

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mika Terävä	
Työn nimi – Title Näytelmän rakennusaineet – Dramaturginen analyysi <i>Ilosen talon</i> näyttämöversiosta	
Oppiaine – Subject Kotimainen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kevät 2007	Sivumäärä – Number of pages 72
Tiivistelmä – Abstract <p>Tarkastelen tutkielmassani Kreetta Onkelin <i>Ilosen talo</i> -romaanista työstämäni dramatisointia. Kyseinen dramatisointi syntyi syksyllä 2005, kun työstin tekstiä ja ohjasin kyseisen näytelmän joutsalaiselle Teatterikoneelle.</p> <p>Tutkielmassani olen kehitellyt dramaturgisen kehikon, joka tarkastelee teatteritekstejä viidestä osa-alueesta käsin. Nämä osa-alueet ovat teoksen kiinnostavuuden herättäminen ja ylläpitäminen, teemojen esittely ja käsittely, henkilökuvaus, näytelmän kielioppi sekä katsojien toimintakoodi näyttämöllisessä teoksessa.</p> <p>Näitä osa-alueita tutkimukseni lähestyy erilaisten dramaturgisten mallien (draamallinen, eepinen, simultaaninen ja metafiktiivinen) kautta, ja näin ollen on tarkoitus, että kyseistä kehikkoa hyväksi käyttämällä olisi mahdollista luoda työkaluja hyvinkin erilaisilla dramaturgioilla operoivien teosten analysointiin.</p> <p>Dramaturgisen kehikkoni perusteella <i>Ilosen talo</i> -näytelmä operoi pääosin eepisellä dramaturgialla yhdistellen erilaisia fiktiokerroksia toisiinsa. Katsojien rooli näytelmässä on olla ”todistajia”. Heidät huomioidaan ja tiedostetaan avoimesti osana näyttämöllistä kokonaisuutta, mutta he eivät pääse vaikuttamaan näytelmän tapahtumiin ”osallistujien” tapaan. Näytelmän kielioppi perustuu tietynlaiselle teatterileikin idealle, jossa rekvisiitalle määritellään eri kohtauksissa erilaisia merkityksiä (esim. yksittäinen tiili määritellään eri kohtauksissa television kaukosäätimeksi, hautakiveksi tai käsipainoksi). Myös näyttelijäntyössä teatterin esittävä luonne tuodaan avoimesti näkyväksi. Henkilömäärä näytelmässä on suuri. Joukosta erottuu kolme hahmoa, joiden kehitystä katsoja voi seurata useasta näkökulmasta. Näytelmän teema, ”Alkoholiperheen lapsen selviytyminen”, liittyy miltei kaikkiin näytelmän kohtauksiin. Teemaa käsitellään paitsi traagisessa, myös koomisessa valossa.</p>	
Asiasanat – Keywords Dramaturgia, dramaturgiset mallit, teatteri, näytelmä	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto / Kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

Mika Terävä

NÄYTELMÄN RAKENNUSAINEEET  
Dramaturginen analyysi *Ilosen talon* näyttämöversiosta

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kotimainen kirjallisuus

Kevät 2007

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. KREETTA ONKELIN <i>ILONEN TALO</i> -ROMAANI	2
3. PÄÄLAUSETTA ETSIMÄSSÄ – NÄYTELMÄN VALMISTUSPROSESSIN KUVAUS	3
4. DRAMATURGIASTA	8
4.1. Dramaturgian määritelmistä	8
4.2. Dramaturgisista malleista	11
5. DRAMATURGINEN KEHIKKO	21
5.1. ALKU	22
5.1.1. Kiinnostuksen herättäminen katsojissa	22
5.1.2. Teemojen esitleminen	25
5.1.3. Keskeisten henkilöhahmojen esitleminen	26
5.1.4. Näytelmän kieliopin avaaminen katsojille	26
5.1.5. Katsojien toimintakoodin esitleminen	27
5.2. KESKIKOHTA	30

5.2.1. Kiinnostuksen ylläpito	30
5.2.2. Teemojen kehittäminen ja varioiminen	32
5.2.3. Keskeisten henkilöhahmojen kehityksen näyttäminen	33
5.2.4. Näytelmän kieliopin säilyttäminen tai rikkominen	36
5.2.5. Katsojien toimintakoodin säilyttäminen tai rikkominen	37
5.3.LOPPU	38
5.3.1. Alussa heränneiden kysymysten ratkeaminen	38
5.3.2. Näytelmän päälauseen kiteytyminen	39
6. <i>ILOSEN TALON</i> DRAMATURGIA	40
6.1. <i>ILOSEN TALON</i> ALKU	41
6.1.1. Kiinnostuksen herättäminen katsojissa	41
6.1.2. Keskeisen teeman esitleminen	43
6.1.3. Keskeisten henkilöhahmojen esitleminen	44
6.1.4. Näytelmän kieliopin avaaminen katsojille	45
6.1.5. Katsojien toimintakoodin esitleminen	49
6.2. <i>ILOSEN TALON</i> KESKIKOHTA	50
6.2.1. Kiinnostuksen ylläpito	52
6.2.2. Keskeisen teeman kehittäminen ja varioiminen	53
6.2.3. Keskeisten henkilöhahmojen kehityksen näyttäminen	54

6.2.4. Näytelmän kieliopin säilyttäminen tai rikkominen	57
6.2.5. Katsojien toimintakoodin säilyttäminen tai rikkominen	59
6.3. <i>ILOSEN TALON</i> LOPPU	60
6.3.1. Alussa heränneiden kysymysten ratkeaminen	61
6.3.2. Näytelmän päälauseiden kiteytyminen	62
YHTEENVETO	63
LÄHTEET	69

## 1. JOHDANTO

Dramatisoin ja ohjasin vuonna 2005 joutsalaiselle *Teatterikoneelle* Kreetta Onkelin *Ilonen talo* -romaanin näyttämöversion. Näytelmä toteutettiin neljän näyttelijän voimin kiertäväksi esitykseksi, joka lähinnä Keski-Suomen alueella ja erilaisilla teatterifestivaaleilla keräsi noin kolmetuhatta katsojaa. Sitten tekemääni dramatisointia on esitetty Anjalankosken teatterissa syksyllä 2006.

Nyt, noin puolitoista vuotta ensi-illan jälkeen, olen palannut dramatisointini pariin tutkimuksellisessa mielessä. Haluan selvittää, miten näytelmäntekoprosessin aikana tekemäni dramaturgiset ratkaisut korreloivat erilaisten dramaturgisten mallien ja teoreettisten käsitysten kanssa. Toisin sanoen pyrin selvittämään oman dramaturgisen ajatteluni juuria. Tutkielmani keskiössä on nimenomaan dramaturgia ja dramatisoimani näytelmä. Pohjatekstinä ollut Onkelin romaania tutkimukseni käsittelee niukasti.

Olen ammatiltani draamakasvatuksen opettaja ja työni puolesta olen tutustunut monenlaiseen teatterin tekemisen tapaan ja dramaturgiseen ajatteluun. Tämä ammatillinen tausta näkyy tekemässäni *Ilonen talon* dramatisoinnissa, samoin kuin aikaisemmat ohjaus- ja kirjoitustyöni sekä näkemäni muiden ohjaajien työstämät esitykset, joita tutkielmassani myös jonkin verran esittelen. Oma teatterikäsitykseni on synteesi aiemmin opitusta ja kunkin ryhmän kanssa vuorovaikutuksessa syntyvistä ideoista. En usko itse keksineeni mitään ainutlaatuisen omaperäistä, vaan uskoakseni olen yhdistellyt erilaisia dramaturgisia malleja ja käsityksiä työstäessäni *Ilonen talo* -näytelmää yhdessä työryhmän kanssa. Mielestäni tämä on hyvin tavallista prosessimaisessa teatterin tekemisessä. Näin ollen toivon, että vaikka tutkin työssäni oman dramaturgisen ajattelun perusteita, samalla onnistuisin avaamaan dramaturgista ajattelua myös yleisemmällä tasolla.

Tutkielmani etenee seuraavasti: aluksi esittelen lyhyesti näytelmän pohjatekstinä ollutta Kreetta Onkelin *Ilonen talo* -romaania. Tämän jälkeen kerron tiivistetysti näytelmän tekoprosessin vaiheista. Luvussa neljä olen hahmotellut dramaturgia-käsitteen määritelmiä, lisäksi esittelen kyseisessä luvussa neljä dramaturgista mallia. Luvut viisi ja kuusi ovat tutkielmani suhteen oleellisia. Luvussa viisi olen hahmotellut – paljolti draaman tutkimuksen aika yleisiin teoksiin perustuen – dramaturgisen kehikon, joka pyrkii näytelmän eri osa-alueista käsin vastaamaan kysymykseen: mitä teatterinesityksen dramaturgialta odotetaan ja mitä siltä sallitaan? Luvussa kuusi testaan tätä kehikkoa dramatisoimaani *Iloseen taloon*. Hahmottelemani dramaturgisen kehikon avulla pyrin myös esittelemään dramatisoimani näytelmän sisältöä. Tutkielmani viimeisessä luvussa tarkastelen kriittisesti luomani kehikon käyttökelpoisuutta.

## **2. KREETTA ONKELIN ILONEN TALO -ROMAANI**

Kreetta Onkelin *Ilonen talo* -romaanin julkaistiin vuonna 1996. Kirjasta kehkeytyi nopeasti jonkinasteinen kohuromaanin. Tämä kohu johtui lähinnä kahdesta syystä: Ensinnäkin romaanin aihe oli rankka: alkoholiperheen kuvaus varttuvan lapsen näkökulmasta. Toinen – ja kohun syntyyn uskoakseni merkittävämpi – syy oli se, että Onkelin romaanin tulkittiin selkeästi avainromaaniksi. Pääosin Joutsaan ja Luhankaan sijoittuvan romaanin tapahtumat ja henkilögalleria muistuttivat erehdyttävästi oikeassa elämässä noilla paikkakunnilla tapahtuneita tilanteita ja henkilöitä. (Tastula 2005.)

*Ilosten talon* keskiössä on Ruut Tomperi – joka siis laajalti tulkittiin kirjailijan alter egoksi. Ruutin näkökulmasta seurataan hänen ja siskonsa Birgen kasvamista aikuisuuteen alkoholismien varjostamassa perheessä. Romaanin juonen voi kiteyttää seuraavasti: Nelihenkisen Tomperin perheen isä kuolee.

Kahden lapsen kanssa yksin jäävä äiti tarttuu pulloon, ja pian perheen lapset joutuvat ottamaan vastuun perheen arjesta jo nuorella iällä. (Onkeli 2004.)

Tapahtumapaikkoina paljolti toimivat Joutsa ja Luhanka ovat molemmat pieniä paikkakuntia, jossa kaikki asukkaat tuntevat toisensa. Ani harva näiden paikkakuntien asukkaista näkevät tyttöjen ja hänen äitinsä hädän ja vielä harvempi haluaa tai osaa auttaa. Sen sijaan useat kylänmiehet käyttävät perheen äitiä seksuaalisesti hyväkseen, ja tyttäret näkevät tämän. Romaanin henkilögalleria on laaja, liki sata ihmistä, joista osa esiintyy vain yksittäisillä sivuilla. Onkelin kerrontaa on toteavaa, rankoista aiheista huolimatta teos sisältää paljon huumoria. (Onkeli 2004.)

Dramatisoimani näytelmätekstin lisäksi Ilosesta talosta on toteutettu myös kolmiosainen tv-sarja, joka esitettiin Ylellä syksyllä 2006. TV-sarjan olivat dramatisoineet Onkeli ja Maria Ruotsala, joista jälkimmäinen myös vastasi sarjan ohjauksesta.

### **3. PÄÄLAUSETTA ETSIMÄSSÄ – NÄYTELMÄN VALMISTUSPROSESSIN KUVAUS**

Näytelmän tekoprosessi alkoi loppukeväästä 2005, kun *Teatterikoneen* tuottaja soitti minulle, ja kysyi kiinnostustani lähteä ohjaamaan Onkelin *Ilonen talo* näyttämölle. Kyseessä oli siis jonkinasteinen tilaustyö. Näyttelijäryhmä oli osittain valmis, mm. pääosanesittäjä oli tiedossa. Alusta alkaen oli selvää, että näyttelijäryhmä kannatti pitää taloudellisista ja aikataulullisista syistä pienenä.

Kesän 2005 aikana ryhmä kasattiin ja kokoonpanon suuruudeksi tuli neljä näyttelijää ja kaksi tekniikan ja tuotannon työntekijää. Kesällä dramatisoin muutamia kohtauksia kirjasta, lähinnä sellaisia, joissa oli valmista dialogia.



Elokuun lopussa kokeilimme kohtauksia käytännössä ja muokkasini niitä näyttelijöiden tarjousten ja harjoituksissa nousseiden ideoitten pohjalta. Itselläni ei vielä tässä vaiheessa ollut selkeää kuvaa näytelmän päälauseesta. Päälause on Aaltosen mukaan ohjelman tai elokuvan sisällön rajaaminen tai tiivistäminen yhdeksi lauseeksi. Aaltonen lainaa Ywe Jalanderia, jonka mukaan ”Päälause on se mitä toivomme katsojan ajattelevan ohjelman nähtyään. Se on se mitä haluamme sanoa.” (Aaltonen 2003, 37-38.) Vaikka Aaltonen ja Jalander viittaavat määritelmässään sähköiseen mediaan, on päälauseen ajatus suoraan sovellettavissa myös teatteriesitykseen.

Vaikka *Ilosen talon* päälause ei prosessin alussa ollutkaan vielä muotoutunut minulle, joistain näytelmän ilmeeseen vaikuttavista asioista olin varma.. Olin vakuuttunut siitä, että tekstin aiheen rankkuuden ja synkkyyden vuoksi sitä piti näyttellä paljolti ilon kautta. Sillä tavoin se muuttuisi vieläkin traagisemmaksi. En halunnut päivitellä Tomperin perheen tytärten kohtaloa, vaan näyttää ne luonnollisena osana heidän elämäänsä. Huumoria toivat runsas henkilögalleria vähillä näyttelijöillä esitettynä (yksi näyttelijä esimerkiksi urakoi 17 roolia), sekä useiden hahmojen sosiaalinen kömpelyys. Myös luova ja leikkisä näyttelijäntyö toivat osaltaan keveyttä ja iloa vakavan ja rankan aiheen käsittelyyn. Itse sain rauhassa keskittyä ohjaamaan ja dramatisoimaan, ei tullut mieleenkään mennä mestaroimaan ammattitaitoisten näyttelijöiden tontille.

Alusta alkaen minulla oli myös selkeänä tietynlaisen teatterileikin idea. Eli ajatus siitä, että katsojille avoimesti näytettäisiin, että lavalla näytellään eikä luoda illuusiota, johon eläytyä, kuin ajoittain. Tuo ratkaisu, että yksi näyttelijä näyttelee 17 roolia, kuuluu osana tuohon teatterillisilla elementeillä leikittelyyn. Teatterileikin idea konkretisoitui myös rekvisiitan käytöllä: lavalla käytettävillä esineillä oli useita määritelmiä ja merkityksiä, jotka vaihtelivat tilanteen mukaan. Esimerkiksi näytelmässä käytetyt keltaiset tiilet markkeerasivat välillä television kaukosäädintä, välillä hautakiveä tai käsipainoja.

Näytelmän päälause alkoi valottua minulle, kun katselimme ryhmän näyttelijöiden kanssa videolta alkusyksystä 2005 *Punainen lanka* -ohjelmaa, jossa Maarit Tastula haastatteli Kreetta Onkelia. Haastattelussa Onkeli kertoi omasta lapsuudestaan. Hän hyväksyi, ainakin osittain, Tastulan esittämän ajatuksen, että alkoholistiperheen lapsi selviää jos hänellä on edes yksi aikuinen, joka todella näkee lapsen ja hänen hätänsä. Onkelille ja hänen siskolleen tällainen aikuinen oli ollut naapurissa asunut maatalon emäntä. Haastattelussa Onkeli kuvaili tätä naapuria harvinaisen laajasydämiseksi ja suurisieluiseksi ihmiseksi, joka oli niitä harvoja turvallisia aikuisia joka kävi heillä kylässä ja jonka luona myös Onkeli siskonsa kanssa sai olla yökylässä. Naapurissa asunut maatalon emäntä siis auttoi konkreettisesti Onkelin perhettä. (Tastula 2005.)

Onkelin haastattelun perusteella, ja ryhmän kanssa keskustellessamme, näytelmän päälauseen pohjaksi kehkeytyi seuraavanlainen ajatus: Lapsi selviytyy jos hänellä on joku aikuinen joka näkee lapsen hädän ja uskaltaa auttaa häntä, vaikka sosiaalinen ympäristö ei tähän auttamiseen kannustaisi. Eikä sen aikuisen tarvitse olla äiti tai isä. Tästä ajatuksesta näytelmän päälauseeksi tiivistyi: ”Täytyy uskaltaa auttaa”. Tätä lausetta käytettiin myös näytelmän markkinoinnissa.

Onkeli mainitsi myös haastattelunsa lopussa, kuinka hän oli kuolleen äitinsä ruumista katsoessaan ajatellut, että ”kuolema on kuolemaa ja kaikki mikä täällä on, on elämää ja saa olla sellaista kuin on. Ei ole mitään ideaalia”. Hän jatkoi vielä: ”Ymmärsin että kaikki omassa elämässä on kohdallaan. Ja minkä olin kuvitellut olevan pielessä, saa olla juuri niin kuin on.” (Tastula 2005.)

Uskoakseni tästä ajatuksesta sai kipinän henkilökohtaisempi tulkinta näytelmämme toisesta, tiedostamattomammasta, päälauseesta: ”Elämä saa olla kirjavaa, monenlaisia tunteita ja tekoja sisältävä kokonaisuus, jota on turha arvottaa”. Ajatus on kirjoitettuna naiivi, mutta sen avulla poistui itseltäni moraalinen ahdasmielisyys näytelmän henkilöitä kohtaan. Itselleni he

edustivat ihmisiä, jotka toimivat annetuissa olosuhteissa niin hyvin kuin osasivat ja uskalsivat.

Mielestäni näytelmäkirjailijan tai tekstin dramatisoijan suhde fiktiona hahmoihin tulee olla hetkittäin samanlainen kuin, miten amerikkalainen teatteripedagogi Robert Cohen opastaa näyttelijää suhtautumaan esittämäänsä roolihahmoon:

Näytelmän henkilön näyttelemisen tarkoittaa kuitenkin tämän henkilön näyttelemistä näytelmän henkilön näkökulmasta, eikä omasta näkökulmastasi. Se tarkoittaa sitä, että on omaksuttava näytelmän henkilön egosentrisyys (sananmukaisesti ”itsekeskeisyys”), tämän henkilön tunne siitä, että hän (etkä sinä) on maailmankaikkeuden keskipiste ja että muut henkilöt vain toimivat osana häntä itseään. Horation on esimerkiksi ajateltava, että ”Hamlet on ystäväni” eikä ”minä olen Hamletin ystävä”. Näytelmän henkilön egosentrisyyden pääperiaate on se, että häntä näyttelevä näyttelijä pitää itseään subjektina eikä objektina. Hän kokee itsensä oman ympäristönsä keskipisteeksi – vaikka hän olisi näytelmässä vain sivuhenkilö. (Cohen 1986, 82.)

Näytelmätekstin kirjoittamiseen sovellettuna tämä ajatus yksinkertaisuudessaan tarkoittaa sitä, että repliikkejä kirjoittaessaan kirjoittaja samastuu kunkin roolihenkilön tavoitteisiin eikä halveksi hahmojaan, vaan pyrkii näkemään tilanteen kunkin hahmon näkökulmasta. Toki näytelmän juonen, väitteen, teeman tai sanoman ehdoilla.

