko sitten matkalle New Yorkiin työasioissa, mutta ei koskaan saapunut perille. Omaisten kertomusten mukaan oli lähtiessä melko hyvissä voimissa, jonkin verran kuumeinen, mutta täysin selvin päin. Henkilöllä on heidän mukaansa ollut jaksoja, jolloin hän on käyttänyt alkoholia runsaasti, ja kärsinyt ajoittain myös sydänoireista. Lähtönsä jälkeen hänen liikkeistään ei ole mitään sellaista tietoa, jossa pystyttäisiin vahvistamaan mitä hänelle on todella tapahtunut.” (Paussu)

Tässä kohden tarinassa on selkeimmin läsnä *referenssin* taso (ks. alaluku 5.5), koska monologi sisältää historiallisia faktoja Poen elämän todellisesta lopusta aina päivämääriä myöten. Kehyskertomus on aiemminkin sisältänyt faktoihin pohjautuvia asioita, mutta ne ovat olleet tarkkaa biografisuutta vapaampia (ks. alaluku 6.3.1). Kohtaus myös *lunastaa* esillä olleen, ja jo prologissa istutetun alkoholinkäytön teeman (Vacklin ym. 2015, 104-105).

Kohtauksen 13. alku on samantapainen kuin kohtauksen 1. eli prologin alkukin. Kuolleeksi oletettu Edgar herää pelästyneenä vuoteestaan, tällä kertaa selvästi sairaalavuoteesta, nousee ja kommentoikin asiaa samankaltaisesti. Alussakin esitetty, *Hamletista* muokaten lainaamani repliikki esitetään uudelleen, hieman eri painoituksin:

”Edgar: Luojani, mikä uni!... Millainen ...uni? ’Sillä minkälaiset unemme kuolemassa lieneekään, nuo kahleet maan kun riisuttu on meiltä...” (Paussu)

Samankaltaisuus kuitenkin rikotaan pian, kun esiin tulevat *Kuolleiden henkien* hahmot, tehden kohtauksen mimeettisestä maailmasta ontologisesti jotain muuta kuin konsensustodellisuutemme. Unta, vai kuolemanjälkeistä elämää, jää avoimeksi. Tulemme tässä edellä mainittuun silmukkarakenteeseen, johon viitattiin aiemmin alaluvun 6.5 *tuhoutuneiden unelmien mallissa*. Kehys sulkeutuu, kun kehyskertomuksen osuus päättyy ulkoisesti hyvin samanlaiseen tilanteeseen, josta se myös alkoi. Se sisältää motiivit unista ja painajaisista, joissa myös hämärretään elämän ja kuoleman rajoja. Näin kehyskertomus ei jää teemaltaan vain biografiseksi. Teksti päättyy Edgarin lausumaan runoon *Kuolleiden henget*, jonka jälkeen sanattomassa loppukohtauksessa hän kohtaa taas Virginian.

”Kuolleiden henget

*On sielusi vain yksin
ja aatos, hautakivi harmaa
olet piilossa koko maailmaa
tuon salaisen hetken*

*Ole vaiti, vain itseksesi
mutta et yksinäsi
koska silloin,
ne niiden henget
jotka olivat elämässäsi
ovat taas kuolemassasi
luonasi
Ja heidän tahtonsa
varjoaa sinut: Ole tyyni.*

*Yö, vaikka kirkas
tummuu
ja tähdet eivät valaise
taivaan korkeilta valtaistuimilta
toivonsa valolla kuolevaisia*

*Mutta niiden punaiset kehrät
ilman säteitään*

*näyttävät sinulle, uupuneelle
kuumeiselta palolta
joka tarttuu sinuun ainiaaksi*

*Ja ajatuksesi, joita älä hävitä
Ja näkysi, joita älä menetä
Sinun hengestäsi ne siirtyvät
Eivätkä ole enää
vain kastetta ruohikolla*

*Ja tuuli on tyyni,
tuo Jumalan henkäys*

*Ja usva kummulla
On hämyisä, hämyisä
yhä eheä
On symboli ja merkki
Kuinka se riippuu puissa
Arvoitusten arvoitus!”*

(Poe 1829, käänös Paussu).

Esitys päättyy, se saa oman sisäisen logiikkansa mukaisen *resumen*, eli sulkeuman, jossa tasapainotila on taas saavutettu. Tällä kertaa se tapahtuu jossain toisessa, oletettavasti kuolemanjälkeisessä ulottuvuudessa. Runo sopi sisällöltään parhaiten tilanteeseen, ja sen nimestä tuli myös koko teoksen nimi. Se ei ollut liian käytetty eikä ilmeinen, vaan kiinnostusta herättävä ja liittyi teoksen tematiikkaan monilla tasoilla. Kun nimi löytyi, aloin vielä myöhemmissä vaiheissa vahvistamaan sen mahdollistamia metaforisia merkityksiä teoksessa. Lisäsin myös alaotsikon, *Edgar Allan Poen tarinoita* tehdäkseeni nimestä informatiivisemman.

6.9 Esitys ja sen vastaanotto

Lehdistötiedotteeseen ja mainosmateriaaleihin kirjoitin seuraavan luonnehdinnan:

”*Kuolleiden henget* vie katsojan Edgar Allan Poen maailmaan, missä kauneus ja kauhu, valo ja varjo ovat yhdeksi ja samaksi kietoutuvaa todellisuutta. Unen ja valveen, elämän ja kuoleman rajat hämärtyvät ja ylittyvät.

Episodimaisen rakenteen Poen runoista ja novelleista nivoo yhteen ohjaajan käsikirjoittama kehyskertomus, joka kuvaa kirjailijan elämäntarinan käännteitä. Millainen oli ihminen teosten takana, ja mikä hänen oma tragediansa?” (Paussu, 2018)

Myös ennen esitystä jaettu käsiohjelma oli toinen *parateksti*, joka johdatteli katsojaa teoksen aihepiiriin ja maailmaan, näin antaen tulkinnallista pohjaa siitä millainen teos olisi tyyliltään ja rakenteeltaankin. Ainoa lehtikritiikki oli *Keskisuomalaisen* Jorma Pollarin, jossa käsikirjoittamisen osuus ilokseni huomioitiin (2018). Valtakunnallisessa teatterilehdessäkin tämä Poen tuotantoon tarttuminen huomattiin, kun *Teatteri & Tanssi + Sirkus* mainitsi kauhuteeman näkymisestä teattereissa:

”Kevään 2018 nimi oli kuitenkin Edgar Allan Poe, jonka teksteihin perustuvia esityksiä nähtiin niin Teatteri Telakalla, Jyväskylän Kansannäyttämöllä kuin Oulun Runoteatteri Rosossa.” (Mäkinen 2018)

Sain myös palautetta, jossa teoksen rakennetta ei täysin ymmärretty. Kehyskertomusrakenne tuntui jakavan mielipiteitä, uskon asiaan vaikuttavan millaisiin teatterin konventioihin katsoja on tottunut. Projekti kuitenkin vahvisti omaa käsitystäni käsikirjoittamisen muodon käyttökelpoisuudesta, erityisesti tällaisessa yhteydessä, jossa etupäässä novelleihin ja runouteen keskittyneen kirjailijan kuten Poen tuotantoa tuotiin esitettäväksi näyttämölle. Se myös näytti minulle metodiin vaadittavan työmäärän – projektin jälkeisenä uupumuksena. Olen kuitenkin tyytyväinen että lähdin toteuttamaan jonkinlaista perustarinaa vaikeampaa ja suuritöisempää kokonaisuutta. Oli epävarmaa, että onnistuisiko kokematon käsikirjoittaja-dramaturgi-ohjaaja vielä sellaisen kanssa. Siinä suhteessa olin onnekas, ja kiitos kuuluu myös esitykseni työryhmälle. Ilman onnistunutta näyttämötoteutusta myös itse käsikirjoitus olisi voinut näyttää huonommalta – sama pätee myös toiseenkin suuntaan. Saman toteaa myös

kirjailija Marjo Niemi (2012, 103), että draamateksti on riippuvainen varsinkin sen kantaesitystä tekevistä ihmisistä. Heihin olisi luotettava.

7. PÄÄTÄNTÖ

7.1 Yhteenveto

Olen pyrkinyt antamaan johdantoluvussa esittämiini tutkimuskysymyksiin jotain vastauksia jokaisen luvun yhteydessä, joissa kysymyksiä on käsitelty. Tuloksia on työn luonteen takia vaikea tiivistää miksikään lyhyiksi kaneeteiksi, vaikka pyrinkin esittämään niistä jonkinlaisen koonnin. Sellainen on seuraava, temaattisesti ja eri tutkimuskysymysten kautta rakennettu luettelo, joka perustuu myös asioiden jaotteluun eri lukujen välillä. Kuinka siis onnistuin noin yleisellä tasolla?