Edellä mainitsemieni rinnakkaisten päälauseiden lisäksi Onkelin haastattelun näkeminen vaikutti näytelmän tekstiin myös siten, että muutamissa kohtauksissa kirjoitin Onkelin lausumia ajatuksia suoraan näytelmän henkilöiden suuhun. Esimerkiksi näytelmän kohdassa, jossa Tomperien tyttäret joutuvat kuulemaan äitinsä hautajaisten aikana kyläläisiltä heihin kohdistuvia ilkeitä juoruja ja ajatuksia, on päähenkilö Ruutilla repliikki, jolla hän vastaa kyläläisten oletukseen, kuinka Ruutkin tullaan tulevaisuudessa näkemään baarissa, äitinsä tavoin, istumassa. Ruut sanoo, ettei häntä tulla muutaman vuoden päästä näkemään baarissa, ainakaan Luhangan baarissa, kyläläiset tulevat sen sijaan räksyttämään täällä vielä silloinkin. Ruutin

repliikki on siis itse kirjoittamani, osittain Onkelin haastattelusta muokkaamani lause, jota ei löydy romaanista. (Onkeli&Terävä 2005, 53.)

Se että romaanitekstin ulkopuolelta – tässä tapauksessa Onkelin TV-haastattelusta – peräisin olevat ajatukset ja lauseet vaikuttavat romaanin tulkintaan ja lopulliseen näytelmäkäsikirjoitukseen, on ristiriidassa oman käsitykseni kanssa, mitä tulee fiktiivisten tekstien tulkintaan. Itse olen pitänyt päivänselvänä, että teksti on enemmän kuin tekijänsä tarkoite ja että jokainen lukija saa luoda tekstistä oman tulkintansa, joka saattaa olla ristiriidassa kirjoittajan tarkoitteen kanssa. Tässä kohtaa tuntui kuitenkin oikealta hylätä periaatteet ja hyväksyä tekstin ulkopuolelta, tässä tapauksessa kirjoittajan oman elämänsä pohtimisesta, kummunnut ajatus.

Uskoisin toki, että nuo edellä mainitsemani päälauseet olisivat nousseet näytelmän tekoprosessissa joka tapauksessa esiin tekstistä, nyt ne vain tulivat varhain. Enkä tietenkään niitä välittömästi haastattelun jälkeen alkanut noudattamaan, vaan ne kypsyivät prosessissa yhdessä ryhmän kanssa. Oma työskentelytapani näytelmätekstien kanssa on pitkään ollut aika intuitiivinen. Jos joku teksti viehättää minua, mutten ymmärrä miksi, on se yleensä paras lähtökohta ohjaamisprosessille. Tekstin työstäminen on tällöin kuin näyttelijöiden kanssa jaettu tutkimusmatka. En siis harrasta ennen prosessia mitään draaman syväanalyysia, oivallus tulee prosessissa.

Tuon ensimmäisen päälauseen, ”Täytyy uskaltaa auttaa”, kristallisoituminen vaikutti käytännössä kuitenkin siihen, että aloin korostaa dramatisoinnissani Sivi Nikusen hahmoa tällaisena auttavana aikuisena. Sivi Nikusen kun paljolti tulkitsin samankaltaiseksi hahmoksi kuin mistä Onkeli kertoi puhuessaan naapurin maatalon emännästä.

Sivi Nikuselle siirsin myös muutamia romaanissa olleita Ruutin isoisän repliikkejä. Isoisän – joka Nikusen lisäksi miltei ainoana romaanin henkilönä mielestäni edusti turvallista aikuista romaanin mittavasta henkilögalleriasta –

olin muuten poistanut dramatisoinnistani. Kaiken kaikkiaan Onkelin romaanin liki sadata henkilöstä näytelmäversioon päätyi kolmisenkymmentä.

Prosessi kulki pitkään niin, että teimme lyhyempiä ja pitempiä pätkiä sieltä täältä näytelmää. Pyrin tuomaan harjoituksiin aina uutta tekstiä kokeiltavaksi. Mutta emme siis edenneet kronologisesti vaan sirpaleittain. Pari viikkoa ennen ensi-iltaa tekstillinen kokonaisuus oli valmis. Siis niin, että saatoimme tehdä harjoituksissa läpimenoja. Pari kokonaisuuden kannalta turhaksi osoittautunutta kohtausta pudotettiin pois vielä hieman ennen ensi-iltaa.

Koska kyseessä oli kiertävä esitys, harjoittelimme sitä eri paikoissa, jotta näyttelijät eivät liikaa tottuisi jonkin tietyn tilan akustiikkaan tai katsomo- ja muihin tilaratkaisuihin. Halusin myös, että ennen ensi-iltaa olisi takana lukuisia läpimenoja, jotta näyttelemiseen tulisi tekninen rutiini. Itse en ensi-illan jälkeen ehtinyt nähdä esitystä kuin viisi kertaa, vaikka sitä esitettiin yli vuoden verran.

## **4. DRAMATURGIASTA**

### **4.1. Dramaturgian määritelmistä**

Nykysuomen sivistyssanakirja määrittelee dramaturgian sanoilla ”draaman estetiikka, näytelmäteoria, näytelmätiede”. Verbille dramatisoida kyseinen teos antaa seuraavanlaisen määritelmän: ”sovittaa näytelmäksi, draamantaa”. (Nykysuomen sivistyssanakirja 1995, 85.)

Näistä määritelmistä ensimmäinen on kaikessa laajuudessaan mielestäni kovin epäselvä. Dramatisoida-verbin määritelmä antaa jo konkreettisemmän vihjeen siitä, mitä dramaturgia käytännön teatterityössä useimmiten tarkoittaa.

Jos puhutaan jonkun näytelmän tai muun teatteritekstin dramaturgiasta, tarkoitetaan sillä yleensä kyseisen teoksen rakennetta. Rakenteen avulla

voidaan ohjata ja säädellä katsojien reaktioita. Jos ajatellaan teatteriesitystä, niin rakenteen tulisi pitää katsojan kiinnostus esityksessä. Jouko Aaltonen onkin määritellyt dramaturgian asioiden esittämiseksi, niin ettei katsoja pitkästy. (Aaltonen 2003, 46).

Perinteisessä – tässä tapauksessa tarkoitan perinteisellä juonellisia näytelmiä erotuksena postmoderneista sirpalemaisemmista teksteistä – mielessä näytelmän rakenne on palvellut tarinankerrontaa. On jokin tarina, joka juonen tai juonien välityksellä kerrotaan katsojalle. Tarina ja juoni ovat siis eri asioita, mutta liittyvät toisiinsa. Aaltonen määrittelee eron seuraavasti: ”Tarina kertoo mistä on kysymys, juoni taas ratkaisee miten se kerrotaan.” (Aaltonen 2003, 46).

Postmoderni aikamme on kuitenkin tuottanut paljon tekstejä, jotka eivät avaudu perinteisen tarinan hahmottamisen kautta. Näissä dramaturgia, rakenne, on erilainen. Näin ollen niiden työstäminen esitykseksi vaatii toisenlaista lähestymistapaa. Heinonen kuvaa jälkimodernin draaman luonnetta tekstuurina, kudelman, kudontana, verkkona tai rihmastona ja esittelee Eugenio Barban ja Nicola Savaresen käsityksen, jonka mukaan dramaturgia tarkoittaa ”yhteen kutomista”. (Heinonen 2001, 198).

Juha-Pekka Hotisen (2001, 202) mukaan dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi.. Tiiviydessään tämä määritelmä on mielestäni kaikkein kattavin, koska tuo ”mikä tahansa” materiaali kattaa varsinaisen näytelmätekstin lisäksi kaiken muun esitykseen liittyvän materiaalin, kuten esim. valot, äänet, näyttelijöiden äänenpainot ja liikkeet. Määritelmä lähestyy siis dramaturgiaa esityksen lähtökohdista käsin, ei pelkästään kirjoitetun tekstin kautta. Toki näytelmäkirjailija voi kirjoittaa tekstinsä parenteseihin ohjeita esim. näytelmän äänimaailmasta. Ja taitavien näytelmäkirjailijoiden kirjoittamista repliikeistä voi tulkita roolihenkilöiden non-verbaliikkaan liittyviä vihjeitä. Tällainen tekstin tulkinta on kuitenkin hyvin vaativaa. Pfister mainitseekin aiheellisesti, että toisin kuin

näytelmäkirjailijat, kirjallisuuden historia ei useinkaan ole ollut tarpeeksi tietoinen näytelmätekstien non-verbaalisista koodeista. (Pfister 2000, 13.)

Toki tuo Hotisen mainitsema ”mikä tahansa” esitykseen kuuluvaa materiaali on äärimmäisen laaja käsite jo teatteri-esityksen luonteen vuoksi. Pfister luonnehtii draamaa termillä ”multimedial of presentation”, jonka olen vapaasti kääntänyt moniviestintäiseksi esittämiseksi. Pfisterin mukaan draamallinen teksti antaa periaatteessa mahdollisuuden aktivoida kaikkia ihmisen viittä aistia, joskin teatteriproduktioissa useimmiten viestitään paljolti visuaalisten ja akustisten elementtien avulla. Toisin sanoen katsojat vastaanottavat näytelmän viestejä etupäässä näkö- ja kuuloaistin kautta. Näköaistin avulla vastaanotettavaan informaatioon vaikuttavat mm. näyttelijän koko, hänen puvustuksensa, hänen gestiikkansa, hänen asemointinsa lavalla ja visuaalinen vuorovaikutus toisten näyttelijöiden kanssa. Lisäksi näyttämöesitykset tarjoavat visuaalista informaatiota lavastuksen ja valaistuksen avulla (Pfister 2000, 7-8.)

On mielestäni päivän selvää, ettei yksittäinen tutkimus voi ottaa näitä kaikkia teatteri-esityksen osa-alueita syvällisesti ja tarkasti huomioon. Mielestäni on kuitenkin tärkeää, että näytelmätekstin analysoimisessa otetaan huomioon tekstin esittävä luonne eli se, että näytelmätekstin dialogi on tarkoitettu ensisijaisesti puhuttavaksi, ei luettavaksi. Pfisterin mukaan näytelmän hahmon repliikillä on ikään kuin kaksi osoitetta: vastaanäyttelijä ja yleisö. Samalla kun roolihenkilö repliikillään (ja siihen yhdistetyillä eleillään) viestii näytelmän maailmassa toiselle roolihenkilölle, katsojat voivat tulkita tämän viestimisen omasta näkökulmastaan. Näyttämöllä lausutulla repliikillä on tavallaan myös kaksi ilmaisijaa: roolihahmo ja näytelmäkirjailija (Pfister 200, 103.) Ymmärrän tämän itse niin, että kirjoitetun dialogin pitää olla uskottavaa ja luontevaa näytelmän maailmassa, samalla sen tulee viedä juonta jännitteisesti eteenpäin tai palvella muuten näytelmän kokonaisuutta. Näin siis etenkin silloin, jos kyseessä on draamallinen näytelmä, joka pyrkii luomaan

näyttämölle eheän kokonaisuuden ja näytelmän maailmassa uskottavan illuusion elämästä.

Oma tutkielmani perustuu paljolti tekstin analysoimiseen. Olen kuitenkin pyrkinyt analyysissäni huomioimaan edellä mainitun draamallisen puheen luonteen esim. huomioimalla tarvittaessa näyttelijöiden non-verbaalista ilmaisua. Olen myös pyrkinyt huomioimaan näytelmän muuta visuaalista ja auditiivista ilmaisua (esim. rekvisiitan ja äänimaailman käyttöä), mikäli olen kokenut sen tekstin merkityksen tulkinnan kannalta oleelliseksi. Tietyntilaisena johtajatuksenani minulla on ollut Hotisen kirjoittama lause: ”Esityksen idea, olemassaolon syy ja oikeutus on sanotun ja näytetyn ero, katsojan näkökulmasta kuullun ja nähdyn ero”(Hotinen 2001, 202).

Yksinkertaisimmillaan tämä sanotun ja näytetyn ero näkyy ja kuuluu mielestäni silloin jos sanotun repliikin kirjoitettu merkitys on ristiriidassa sen kanssa, miten repliikki sanotaan. Esim. jos lause ”Minä rakastan sinua intohimoisesti” ilmaistaan niin, että roolihenkilö huokailee, kohauttelee harteitaan ja mumisee repliikin. Koska teatteriesitys perustuu Pfisteriä mukailleen moniviestintäiseen esittämiseen, on yksittäisessä esityksessä lukuisia elementtejä, jotka rakentavat monimutkaista verkostoa, joissa nämä sanotun ja näytetyn eroista kasvavat merkitykset nousevat.

#### **4.2. Dramaturgisista malleista**

Hotisen mukaan yhtä draama-analyysin mallia, joka purkaisi kaikki näytelmät kaikkiin tarkoituksiin, ei voi olla olemassa. Postmoderni aikamme on tuottanut lukuisia näytelmiä, jotka eivät avaudu ”draaman laeiksi” miellettyjen normien avulla (Hotinen 2001, 202-203.) Tämän ajatuksen mukaan jokainen näytelmä luo siis itse oman kielioppinsa, jonka avulla kyseistä näytelmää voi tarkastella.



Eroavaisuuksista huolimatta näytelmiä voidaan, ainakin laajasti ajateltuna, kuitenkin ryhmitellä erilaisiin kategorioihin. Perinteinen juoneen perustuva draamakirjallisuus on pitänyt pintansa vaikka onkin saanut rinnalleen ”kokeellisempia” muotoja. Myöskin useista postmoderneista teksteistä voi löytää joitakin samankaltaisuuksia tai yhtäläisyyksiä. Seuraavaksi esittelen Kjönerin ja Szatkowskin ajatuksen dramaturgisista malleista, jonka avulla näytelmätekstejä voidaan ryhmitellä. Näitä dramaturgisista malleja on neljä: 1) draamallinen, 2) eepinen, 3) simultaaninen ja 4) metafiktiivinen. (Kjölner ja Szatkowski 2001, 13-14, 19.) Kunkin mallin esittelyn yhteydessä pohdin sitä, miten nuo mallit ovat olleet edustettuina omissa aikaisemmissa ohjauksissani. On huomattava, että omassa käsittelytavassani ymmärrän teksti-sanan laajasti. Se ei siis viittaa pelkästään kirjoitettuun tekstiin, vaan näytelmään kokonaisuutena.

1) Draamalliseen tekstiin kuuluvia piirteitä ovat mm se, että tekstin luoma fiktiivinen maailma vaikuttaa eheältä. Tapahtumat seuraavat toisiaan loogisessa tai ainakin psykologisesti ymmärrettävässä järjestyksessä. Teksti noudattaa ajallista ja tilallista jatkuvuutta. Draamallista tekstiä tarkasteltaessa kysymme seuraavanlaisia kysymyksiä: Ketkä ovat tarinan kehittymisen kannalta oleellisia henkilöitä? Kehittyvätkö nämä henkilöt tarinan kuluessa? Asettuvatko jotkut hahmot vastustamaan tätä kehitystä? Mitä henkilöhahmot oivaltavat tarinan aikana, ja mitä katsojat voivat oivaltaa heidän kauttaan? Mitä teos väittää, ja miten teos kuljettaa ja kehittää keskeisiä väitteitään? Tällaisissa teksteissä välittömästi tunnistettava todellisuus toimii oleellisena viitetaustana. Kysymysten asettelu on psykologista tai sosiaalista. (Kjölner ja Szatkowski 2001, 19.)

Draamallinen malli vastaa paljolti perinteistä länsimaista käsitystä näytelmäkirjallisuudesta. Tämän käsityksen teoreettisena pohjana pidetään yleisesti Aristoteleen *Runousoppi*-teoksessaan esittelemiä ajatuksia näytelmän, eritoten tragedian, kirjoittamisesta. Tällaiseen ”aristoteeliseen” draama-

käsitykseen perustuu, paitsi monet klassiset näytelmät, myös elokuvan valtavirta.

Suomalainen dramaturgi-ohjaaja Pentti Halonen esittelee artikkelissaan ”Dramaturgian mustavalkoiset vaihtoehdot: aristoteelinen ja ei-aristoteelinen” erilaisia draamallisia rakennekaavioita, jotka perustuvat Aristoteleelta omaksuttuihin ajatuksiin. Tällaisia kaavioita ovat esim. Freytagin kolmio, joka jakaa näytelmään kolmeen oleelliseen kohtaan: syventyminen, huippukohta ja laskeva toiminta. Toinen Halosen esittelemä kaavio on Ola Olssonin käsialaa ja se sisältää kahdeksan kohtaa. Olssonin mukaan draamassa intensiteettiä vaihtelemalla näytelmän tapahtumat kohoavat huippukohtaansa, kunnes seuraa laskeva toiminta. Yhteistä näille kaavioille on se, että erilaiset liikkeelle panevat toiminnon, kuten konfliktit, ja henkilöiden toiminta ajavat tapahtumat huippuunsa, jolloin intensiteetti on korkeimmillaan. Tämän jälkeen intensiteetti laskee ja tarjoaa katsojalle rauhallisen lopun. (Halonen 2001, 210-213.)

Halonen muistuttaa, että aristoteelinen draaman rakenne on valjastettu tukemaan erityisesti klassisia rakenteita. Halosen mielestä aristoteelinen draaman rakenne on vastaava kuin esittävyys kuvataiteissa tai tonaalisuus musiikissa. Hänen mielestään on mielenkiintoista pohtia, miksi ikiaikainen näytelmätaide ja satavuotias elokuvataide edelleen tukeutuvat niin voimakkaasti klassisen esittävän taiteen muodon kauneusihanteisiin, vaikka muut korkeat taiteet ovat siitä jo paljolti irtaantuneet. (Halonen 2001, 207, 219.)

Itse olen aikuisten näyttelijöiden kanssa tekemissäni ohjauksissani – jotka perustuvat jonkun muun kuin itseni kirjoittamaan tekstiin – operoinut vain kahdesti sellaisten näytelmätekstien kanssa, jotka voidaan luokitella draamallisen mallin mukaisiksi. Tai jotka ainakin sisältävät paljon draamallisen tekstin piirteitä. Näistä näytelmistä ensimmäinen on Jussi Kylätaskun kirjoittama *Runar ja Kyllikki*, jonka ohjaisin *Jyväskylän*

*Ylioppilasteatterille* keväällä 2000. Toinen taas Juha Lehtolan, Kari Hotakaisen romaanin pohjalta, dramatisoima ja sovittama *Bronks*, jonka ohjaisin jyvaskyläläiselle *Ad\*Astra* -teatterille syksyllä 2004. Yhteistä näille teksteille oli paitsi kotimaisuus, myös se että kummatkin voidaan luokitella tragedioiksi.

*Runarissa ja Kyllikissä* seurataan sodanjälkeistä suomalaista kylää, jonka ahdasmieleisessä ympäristössä näytelmän nimihenkilöt varttuvat. Nuori Runar on herkkä ja hieman yksinkertainen sekatyömies, joka ei sopeudu ajalle tyypilliseen miehisen miehen muottiin. Ankaran kotikasvatuksen saanut Kyllikki taas hurmioituu uskosta. Näytelmän draamallinen huippukohta on Kyllikin murha. Traaginen loppuratkaisuna taas toimii Runarin hirttäytyminen vankilassa. (Kylätasku 1984, 4-74.)

*Bronksissa* tapahtumat sijoittuvat lähitulevaisuuteen, jossa henkinen työ on korvannut ruumiillisen rehkimisen. Päähenkilö Raimo Kallio on vannoutunut ruumiillisen työn kannattaja, joka näytelmän traagisessa loppuratkaisussa tappaa polttamalla lapsuuden ystävänsä, joka edustaa uutta, henkisen työn ja materiaalisen maailman aikaa. (Hotakainen&Lehtola 1994.)

Draamallista molemmissa teksteissä on se, että ne – ainakin omassa ohjauksessani – loivat fiktiivisen maailman, joka vaikutti eheältä. Fiktiivisen maailman eheys ei kuitenkaan *Bronksin* tapauksessa tarkoittanut realistisuutta sanan ankarassa merkityksessä. Realistisen maailman lainalaisuuksia rikottiin esim. seuraavasti: päähenkilön isästä hiottiin kulmahiomakoneella pois henkiset traumat, jotka hän oli saanut parantolassa. Päähenkilö Raimo Kalliolla oli myös yli-inhimillisiä fyysisiä voimia. Nämä epärealistisuudet olivat kuitenkin näytelmän fiktiiviseen maailmaan luonnollisena osana kuuluvia elementtejä. (Hotakainen&Lehtola 1994).

Draamallisen mallin mukaisesti molemmissa näytelmissä oli myös selkeä päähenkilö tai päähenkilöt, joihin katsoja saattoi samastua tai ainakin kokea sympatiaa heitä kohtaan. Eli henkilöt olivat jollakin tavoin tunnistettavia. Päähenkilöissä tapahtui myös selkeitä muutoksia, eli heidän kehittymistään saattoi tarkkailla.

Puhtaasti draamallisen mallin tekstejä ei kumpikaan näytelmä kuitenkaan ollut: *Runarissa ja Kyllikissä* rikottiin ajallista jatkuvuutta niin, että näytelmän huippukohta, Kyllikin murha, näytettiin vasta näytelmän loppupuolella, vaikka näytelmämme miltei koko toinen puoliaika (näytelmätekstin kohtaukset 15- 26) käsitteli hänen etsintäänsä ja hautajaisiaan. (Kylätasku 1984, 47-71.)

*Bronksissa* taas viljeltiin intertekstuaalisia viitteitä, joita – kuten myöhemmin tulen esittelemään – voidaan pitää simultaanisen tai metafiktiivisen dramaturgian piirteinä. Yksi *Bronksin* henkilö oli esim. Kallion perheen lähellä teltassa asuva muusikko Roi Orpinen, jonka nimi on helposti ymmärrettävissä viittaukseksi muusikko Roy Orbisoniin. Näytelmässä myös selkeästi viitattiin yhteiskunnallisiin muutoksiin omassa ajassamme ja maailmassamme. Näytelmäteksti ikään kuin risteili todellisen ja fiktiivisen maailman välillä niin, että näiden maailmojen välillä oli paljon yhteistä ja tunnistettavaa. Kuitenkin niin, että kaikki arkimaailman säännöt eivät päteneet fiktiossa. Nämä säännöttömyydet eivät kuitenkaan olleet symbolisia, ainakaan fiktion henkilöille, vaan – kuten aiemmin mainitsin – fiktion maailmaan oleellisesti kuuluvia. (Hotakainen&Lehtola 1994.)

Noiden kahden mainitsemani tekstin lisäksi, itse kirjoittamani *Paitsioansa*, jota esitettiin Jyväskylän *Huoneteatterissa* keväällä 2001, voidaan luokitella draamalliseksi. Lisäksi olen lasten ja nuorten kanssa teatteria tehdessäni turvautunut draamalliseen malliin hyvin paljon useammin kuin aikuisten näyttelijöiden kanssa työskennellessäni.

2) Eeppinen teksti taas ei muodostu yhdestä eheästä ja kehittyvästä maailmasta, vaan pikemminkin useammista fiktiivisistä kerroksista. Eeppisessä tekstissä saattaa esimerkiksi arkirealistista kohtausta seurata yksittäisen henkilöhahmon uni. Näiden fiktiokerrosten välisiin kosketuskohtiin syntyy aukkoja, joiden kautta kertojan on mahdollista tulla näkyviin. Tosin sanoen tekstistä on löydettävissä tunnistettava montaaasiperiaate, jonka avulla katsoja ymmärtää kerronnan logiikan. Tällainen kerronta, joka yhdistelee eri fiktiivisten tasojen tapahtumia, voi tarjota katsojalle laajempialaisia kokemuksia ja oivalluksia kuin mitä esimerkiksi kaksi yksittäistä tapahtumaa voisivat erikseen antaa. (Kjölner ja Szatkowski 2001, 19, 20.)

Itselleni eeppinen dramaturgia on hyvin luonteva tapa hahmottaa näyttämöllistä dramaturgiaa. Viimeksi olen ohjaajana työstänyt eeppisellä dramaturgialla toimivaa tekstiä *Ad\*Astra* -teaterissa syksyllä 2006, kun ohjasin yhdessä Saara Jäntin kanssa käsikirjoittamaani pienoisesitystä *Noutaja – monologi erään suvun kuolemista...ja vähän muustakin*. Näytelmässä päähenkilö Veera muistelee elämänsä aikana kohtaamiaan kuolemantapauksia, jotta selittäisi oman kuolemanpelkonsa. Yleisö seuraa välillä Veeran muistoja, joita Veera itse näyttelee. Välillä taas Veera puhuu suoraan yleisölle ja lausuu näytelmän puolesta välissä repliikin, joka lopullisesti konkretisoi näytelmän eeppisen luonteen:

Yhtenä haaleana yönä minä tuijotan nukkuvaa poikaani. Se on kovaa vauhtia kasvamassa, muutaman vuoden päästä murrosiässä. Mutta nukkuessaan se näyttää vielä viattomalta. Pieni enkeli. Se nukkuu selällään, jalat suorina valkoisen lakanan sisällä. Hämärässä valkoinen lakana näyttää aivan ruumisarkulta. Herrajumala. Hetkessä pelko omasta kuolemastani vaihtuu pelkoon siitä että poika kuolee. Eikä se tunne muuttaessaan pienene, päinvastoin. Sääntään tyttären luo: se makaa samanlaisessa asennossa. Yön sinertävä valo värjää sen kasvot. Se näyttää aivan kuolleelta. Minun on pakko laittaa korva tytön suun eteen varmistaakseni, että se hengittää. Mieleeni vyöryy erilaisia tilanteita, joissa lapseni voisivat kuolla. Muutamassa sekunnissa tulee täyteen täysi tusina. Nyt ei ole epäilystäkään siitä, ettenkö minä olisi menettämässä järkeäni. Nyt jos koskaan pitäisi varata aika psykologille. Mutta vaikka minä kaikille tuttavilleni aina suosittelen ammattiaivun hakemista pieniinkin vaivoihin, niin kynnyksellä hakeutua itse kallonkutistajalle on

aivan liian korkea. Minä päätän parantaa itse itseni. Ja koska olen narsistinen persoona, päätän tehdä sen näin julkisesti. Eli tässä sitä nyt sitten ollaan: tervetuloa Veera Virtasen terapiateatteriin! (Terävä&Jantti 2006,10.)

Yleisö saa siis välillä eläytyä päähenkilön muistoihin, välillä heidät herätetään teatterin todellisuuteen.

Vaikka Kjönerin ja Szatkowskin eepisen dramaturginen malli ei ole synonyymi Bertolt Brechtin luoman eepisen teatterin käsitteen kanssa, voidaan Kjönerin ja Szatkowskin mukaan Brechtin eepiselle teatterille tyypillinen vieraannuttaminen katsoa perustuvan nimenomaan sille, että tekstissä on useampi kuin yksi taso. Tällöin mahdollistuu se, että esim. jokin arkipäiväinen ja vähäpätöinen asia voidaan yhdistää johonkin sellaiseen, joka saa sen näyttämään epätavalliselta. Oleellista on se, että tätä yhteyttä ei ole aiemmin havaittu, vaan oivallus syntyy, kun jokin tuttu muuttuu vieraaksi (Kjöner&Szatkowski 2001, 20.)

Brechtin vieraannuttamisefektin voidaan siis katsoa toimivan fiktiivisten kerrosten yhdistävällä montaasi-periaatteella. Brechtin pyrki kehittämään sellaisen näyttelemistävän, jossa näyttelijä esittää roolihenkilöä, mutta ei perinteisessä mielessä eläydy tai muuntaudu roolihenkilöön kuin korkeintaan hetkellisesti. Tällöin katsoja voi suhtautua näyttämön tapahtumiin kriittisesti ja tutkivasti. (Brecht, 1991, 152-153.) Brechtin vieraannuttamisefektiä voi soveltaa esimerkiksi niin, että näyttelijä kommentoi lavalla ääneen roolihenkilönsä motiiveja, samalla kun esittää häntä. Tällöinkin katsojalle näytetään samanaikaisesti kaksi fiktion tasoa: näyttelijän ajatukset ja roolihenkilön toiminta, jotka voivat olla ristiriidassa ja tätä kautta voivat tarjota laaja-alaisemman katsomiskokemuksen, kuin nämä kaksi fiktiotasoa erikseen voisivat antaa.

Toki eepinen teksti voi olla esimerkiksi elokuvailmaisussa kertojan tekemistä näkyväksi esim. niin, että elokuvan tapahtumia kommentoiva roolihenkilö

näkyvissä elokuvassa tai hänen äänensä kuuluu selostustekstinä (Aaltonen 2003, 75). Tällöinkin on kaksi eri fiktiokerrosta näkyvissä ja jälleen merkitykset syntyvät sanotun ja näytetyn eroista.

Yhdistävä piirre draamallisessa ja eepissä dramaturgisessa mallissa on se, että ne molemmat ovat tulkitsevia muotoja. Katsojan on mahdollista hahmottaa tällaisista teksteistä jokin kokonaisuus. (Kjölner&Szatkowski 2001, 22, 23.) Yleensä tämä kokonaisuus on jollain lailla juonellinen.

3) Simultaanisessa dramaturgiassa sen sijaan kokonaisuuden hahmottaminen tekstistä on vaikeaa, jopa mahdotonta. Simultaanisessa dramaturgiassa on eepisen mallin lailla useita fiktiivisiä tasoja tai kerroksia, mutta yhden kattavan montaaasiperiaatteen löytäminen ei ole mahdollista. Tekstiä ei siis ole mahdollista tulkita aukottomasti yhdellä tavalla. Teksti voi koostua katkelmista, niissä voi olla repliikkejä tai sitaatteja esityksen ulkopuolelta. Tällaiset tekstit tarjoavat useita erilaisia assosiaatiomahdollisuuksia, jotka muuttuvat, lisääntyvät, vääristyvät ja liikkuvat tavalla, joka vastustaa kaikkia kokonaisvaltaisia tulkintapyrkimyksiä. (Kjölner&Szatkowski 2001, 20.)

Kjölner ja Szatkowski kirjoittavat simultaanisesta mallista seuraavasti:

Tällaiset tekstit kyseenalaistavat unelman siitä, että todellisuutta voitaisiin tulkita niin, että olisi mahdollista saavuttaa jonkinlainen totuudellinen todellisuus, joka paljastaisi ihmisen syvimmän olemuksen. Teksti saattaa kysyä, onko mitään sisintä olemusta ylipäättään olemassa. Ehkä meidän tulisi lopettaa syvyyden etsiminen, koska se muiden tapaan on vain yksi fiktio kuvitteellisten todellisuuksien pelissä. Entä jos järki on ajanut itsensä ohi, looginen maailmankaikkeus on vain tarkoitukseton uni? Lopullista totuutta ei ole. (Kjölner&Szatkowski 2001, 20.)

Monet Heiner Müllerin tekstit, esimerkiksi *Hamletinkone*, operoivat simultaanisen dramaturgian mallilla. *Hamletinkoneessa* esiintyvät Shakespearen *Hamlet*-näytelmästä tutut hahmot: mm. prinssi Hamlet ja Ofelia, joille Müller on kirjoittanut monologeja, jotka vilisevät useaan aikaan ja useaan lähteeseen liittyviä intertekstuaalisia viittauksia. Näytelmä ei

hahmotu perinteisen juoni-käsitteen kautta, vaan sirpalemaisesti. (Müller 1992 a, 145-150) ”Shakespeare – differenssi” -kirjoituksessa Müller on kuvannut kyseisen näytelmän kirjoittamisen motiivejaan seuraavasti:

Aavistin enemmän kuin ymmärsin, mutta kokemus syntyy hypystä eikä askeleista. Näytelmä on itsessään yritys kuvata kokemus, jolla ei ole kosketuspintaa todellisuuden kokemuksen aikana. (Müller 1992 b, 151.)

Omista ohjauksistani selkeimmin simultaanisella dramaturgialla operoiva näytelmä on ollut Kristian Smedsin – Paavo Rintalan romaanin pohjalta – dramatisoima *Jumala on kauneus*, jonka ohjasin jyvaskyläläiselle *Ad\*Astra* -teatterille keväällä 2001. Rintalan kirjoittaman tekstin lisäksi, näytelmä sisälsi jonkin verran myös Smedsin itsensä kirjoittamaa tekstiä, joten täysin puhdasoppisesta dramatisoinnista ei voida puhua. Näytelmässä seurataan liminkalaisen kuvataiteilija Vilho Lammen elämää kymmenen teatterillisen kuvan kautta. Nämä kuvat pohjaavat paljolti Lammen eläessään maalaamiin tauluihin ja niillä on usein sama nimikin. Kuvat ovat ikään kuin kohtauksia, mutta niiden suhdetta toisiinsa saattoi tulkita monella tavalla. Niistä saattoi rakentaa mielessään Lammen elämäkerran, mutta muunkinlainen kokonaisuus oli aivan yhtä mahdollinen. Esitys oli rakenteeltaan kuin teatterillinen taidenäyttely. (Rintala&Smeds 2001, 3-17.)

4) Draamallinen ja eepinen dramaturgia siis perustuvat tietynlaiseen oletukseen kokonaisuudesta, ne olettavat, että on mahdollista saavuttaa jokin totuudellinen totuus. Simultaaninen dramaturgia taas kiistää tällaiset pyrkimykset. Näiden tulkintastrategioitten lisäksi on olemassa dramaturgiaa, joka käyttää kumpaakin tulkintatapaa. Tällaista dramaturgiaa Kjölnier ja Szatkowski kutsuvat metafiktiiviseksi. Metafiktiivinen kerronta leikittelee tietoisesti eri tulkintamuodoilla. Tällaisella leikkittelyllä on mahdollista luoda esimerkiksi teksti, jonka kerronta on yhtenäistä, mutta joka samalla kyseenalaistaa yhtenäisen kerronnan perusteet. (Kjölnier&Szatkowski 2001, 24.)



Esimerkkinä tällaisesta dramaturgisesta ajattelusta voidaan pitää esimerkiksi sellaista kerrontastrategiaa, jossa tyyllilajia vaihdellaan tietoisesti tarinan aikana. Esimerkiksi Quentin Tarantinon käsikirjoittamassa ja ohjaamassa *Kill Bill vol. 1* -elokuvassa erään roolihenkilön lapsuudesta kertova takautuma kuvataan piirrettyä animaationa. Muutenkin kyseinen elokuva yhdistelee eri elokuvan tyyllilajeja. Myös improvisaatioteatterin piirissä hyvin suosittu lyhyt formaatti on improvisoida ensin yksi kohtaus yleisön antaman idean pohjalta ja sen jälkeen esittää sama kohtaus yleisön antamien elokuvan tai kirjallisuuden tyyllilajien mukaan.

Toisaalta mitä tahansa tekstiä, joka avoimesti kyseenalaistaa luomansa fiktion, voidaan pitää ainakin osin metafiktiivisenä. Otan jälleen esimerkin Kristian Smedsin tuotannosta, jonka tekstit ovat vaikuttaneet paljon omaan teatterilliseen estetiikkaani. Smedsin kirjoittama *Huutavan ääni korvessa* -näytelmän loppupuolella on kohta, jossa nuori vihainen mies nimeltään Mika on riistämässä sotaveteraanilta, jonka roolinimi on Vanhus, hengen lyömällä häntä vesurilla päähän. Juuri ennen kuin vesuri osuu Vanhuksen otsaan, Mika pysäyttää liikkeensä ja henkilöiden, ja myös yleisön, välillä käydään seuraavanlainen dialogi, jossa fiktion ja todellisuuden suhde tehdään näkyväksi puhuttelevalla tavalla:

VANHUS: Oletteko te kirurgit taas lakossa kunnei mittään tapahu.

MIKA: Pidä sä muumio se turpas jo kiinni. Tiättekö mitä? Tiättekö mitä tässä nyt on? Tässä hetkessä. Tässä nyt jotain aivan olennaista ja tärkeää. Tässä on nimittäin raja. Raja, jossa teatteri loppuu ja todellisuus alkaa.

TAUKO

MIKA: Tän pidemmälle tää kohtaus ei täällä teatterilla jatku. Mutta sitten esityksen jälkeen, kun aploodit ja kumarrukset on protokollan mukaan pidetty, ja te kaikki olette lähdössä kotimatalle tuonne pimeään ja kylmään yöhön, niin siellä, siellä tää kohtaus jatkuu, tuolla oikeassa maailmassa, ehkä jo heti tuossa kulman takana, tai sitten huomenna työpaikalla tai viikon päästä kotona, mutta tää jatkuu ja saa arvoisensa finaalin. Joten tarkkailkaa, pitäkää silmät auki. Lukekaa lehtiä. Niin ku aina ennenkin. Katsokaa televisiota. Niin ku aina ennenkin. Antakaa Suomen ja maailman päättäjien tehdä ihan mitä niitä huvittaa. Niin ku aina

ennenkin. Niin kyllä se maailma sitten jossain vaiheessa itsensä meille paljastaa. Vai mitä pappa?

VANHUS: Hmm.

MIKA: Mitäs nyt?

VANHUS: En tiiä. En tosiaan tiiä. En ossoo sanno.

MIKA: En minäkään.  
(Smeds 2001, 13.)

Esittelemässäni Smedsin kirjoittamassa näytelmän katkelmassa on toki myös eepin dramaturgian piirteitä: yhdistetään siinä kahta fiktion tasoa. Kaiken kaikkiaan on huomioitava, että yksittäisessä tekstissä voi olla piirteitä useasta eri dramaturgisesta mallista. Esim. eepin kerronnan sisällä voi pitkiä draamallisia jaksoja. Kyseisten dramaturgisten mallien tarkoitus on lähinnä auttaa jäsentämään teatteritekstien vastaanottajaa erilaisten tekstien tulkinnassa.

## 5. DRAMATURGINEN KEHIKKO

Seuraavaksi esittelen – paljolti Martin Esslinin sekä muutamien muiden draaman teoreetikoiden ajatusten pohjalta muokkaamaani dramaturgista kehikkoa, jossa pohdin eri osa-alueiden näkökulmasta näytelmän dramaturgiaan liittyviä oletuksia. Eli pyrin vastaamaan johdantoluvussa esittämäni kysymykseen: mitä teatterinesityksen dramaturgialta odotetaan ja sallitaan? Aikaisemmin esittelemäni dramaturgian käsitteet ja dramaturgiset mallit pyrkivät selventämään ja rajaamaan eri osa-alueita. Eritoten Hotisen dramaturgian määritelmä, jonka mukaan dramaturgia on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi (Hotinen 2001, 202) kulkee koko ajan mukana.

Jatkossa esittelemäni osa-alueet liittyvät vahvasti tosiinsa, eikä kehikossani esittelemiäni ajatuksia pidä tulkita minään sääntöinä, vaan huomioitavina

ilmiöinä. Olen jakanut näytelmän vaiheet yksinkertaisesti alkuun, keskikohtaan ja loppuun.

## 5.1. ALKU

Näytelmän alulla tarkoitan tässä tapauksessa näytelmän alussa olevaa kohtausta tai kohtauksia, joiden aikana katsojalle tarjotaan alustavaa informaatiota näytelmän temasta, henkilöistä sekä tavasta, jolla näytelmää esitetään. Tämä alustava – tai johdattava – informaatio saattaa joissakin näytelmissä sisältyä jo ensimmäiseen kohtaukseen, mutta useimmiten tarvittavan informaation välittämiseen tarvitaan useampi kohtaus näytelmän alusta.