1) Suoritin kehyskertomusrakenteelle yleistä määrittelyä, muotoillen mitä ja millainen se on. Kuvailin, miten sitä on tutkittu, millaista historiaa sillä on ja mitkä ovat sen lähikäsitteitä. Erityisesti miten se on luonteeltaan kirjallisuuden eri lajityypeistä ominaisuuksia lainaava, eikä teatteritekstinäkään vain draaman ja teatterin lajihistorian kautta muotoutunut. Miten se voi olla myös eri lajien välinen hybridi. Näitä havaintoja pohjustin luvussa 1, ja toin esiin erityisesti luvussa 2.

2) Pohdin millainen on kehyskertomusrakenteen suhde käsikirjoittamisen traditioon ja nykyiseen yleisempään kontekstiin, sekä draaman jälkeisen teatterin luonteeseen liittyen. Kehyskertomusrakenne sisältää paljon ominaisuuksia, jotka ovat keskeisiä nykyisissä käsikirjoittamisen trendeissä ja teatterin kentän erilaisissa muodoissa. Totesin, että kehyskertomusrakenne asettuu usein draaman jälkeisen ja draamallisen teatterin väliin, ottaen vaikutteita molemmista. Nämä johtopäätökset perustuvat etupäässä lukuun 3.

3) Käsittelin kehyskertomusrakenteen eri rakenteellisten ominaisuuksien avaamista ja määrittelemistä narratologisesti. Jossa havainnollistettiin sen eri osien erilaisia diegeettisiä ja mimeettisiä tasoja, sekä kerronnan keinovalikoimaa, kuten metalepsiksia. Esittelin lyhyesti,

millaista on juuri teatteri- ja draamatekstien narratologia, ja miten ne toteuttavat mainittuja teoreettisia ominaisuuksia. Tämä teoreettinen lähestymistapa oli keskeinen luvussa 4.

4) Toin esille biografisen kehyskertomusrakenteen sen yhtenä muotona, erityisesti teatterin kontekstissa. Esittelin millaisia teoksia lajityyppiin kuuluu, ja millaisia yleisiä piirteitä ja ominaisuuksia sen teksteissä on. Perustelin, miten ja miksi biografinen käsikirjoittaminen on luonteeltaan rajankäyntiä faktan ja fiktion välillä, ja tein havaintoja mitä käsikirjoittajan kuuluu ottaa huomioon. Luku 5. painottui tähän erityiseen kehyskertomusrakenteen muotoon, josta on kirjoitettu kotimaisessa yhteydessä vain vähän.

5) Millainen työväline kehyskertomusrakenne voi olla käsikirjoittajalle, mitä se mahdollistaa ja miten tämän voi osoittaa käytännössä, olivat keskeisiä kysymyksiä luvussa 6. Joka on luonteeltaan eniten se, jossa monet aiemmin esittäväni asiat kiteytyvät ja tulevat esiin, siitä kertoo myös luvun runsas ristiviittausten määrä. Tapaustutkimuksellinen, yhden käsikirjoituksen anatomia esittää esimerkin kautta ja mikrotasolla useita teoreettisia huomioita joita on pohjustettu erityisesti luvuissa 4. ja 5. Siinä yhdistyy myös mainitsemani käytännöllinen käsikirjoittamisen taso, jossa käyn läpi käsikirjoittamisessa valitsemiani ratkaisuja ja niiden taustaa. *Työvälineellisyyden* ajatus jonka olen yrittänyt säilyttää tekstissäni, toteutuu toivoakseni parhaiten tässä luvussa. Tarkoitukseni ei ole antaa käsikirjoittajalle mitään valmiita vastauksia, että miten kannattaa tehdä, vaan pikemminkin jonkin kokonaisidean miten tietoja voi soveltaa itse.

Kaikkia havaintojani en voi esittää auki kirjoittaen itse lukujenkaan yhteydessä, vaan lukijalle jää runsaasti pohdintaa ja omiakin johtopäätöksiä tehtäväkseen, joita olen koittanut helpottaa juuri ristiviittausten avulla. Asioita käsitellään toistuvasti useassa eri asiayhteydessä, ja kokonaiskuva niistä vaatii niiden kaikkien eri kohtien havaintojen huomioimista. Esimerkiksi narratologiaa sisältyy päälukuihin 4-6.

7.2 Jatkotutkimusmahdollisuuksia

Kehyskertomusrakenteen tutkiminen on osoittautunut työksi, joka haaroittuu monen alan suuntaan, ja olen pystynyt käsittelemään niistä lähtökohdista vain muutamia, ja niitäkin varsin epätäydellisesti. Rakennetta ja kirjoittamisen tapaa voitaisiin tutkia varmasti lukuisienkin erilaisten kirjallisuudentutkimuksen tutkimussuuntausten kautta. Tässä suhteessa oma narratologinen analyysini tavoittaa jotain sen teoreettisista peruseriaatteista, mutta muunlaisiakin lähestymistapoja on. Esimerkiksi taiteellisen komposition tutkiminen yleisesti, kuten kollaasimaisen ja fragmentaarisen poetiikan ja estetiikan tutkimuksen kautta. Mainitsemani eri lajeja yhdistävät hybridimuotoiset tekstit (ks. alaluku 2.5) ovat yleistymässä, ja varmasti myös niiden tutkimuskin. Eräs mahdollisuus sellaiseen olisi ottaa itse lajit ja lajityypit tutkittavien tekstien keskeisiksi ominaisuuksiksi. Kehyskertomusrakenteessa teokselle syntyy usein myös useampi tekijä, ja tekijyyden tutkimuksella olisi tähän seikkaan varmasti jotain sanottavaa.

Eräs hyvin varteenotettava jatkotutkimuksen lähestymistapa voisi olla adaptaatiotutkimuksen paradigma, jota en ikäväkseni pystynyt käsittelemään lainkaan. Relevanssin perustelee jo se, että kehyskertomusrakenteiset tekstit ovat usein adaptaatioita jostain aiemmista teoksista. Lyhyesti mainitsemassani fantasiakirjallisuudessa sekä myös scifissä esiintyy yleisesti kehyskertomusrakenteita, joten tämän genren tutkiminen siinä miten ja millaisia ne ovat, voisi olla toteuttamiskelpoinen idea. Alaluvussa 2.2 esitin pohdintaa juuri hybridimuotoisten kehyskertomusten historiasta niin kirjallisuuden lajina kuin teatterin historiankin kontekstissa. Joka näyttää tällä hetkellä vielä kirjoittajaansa etsivältä kirjoittamattomalta luvulta.

Draaman- ja teatterintutkimus taas asettaa erilaisia lähtökohtia, kuten esityksen ja esityksellisyyden kontekstin tekstile. Olen pyrkinyt tässä tutkielmassa rajaamaan pakon edessä itse esitystilanteen pois, joka on väkisinkin rajoittanut tämän alan tutkimuksen mahdollisuuksia, enkä ole käyttänyt niitä hyväkseni niin paljon kuin olisin pystynyt. Näyttämösovittamiseen liittyviä tekijöitä olen tuonut esiin, mutta spesifisesti dramaturgiaan keskittyvässä tutkimuksessa voisi kehyskertomusrakenteen ideasta saada paljonkin uutta irti. Kehyskertomuksen tutkimuksen laajentaminen itse tekstin ulkopuolelle mahdollistaisi myös

mediatutkimuksellisen lähestymistavan, jossa voisi keskittyä visuaaliseen puoleen ja sen oman semioottisen koodiston yhteyksiin tekstin kanssa.

Aiemmassa olen pyrkinyt hahmottelemaan kehyskertomusrakenteen käyttöä draamakäsikirjoittajan näkökulmasta vain hyvin yleisesti. Olen rajannut tutkielmani ulkopuolelle myös selkeän draamakasvatukselliset tutkimukselliset näkökulmat, käsitetään ne sitten pedagogiana tai laajemmin, yleisenä taidekasvatuksena. Nämä lähestymistavat ovat yliopistojen opinnäytetöissä melko yleisiä, joten halusin muunlaisen näkökulman asiaan. Tutkiminen vaatii myös käsikirjoituksia tutkittavaksi, ja uskon että niiden suhteen joskus muutamien vuosien päästä on enemmän valinnanvaraa, koska kuten luvussa 3. esitin, uudenlaiset käsikirjoittamisen muodot valtaavat teatteria vähitellen enemmän, ja käsitys siitä mitä on teatteriesitys, laajentuu jatkuvasti.