### 5.1.1. Kiinnostuksen herättäminen katsojissa

Martin Esslin on kuvannut teoksessaan *Draama perusteet* draamaa suunnittelevan kirjailijan ensisijaista tehtävää seuraavasti:

Kaikkein yksinkertaisimmin ja ymmärrettävimmän termein ilmaistuna, jokaisen draamaa suunnittelevan kirjailijan ensisijainen tehtävä on kiinnittää yleisön huomio esitykseen ja pitää se siinä tarpeeksi kauan. Vasta kun tämä peruslähtökohta on saavutettu, voi kirjailija ryhtyä toteuttamaan korkeampia ja kunnianhimoisempia pyrkimyksiään, kuten tarjoamaan elämänviisautta ja -näkemystä, runoutta ja kauneutta, huvitusta ja rentoutusta, tunteitten puhdistusta. Jos hän kuitenkin menettää kiinnostuksen eli epäonnistuu yrityksessään saada heidät keskittymään näytelmän tapahtumiin, siihen mitä sanotaan, kaikki on menetetty. (Esslin 1980, 47.)

Kaikessa yksinkertaisuudessaan Esslinin esittämä vaatimus draamakirjailijalle pätee mielestäni kaikkeen esittävään taiteeseen, eli sellaiseen taiteeseen, joka toteutuakseen vaatii katsojan. Selkeimmin ja ankarimmin tämä toteutunee katuteatterissa, jossa ennen varsinaisen esityksen alkua on kadun vilinässä

kävelevät ihmiset houkuteltava – tavalla tai toisella – katsojiksi, koska ilman katsojia varsinaista esitystä on turha aloittaa. Esityksen tulee olla myös tarpeeksi kiinnostava, jotta katsojat malttavat seurata esitystä. Myös osallistavassa draamassa – esim. prosessidraamassa, jossa varsinaisia katsojia ei ole, vaan ryhmäläiset yhdessä ohjaajan kanssa osallistuvat draaman luomiseen – pätee sama periaate: kiinnostus ja jännite motivoivat osallistujia toimimaan, ilman kiinnostusta ja jännitettä ei synny mitään.

Esslinin mukaan tämä jännite ja kiinnostus luodaan niin, että katsojissa herätetään odotuksia, joita ei täysin tyydytetä kuin vasta näytelmän lopussa. Monesti draamallinen jännitys voidaan Esslinin mukaan kiteyttää katsojalle heränneiden kysymysten muotoon esim. ”Mitä tapahtuu kohta?”, ”Tiedän mitä tapahtuu, mutta miten se tapahtuu?”, ”Tiedän mitä tapahtuu, ja myöskin sen miten se tapahtuu, mutta miten henkilö X reagoi siihen?”, ”Näillä tapahtumilla tuntuu olevan jokin pohjakaava – mikäköhän se on?” tai ”Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?”. Useimmiten tämä kiinnostus ja jännite luodaan siis juonen avulla, mutta toki sen voi herättää, kuten Esslin toteaa, esim. esiintyjien ulkonäkö. (Esslin 1980, 47-48.)

Koska edellä esitetyt, kysymyksien muotoon kiteytetyt, draamallisen jännityksen muodot perustuvat paljolti juuri juonen käännteisiin, ovat nuo jännityksen muodot relevantteja – toisin sanoen mahdollisia ja usein jopa toivottavia – lähinnä teksteissä, jotka operoivat draamallisella ja eeppisellä mallilla. Simultaanisessa dramaturgiassa noista edellä esitetyistä kysymyksistä on relevantti oikeastaan vain tuo ”Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?”.

Tässä yhteydessä on kuitenkin huomattava, että jännite ja kiinnostavuus eivät ole keskenään synonyymejä. Kiinnostava teatteriesitys harvoin syntyy siten, että katsoja on jatkuvasti jännittyneessä tilassa. Näytelmässä tarvitaan jännitteen vastapainoksi myös rauhallisia suvantokohtia sekä kohtauksia, jossa katsoja voi seurata tapahtumia levollisesti, pelkäämättä tai jännittämättä roolihenkilöitten puolesta. Nämäkin kohtaukset voivat olla kiinnostavia.

Varsinkin jos ne jännitteisten hetkien kanssa tarjoaa dynaamisen kokonaisuuden. Tosinaan myös näytelmän aihe saattaa joillakin katsojilla riittää kiinnostavuuden kriteeriksi.

Jännite on kuitenkin tärkeä elementti kiinnostavuuden luomisessa ja ylläpidossa. Tylsä näytelmä harvoin mielletään hyväksi. Toki tylsyydelläkin voi tietoisesti leikitellä, tällöin se voi muuttua katsojasta kiinnostavaksi, jopa jännitteiseksi. Näin tapahtui itselleni Jyväskylän *Huoneteatterissa*, jossa olin 1990-luvun lopulla seuraamassa Juha Hurmeen, Ivan Gontsarovin romaanin pohjalta, työstämää *Oblomov*-näytelmää. Näytelmä alkoi niin, että päähenkilö istui tuolissa lavan etuosassa ja nukkui pää kenossa. Oman kokemukseni mukaan tätä nukkumista kesti ainakin viisi minuuttia, joka katsojakokemuksena tuntui erittäin pitkältä. Kesken nukkumisen päähenkilö nosti hetkeksi päätään, vain retkauttaakseen sen toiselle puolelle, ja jatkoi nukkumistaan. Yleisiä odotuksia näytelmän alusta selvästi rikottiin ja tämä aiheutti yleisössä huokailua, hämmästelyä ja tirsuntaa. Samalla jännite nousi. Itse ainakin aloin kysymään mielessäni: ”Kauanko päähenkilöä esittävällä näyttelijällä on kanttia jatkaa tätä?”, ”Muuttuuko yleisön reaktiot jos tämä jatkuu vielä kauan?”, ”Suuttuuko joku ja poistuu katsomosta?” Tietynlainen tylsyys oli siis viety äärimmilleen, ja muuttui tällöin kiinnostavaksi. Samalla tuo ratkaisu viritti katsojat tehokkaasti näytelmän teemaan: laiskuuteen ja joutenoloon.

Jonkin proosateoksen dramatisoinnissa näytelmän alun jännite voi syntyä myös alkuperäisteoksen lukeneen katsojan odotusten ja mielikuvien sekä näyttämöversion toteutuksen ristiriidasta. Tai kuten itse *Ilosen talon* ensi-illassa oivalsin, todellisuuden ja fiktion välisestä suhteesta. Esitimme ensi-illan Joutsassa, johon siis myös *Ilonen talo* -romaanin tapahtumat paljolti sijoittuvat. Ja koska kyseessä on avainromaaniksi tulkittava teos, ensi-illassamme saattoi istua kirjassa kuvattujen fiktiohenkilöiden todellisia esikuvia tai heitä tunteneita ihmisiä. Tämä taas aiheutti sen, että katsomo reagoi joihinkin kohtauksiin tavalla, joka meille tekijöille tuli yllätyksenä.

Esimerkiksi Sijaisä-roolihenkilö laukaisi valtavan naurunpyrskähdyksen yleisössä juoksemalla lavan poikki reppu selässään. Sijaisän esikuva todellisuudessa oli kuulemma tunnistettavissa juuri juoksemisestaan reppu selässä.

### **5. 1. 2. Teemojen esitleminen**

Esslinin mukaan jokaisen draaman täytyy herättää katsojien mielessä jokin keskeinen kysymys jo varhain, jotta he voivat myöhemmin päästä sisälle näytelmän varsinaiseen jännitysmomenttiin, eli näytelmän keskeisen teeman tulee käydä ilmi hyvissä ajoin. Kuten draamallisen jännityksen, myös keskeisen teeman voi usein ilmaista kysymyksellä. Dekkariin perustuvassa dramatisoinnissa tuo kysymys usein on: kuka teki murhan? Rakkauselokuvassa peruskysymys usein on: saako poika tytön? (Esslin 1980, 48-49.) Tuo Esslinin mainitsema ajanmääre ”hyvissä ajoin” on luonnollisesti tulkittava teos- ja tilannekohtaisesti.

Jälleen on muistettava, että Esslinin tässä yhteydessä esittämät ajatukset sopivat parhaiten juonellisiin näytelmäteksteihin. Ne myös perustuvat oletukselle, että näytelmästä on löydettävissä yksi selkeä pääteema. Kaikki esityksethän eivät tähän edes pyri. Esimerkiksi monet kokeelliset performanssit, jotka operoivat simultaanisella dramaturgialla, voivat sisältää, tulkitsijasta riippuen, useita toisensa pois sulkevia teemoja. Tällöin yksi, keskeiseen teemaan johtava varhainen kysymys, käy mahdottomaksi. Ja toki myös juonellisissa näytelmissä tällä oletuksella, että keskeinen teema esitellään varhain, voidaan tietoisesti myös leikitellä, esimerkiksi johdattaa katsojia tietoisesti harhaan.

### **5. 1. 3. Keskeisten henkilöhahmojen esitleminen**

Näytelmän alussa katsojat yleensä saavat ensivaikutelman henkilöhahmoista, usein myös päähenkilöstä tai -henkilöistä. Aaltosen mukaan draamallisen elokuvan päähenkilön tulee elokuvan alussa herättää katsojien sympatioita puoleensa (Aaltonen 2003, 56-57). Tämä pätee mielestäni myös teatterin puolelle, ainakin jos siis operoidaan dramaturgisista malleista draamallisella. Toki jonkin verran problematisoin vaatimusta, jonka mukaan päähenkilön pitäisi herättää sympatioita katsojissa. Onhan myös mahdollista, että päähenkilö on epäsympaattinen, mutta katsoja voi silti jollain tasolla samastua häneen. Näytelmän alussa tulisi, George Bakeria mukaillen, käydä ilmi myös seuraavat asiat: Keitä henkilöt ovat? Missä he ovat? Milloin tämä kaikki tapahtuu? Mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet? (Aaltonen 2003, 65). Tämäkin on luonnollisesti teoskohtaista – ja pätee paljolti draamallisessa ja eepisessä dramaturgiassa. Simultaanisessa dramaturgiassa hahmojen henkilöllisyys ei välttämättä ole oleellista. Ja joskushan myös draamallisessa dramaturgiassa sillä, että henkilöt jäävät alussa arvoituksellisiksi, voi olla jännitettä ja kiinnostavuutta lisäävä vaikutus.

### **5. 1. 4. Näytelmän kieliopin avaaminen katsojille**

Näytelmän alun tulee mielestäni antaa katsojalle tulkinnan avaimia kyseessä olevan näytelmän katsomiseen. Kertoa toisin sanoen, miten näytelmää tulee katsoa. Farssi ja kokeellinen performanssi operoivat erilaisilla oletuksilla, Aristoteleen ajatuksiin perustuvaa draamallisen dramaturgian oletuksia ei voi suoraan soveltaa Bertolt Brechtin ajatuksiin pohjautuvaan eepiseen teatteriin.

Kuten aiemmin luvussa 4.2. mainitsin, Hotisen mukaan jokainen teksti tarvitsee omanlaisensa tulkinnan työkalut. Sanatarkasti Hotisen ajatus kuuluu: ”Mikään työkalu ei käy kaikkiin töihin. Mitään yhtä draama-analyysin

mallia, vaikka kuinka elastista, joka purkaisi kaikki näytelmät kaikkiin tarkoituksiin, ei voi olla. Jos sellaisia tarjotaan, niihin on syytä suhtautua epäluuloisesti.” (Hotinen 2001, 201.)

Näin ollen jokainen näytelmä tarvitsee ikään kuin omanlaisensa kieliopin avautuakseen ja yleisön on hyvä olla tietoinen tästä. Tämä kielioppi rakentuu vuorovaikutuksessa yleisön kanssa näytelmän aikana. Yleisöllä on esimerkiksi erilaisiin teatterin genreihin liittyviä ennakko-oletuksia olemassa jo ennen esitystä: jos näytelmä etukäteen esimerkiksi markkinoinnissa luokitellaan komediaksi, yleisö vastaanottaa näytelmää sillä oletuksella, että näytelmän yksi tarkoitus tai päämäärä on naurattaa. Yleisöllä myös todennäköisesti on aikaisempia kokemuksia ja käsityksiä komediasta, johon he nyt näkemäänsä vertaavat. Katsojan ei siis useinkaan tarvitse koota käsitystään näytelmän kielioppia tyhjästä, vaan hänellä on olemassa jonkin verran työkaluja sen muodostamiseen valmiina. Poikkeuksen tälle muodostavat niin kokeelliset esitykset, joille ei löydy vertailukohtaa aikaisemmista näytelmistä. Ja kuten tutkielmassani useaan otteeseen korostan, katsojan ennakko-odotuksilla voidaan myös leikitellä, ja katsojaa voidaan tietoisesti johtaa harhaan, ja sillä tavoin yllättää hänet.

### **5. 1. 5. Katsojien toimintakoodin esitleminen**

Näytelmän alun tulee mielestäni myös informoida katsojaa siitä, mitä häneltä odotetaan tai sallitaan esitystapahtuman osana. Toisin sanoen näytelmän alussa tulisi katsojille käydä selväksi tietynlainen toimintakoodi.

Eri teatterimuodoissa katsojilta oletetaan ja sallitaan erilaisia asioita. Esim. brasilialaisen yhteisöteatterin tekijän ja teoretikon Augusto Boalin kehittämässä forum-teatterissa kantavana ajatuksena on se, ettei teatteriesityksen katsomossa ole katsojia vaan katsoja-näyttelijöitä, jotka halutessaan saavat ottaa osaa näyttämön tapahtumiin. Itse asiassa katsoja-



näyttelijöiden aktivoiminen näyttämölle on koko forum-teatterin tavoite. Käytännössä tämä tapahtuu niin, että näyttelijät esittävät ensin lyhyen näytelmän tai kohtauksen, jossa ilmenee jokin yhteiskunnallinen sortotilanne, jota katsoja-näyttelijät voivat pitää todellisena ja johon he voivat samastua. Kun näytelmä tai on kertaalleen esitetty, se aloitetaan uudestaan. Kun katsoja-näyttelijät kokevat, että jossakin kohtaa näytelmää sorrettu henkilö voisi omalla käytöksellään muuttaa sortotilannetta, he saavat pysäyttää kohtauksen ja mennä itse näyttämään sorretun hahmoa. Tosin sanoen he pääsevät kokeilemaan omaa ratkaisuyritystään kehollisesti ja muutenkin kokonaisvaltaisemmin kuin katsomossa istuessaan. Forum-teatterin onnistumiseen vaikuttaa paljon tietynlaisena juontajana toimiva jokeri, joka omalla työskentelyllään pyrkii kannustamaan ja haastamaan katsoja-näyttelijöitä näyttämölle. Tällaisen teatterin ideologinen ajatus on se, että ihmiset, harjoitellessaan ensin sortotilanteiden purkamista fiktiivisessä maailmassa, myöhemmin siirtävät samankaltaista oikeudenmukaisuuteen pyrkivää toimintaa arkielämään. (Boal 1992, 17-21 ja 224-247.)

Boalin teatterikäsitys eroaa siis merkittävästi yleisestä länsimaisesta teatterikäsituksesta, jossa katsojien oletetaan istuvan katsomossa häiritsemättä esitystä ja reagoivan näyttämön tapahtumiin ulkoisesti korkeintaan naurulla ja taputuksilla. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö katsojien näkymättömät reaktiot, kuten ajattelu, olisi aktiivista.

Näiden kahden, katsojien ulkoisen toiminnan kannalta, ääripäiden – osallistavan ja esittävän teatterin – väliin jää lukuisia teatterimuotoja, kuten esim. improvisaatioteatteri, jossa näyttelijät improvisoivat kohtauksia katsojilta saamiensa aiheiden pohjalta.

Pipsa Teerijoki ja Jarmo Lintunen ovat artikkelissaan ”Kohtaamisia eri tiloissa – osallistavan teatterin näyttämöt” jakaneet – mm. Jonathan Neelandsin ajatusten pohjalta – eri teatterimuotojen katsojat kolmeen ryhmään: 1) Perinteisen esittävän teatterin katsojat ovat ikään kuin ”tirkistelijöitä”, jotka

reagoivat hillityn tunnepurkauksin ja taputuksin näyttämön tapahtumiin. Katsojia ja näyttelijöitä erottaa joko konkreettinen tai kuviteltu ramppi, ns. kuviteltu neljäs seinä. Näyttämölle pyritään luomaan illuusio fiktiivisestä maailmasta, johon katsojat voivat eläytyä. 2) Monet viime vuosisadan teatterin uudistajat kuten Meyerhold, Brecht ja Grotowski rikkoivat erilaisten tilakokeilujen avulla esiintyjien ja yleisön välistä ns. neljättä seinää, ja näin yleisöstä tuli näyttämöesityksen ”todistajia”. Tällöin katsojia muistutetaan siitä, että kyseessä on teatteriesitys, ja kyse on tapaamisesta yleisön ja katsojien välillä, ei draamallisesta illuusiosta johon voi eläytyä. Yleisö saattaa voida ottaa kantaa näytelmän tapahtumiin ja kenties vaikuttaa näytelmään. Näin käy esimerkiksi juuri improvisaatioteatterissa ja tarinateatterissa, jonka katsojat ovat nimenomaan todistajia. 3) Osallistavassa teatterissa, kuten esim. prosessidraamassa, on esiintyjien ja katsojien raja häivytetty. Tällöin voidaan puhua ”osallistujista”, jotka ohjaajan avulla vaikuttavat ja luovat draamaa (Teerijoki&Lintunen 2001, 137-147.)

Koska eri teatterimuodot olettavat ja sallivat katsojilta erilaista toimintaa, on hyvä tehdä katsojille näytelmän alussa selväksi heidän roolinsa, ilmoittaa tietynlaiset pelisäännöt. Toki näitä alussa luotuja pelisääntöjä voidaan myöhemmin rikkoa tai sopia uudelleen (esim. osallistamalla yleisöä kesken klassisen tragedian), mutta usein tällainen luotujen pelisääntöjen rikkominen saattaa aiheuttaa haitallista hämmentyneisyyttä katsojissa ja vie huomion pois näytelmän seuraamiselta.

Lyhyesti: näytelmän alulle asetetut vaatimukset tai ainakin siinä huomioitavat asiat voidaan siis luokitella viiteen ryhmään: 1) Kiinnostuksen herättäminen katsojissa, 2) Näytelmän keskeisen teeman tai teemojen esitleminen, 3) Näytelmän keskeisten henkilöiden esitleminen katsojille, 4) Näytelmän oman kieliopin avaaminen katsojille, 5) Katsojilta odotettavan tai sallittavan toimintakoodin esitleminen heille.

## 5. 2. KESKIKOHTA

Jos hyväksymme edellä mainitut seikat näytelmän alun vaatimuksiksi, on loogista pitää näytelmän keskikohdan vaatimuksina seuraavia osa-alueina: 1) Kiinnostuksen ylläpito, 2) Näytelmän keskeisen teeman tai teemojen kehittäminen ja varioiminen, 3) Näytelmän keskeisten roolihenkilöiden kehityksen näyttäminen, 4) Näytelmän kieliopin säilyttäminen tai rikkominen, 5) Katsojien käyttäytymiskoodin säilyttäminen tai rikkominen. Nämä viisi osa-aluetta liittyvät ja vaikuttavat vahvasti toisiinsa.

### 5.2.1. Kiinnostuksen ylläpito

Jos näytelmän alun tehtävänä on herättää katsojien kiinnostus ja esitellä näytelmän pääjännite (esim. kuka teki murhan tai saako rakastuneet nuoret toisensa), voidaan näytelmän keskikohdan tehtäväksi määritellä kiinnostuksen ylläpito. Draamallisella dramaturgialla operoivissa näytelmissä tämä kiinnostuksen ylläpito vaatii usein esteiden asettamista päähenkilön tavoitteiden tielle niin, ettei pääjännite tai näytelmän alussa esitetty kysymys ratkea kuin vasta lopussa (esim. ettei murhaaja paljastu keskellä näytelmää, mikäli se ei ole tarkoitus tai etteivät rakastuneet nuoret saa toisiaan liian helposti). Esslinin mukaan pääjännitteen lisäksi tarvitaan myös pienempiä, niin sanottuja toisen asteen jännitteitä (murhamysteerissä tällainen toisen asteen jännite voi olla esim. seuraavanlainen kysymys: näkikö naapuri kyseessä olevan murhan?). Dialogin yllätyksellisyys voidaan Essliniä mukaillen määritellä kolmannen asteen jännitykseksi. (Esslin 1980, 47-53.)

Eeppisessä dramaturgiassa kiinnostavuus ja jännite syntyvät monesti myös rakenteellisten elementtien seuraamisen kautta. Kiinnostavaa on esim. seurata miten erilaisia aikatasoja ja näkökulmia yhdistelevän teoksen kokonaisuus hahmottuu. Toisin sanoen miten tarina hahmottuu juonesta.

Tässä kohtaa on kuitenkin huomautettava, että jännitteen lisäksi myös näytelmän rytmin ja tempon vaihtelut edesauttavat sitä, että näytelmän kiinnostavuus pysyy yllä.

On myös syytä jälleen kerran korostaa, että Esslinin mainitsemat jännitteen lajit ovat relevantteja käsiteltäessä draamallisia ja eeppeisiä näytelmiä. Toisin sanoen sellaisiin näytelmiä, jotka operoivat tarinan ja juonen käsitteillä. Näiden termien määrittelemiseen muistutan vielä aiemmin esittelemääni Aaltosen ajatusta, jonka mukaan tarina kertoo mistä on kysymys, juoni taas määrittelee sen miten se kerrotaan. (Aaltonen 2003, 53).

Kaikki näytelmät eivät kuitenkaan välttämättä operoi juonella, eivätkä rakennu tarinakerronnan ajatukselle. Simultaanisessa dramaturgiassa tarinan ja juonen käsite voi olla hyvinkin häilyvä ja tulkinnanvarainen. Joissain simultaanidramaturgisissa teksteissä juonella ei tosiaan operoida lainkaan. Muistutan kuitenkin jälleen, että katsojilla usein on tarve koota hajanaisistakin sirpaleista jonkinlainen juonellinen tulkinta. Erityisesti silloin jos he etukäteen odottavat juonellista esitystä, mikä on hyvin tavallista. Tätä tarvetta ei teoksen tietenkään tarvitse tyydyttää. Ja toki näytelmä voi alullaan tarjota katsojille sellaista katsomistapaa, jossa juonen käsite ei ole relevantti. Tällöin jännite ja kiinnostus on luotava muuten.

Jännitettä voidaan luoda – niin juonellisessa kuin ei-juonellisessa näytelmässä – esimerkiksi aiheuttamalla vaaran tai pelon tunteen katsomossa. Yhtenä esimerkkinä tästä vuonna 1995 Mikkelin Työväen Näyttämöpäivillä näkemäni, *Helsingin Ylioppilasteatterin* näytelmä *Terra Firma*, jonka ohjauksesta vastasi Juha Hurme. Esityksessä mm. yksi henkilöistä heilutti oikeaa moukaria lähellä yleisöä ja aiheutti näin lievä pelkoa katsomossa. Näytelmässä oli myös hetki, jolloin yksi näytelmän henkilöistä yhtäkkiä nosti katsomossa istuneen pienen lapsen käsiinsä ja alkoi ravistella häntä ilmassa. Tämä ratkaisu oli tietenkin sovittu ja harjoiteltu ennakkoon, mutta hetkellisen hämmennyksen ja huolen se ainakin itselleni katsojana tarjosi.

*Ilosen talon* näyttämöversiossa tietynlainen jännite syntyi myös siitä, että yksi näyttelijä esitti seitsemäätoista henkilöahmoa. Kun yleisö oli oivaltanut, että kyseinen näyttelijä tekee useita rooleja, saattoi se alkaa odottamaan sitä, millaisessa hahmossa kyseinen näyttelijä seuraavan kerran saapuisi lavalle.

## 5. 2. 2. Teemojen kehittäminen ja varioiminen

Kun näytelmän keskeinen teema on esitelty, on luultavaa että teemaa pyritään syventämään tai sen käsittelyä laajentamaan. Tämä syventäminen voi tapahtua edellisessä luvussa mainitsemallani tavalla. Eli laittamalla päähenkilö erilaisten vastoinkäymisten, houkutusten tai valintatilanteiden eteen, ja antaa katsojan seurata hänen toimintaansa ja myös hänen toimintansa seuraamuksia. Tällainen dramaturginen ajattelu on hyvin vanha ja sen voidaan katsoa löytyvän kaikista arkaaisista kulttuureista. Myyttien tutkija Joseph Cambell on omissa tutkimuksissaan löytänyt monomyytin, eräänlaisen sankaritarinan-kaavan, joka hänen mukaansa löytyy jossakin muodossa kansansaduista ja eri kansojen mytologioista. Tällaisen kaavan voisi siis ajatella olevan universaali. Monomyytti koostuu yhdestätoista vaiheesta, jotka sankariksi kehittyvä päähenkilö kohtaa. Näihin vaiheisiin liittyy usein juuri auttajien, viettelijöiden ja vastustajien kohtaaminen. (Campbell 1990, 19-218.) Monomyytin kaavaa on yksinkertaisemmassa muodossa sovellettu ja hyödynnetty viihdeteollisuudessa. Hiltunen esittelee teoksessaan *Aristoteles Hollywoodissa – menestystarinan anatomia*” Christopher Voglerin ajatuksen, jonka mukaan suuressa osassa suosituista Hollywood-elokuvista on Cambellin löytämä monomyytti dramaturgian pohjana (Hiltunen 1999, 87-91).

Luonnollisesti päähenkilön koettelemusten seuraaminen palvelee päähenkilön kehityksen kuvaamista, josta puhutaan tarkemmin seuraavassa luvussa. Mutta jos katsojan ajatellaan samastuvan päähenkilöön, myös teeman käsittely hänen kauttaan käy relevantiksi.

Edellistä postmodernimpi tapa syventää teemaa on tarkastella samoja tilanteita ja aiheita usean eri henkilön näkökulmasta. Tästä esimerkkinä useat Quentin Tarantinon elokuvat, kuten *Pulp Fiction*, joka yhdistää useita tarinoita ja niissä olevia päähenkilöitä. Yhdisteleminen tapahtuu tarinoiden kronologiaa rikkomalla ja näyttämällä samoja tilanteita usean eri henkilön näkökulmasta. (Tarantino 1994.)

### 5. 2. 3. Keskeisten henkilöhahmojen kehityksen näyttäminen

Näytelmän keskeisten roolihenkilöiden kehityksen näyttäminen liittyy vahvasti juonen kuljetukseen. Päähenkilön tavoite ja toiminta, ja häntä kohtaavat vastoinkäymiset luovat perinteisesti ajateltuna näytelmän juonen. Tällöin myös sivuhenkilöillä on juonen kannalta suuri merkitys: se millainen suhde päähenkilöllä, tai -henkilöillä, on näytelmän muihin henkilöihin ja miten se näkyy päähenkilön toimintana, vaikuttaa automaattisesti juonen kuljetukseen.

Jouko Aaltonen on – mm. Ola Olssonin ja Christopher Voglerin ajatusten pohjalta – jakanut elokuvissa esiintyvät henkilöhahmot 12 kategoriaan tai henkilöhahmotyyppiin. Vaikka jako perustuu draamallisen dramaturgian omaaviin teoksiin, voi sitä soveltaa myös eepiseen dramaturgiaan. Simultaanisen ja metafiktiivisen dramaturgiaan Aaltosen esittelemän jaottelun soveltaminen on hankalampaa lähinnä siitä syystä, että kyseiset dramaturgiset mallit eivät luo eheää kokonaisuutta eivätkä niissä esiintyvät roolihenkilöt välttämättä muutu tai kehity. Kaiken kaikkiaan tulee huomioida se, ettei alla esittelemääni Aaltosen jaottelua kannata pitää kategorisena luokitteluna, vaan apuna näytelmän henkilöiden jaottelussa. Aaltosen esittelemä jaottelu on seuraavanlainen:

- 1) *Päähenkilö* (Protagonisti) on hän, jolle koituu tarina. Hänessä tapahtuu sisäistä kehitystä ja muutosta. Päähenkilö on

yleensä yksilö, kuten Roman Polanskin ”Chinatownin” etsivä Jake Gittes. Myös ryhmä voi toimia elokuvan päähenkilönä, kuten Kurosawan ”Seitsemän samurain” samurait. Yleensä päähenkilöllä on vahva tahto, selkeitä päämääriä sekä jotakin arvokasta pelissä. 2) *Vastustaja* (antagonisti) tekee kaikkensa estääkseen päähenkilöä pääsemästä tavoitteeseensa. Vastustaja voi olla esim. himomurhaaja, poliisi, kilpakosija, hankala esimies tai ymmärtämätön äiti. Esimerkkinä vastustajasta Aaltonen mainitsee Milos Formanin ”Yksi lensi yli käenpesän” -elokuvan ilkeän osastonhoitajan. 3) *Auttaja* antaa päähenkilölle neuvoja ja osallistuu taisteluun antagonistia vastaan. Hän on usein viisaampi, kokeneempi henkilö. Auttaja on yleensä staattinen hahmo, hänessä ei tapahdu muutosta. Mielestäni George Lucasin ”Tähtien sota” -saagan auttaja on vanha jediritari Obi Wan-Kenobi, joka auttaa ja opettaa nuorta Luke Skywalkeria sankaruuden tiellä. 4) *Liikkeellepaneva henkilö* tekee jotain, joka käynnistää tapahtumasarjan ja vie juonta eteenpäin. Aaltonen mainitsee Shakespearen ”Othello”-näytelmän Jagon yhtenä kenties kuuluisimpana liikkeelle panevana henkilönä. 5) *Portinvartija* taas on päähenkilön ”testaaja”, jonka dramaturginen tehtävä on pyrkiä estämään päähenkilön eteneminen. Usein portinvartija on antagonistin liittolainen. Portinvartijat voivat olla esim. vartijoita, äkäisiä bussikuskeja tai byrokraatteja. Aaltonen mainitsee esimerkkinä portinvartijasta ”Tähtien sota – pimeän uhka” -elokuvan kieron kauppiaan Watton, joka ei suostu myymään tarvittavaa avaruusaluksen varaosaa. 6) *Airut* ilmoittaa ja ennakoi tulevaa tapahtumaa. Airut voi Aaltosen mukaan olla unessa ilmestyvä isä, enkeli, kolme itämään viisasta miestä tai ”Odysseuksen” alussa Zeuksen viestiä tuova Hermes. 7) *Kameleontti* on henkilö, joka muuttaa muotoaan. Hän paljastaa todellisen luontonsa tai ottaa kokonaan toisen hahmon elokuvan aikana. Kameleontteja ovat esim. elokuvien femme fatalet, vakoilijat, kaksoisolennot, roistoksi

paljastuvat liittolaiset, pettävät aviopuolisot. 8) *Todistaja* on henkilö, joka näkee jonkin tapahtuman tai tilanteen. Auttaa usein pitämään juonta koossa. Shakespearen ”Hamletissa” Horatio on todistaja. 9) *Varjossa* näkyy samantapainen kehityskaari kuin päähenkilössä. Varjo tietystä mielessä säestää päähenkilön kehitystä. Varjon kehityskaari voi olla negatiivinen tai positiivinen suhteessa päähenkilön kehityskaareen. 10) *Vastakohdat* luovat kontrastia päähenkilölle. Ovat usein koomisia hahmoja, kuten Shakespearen kuningasnäytelmien narrit. 11) *Läheisimmällä suhteella* tarkoitetaan henkilöä, jolle päähenkilön on helppo puhua. Nämä auttavat usein käsikirjoittajaa välittämään päähenkilön ajatuksia katsojille. Sir Arthur Conan Doyle’n luoman Sherlock Holmesin läheisin suhde on tohtori Watson. 12) *Viiden minuutin vierailija* keskeyttää toiminnan saapumalla paikalle. Esiintyy vain kerran elokuvassa. (Aaltonen 2003, 56-62.)

On huomattava, että mikäli Aaltosen esittelemää mallia haluaa soveltaa mahdollisimman moneen näyttämölliseen teokseen, sen määritelmiä tulee venyttää. Kaikkien henkilöiden ei tarvitse olla ihmisiä, eikä välttämättä edes eläviä olentoja. Esimerkiksi näytelmän päähenkilöä kalvavan vakavan sairauden voi joissain tapauksissa tulkita vastustajaksi. Päähenkilön auttaja taas voi joissain tapauksissa olla esim. kirja, josta päähenkilö saa elämänohjeita. Päähenkilön roolissa voidaan laajassa merkityksessä nähdä kansakunta. Esim. Suomen historialliset vaiheet voidaan – ainakin patrioottisessa retoriikassa – nähdä tietynlaisena selviytymistarina, jossa päähenkilönä on Suomi-neito ja vastustajina alistavat naapurimaat. Tällaisessa kansakuntien personoinnissa on mielestäni myös vaaransa, ja siksi tietynlainen dramaturginen analyysi olisi hyvä ulottaa varsinaisten performatiivisten teosten lisäksi myös laajalti yhteiskunnallisen retoriikkaan.



#### **5.2.4. Näytelmän kieliopin säilyttäminen tai rikkominen**

Kun näytelmän alussa teos on esitelty katsojille kielioppinsa, tietynlaiset työkalut joiden avulla teosta voidaan tulkita, niin tätä kielioppiaan teos voi joko noudattaa tai rikkoa. Tai kielioppia voidaan muuntaa ja täydentää. Aiemmin kirjoitin, että tietynlaisten katsojien kanssa luotujen pelisääntöjen rikkominen voi aiheuttaa hämmennystä katsojissa. Joskus hämmennys voi olla tarkoituksellista. Esim. jos katsojat ovat seuranneet pari tuntia draamallista näytelmää eläytyen näytelmän tapahtumiin ja henkilöihin, voi olla dramaattisen hämmentävää jos esityksen lopussa näyttelijät tietoisesti astuvat ulos rooleistaan, ja alkavat esim. kommentoida roolihenkilöittensä käytöstä Brechtin ajatuksiin pohjautuvan eepin teatterin tapaan. Tällöin katsojat on ikään kuin huijattu katsomaan draamallista näytelmää, joka lopussa onkin paljastunut eepisellä dramaturgialla operoivaksi tekstiksi. Toki tällainen ratkaisu voi herättää myös närkästystä osassa katsojia. Närkästyksen herättäminenkin voi tietenkin olla myös tietoinen pyrkimys.

Koska näytelmän kielioppi koostuu erilaisista tekstillisistä ja näyttämöllisistä ratkaisuista, niiden vastaanottaminen riippuu näytelmän itsensä lisäksi eri katsojien tietämyksestä ja aiemmista kokemuksista koskien teatteriesityksiä. Jos katsoja esim. on tottunut draamallisen dramaturgian tapaan esittää näytelmän tapahtumat niin, että näytelmän luoma maailma on eheä, saattaa edellisessä kappaleessa mainitsemani roolihenkilöiden toiminnan kommentoiminen tuntua hänestä häiritsevältä ja halveksivan tai pinnallistavan näytelmän maailmaa. Jos taas vieraannuttamiseksi on hänelle ennestään tuttu strategia, saattaa tällainen näyttämöllinen ratkaisu tuntua näytelmän maailman syventämiseltä. Ja koska elämme postmodernissa maailmassa, jossa erilaiset dramaturgiat käyvät esim. television kautta yhä laajemmille massoille tutummiksi, niillä leikittely ja niiden yhdistely myös helpottuu. Samaan aikaan uusien, hämmentävien ja huomiota herättävien keinojen luominen on entistä vaikeampaa.

### 5.2.5. Katsojien toimintakoodin säilyttäminen tai rikkominen

Myös alussa luodun sopimuksen siitä, mitä katsojilta odotetaan tai sallitaan esityksessä, voi rikkoa. Esim. improvisaatioteatterissa voidaan pyytää yleisöltä kohtauksen aiheita, mutta ei sitten toteutetakaan niitä. Tämä aiheuttanee katsojissa pitemmän päälle turhautumista, eivätkä he kohta enää ehdota uusia aiheita.

Katsojien toimintakoodin voi rikkoa myös harkiten. Olin itse muutama vuosi sitten katsomassa italialaisen Leo Bassin *La Vendetta* -esitystä Espoossa. Bassi on kuuluisa älykkään yhteiskunnallisista, provokatiivisista ja tabuja käsittelevistä esityksistään, joita hän on esittänyt paljolti katuteatteriesityksinä. Bassin esitysten työkaluiksi voi määritellä vaaran ja uhan, joilla hän provosoi yleisöä (Mason 1992, 60-63.)

Ennen esitystä aulassa jaettiin vihreitä tarroja, joita saivat ottaa ne katsojat, jotka halusivat osallistua esitykseen. Ikään kuin merkiksi vapaaehtoisuudesta. Kun varsinainen esitys alkoi, Bassi ilmoitti, että ne, jotka ovat ottaneet vihreän tarran ovat rohkeita ihmisiä ja hän rakastaa heitä. He saavat olla tänään rauhassa. Ne, joilla ei ole vihreää tarraa, eivät ole hänen ystäviään, eivätkä ole esityksen aikana turvassa. Heitä tullaan osallistamaan. Bassi siis rikkoi röyhkeästi esityksen katsojille esitetyn toimintakoodin tai katsojien kanssa tehdyn sopimuksen. Sen hän teki tietoisesti ja esityksen kokonaisuutta palvellen.

### 5.3. LOPPU

Näytelmän lopun tehtävät voidaan jakaa mielestäni kahteen osaan 1) Alussa heränneiden keskeisen kysymyksen ratkeaminen 2) Näytelmän pääväitteen tai sanoman kiteytyminen.

#### 5.3.1. Alussa heränneiden kysymysten ratkeaminen

Mikäli näytelmän alussa on herätetty jokin kysymys, on katsojalla yleensä oletus että lopussa kysymys saa vastauksen. (Esim. murhamysterissä murhaaja selviää, rakastavaiset saavat toisensa vastoinkäymisistä huolimatta). Tämä yleensä myös laukaisee jännityksen. Näin siis silloin jos kyseessä on suljettu loppu, tai jos katsojien odotuksia pyritään toteuttamaan. Toki näytelmän loppu voi olla avoin, jolloin katsoja joutuu itse päättelemään, miten tapahtumat voisivat tästä jatkua. Augusto Boalin kehittelemässä forum-teatterissa jokainen katsoja-näyttelijä voi yhdessä näyttelijöiden kanssa luoda oman rinnakkaisen version alussa näkemälleen näytelmälle tai kohtaukselle. Näin ajateltuna forum-teatterin dramaturgia on paljolti simultaanista. Simultaanisessa dramaturgiassahan ei voi näytelmätekstiin löytää yhtä kokoavaa montaasi-periaatetta, mutta se ei estä rinnakkaisten ja toistensa kanssa ristiriitaistenkin tulkintojen mahdollisuutta.

Näytelmän lopun kannalta tietynlainen draamallisen ja simultaanisen dramaturgian yhdistely on mahdollista silloin, kun näytelmää esitetään johonkin pisteeseen asti draamallisena ja lopussa katsojalle näytetään rinnakkaisia loppuja. Tällöin teksti voidaan määritellä metafiktiiviseksi.

Simultaanisessa dramaturgiassa on myös mahdollista, ettei katsojan alussa esittämä kysymys ”Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?”, koskaan saa vastausta.

### 5.3.2. Näytelmän pääväitteen kiteytyminen

Jokaisesta näytelmästä on mahdollista tulkita jokin väite. Toisin sanoen se, mitä käsittelyyn valitusta teemasta tai teemoista teos haluaa sanoa. Minkälaista maailmankuvaa se välittää. Nämä väitteet voivat olla tekijöiden tietoisia tai tiedostamattomia pyrkimyksiä. Yleensä kuitenkin teatterintekijät haluavat teoksillaan sanoa jotakin, tai herättää keskustelua ja kysymyksiä. Toki esityksiä ja tekstejä tehdään myös taloudellisista syistä, mutta silloinkin niistä on löydettävissä jokin arvomaailma, mitä niiden voidaan tulkita välittävän.