7.3 Kehyskertomusrakenteen soveltamismahdollisuuksia

Käsikirjoittamisen tutkiminen käytännön tasolla, kuin opaskirjamaisesti on ollut eräs tutkielmassani mukana kulkeva näkökulma. Ohessa muutamia kokoavia johtopäätöksiä joistakin mahdollisuuksista jotka liittyvät enemmän itse käsikirjoittamiseen, eivätkä niinkään tutkimukseen, jota käsitelin aiemmassa alaluvussa.

Eniten käsittelemäni biografisen kehyskertomuksen muodon rinnalla on mahdollista käyttää lukuisia muita ideoita. Sellaisia voisivat olla jokin aika, paikka, aihe- tai teemalähtöinen kehyskertomus, tai useamman päähenkilön kautta kerrottu tarina. Loputon potentiaali on myös täysin uudenlaisten kehyskertomusrakenteen muotojen kehittämiseksi, joita voisi toteuttaa työstämällä itse kaunokirjallista teosta, merkiten muistiin huomioita sen kirjoitusprosessista autobiografisesti. Samoin sen syntyprosessissa voisi mahdollisesti hyödyntää jo esittämiäni teoreettisia huomioita, kuten tekstin rakenteen eri osien purkamista narratologisesti. Myös tässä yhteydessä mainitsemani hybridimuoto on tuore ja hyvin kiinnostava lähestymistapa käsikirjoittamiselle.

Kehyskertomusrakenne antaa lukuisia soveltamisen mahdollisuuksia myös draamapedagogiikan suuntaan. Kuten, että opettaja tai ohjaaja luo kehyskertomuksen ja sen kautta teeman tai aiheen, ja opiskelijat kirjoittavat sen mukaisesti kukin oman työnsä joista syntyvät sisäkertomukset. Ohjaaja toimii kokoavana dramaturgina yhdistäen sisäkertomukset kehyskertomukseen. Myös prosessidraaman muotona kehyskertomus voi olla käyttökelpoinen lähtökohta dramaturgialle, kuten myös devising-metodien kehikkona käsikirjoittamisen toteuttamiselle. Kuten se voi olla muussakin monitekijyydellisessä, eli yhteisöllisessä ja ryhmälähtöisessä käsikirjoittamisessa.

7.4 Itsearviointia

Tärkeä kysymys on sekin, miten koin onnistuneeni, ja mitä tutkielma antoi tekijälleen. Siihen pyrin antamaan tässä luvussa samoin jotain vastauksia. Itselleni tämän tutkielmani luonne on ollut jonkinlainen luova seikkailu muutaman eri alan välillä. Luova sen tähden, että se on sisältänyt paljon erilaista tiedon yhdistelyä keskenään hyvin eri tyyppisestä lähdekirjallisuudesta. Haluan nähdä arvoa sellaisella tiedolla, jota ei ole tuotettu kulkemalla sitä suorinta reittiä varman päälle. Mutta olen jäävi arvioimaan, millainen merkitys sillä on vastaanottajalle. Luonnollisesti toivon tarjoavani jotain uutta jostain, kuten tuoretta näkemystä tai asioiden yhdistelyä uudenvälisellä tavalla. Erityisen seikkailevaa oli tehdä lyhyt tapaustutkimus – lainausmerkeissä tai ilman – tuosta ensimmäisestä koskaan kirjoittamastani esitystekstistä, jonka aloitin yli neljä vuotta sitten. Osa siitä näyttää nykyään kömpelöltäkin, mutta toisaalta voin kiittää itseäni, etten innokkuuteni takia juuri piitannut siitä millainen valinta olisi luoda mainitunlainen kehyskertomusrakenteinen, runoutta ja proosaa yhdistelevä teksti. Opin paljon vain kokeilemalla itse.

Jossain määrin jouduin samanlaiseen tilanteeseen myös tämän tutkielmani kanssa. Se ei pysynyt yhden alan sisällä ja otti lopulta useine tutkimuskysymyksineen omanlaisensa muodon. Nämä olivat tekijöitä joiden vaatimuksia en tarkasti tiennyt, ennen kuin olin kirjoitustyössä jo melko pitkällä. Mutta tässäkin tapauksessa oman taitotason ylärajoilla liikkuvan projektin toteuttaminen tuntui antavan jotain erityistä uutta. Suunnitellessani

tutkielmaani syksyllä 2020, toivoin että olisin voinut valita laajemman esimerkkiaineiston, ja käyttää sellaisena aiheeseeni sopivia, kauden 2020-21 tuoreita teatteriesityksiä. Saisin istua katsomoissa, vertailla huomioitani kriitikoiden vastaaviin ja soveltaa teoreettisia havaintojani näihin esityksiin. Mutta kuten tiedämme, oli koko esitystoiminta Covid-19 -pandemian takia täysin jäissä. Siksi esimerkkiaineistonikin jäivät mainintoihin jo aiemmin esitetyistä teoksista. Tämä *force majeure* vaikutti jossain määrin tutkielmani luonteeseen, ja käytännön esimerkkien analysointi jäi aiempaa pienempään osaan. Löysin kuitenkin ne muutamat käsittelemäni teokset jotka havainnollistivat hyvin, mistä hahmottelemassani kehyskertomusrakenteessa on kyse.

7.5 Loppusanat

Tekstistäni voi saada paikoitellen kuvan, että yritän kuin mainostaa määrittelemääni kehyskertomusrakennetta asiana joka on hyvä ja kannatettava. Jossain määrin aavistus onkin totta: Tahtoisin kovasti nähdä uusia teatteriesityksiä, joissa käsikirjoittaja-dramaturgi on tuottanut jonkin rohkeasti uudentyyppisen esitystekstin, tuoden näyttämölle aiemmin esittämättömiä tekstikokonaisuuksia. Taka-ajatus on ollut minulle tärkeä taustamotiivi työhöni, ja toivon tutkielmastani olevan sellaista käytännön hyötyä näyttämötaiteen kentälle. Toivon sen antavan lukijoilleen virikkeitä ja ideoita niin opiskeluun, tutkimustyöhön kuin omaan kaunokirjalliseen toimintaankin.

Kaikki tämä on ollut useamman vuoden mittainen prosessi, jossa ensin ideoista syntyi näyttämöteksti, sitten teatteriesitys ja niiden pohjalta tämä Pro gradu, jossa kaikki tuo työ kulminoituu. Kasvatin siemenestä puun, josta olen nyt kerännyt sen kaikki hedelmät. Esimerkki siitä, miten parhaimmillaan humanistisilla aloilla taide, opiskelu ja tutkimus voivat yhdistyä keskenään toisiaan ruokkivaksi kokonaisuudeksi, jonka parissa on ollut antoisaa työskennellä. Toivon muillekin samanlaista kokemusta.

Jyväskylässä 22.7. 2021

Pekka Paussu

LÄHTEET

Aaltonen, J. (2018). *Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas* (4. uudistettu laitos.). Helsinki: SKS.

Ackroyd, P. & Bützow, H. (2008). *Edgar Allan Poe: Lyhyt elämä*. Jyväskylä: Atena.

Aronson, L. (2001). *Screenwriting updated: New (and conventional) ways of writing for the screen*. Los Angeles, CA: Silman-James Press.

Berg, C. (18.9. 2005). Sukuhistoriaa suurella tunteella. *Turun sanomat*. Turku: Turun sanomat. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta
<https://www.ts.fi/kulttuuri/1074069527/Sukuhistoriaa+suurella+tunteella>

Bowell, P., Heap, B. S., Airaksinen, R., Korhonen, P. & Korhonen, P. (2005). *Prosessidraama: Polkuja opettamiseen ja oppimiseen*. Helsinki: Draamatyö.

Claire, L. (2002). *The Edgar Allan Poe Review*, 3(1), 84-88. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta
<http://www.jstor.org/stable/41506127>

Claycomb, R. (2013). Here's How You Produce This Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts. *Narrative*, 21(2), 159-179. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta
<http://www.jstor.org/stable/24615419>

Cohn, D., Korhonen, P. & Mikkonen, K. (2006). *Fiktioin mieli*. Helsinki: Gaudeamus.

Fludernik, M. (2003a) Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Teoksessa M. Hatavara, M. Lehtimäki & P. Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*. (s. 17-43) Helsinki: Gaudeamus.

Fludernik, M. (2003). Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style*, 37(4), 382-400. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.37.4.382>

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.

Giovanzana, D. (2015). *Theatre enters!: The play within the play as a means of disruption*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, Performing Arts Research Centre. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://hdl.handle.net/10138/157428>

Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles. (2012). *Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille: mitä runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Teos.

Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London: Routledge.

Hietasaari, M. (2007). Metalepsis kerronstrategiana Lars Sundin historiallisissa romaaneissa. *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, (2), 45-62. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://doi.org/10.30665/av.74690>

Hotinen, J. (2002). *Tekstuaalista häirintää: Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Like.

Hurme, J. & Säkö, M. (toim.) Moninaiset työnkuvat. Teoksessa P. Salminen, & E. Snicker (toim.), *Jumalainen näytelmä: Dramaturgisia työkaluja*. (s. 287-303). Helsinki: Like.

Hägg, S. (2009). Kerronta ja historia: venäläisestä formalismista diakroniseen narratologiaan. Teoksessa S. Hägg, M. Lehtimäki & L. Steinby (toim.) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (s. 50-77). Helsinki: SKS.

Hämeen-Anttila, V. (2019). *To make the short story long : The development of the frame-story structure in sanskrit literature : The vedic and epic models* Helsingin yliopisto. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4770-7>

Ilmonen, K. (2020). Ohjelmana uutta näytelmää :) : Uuden näytelmän antologia. *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 17(3), (s. 106–108). Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://doi.org/10.30665/av.97436>

Jahn, M., Ryan, M.-L., & Herman, D. (toim.). (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (1st ed.). Routledge. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.4324/9780203932896>

Kantola, J. & Korsberg, H. (2006). Näyttämöillä kummittelee – suomalaiset runoilijat teatteritulkintoina. Teoksessa P. Houni, J. Laakkonen, H. Reitala & L. Rouhiainen (toim.) *Liikkeitä näyttämöllä* (s. 152-167). (Näyttämö & tutkimus; Nr. 2). Teatterintutkimuksen seura. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/teats_kirja2006.pdf

Karhu, A. (25.1. 2011). Makaaberia huumoria nykyteatterin keinoin. *Turun sanomat*. Turku: Turun sanomat. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://www.ts.fi/kulttuuri/191429/Makaaberia+huumoria+nykyteatterin+keinoin>

Kilpi, M. & Numminen, K. (2018). Johdanto – Mitä dramaturgia on? Teoksessa K. Numminen, M. Kilpi & M. Hyrkkänen (toim.), *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*. (s.

17-39) Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>

Kjölner T. & Szatkowski J. (2001). Dramaturginen analyysi – tiedostavan ohjaajan työväline. Teoksessa Östern A. *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa: Draamakasvatuksen teorian perusteita*. (s. 13-24) Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos.

Krasner, D. (2012). *A history of modern drama: Volume I*. Wiley-Blackwell.

Lahtinen, O. (23.10. 2004). Helsingin kaupunginteatteri: Omaksi kuvakseen. *Turun sanomat*. Turku: Turun sanomat. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://www.ts.fi/kulttuuri/1074002356/Helsingin+kaupunginteatteri+Omaksi+kuvakseen>

Lehmann, H. & Virkkunen, R. (2009). *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.

Lehtimäki, M. (2009). Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Teoksessa S. Hägg, M. Lehtimäki & L. Steinby (toim.) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (s. 28-49). Helsinki: SKS.

Mamet, D. & Pietiläinen, K. (2013). *Teatteri*. Terra cognita.

Muse, J. (2010). The Dimensions of the Moment: Modernist Shorts. *Modern Drama* 53(1), 76-102. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta [doi:10.1353/mdr.0.0143](https://doi.org/10.1353/mdr.0.0143).

Mäkinen, J. (2018) Kauhun pelaa ajoituksella. *Teatteri&tanssi+sirkus* 8/2018. (s. 18-19.) Helsinki: Kustannus oy Teatteri.

Nelles, W. (1997). *Frameworks : Narrative levels and embedded narrative*. New York: P. Lang.