Miten tällainen väite, sanoma tai kysymys sitten välittyy katsojille? Jokainen katsojahan tulkitsee teosta omasta ymmärryshorisontistaan käsin. Tähän ymmärryshorisonttiin vaikuttavat luonnollisesti kokemus, tiedot ja asenteet. Samasta teoksesta voi tehdä monenlaisia, ristiriitaisiakin tulkintoja.

Tästä erilaisiin ennakkotietoihin ja -käsityksiin perustuvasta tulkintojen moninaisuudesta Hotinen antaa humoristisen ja kärjekkään esimerkin verratessaan esitystä urheilutapahtumaan:

Olettakaamme, että katsoja ei tunne amerikkalaisen jalkapallon sääntöjä. Hänelle voidaan ennen ottelua pitää luento joko oikeista säännöistä tai homopornon estetiikasta. Sen jälkeen hänen asenteensa, lukutapansa ja kokemuksensa on hyvin erilainen, vaikka ottelu on täysin sama. (Hotinen 2002, 235.)

Myös tekijän tarkoitus voi olla vastakkainen kuin mitä katsoja tulkitsee. Tästä taas Keith Johnstone antaa mielestäni oivan esimerkin:

Kun johdin Royal Courtin käsikirjoitusosastoa, minulla oli tapana lukea noin viisikymmentä näytelmää viikossa, ja monet niistä tuntuivat paljastavan kirjoittajansa tietoisien aikomusten. Yhteen aikaan oli ylitarjontaa näytelmistä, joissa tietämättömät rasistit tuhosivat homoseksuaalisten rakastavaisten onnen, tai jopa elämän. Minun mielestäni nämä näytelmät eivät puolustaneet homoseksuaalisuutta, vaikka varmasti niiden kirjoittajat puolustivat. Jos minä kirjoittaisin vastaavan näytelmän, minun homoseksuaalini eläisivät onnellisena

elämänsä loppuun asti, samoin kuin minun Kultakutrini päätyisi elämään yhteisössä kolmen karhun kanssa. Viimeaikaisissa elokuvissa, joissa hyvä lainvartija epäonnistuu yrityksessään taistellessa järjestelmää vastaan (Walking Tall, Serpico) on sanoma ”älä ota riskiä”, mutta se ei välttämättä ole ollut ohjaajien tarkoitus. Vanhoina hyvinä aikoina rehellinen sheriffi oli voittoa, nykyään hän on rampa, tai kuollut. Sisältö on rakenteessa, siinä mitä tapahtuu, ei siinä mitä henkilöhahmot sanovat. (Johnstone 1996, 110.)

Johnstonen ajatuksia voi kritisoida naivina kaipuuna ”vanhoihin hyviin aikoihin”, ja vaatimus onnellisista lopuista voi kirjaimellisesti ymmärrettynä johtaa epärealistisiin onnellisiin loppuihin. Itse olen sen ajatellut niin, että näytelmässä tulisi olla niin onnellinen, tai ainakin toivoa antava, loppu kuin se näytelmän maailman huomioiden uskottavasti on mahdollista. Tämä on luonnollisesti makuasia ja jollain lailla myös ideologinen asenteeni. Näytelmäkirjallisuuden historiassahan on lukuisia onnettomasti päättyviä tragedioita, joiden taiteellista arvoa en kiistä. Mutta niistäkin voi ohjauksellisilla ratkaisuilla välittää toivoa.

Kaiken kaikkiaan Johnstonen ajatus rakenteesta sisällön sijaintipaikkana on mielestäni merkittävä. Tällöin näytelmän loppu, se mitä tapahtuu, ilmaisee myös näytelmän päälauseen. Ajatus on myös sukua Hotisen ajatukselle siitä, että teatterissa merkitys syntyy sanotun ja näytetyn erosta.

## **6. ILOSEN TALON DRAMATURGIA**

Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten nämä edellä esittelemäni esityksen osat alueet toteutuvat *Ilosen talon* dramatisoinnissani. Koska kyse on omasta dramatisoinnistani, jota itse tarkastelen, kyse on totta kai myös omista tulkinnoistani, joille saatan olla sokea. Toisaalta olen myös pyrkinyt pohtimaan katsojakommentteja sikäli kun ne ovat eronneet omista tulkinnoistani. Jokaisen luvun alussa esittelen lyhyesti analysoitavan kohdan

näytelmästä, tämän jälkeen tarkastelen, miten edellä mainitut vaatimukset toteutuvat ja millaisia sisältöjä ne tuottavat näytelmään.

### **6. 1. ILOSEN TALON ALKU**

Näytelmä alkaa aikuisen Ruutin saapuessa näyttämölle. Hänen ensimmäinen repliikkinsä on suunnattu suoraan yleisölle:

RUUT: Minä olen Ruut. Tämän näytelmän päähenkilö. Tässä näytelmän alussa minä olen kuusivuotias, mutta sitten kun tämä kaikki on ohi, minä olen kasvanut aikuiseksi. (Onkeli & Terävä, 2005, 4.)

Tämän repliikin jälkeen Ruut – tai häntä esittävä näyttelijä – muuntuu kuusivuotiaaksi (sitoo hiuksensa leteille ja muuttaa fyysistä ilmaisuaan lapsekkaammaksi) ja alkaa esitellä perheenjäseniään: Isää (kirjoitan tästä lähtien sanat Isä ja Äiti isolla alkukirjaimella silloin kun ne selkeästi viittaavat roolihenkilöön) joka nukkuu sammuneena lattialla mattoon kääriytyneenä, isosiskoaan Birgeä joka ensimmäisessä kohtauksessa uhkaa kertoa äidille kuusivuotiaan Ruutin syövän vielä tuttia ellei Ruut anna hänelle nukkea. Ruut esittelee yleisölle myös äitinsä, joka kertoo yleisölle heidän olevan tavallinen perhe, jossa kaikki on kunnossa, vaikka yleisö näkee sammuneen isän lattialla. Välillä roolihenkilöt puhuvat keskenään, välillä taas Ruut ja Äiti puhuvat suoraan yleisölle. (Onkeli&Terävä 2005, 4-5.)

#### **6. 1. 1. Kiinnostuksen herättäminen katsojissa**

Ruutin ensimmäisen repliikin on mahdollista virittää katsojissa seuraavanlainen kysymys: mitä merkittävää, kertomisen arvoista, on Ruutille tapahtunut? Katsojien ei siis tarvitse, mikäli he uskovat että Ruut puhuu totta, jännittää selviääkö hän kohta nähtävistä tapahtumista, vaan miten hän

selviytyy ja mistä. Kysymyksen voi asetella muotoon: ”Mitä tulen kohta näkemään?”

Näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa – kuten myöhemminkin näytelmässä – tietynlaisen jännitteen luo myöskin sanotun ja näytetyn ero, joka – kuten aiemmin mainitsin – on Hotisen mukaan teatteriesityksen (erotuksena teatteritekstistä) idea, sen olemassaolon syy ja oikeutus (Hotinen 2001, 201).

*Iloessa talon* alussa tämä sanotun ja näytetyn ero tarkoittaa mm. sitä, että kuusivuotias Ruut-tyttö esittelee yleisölle asiallisesti, välillä jopa iloisen ylpeästi, sammunutta isäänsä joka on ammatiltaan poliisi. Samaan aikaan yleisö näkee sammuneen Isän ja ymmärtää, ettei pieni tytär ja juopunut isä vastaa ideaalista kuvaa ihanteellisesta perheestä. Yleisön on siis mahdollista nähdä, että Tomperin perheessä kaikki ei ole kunnossa, mutta samalla yleisö huomaa, ettei Ruut näe tilanteessa mitään ihmeellistä. Yleisö voi siis seurata näytelmän tapahtumia sekä Ruutin näkökulmasta että omasta näkökulmastaan. Tämän lisäksi yleisö voi seurata omasta näkökulmastaan Ruutin näkökulmaa. Asetelma on siis moninaisempi kuin luvussa 4.1. esittelemäni Pfisterin ajatus näyttämöllisen puheen kahdesta ilmaisijasta ja kahdesta osoitteesta (Pfister 200, 103).

Tällainen kolmoisnäkökulma tekee tilanteesta traagisen, toki myöskin koomisen. Tilanne vastaa myös näyttämön ulkopuolista todellisuutta, lapsellahan ei ole useinkaan vertailukohtaa, johon omaa perhettään verrata. Tästä syystä monet alkoholiperheen lapset pitävät vanhempiansa käyttäytymistä normaalina, johon heidän täytyy sopeutua. Hellstenin mukaan tämä sopeutuminen vaatii lapselta monenlaisten tunteiden, kuten vihan ja surun, kieltämistä. Monesti alkoholiperheissä kasvaneet lapset kasvavat tällöin ”häpeään sidotuiksi persooniksi”. (Hellsten 1992, 34-49.)

Sanotun ja näytetyn ero ilmenee myös Äidin puheenvuorossa yleisölle. Äiti kertoo heidän olevan normaali perhe ja että heillä kaikki on kunnossa. Äidin

hermostuneesta ja yliirteestä näyttelijäntyöstä – ja jälleen sammuneesta isästä taustalla – yleisö voi päätellä äidin valehtelevan. Tästä voi herätä kysymys, miksi Äiti valehtelee yleisölle ja miksi hän tekee sen niin läpinäkyvästi.

Myös se luo tietynlaista jännitettä jo alkuun, että näytelmän henkilöt ovat osalle katsojista tuttuja Onkelin romaanista. Ja koska Onkelin romaanin voi tulkita avainromaaniksi, niin osa keskisuomalaisista katsojista tuntevat henkilöiden esikuvat todellisuudesta. Itse sain useasti esitysten jälkeen kuulla katsojilta, että he mm. olivat tunteneet näytelmässä kuvatun perheen tytöt.

### **6. 1. 2. Keskeisen teeman esitleminen**

Näytelmän alussa siis yleisö pääsee näkemään Tomperien perheen arkea. Heti selviää, ettei perheessä kaikki ole kunnossa. Lisäksi näytelmän keskeisestä teemasta – päähenkilön selviämisestä alkoholistiperheen lapsena – annetaan selkeä vihje. Ensinnäkin Ruutin ensimmäinen repliikki kertoo selviämisestä suoraan verbaalisesti, näyttämökuva sammuneesta isästä antaa visuaalisen vihjeen siitä, mistä Ruut tulee näytelmän aikana selviämään. Näytelmän alussa kuitenkin esitellään juopunut isä, vaikka näytelmän edetessä äidin alkoholismi nousee merkittävään osaan.

*Ilosen talon* alku myös pohjustaa kahta tutkimukseni alussa mainitsemaa kyseisen näytelmän päälausetta tai niiden pohjalla olevaa ajatusta: ”Lapsi selviytyy jos hänellä on joku aikuinen joka näkee lapsen hädän ja uskaltaa auttaa häntä, vaikka sosiaalinen ympäristö ei tähän auttamiseen kannustaisi. Eikä sen aikuisen tarvitse olla äiti tai isä” ja ”Elämä saa olla kirjavaa, monenlaisia tunteita ja tekoja sisältävä kokonaisuus, jota on turha arvottaa.”

Ensinnäkin näytelmän alku näyttää tilanteen, jossa jo tarvittaisiin auttavaa aikuista. Samalla annetaan vihje siitä, ettei Ruutin biologinen isä tai äiti välttämättä auttamiseen kykene. Samalla kuitenkin Ruutin positiivinen



suhtautuminen tilanteeseen antaa vaikutelman, ettei tilanne ole toivoton. Lähinnä se on kyseisen perheen arkea. Mielestäni tärkeä huomioitava yksityiskohta näytelmän alussa on se, että vaikka aikuiset eivät käyttäydykään aikuismaisesti, minkäänlaista väkivallan uhkaa ei näytelmän alussa luoda. Näin myös Ruutin positiivinen, jopa ylpeä, suhtautuminen sammuneeseen isäänsä on mielestäni uskottavasti hyväksyttävissä.

### **6. 1. 3. Keskeisten henkilöhahmojen esitleminen**

Ensimmäisessä kohtauksessa esitellään neljä henkilöä, joista kolme – Ruut, Äiti ja Birge – esiintyvät näytelmässä miltei loppuun saakka, samaan aikaan kuin muut näytelmän lukuisista roolihenkilöistä joko käyvät lavalla tai kuolevat tai muuten katoavat Tomperin perheen elämästä kuljettuaan hetken heidän rinnallaan. Näistä hahmoista myöhemmin esiteltävät Sivi Nikunen (Tompereista aidosti huolehtiva naapuri), Pekka (yksi Äidin lukuisista miesystävistä), Mummo (tyttöjen isän äiti) ja Jekku (Tomperien perheen koira) ovat hahmoja, joilla on jonkinlaista pysyvyyttä ja syvyyttä Tomperien elämässä. Muut hahmot jäävät paljolti lavalla käyviksi tyypeiksi.

Ruutin, Äidin ja Birgen kehitystä tai muutosta siis seurataan näytelmässä, ja näin ollen he ovat keskeisiä henkilöitä. Toki myös alussa esiteltävä Isä on tärkeä hahmo, koska hänen kuolemansa ajaa Äidin tarttumaan pulloon. Isästä myös puhutaan – lähinnä Äidin toimesta – myöhemmin näytelmässä.

Se, että keskeiset henkilöt määritellään suoraan puheella ja heti näytelmän alussa, on itselleni aika tyyppillinen dramaturginen ratkaisu. Ratkaisu juontanee juurensa omaan improvisaatioteatteritaustaani. Näyttelin viisi vuotta jyvaskyläläisessä *Improvisaatioteatteri Joossa*, jossa teimme paljon pitkiä improvisoituja näytelmiä. Hyvin varhaisessa vaiheessa näytelmää tuli käydä – sekä esiintyjille että yleisölle – selville kolme asiaa: ketä kohtauksessa on, missä he ovat ja mitä tekevät. Ajatus on sukua tutkimukseni luvussa 5.1.3.

mainittuun Aaltosen, George Bakerilta siteeraamaansa, ajatukseen, jonka mukaan näytelmän alussa tulisi käydä ilmi seuraavat asiat: Keitä henkilöt ovat? Missä he ovat? Milloin tämä kaikki tapahtuu? Mitkä ovat nykyiset ja menneet henkilöiden väliset suhteet? (Aaltonen 2003, 65). Improvisaatioteatterissa nämä määrittelyt tehdään yleensä suoraan puheella, ilman aikaa vievää vihjailua. Määrittelyn jälkeen tarinaa voidaan viedä eteenpäin ilman perustavanlaatuisia sekaannuksia, siis niin että sekä katsojat että näyttelijät tietävät esityksessä nähtävien tapahtumien lähtökohdat. Tällainen näyttämöllinen hahmottamistapa on siirtynyt aika moneen kirjoittamaani ja ohjaamaani näytelmään. Pyrin siis esittelemään henkilöt nopeasti ja avoimesti, käyttämättä aikaa vihjailuun, jotta voin siirtyä ripeästi käsittelemään näytelmän sisältöä.

#### **6. 1. 4. Näytelmän kieliopin avaaminen katsojille**

Ruut puhuu välillä katsojille, välillä hän näyttelee muiden roolihenkilöiden kanssa. Hän on siis vuorotellen kertoja ja näytelmän tapahtumiin osallistuva henkilö. Tämä antaa yleisölle vihjeen siitä, että esitys operoi eepillisellä dramaturgialla. Teoksen voi tulkita eepiseksi elämäntarinaksi, jonka määrittelemiseksi lainaan Aaltosta:

Eepinen elämäntarina on ehkä yksinkertaisin eepisen rakenteen muoto. Katsoja seuraa kronologisesti kerrottuja tapahtumia alusta loppuun ilman, että tapahtumista olisi pakotettu draamallisen rakenteen edellyttämään tiukkaan nousevaan muotoon. Tavallisesti kuvauksen kohteena on yksittäinen elämäntarinalle, jolle historialliset ja sosiaaliset olosuhteet antavat kaikupohjaa. (Aaltonen 2003, 76.)

Äkkiseltään ajateltuna tällaisen dramaturgian juuret voidaan vetää Bertolt Brechtin käsitykseen eepisestä teatterista, erityisesti Brechtin vieraannuttamisefektiin, josta mainitsin tutkimukseni luvussa 4.2. Toki vastaavuuksia löytyy paljon (esim. se että kuvitteellinen neljäs seinä on purettu katsomon ja näyttämön väliltä, jolloin katsojat eivät voi koko

näytelmän ajan eläytyä tapahtumiin draamallisen dramaturgian tapaan), mutta myös erovaisuuksia. Brechtin eepissä teatterissahan näyttelijä pyrkii tekemään näyttämöllä selkeäksi eron itsensä ja esittämänsä roolihenkilön välillä. (Brecht, 1991, 152-153.) *Ilosen talon* Ruut taas pysyy roolissaan, eläytyen siihen. Häntä esittävä näyttelijä ei siis kyseenalaista roolihenkilön käyttäytymistä, eikä esitä välillä itseään näyttelijänä.

Vaikken Brechtin vaikutusta kyseiseen dramaturgiseen ratkaisuun täysin kiistäkään, niin vähintään yhtä paljon ajattelen sen juontavan juurensa teatterin leikillisestä perusluonteesta luonteesta. Eli siitä, että alussa sovitaan miten leikitään (näytellään) ja kun sopimus on tehty leikin (näytelmän) maailmaan uskotaan. Tästä käsikirjoittaja-ohjaaja Kristian Smeds antaa mielestäni oivan esimerkin:

Teatterin luonteesta Smedsille on tärkeää myös assosiatiivinen helppouden tuntu, jossa voi säilyttää samankaltaisuuden siihen miten lapset leikkivät. Hänelle esitys on ennen muuta sopimuksia yleisön kanssa. "Sopimuksia voi tehdä ja purkaa äärettömän paljon ja joustavasti yhden esityksen aikana. Esimerkiksi tapahtumapaikan voi vaihtaa yhdessä repliikissä "nyt olemme täällä Saharassa, onpas täällä kuuma". Se riittää, sen myötä ollaan Saharassa. Niinhän lapsetkin tekevät." (Ruuskanen&Smeds 2005, 41.)

Katsojat saavat *Ilosen talon* alussa myös vihjeen siitä, ettei myöskään näytelmän lavastuksella ja rekvisiitalla pyritä "mimeettiseen illuusioon", vaan myös niillä leikitellään. Näytelmän lavastus koostuu alussa mustasta takaseinästä, josta roikkuu vinossa oleva ikkunan karmi sekä muutamasta tuolista. Lisäksi yksi halko roikkuu harmaassa lankapuhelimen johdossa, joka on kiinnitetty lavan sivulla olevaan sermiin. Birgen Ruutilta kiristämä nukke on myöskin halko. Yleisön on siis mahdollista oivaltaa, että lavalla olevia esineitä saatetaan myöhemmin käyttää eri merkityksessä kuin niiden peruseritys on.

Eepisen dramaturgian käyttämisessä *Ilosen talo* lopullisessa näyttämöversiossa sisälsi siis seuraavat mahdollisuudet: eepinen dramaturgia

mahdollisesti luvussa 6.1.1. mainitun moninäkökulmaisuu­den, eli yleisö saattoi seurata näytelmän tapahtumia useasta eri näkökulmasta. Lisäksi eep­pise­llä dramaturgi­alla voitiin korostaa teatterin leikillistä perusluonnetta, sitä että näyttelijät teatteriesityksessä, samoin kuin lapset leikkiessään, esittävät tietoisesti toista ihmistä, mahdollisesti jopa eläytyvät toisen henkilön asemaan. Koska toiminta on tietois­ta, he eivät kuitenkaan täysin unohda itseään, vaikka eläytyisivätkin esittämänsä henkilön asemaan. He ovat siis todellisessa ja fiktiivisessä maailmassa yhtä aikaa. Heikkinen kutsuu tätä ilmiötä termillä esteettinen kahdentuminen. Tämä kahdentuminen toteutuu kolmella tasolla: roolissa, ajassa ja tilassa. Olen alla kuvaillut näitä kahdentumisia tarkemmin. Esimerkkinä olen käyttänyt Heikkisen tavoin Shakespearen *Hamlet*-näytelmää. Omat esimerkkini ovat kuitenkin esittävän teatterin puolelta, toisin kuin Heikkisen, joka kirjoittaa tässä yhteydessä prosessidraamasta. (Heikkinen 2005, 43-48.)

Roolissa kahdentuminen tarkoittaa sitä, että seurates­samme Hamlet-näytelmää tiedämme, että lavalle kävelevä hahmo on esim. suomalainen näyttelijä, samalla haluamme kuitenkin uskoa hänen olevan Tanskan kuningas. Kahdentuminen ajassa taas tarkoittaa esimerkiksi sitä Hamlet-näytelmässä voimme seurata usean vuoden tapahtumat kolmessa tai neljässä tunnissa. Teatteriesityksessä voidaan myös kulkea ajassa edestakaisin esim. käyttämällä takautumia. Fiktion aika on siis eri kuin reaaliaika, ne ovat kuitenkin yhtä aikaa läsnä katsojan tietoisuudessa. Kukaan mieleltään terve ihminen ei kuvittele vanhentuneensa kymmentä vuotta katseltuaan kolmen tunnin esityksen. Tilassa kahdentuminen tarkoittaa sitä, että samalla kun tiedämme istuvamme teatterin katsomossa 2000-luvulla, voimme samalla nähdä 1600-luvun tanskalaista hovielämää. (Heikkinen 2005, 43-48.)

Draamallisessa dramaturgiassa esteettistä kahdentumista ei erikseen korosteta. Itse asiassa pyritään siihen, että katsoja unohtaisi arjen realiteetit ja eläytyisi täysin fiktiiviseen todellisuuteen. Eep­pise­ssä dramaturgiassa taas esteettinen kahdentuminen esitetään tietoisesti. Esteettisen kahdentumisen idealle

perustuu myös aiemmin esittelemäni rekvisiitalla leikittely: katsoja tietää Ruutin ja Birgen pitelevän sylissään halkoa, mutta kun kyseinen halko määritellään fiktiivisessä todellisuudessa nukeksi, katsojat pystyvät tähän uskomaan.

Vaikka eepinen dramaturgia *Ilosen talon* kerronstrategiana sisälsi paljon mahdollisuuksia, oli sen valitsemisessa myös paljon käytännön sanelemia vaatimuksia. Ensinnäkin *Ilosen talo* -romaani kattaa viitisentoista vuotta päähenkilön elämästä kohtalaisen vähällä sivumäärällä. Tämän materiaalin dramatisoiminen draamalliseen muotoon, joka sisältäisi vain dialogia, olisi ollut äärimmäisen haastavaa. Epäilisin, että sen hetkiset dramaturgiset taitoni tuskin olisivat riittäneet siihen. Kuriositeettina mainittakoon, että Ruotsalan ja Onkelin (2006) dramatisoima ja sovittama televisiosarja samasta romaanista operoi myöskin eepisellä dramaturgialla.

Ruutin käyttäminen tietynlaisena kertojana oli myös harjoitusprosessia tukeva ratkaisu. Saatoimme työstää ja harjoitella kohtauksia mistä kohtaa tulevaa esitystä tahansa, sitä mukaan kun niitä dramatisoin. Emme siis tarvinneet kronologisesti etenevää, valmista tekstiä harjoitusten alussa, vaan teksti muokkautui prosessissa. Päähenkilön käyttäminen ajoittaisena kertojana toi tällöin tietynlaista turvaa, kertojalla kun pystyisi yhdistämään eri kohtauksia toisiinsa, tai lyhyen monologin aikana näyttämöllistä aikaa saattoi kulua useita vuosia. Esimerkkinä tästä *Ilosen talon* kolmaskymmeneskuudes kohtaus, jonka lyhyessä monologissa Ruut kertoo omasta ja perheenjäsentensä sen hetkisestä elämästä. Kohtauksen ajalliseksi miljöökksi Ruut määrittelee syksyn. Kyseinen kohtaus toimii myös juonenkuljetuksen kannalta eräänlaisena dramaturgisena siltana sitä edeltävän – Ruutin kesäisen rippijuhlaan sijoittuvan kohtauksen – ja sitä seuraavan – Äidin ja Rouva Johto-Mattilan dialogiin perustuvan – kohtauksen välissä.

### **36. Kohtaus**

RUUT:  
Syksyllä minä asun yksin kotona.

*Kuuluu haukahdus.*

RUUT:

Tai Jekun kanssa. Sivi Nikunen on antanut sen taas meidän hoiviin. Birge on muuttanut pois. Se käy lukion viimeistä luokkaa. Vuokrakämpässä se saa käyttää sisä vessaa ja suihkua. Sillä on kalliita suihkusaippuonia ja kosteusvoiteita. Birge näyttää ihan rock-tähdeltä. Äitiä ei näy aikoihin. Birge oli tavannut sen pienessä mökissä koulun lähellä. Se on kai ollut siellä koko syksyn. Yhtenä aamuna äiti seisoo Johto-Mattilan sähköliikkeen edessä. Äiti odottaa että kello tulee yhdeksän. Silloin se menee sisään liikkeeseen.

(Onkeli&Terävä, 2005, 43.)

Koska tällainen dramaturginen tarve oli tiedossa, oli siis luontevaa määritellä sekä harjoitusprosessin että näytelmän aluksi Ruut näytelmän osa-aikaiseksi kertojaksi, joka eri-ikäisenä kohtausten välissä kertoen kuljetti juonta eteenpäin ja syvensi oman kerrotun näkökulmansa kautta teeman käsittelyä.

### **6. 1. 5. Katsojien toimintakoodin esitleminen**

Koska Ruut näytelmän alussa puhuu suoraan yleisölle ja tituleeraa itseään ”näytelmän päähenkilöksi”, antaa jo näytelmän ensimmäinen repliikki yleisölle vihjeen siitä, että kyseessä on itsestään tietoinen teatteriesitys. Katsojille selviää siis heti, että tarkoitus ei ole luoda yhtenäistä draamallista illuusiota näyttämölle, vaan muistuttaa yleisöä siitä, että kyseessä on fiktio, jota yleisön on mahdollista tarkkailla. Katsojat määrittävät tällöin Teerijoen ja Lintusen esitlemän jaon mukaan ”todistajiksi” (Teerijoki&Lintunen 2001, 135).

On kuitenkin huomattava, että näytelmän alussa yleisö ei voi olla täysin varma ovatko Lintusen ja Teerijoen määrittelemiä ”todistajia” vai ”osallistujia” (Teerijoki&Lintunen 2001, 135). Katsojathan eivät tiedä, pyydetäänkö heitä kenties myöhemmin jollain lailla osallistumaan näytelmän tapahtumiin. Joka tapauksessa he ovat saaneet vahvan vihjeen siitä, etteivät voi olla

näytelmän ”tirkistelijöitä”, ainakaan kaiken aikaa (Teerijoki&Lintunen 2001, 135).

## **6. 2. ILOSEN TALON KESKIKOHTA**

Ensimmäisen kohtauksen jälkeen yleisö saa seurata reilun puolentoista tunnin aikana Ruutin varttumista kuusivuotiaasta aikuiseksi, aivan kuin näytelmän alussa yleisölle luvattiin. Kuvaan seuraavaksi juonen kannalta merkittävimmät tapahtumat, jotka Ruutin kasvuprosessiin liittyvät.

Kohta ensimmäisen, perheen arkea esittelevän, kohtauksen jälkeen paljastuu, että perheen isä pettää perheen Auri-äitiä naapurin parturikampaajan kanssa. Kohta Isä muuttaa tyttöjen kanssa oman äitinsä luokse, vastoin Aurin ja tyttöjen omaa tahtoa. Tytöt viettävät aikaansa paljon ankaran mummon, Isän äidin, huostassa. Isä voi henkisesti pahoin, paha olo kasvaa kun Isän naisystävä tekee itsemurhan. Isä palaa tyttöjen kanssa Aurin luokse. Perhe saa elää hetken yhdessä, kunnes tyttöjen isä kuolee humalassa. Seuraa Isän hautajaiset ja suruaika, jonka jälkeen Äiti pikkuhiljaa liukuu kohti alkoholin väärinkäyttöä. (Onkeli&Terävä 2005.) Isän kuolemaa voidaan pitää tietynlaisena tapahtumien käynnistäjänä, joten tietyissä mielessä näytelmän keskikohdan voi ajatella alkavan siitä. Lasten elämä on kuitenkin heti ensimmäisestä kohtauksesta lähtien arvaamatonta ja epävarmaa, joten heidän näkökulmastaan isän kuolema ei ole tapahtumien käynnistäjä, vaan enemmänkin epävarman elämän syventäjä.

Joka tapauksessa Isän kuoleman jälkeen tyttöjen äiti on yhä pitempiä aikoja poissa kotoa viettäen aikaa kylän miesten ryyppyporukoissa. Välillä nämä ryyppyporukan miehet vierailevat Tomperien kotona, ja tytöt joutuvat mm. todistamaan, kuinka miehet käyttävät humalaista Auria seksuaalisesti hyväkseen (Onkeli&Terävä 2005, 13-14). Kaiken kaikkiaan Ruut ja Birge

joutuvat ottamaan vastuuta kodin ylläpidosta, kun Auri-äiti ei kykene, jaksa tai halua.

Pelkkää kurjuutta ja rankkuutta tyttöjen elämä ei kuitenkaan ole. Äidin ollessa poissa kotoa, heillä on vapaus toimia kotona haluamallaan tavalla. Välillä he käyvät yökylässä naapurin Sivi Nikusen luona, joka pyrkii pitämään Tomperin lapsista huolta ja olemaan heille vastuullinen aikuinen. Myös Auri-äiti pystyy tarjoamaan selvinä kausinaan rakkautta ja huolenpitoa tyttärilleen. Tyttöjen elämä siis ei ole ilotonta, enemmänkin epävarmaa, monenlaisia tunteita sisältävä kokonaisuus. (Onkeli&Terävä 2005.)

Koska Äiti ei pysty pitämään huolta tyttäristään, Ruut ja Birge määrätään huostaan otettaviksi. He joutuvat muuttamaan vasten tahtoaan Sijaisäinimisen hahmon luokse. Sijaisä kasvattaa tyttöjä ankaralla kurilla. Kolmen vuoden päästä tytöt pääsevät jälleen omaan kotiin, äitinsä luokse. (Onkeli&Terävä 2005, 26-28.)

Äidin kunto ja ote elämästä kuitenkin heikkenee koko ajan. Näytelmän loppupuolella Äiti tapaa Pekan, joka on tyttöjen isän jälkeen ainoa pysyvämpi miessuhde hänen elämässään. Pekka edustaa myös Ruutille ja Birgelle toisenlaista miestä kuin mitä kylän ryyppyporukan miehet. Pekan ja Aurin suhde ei kuitenkaan kestä, ja Äiti ajautuu entistä pahempaan alennustilaan. Ruut huolehtii kodista ja jonkin verran äidistään. Siskonsa lisäksi läheisiä hahmoja hänelle ovat Sivi Nikunen ja Jekku-koira, jonka kanssa hän yhden talven asuu, äidin asuessa kaupungissa. Muuten hän elää kuin kuka tahansa ikäisensä teini: pääsee ripille, kirjoittaa ylioppilaaksi ja seurustelee poikaystävien kanssa. Kaiken taustalla on kuitenkin häpeä ja huoli äidistä. (Onkeli&Terävä 2005.)

Lopulta Äiti kuolee auto-onnettomuudessa. Hautajaisten jälkeen Birge ja Ruut muuttavat kaupunkiin. Viimeinen kohta näytellään Birgen kotona, jossa Ruut hoitaa siskonsa kolmea lasta. (Onkeli&Terävä 2005, 54-55).



Näytelmän tapahtumat näytetään yleisölle kronologisesti. Välillä Ruut puhuu suoraan yleisölle, välillä taas hän näyttelee muiden henkilöiden kanssa ikään kuin ei tiedostaisi yleisöä. Myös perheen Auri-äidillä on näytelmässä monologi, jonka hän suuntaa suoraan yleisölle. Monologissa hän kertoo menneisyydestään, joka osaltaan tekee ymmärrettäväksi hänen käyttäytymisensä.

### **6. 2. 1. Kiinnostuksen ylläpito**

Katsojat saavat siis seurata Ruutin elämää kronologisesti nähden väläyksinä kohtauksia hänen elämänsä varrelta. Dramaturgisesti ajateltuna useaa näytelmän kohtausta yhdistää se, että ne sisältävät useita äkkinäisiä käännteitä. Esimerkkinä mainittakoon näytelmän yhdeksästoista kohtaus: Kohtauksen alussa Äiti asettelee joululahjoja paikoilleen. Saatuaan urakkansa valmiiksi, hän pyytää työt paikalle ja kehottaa heitä avaamaan lahjansa. Tunnelma on lämmin ja rauhallinen. Birge avaa lahjansa, muttei löydä kultaista rannerengasta, jonka Äiti on luvannut hänelle ostaa. Ruut yrittää tyyntytellä sisartaan, mutta Birge jatkaa kiukutteluaan. Aikansa kiukuttelua kuunneltuaan Äiti hakee köyden, laittaa pipon päähänsä ja ilmoittaa, että hän menee liiteriin hirttämään itsensä. Ruut juoksee Äidin perässä liiteriin ja yrittää estää äitiään tappamasta itseään. Tilanne raukeaa siten, ettei Äiti löydä liiterin katosta paikkaa, johon ripustaisi köyden. Ruut ehdottaa Äidille, että he hommaisivat koiran, jottei Äidin tarvitsisi olla niin yksin. Samaan aikaan Sivi Nikusen Ruutille lupaama koira saapuu näyttämölle. Äiti suostuu siihen, että perheeseen otetaan koira. Myös Birge saapuu ulos ihmettelemään uutta koiraa. Kohtauksen lopussa vallitsee jälleen lämmin tunnelma. (Onkeli&Terävä, 2005, 16-19.)

Kohtaus siis alkaa onnesta ja päättyy onneen. Pienessä aikaa kuitenkin riidellään, uhataan itsemurhalla ja hommataan koira. Tällaiset nopeat käännteet

ovat mielestäni yleisön kiinnostuksen säilymisen kannalta hyviä dramaturgisia työkaluja. Ne kantavat muassaan myös äkkiväärää huumoria, mustaakin sellaista. Muutaman katsojapalautteen perusteella osa katsojista oli pitänyt tuollaisia äkkinäisiä absurdeja käänteitä uskottavina nimenomaan alkoholistiperheen elämän kuvaukseen.

### 6. 2. 2. Keskeisen teeman kehittäminen ja varioiminen

*Ilosen talon* keskeinen teema on Ruutin selviäminen äitinsä alkoholismin varjossa. Äidin alkoholismia tarkastellaan kuitenkin useasta näkökulmasta: yleisö saa nähdä Äidin käyttäytymisen ja sen seuraukset hänen tyttäriilleen. Näissä kohtauksissa Äiti näyttäytyy monesti naisena, joka ei ole aikuistunut ja aiheuttaa käytöksellään lapsilleen turvattomuutta ja kärsimystä. Toisaalta useassa näytelmän kohtauksessa Äiti kuvataan uhriksi, josta kyläläiset juoruavat ja kylänmiehet käyttävät hyväkseen. Näytelmän loppupuolella, kolmannessakymmennessätoisessa kohtauksessa, Äidillä on alla oleva monologi, jossa hän kertoo suoraan yleisölle taustastaan hyljättynä äpäränä lapsuutensa yhteiskunnassa (Onkeli&Terävä, 2005, 40).

Ennen kyseistä monologia näytelmässä on yksi raaimmista kohtauksista, jossa Äiti on käynyt tyttäriinsä käsiksi etsittyään humalassa viinapulloaan, ja lopulta sammunut (Onkeli&Terävä, 2005, 31-35). Eli voisin kuvitella, että osa katsojista on voinut kokea suurta vihaa Äitiä kohtaan juuri ennen monologia.

#### 32. Kohtaus

*Äiti nousee ja puhuu selvänä yleisölle.*

ÄITI: Minä olin joskus ensimmäinen kansakoulujen välisissä kirjoituskilpailuissa ja luokkani paras aineenkirjoittaja. Kun opettaja piirustustunnilla antoi tehtäväksi piirtää veneelle purjeet, minä leikkasin purjeet paperista – sanomalehtipurjeet. Minä muistan kuinka äpärän piti vaihtua tavalliseksi tytöksi matematiikkakilpailujen voiton jälkeen. Äpärän piti unohtua istumalla pulpetissa ei jalat harallaan vaan ristissä, kuten muori oli opettanut. Kansakoulun päästötodistuksessa oli pelkkiä kympejä ja yhdeksikköjä. Kahdeksan oli käsitöistä. Vaari kuoli kevätkuuhlapäivänä metsätyömaalle eikä muorilla ollut varaa

lähettää minua oppikouluun. Matkustin Kuusankosken matkahuoltoon baariapulaiseksi. Siellä minä tapasin ruskeasilmäisen Sakarin ja lyhythiuksisen Erkin. Minä häpesin perhettäni, sitä etten ollut tavannut äitiäni sen jälkeen kun täytin kaksi vuotta. Syntymätodistuksessa ei lue isän nimeä. Yksi isäntä oli maksanut minusta muorille kertakorvauksena sataseitsemänkymmentä markkaa.

*Äiti poistuu lavalta.*

(Onkeli&Terävä, 2005, 40.)

Monologin ei ole tarkoitus hyväksyä Äidin tekoja, vaan näyttää tausta, mistä ne kumpuavat. Ja ehkä myös yllättää katsoja kohdassa, jossa hän ehkä on kuvitellut luoneensa lopullisen – negatiivisen – kuvan äidistä. Tarkoitus on siis konkretisoida näytelmän toista, tutkimukseni luvussa kolme esittelemääni, päälausetta: ”Elämä saa olla kirjavaa, monenlaisia tunteita ja tekoja sisältävä kokonaisuus, jota on turha arvottaa”.

### 6. 2. 3. Keskeisten henkilöihahmojen kehityksen näyttäminen

Ruutin suhde äitinsä alkoholismiin ilmenee aluksi hämmennyksenä, myöhemmin tietynlaisena kyllästymisenä. Kaiken kaikkiaan Ruut joutuu aikuistumaan aiemmin kuin ikätoverinsa. Äidin draaman kaari taas etenee vääjäämättä kohti traagista loppuaan. Joskin hieman ennen kuolemaansa Äiti ryhdistyy ja lähtee opiskelemaan Jyväskylään. Näytelmässä tämä äidin ryhdistäytyminen kuvataan alla olevassa, lyhyessä kohtauksessa:

#### 42. Kohtaus

*Ruut ja Jekku lavalla.*

RUUT: Birgen tuottama suru ja häpeä pysäyttävät äidin. Se matkustaa Järvenpäähän. Siellä se saadaan selväksi. Kymmenen vuoden viina haihtuu sen verestä kun raittiusohjaaja puhuu sille järkeä joka päivä aamulla ja illalla. Äiti pääsee opiskelemaan hovimestarikoulutukseen Jyväskylään.

*Äiti saapuu päntäten vieraita kieliä.*

ÄITI: Danke schön, bitte schön. Silvu pliet, plaet, pleh

JEKKU: Plait, silvu plait.

*Äiti tuijottaa epäuskoisesti Jekku. Puhelin soi. Ruut menee vastaamaan.*

ÄITI: Jos se on Pekka, niin sano ettei tarvitse enää meille viikonlopuksi tulla. Niin kauan kun sillä on se akka, ja viinapullo repussa. Nyt on meininki muuttunut ettäs tiedät. Se on sitten jees okei, hei!

*Äiti poistuu.*

RUUT: Hei hei äiti. (*Yleisölle*) Minä en voi muuttaa Jyväskylään koska Jekku haukkuu liian kovaa. Minä aloitan kohta lukion täällä. (Onkeli&Terävä, 2005, 54.)