- Niemi, M. (2012). Draaman ja proosan eroja kirjailijan näkökulmasta. Teoksessa P. Salminen, & E. Snicker (toim.), *Jumalainen näytelmä: Dramaturgisia työkaluja*. (s. 98-107) Helsinki: Like.
- Nikkola, T. (2001). George Dickien institutionaalinen taideteoria. Teoksessa Östern A. *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa: Draamakasvatuksen teorian perusteita*. (s. 59-68). Jyväskylän yliopisto, opettajankoulutuslaitos.
- Numminen, K. (2011a). Johdanto. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.), *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. (s. 9-20) Helsinki: Like.
- Numminen, K. (2011). Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.), *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. (s. 22-39) Helsinki: Like.
- Peltoniemi, J. (2018). Esitettäväksi kirjoittaminen – Kommunikointia itseilmaisun sijaan. Teoksessa K. Numminen, M. Kilpi & M. Hyrkkänen (toim.), *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*. (s. 69-78) Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>
- Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama* (European Studies in English Literature) (J. Halliday, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Poe, E. A., Idman, N., Kivimies, Y., Ahmavaara, E. & Jylhä, Y. (1990). Korppi ja kultakuoriainen (3. p.). Helsinki: Forma.
- Poe, E. A. & Kapari, J. (2006). Kootut kertomukset. Helsinki: Teos.
- Poe, E. A. & Nousiainen, O. (1946). *Rakkauden ja kuoleman lauluja*. Helsinki: Tammi.
- Pollari, J. (11.2. 2018). Teatteriartio: Edgar Allan Poe -näytelmä Kuolleiden henget on mestarityö. *Keskisuomalainen*. Jyväskylä: Keskisuomalainen. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta

<https://www.ksml.fi/paikalliset/2453692>

Rantanen, J. (21.10. 2005) Finlandia-palkittu Runoilijan talossa kantaesitetään Raumalla.

Turun sanomat. Turku: Turun sanomat. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta

<https://www.ts.fi/kulttuuri/1074076637/>

[Finlandiapalkittu+Runoilijan+talossa+kantaesitetaan+Raumalla](#)

Reitala, H. & Heinonen, T. (2003) Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.) *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* (2. uud. p.). (s. 9-74). Helsinki: Palmenia.

Rimmon-Kenan, S. & Viikari, A. (1991). *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.

Rokem, F. (2000). *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

Rokem, F. (2005). Näkökulma historiallisten tapahtumien esittämiseen. Teoksessa P. Koski & J. Savolainen (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. (s. 248-280). Helsinki: Like.

Ron, M. (1987). The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme.

Poetics Today, 8(2), 417-438. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta

<https://www.jstor.org/stable/1773044>

Ryan, M. (1986). Embedded Narratives and Tellability. *Style*, 20(3), 319-340. Haettu 22.7.

2021 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/42945611>

Ryan, M. (2006). *Avatars of Story*. University of Minnesota Press. Haettu 22.7. 2021

osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv622>

Seppälä, M. & Tanskanen, K. (2010). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.

Snicker, E. (2018). Välineitä uuden näytelmän lukemiseen. Teoksessa E. Snicker ym. (toim.) *Uuden näytelmän antologia*. (s. 21-39). Tampere: Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry.

Steinby, L. (2009). Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa. Teoksessa S. Hägg, M. Lehtimäki & L. Steinby (toim.) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (s. 78-110). Helsinki: SKS.

Sundstedt, K. & Paananen, R. (2009). *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Timonen, T. (2018). Näytelmästä – eli Make Play Great Again! Teoksessa K. Numminen, M. Kilpi & M. Hyrkkänen (toim.), *Dramaturgiakirja : Kaikki järjestyy aina*. (s. 43-53) Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>

Töyräs, T. (2004). *Omaksi kuvakseen*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. (2015). *Käsikirjoittamisen taito*. Helsinki: Like.

Viirret, T., Airaksinen, R. & Viirret, K. (2018). *Suomalaisia prosessidraamoja* (1.p.). Helsinki: Draamatyö.

Westman, M-L. (4.9. 2012). Jyväskylän Ylioppilasteatteri - Hyvät herrat, juokaa etikkaa. *Keskisuomalainen*. Jyväskylä: Keskisuomalainen. Haettu 22.7. 2021 osoitteesta <https://www.ksml.fi/paikalliset/2674327>

Wolf, W. (2006) Framing Borders in Frame Stories. Teoksessa W. Wolf & W. Bernhart (toim.) *Framing borders in literature and other media*. (s. 179-206). Amsterdam; New York: Rodopi.

Worthen, W.B. (2005). Moderni draama ja teatterin retoriikka. Teoksessa P. Koski & J. Savolainen (toim.) *Teatterin ja historian tutkiminen*. (s. 150-167). Helsinki: Like.

Painamaton lähde: Poe, E. A. ja Pausu, P. *Kuolleiden henget – Edgar Allan Poen tarinoita*.