Muutaman kohtauksen jälkeen Äiti kuitenkin palaa takaisin ja kuolee lopulta itseaiheuttamassaan auto-onnettomuudessa, joka näytelmässä kuvataan niin ikään ohikiitävänä, tragikoomisena, hetkenä:

#### **46. Kohtaus**

RUUT: Äiti on palannut Luhankaan. Birge tuli jo keväällä ja kirjoitti laudatureja kirjoituksissa. Minä teen samoin ensi keväänä. Yhtenä iltana, kun baari suljetaan, äiti lähtee kotiin Psykin isän kuorma-auton kyydissä.

*Psykin isä ja äiti ilmestyvät lavan takaosaan. Psykin isä pitelee käsissään rattia.*

RUUT: Hautausmaan alamäessä äiti ottaa Psykin isältä silmälasit pois.

*Äiti ottaa Psykin isältä silmälasit pois*

ÄITI: Miltäs nyt näyttää?

*Äiti ja Psykin isä katsovat järkyttyneinä eteensä ja jäävät hetkeksi stilliin, kunnes liukuvat pois lavalta.*

RUUT: Kuorma-auto ajautuu mutkassa ulos tieltä ja kaatuu veteen kyljelleen. Kumpikaan ei tule autosta ulos. (Onkeli&Terävä 2005, 51)

Tutkielmani luvussa 5.2.3. esittelemää Aaltosen henkilöhaahmotyypittelyä soveltaen *Iloesta talosta* voi löytää seuraavanlaisia hahmoja, joiden avulla juonta kuljetetaan eteenpäin

1) Ruut on selkeästi näytelmän päähenkilö, hän jolle koituu tarina. Paljolti juuri Ruutin näkökulmasta myös yleisö pääsee seuraamaan näytelmän tapahtumia. Ruutin tavoite ei ole selkeä, mutta sitäkin enemmän hänellä on arvokasta pelissä: hänen täytyy selvitä jokapäiväisestä, hänen tapauksessaan erittäin arvaamattomasta, arjesta ja kasvaa aikuiseksi. 2) Ruutin vastustaja on Äiti, tai tarkemmin Äidin alkoholismi joka hallitsee Äitiä. Tietyissä mielessä alkoholismi on Äidin paha tai pimeä puoli. Äidissä on myös kameleontin piirteitä, koska selvänä hän yrittää olla hyvä äiti eikä katsojille jää epäselväksi, etteikö Äiti rakastaisi lapsiaan, vaikka teot puhuvatkin usein muuta. 3) Ruutin auttaja taas on Sivi Nikunen. Naapurissa asuva nainen, joka ainoana lempeänä mutta sitkeänä aikuisena pitää Tomperien lapsista huolta, silloin kun Äiti katoaa, mitä tapahtuu usein. Tietynlaisia auttajien varjoja tai irvikuvia ovat Mummo ja Sijaisisä, jotka molemmat kasvattavat lapsia ankaralla kurilla ja pelolla. 4) Näytelmän liikkeelle paneva henkilö on tietyissä mielessä Isä, jonka kuoleman jälkeen Äiti alkaa ryyptä. 5) Ruutin varjoksi voi tulkita hänen sisarensa Birgen, joka Ruuttia aggressiivisemmin vastustaa äitiään. Tässä yhteydessä Birge on siis positiivinen varjo, joka Aaltosen määritelmään mukaan edustaa päähenkilön toteutumattomia, potentiaalisia mahdollisuuksia (Aaltonen 2003, 60-61). 6) Ruutin koira Jekku on Ruutin läheisin suhde, jolle Ruut voi ilmaista ajatuksiaan ja tunteitaan luottavaisemmin kuin kenellekään ihmiselle. 7) Viiden minuutin vierailijoita näytelmässä on lukuisia: useita miehiä, jotka käyttävät Äitiä seksuaalisesti hyväkseen, Ruutin kaksi poikaystävää sekä lukuisat ja kirjavat kyläläiset. (Onkeli&Terävä 2005 ja Aaltonen 2003, 56-62.)

Huomattavaa kuitenkin on, että Aaltosen malli on tehty draamallisen dramaturgian mukaiseksi. Puhtaimmillaan tämä tarkoittaisi sitä, että päähenkilöllä olisi selkeä päämäärä ja selkeä vastustaja. Ruutin tilanne on monimutkaisempi. Äiti on rakkauden, turvan, vihan ja syyllisyyden kohde. Sijaisisä ja Mummo, jotka vilpittömästi kuvittelevat auttavansa Ruuttia ja Birgeä, aiheuttavat näissä pelkoa. Tytöt viihtyvät kahdestaan kotona, vaikka

sosiaaliviranomaiset ajattelevat toisin. Useassa Ruutin elämäntilanteessa ei katsomossa voi olla täysin varma, seuraako käänteestä hyvää vai pahaa. Epätietoisuus, turvattomuus ja hämmennys, sekä siitä kumpuava tragiikka ja komiikka hallitsevat Ruutin elämää.

#### **6. 2. 4. Näytelmän kieliopin säilyttäminen tai rikkominen**

Eepinen dramaturgia siis säilyy ja vakiintuu näytelmän kerronnan strategiana. Pikkuhiljaa yleisölle myös selviää uusia, näytelmän estetiikkaan liittyviä, ratkaisuja, jotka nekin perustuvat tietynlaiselle teatterileikin idealle. Isää esittävä näyttelijä nähdään varhaisessa vaiheessa näytelmää Mummon (Isän äidin) roolissa, sittemmin sama näyttelijä esiintyy mm. Ruutin opettajana, Tomperien perheen Jekku-koirana ja Äidin naispuolisina nuoruuden tuttavana. Kaikkiaan kyseinen näyttelijä näyttelee seitsemäntoista roolia. Roolinvaihdot tehdään pienillä puvustuksen muutoksilla sekä näyttelijän fyysisistä ilmaisua ja äänenkäyttöä varioimalla. Myös kaksi muuta ryhmän neljästä näyttelijästä näyttelevät useampia rooleja. Vain päähenkilö Ruutin näyttelijä on lavalla yhdessä roolissa, joskin hänkin esittää kyläläisiä kahdessa esineteatterikohtauksessa. Eli hän liikuttelee kyläläisiä markkeeraavia työkaluja ja puhuu kyläläisten repliikkejä. (Onkeli&Terävä 2005, 6-7, 14-15.)

Myös ensimmäisessä kohtauksessa esiteltyä ideaa siitä, miten jokin esine voidaan määritellä joksikin muuksi kuin sen peruseritys on, laajennetaan ja kehitetään edelleen. Esimerkiksi lavalle kuljetetut tiilet muuttuvat eri kohtauksissa mm. television kaukosäätimeksi, hautakiveksi ja käsipainoiksi. Puista halkoa käytetään paitsi nukkena, myös puhelimena. Kolmessa kohtauksessa erilaisia työkaluja käytetään markkeeraamaan juoruilevia kyläläisiä. Kyseiset kohtaukset siis esitetään esineteatterina edellisessä luvussa kuvaamaani tapaan: näyttelijä liikuttaa esinettä ja puhuu samaan tahtiin sermin takana.

Tämä esineiden määrittelemine joksikin muuksi kuin mikä niiden perusmerkitys on, on itselleni hyvin tyypillinen ohjauksellinen tapa. Itse asiassa pyrin *Ilosen talon* harjoitusprosessissa siitä tietoisesti eroon, peläten ilmeisesti toistavani itseäni. Harjoitusprosessin aikana se kuitenkin vakiintui yhdeksi esteettiseksi ratkaisuksi. Tähän vaikutti myös näyttelijöiden esineille keksimät merkitykset ja halu käyttää kyseistä esineillä leikittelevää estetiikka. Alun perin uskon itse viehättyneeni tuollaiseen esineiden merkityksillä leikittelyyn nähtyäni *Teatteri Takomon* version Tsehovin *Vanja-enosta* Tampereen Teatterikesässä vuonna 1999. Kristian Smedsin ohjaamassa näyttämöversiossa mm. lavalla olevat säästöpossut määriteltiin karjaksi, joita pestiin vadissa, kuiva huonekasvi markkeerasi yhtä roolihenkilöä, jonka repliikit luettiin kasviin sidotuista lapuista ja vanhan miehen fyysistä kömpelyyttä korostettiin puusta tehdyillä jalkineilla sekä käteen sidotulla laudan pätkällä johon oli naulattu lusikka.

*Ilossa talossa* näyttelemistyylillä on kuitenkin useimmissa kohtauksissa melko realistista. Poikkeuksen tästä tekevät jotkin karikatyyriset roolihenkilöt sekä kohtaus, jossa humalainen Äiti ajaa tyttäret kyydissään autolla baarista kotiin. Kohtauksen taustalla soi pianomusiikki, joka muistuttaa mykkäfilmeistä tuttua musiikin tyyliä. Tässä kohtauksessa myös näyttelijät näyttelevät samalla tavalla kuin mykkäfilmeissä. (Onkeli&Terävä, 2005, 13) Tietynlaisen särön realistiseen näyttelijäntyöhön luo myös yhden näyttelijän esittämä Jekku-koira, joka yhdessä kohtauksessa lausuu pari sanaa. (Onkeli&Terävä 2005, 47).

Näytelmän toteuttamistapaa kuvatakseni haluaisin lainata Hannu Heikkisen määrittelemää termiä vakava leikillisuus. Heikkinen on muotoillut, paljolti Johan Huizingan filosofiaan perustuen, kymmenen teesiä, jolla hän kuvaa vakavaa leikillisyyttä draamakasvatuksessa. (Heikkinen, 2004, 76-83.) Näistä teeseistä yhdeksäs kuuluu seuraavasti: ”Draamakasvatuksessa muoto on leikittelevä, tarkoitus täyttä totta” (Heikkinen, 2004, 81-82). Kyseinen teesi kuvaa myös *Ilosen talon* toteuttamistapaa mielestäni oivallisesti. *Ilossa talossa* leikitellään monilla näyttämöestetiikkaan liittyvillä asioilla, silti

tarkoitus on vakava. Roolihenkilöt myös suhtautuvat eri näyttämöllisiin ratkaisuihin totena. Uskoakseni tästä johtui osaltaan se, että yleisöpalautteissa toistui monesti sama ajatus: näytelmä nauratti ja itketti

### **6. 2. 5. Katsojien toimintakoodin säilyttäminen tai rikkominen**

Koska eepinen dramaturgia vakiintuu näytelmän kerronnalliseksi strategiaksi, myös yleisö vakiintuu ”todistajiksi”. Heidät huomioidaan, mutta heiltä ei kuitenkaan odoteta osallistumista. Ruutin ja Äidin lisäksi myös Sijaisisä puhuu hetken yleisölle. Oman kohtauksensa – jonka aikana hän on nöyryyttänyt huollettavanaan olevia Ruuttia ja Birgeä – lopulla hän katsoo yleisöä ja lausuu repliikin: ”Ei tää oo helppoo mullekaan” (Onkeli&Terävä, 2005, 28). Tulkinnanvaraiseksi jää, kommentoiko siinä Sijaisisä omaa kasvatustehtäväänsä, vai Sijaisisää – ja lukemattomia muita rooleja näyttelevä – näyttelijä omaa työtänsä. Tämän ratkaisun tarkoitus oli puhtaasti tuoda komiikkaa ja keventää tunnelmaa rankan kohtauksen jälkeen. Samalla se kuitenkin tuki ja vahvisti ideaa siitä, että katsojia muistutetaan heidän seuraavan teatteriesitystä eikä todellista elämää.

On tärkeää huomata, että vaikka yleisölle selkeästi viestitettiin näytelmän alussa, etteivät he voi olla näytelmän ”tirkistelijöitä”, ja vaikka näytelmä operoi eepisellä dramaturgialla, sisältää *Ilonen talo* kuitenkin paljon yksittäisiä kohtauksia, jotka voidaan määritellä draamallisiksi ja joihin yleisö voi eläytyä. Yleisön eläytyminen yksittäisiin kohtauksiin voi olla välillä voimakastakin, mutta aina välillä heidät ”herätellään” teatterin todellisuuteen Ruutin puhutellessa heitä. Teerijoen ja Lintusen ajatuksia mukaillen katsojat ovat siis esityksen ”todistajia”, mutta aina välillä he voivat hetkeksi muuttua ”tirkistelijöiksi” (Teerijoki&Lintunen 2001, 135).



### 6.3. ILOSEN TALON LOPPU

Ennen *Ilosen talon* viimeistä kohtausta on tapahtunut seuraavaa: Tyttöjen äiti on kuollut ja haudattu. Sivi Nikunen ja Ruut ovat käyneet vuoropuhelun, jossa Ruut on ilmoittanut lähtevänsä kaupunkiin, samalla Ruut on osoittanut kiitollisuutta Sivi Nikuselle. (Onkeli&Terävä 2005, 53-54).

Olen tutkielmassani määritellyt viimeisen kohtauksen näytelmän loppuosuudeksi. Jos *Ilosen talon* rakennetta lähestyisi aristoteelisen dramaturgian sääntöjen näkökulmasta, näytelmän lopun voisi määritellä ajaksi Äidin kuoleman jälkeen. Äidin kuolema olisi siis näytelmän huippukohta samalla tavalla kuin Isän kuolema olisi tapahtumia liikkeelle laittava voima. Tällöin viimeinen kohtaus olisi ikään kuin epilogi.

Koska *Ilonen talo* operoi eepisellä dramaturgialla ja koska sen kerronta on toteavaa, äidin kuolema ei näytelmässä niinkään ole yllättävä dramaattinen käänne, vaan lähinnä täysin odotettava tapahtuma, on perusteltua pitää viimeistä kohtausta näytelmän loppuosana. Siinä kun näytelmän herättämät kysymykset saavat vastauksen ja teeman käsittely viedään päätökseen.

Viimeisessä kohtauksessa Ruut kertoo yleisölle, kuinka Birge on eronnut miehestään synnytettyään ensin hänelle kolme lasta. Tänä iltana Ruut hoitaa heitä, kun Birge on lähtenyt ”sosiaaliseen yhdistykseen”. Kohta nuo kolme lasta saapuvat lavalle. He yrittävät pitkittää nukkumaanmenoa ja kysyvät, koska Ruut lukee heille *Kuolleita sieluja*, kirjaa jota Birge oli kertonut lukeneensa Ruutille heidän ollessa pieniä. Ruut lupaa tehdä sen kun lapset ovat vanhempia. Lapset poistuvat nukkumaan, ja Ruut katselee ikkunasta ulos ja itkee. Pienin lapsista tulee hänen viereensä. Näytelmän viimeinen dialogi käydään heidän välillään:

LAPSI 3: Mitä sä Ruut kättelet?

RUUT: Viimeinen vuoro kaupungista ajaa pysäkin yli tyhjillään.

LAPSI 3: Älä itke Ruut, sano tralalalaa.

RUUT: Suru ei kysy lupaa. Se tarttuu jokaseen joka sen näkee ja voi hyvin vuodesta toiseen. Suru on kauhee systeemi.

*Vaikka Ruut itkee hän samalla hymyilee. Valot pimenevät ja teemamusiikki jää soimaan.*

(Onkeli&Terävä, 2005, 55.)

### 6.3.1. Alussa heränneiden kysymysten ratkeaminen

*Ilosen talon* lopussa katsojat saavat vastauksen kysymykseen, mitä kertomisen arvoista on tapahtunut. Katsojat ovat nähneet kahden Tomperin tyttären tapahtumarikkaan, useanlaisia tunteita sisältävän, kasvukertomuksen. Samalla heille on näytetty pienen paikkakunnan kaksinaismoraalista ympäristöä, jonka tietynlaisena uhrina on ollut Tomperien perheen äiti. On tietenkin katsojasta kiinni, pitääkö hän tarinaa kertomisen arvoisena. Joka tapauksessa päähenkilö Ruut on, näytelmän ensimmäisen repliikin mukaisesti, kasvanut aikuiseksi. Se onko hän todella selviytynyt rankasta ja epätavallisesta lapsuudestaan, on paljolti katsojan tulkinnasta kiinni. Itse tekijänä pidin Ruutin selviytymistä ja kasvamista tasapainoiseksi aikuiseksi selviönä.

Näytelmän loppu eroaa jonkin verran Onkelin romaanin lopusta. Romaani päättyy siihen, että Birgen ex-mies, joka siis on myös hänen lastensa isä, ampuu itsensä (Onkeli 2004, 148). Näytelmän loppuun en halunnut tuoda itsemurhaa kahdesta syystä: Ensinnäkin Birgen miestä ei näytelmässä esitelty. Hänet oli vain ohimennen mainittu Ruutin monologissa. Koska hän ei ollut näytelmäversion kannalta tärkeä henkilö, hänen kuolemansa esittäminen olisi ollut mielestäni päälle liimattua. Toinen ja mielestäni tärkeämpi syy oli se, etten halunnut näytelmään tunnelmaltaan toivotonta loppua. Se olisi sotinut ensimmäistä päälauseetta vastaan, ja tehnyt mielestäni päälauseessa mainitun

auttamisen ajatuksen toivottomaksi. Halusin siis valaa loppuun sen verran toivoa kuin se näytelmän aikaisempien tapahtumien valossa oli mahdollista.

### 6.3.2. Näytelmän päälauseiden kiteytyminen

Kuten prosessin kuvauksessa mainitsin, näytelmän sanoman piti kuulua: lapsi voi selvitä vaikeista oloista jos hänellä on joku aikuinen joka auttaa. Eikä sen aikuisen välttämättä tarvitse olla verisukulainen. Päälause kiteytettiin muotoon ”Täytyy uskaltaa auttaa”. Jos yleisön mielestä Ruut on selvinnyt lapsuuden tapahtumista ja kasvanut tasapainoiseksi aikuiseksi, voi yleisö myös ajatella että Sivi Nikusen auttaminen on ollut tarpeellinen ja tuottanut hedelmää.

Kuten jo tutkimukseni alussa mainitsin, prosessin aikana minulla intuitiivisesti vahvistui, että haluan myös välittää ajatusta, ettei yksittäisten ihmisten elämiä voi laittaa arvojärjestykseen. Mitä on tapahtunut, on tapahtunut ja kuuluu henkilöitten historiaan. Kuten jo aiemmin mainitsin, ajatus on naiivi, jopa sentimentaalinen, mutta seison edelleenkin sen takana.

Miten nämä ajatukset sitten välittyvät näytelmästä. Onko varmaa, että Ruut on kasvanut tasapainoiseksi aikuiseksi? Onko Sivi Nikusen auttamistyö todella kantanut hedelmää? Ruut on ainakin ulkoisesti selvinnyt lapsuudestaan. On muuttanut kaupunkiin. Hänen omasta elämästään kaupungissa ei mainita muuta kuin Birgen lasten hoitaminen. Näyttelijäntyön kautta kuitenkin välittyy, että hän on lapsia kohtaan ystävällinen auktoriteetti, selkeästi aikuinen. Eikä ainakaan kohtauksen perusteella kärsi alkoholiongelmasta. *Kuolleitten sielujen* mainitsemisen voi tulkita niin, ettei menneisyydestä pääse täysin eroon, eikä tulekaan päästä. Kyseinen kirja kulkee suvussa sukupolvelta toiselle. Kaikki mennyt ei ole paha, menneessä on myös paljon arvokasta seuraavalle sukupolvelle siirrettävää.

Itse siis ajattelin lopun olevan surullisenkaunis, tosiasioita kaunistelematon, mutta välittävän silti toiveikkuutta. Jälleen korostin ohjauksessani sanotun ja näytetyn eroa. Puhuttu teksti oli surullinen ja synkkä, Ruut lausui sen pitäen lasta lähellä ja hymyillen, joskin lopussa myös itkien.

Moni katsoja oli kuitenkin kokenut Ruutin repliikin ”Viimeinen vuoro kaupungista ajaa pysäkin yli tyhjillään” merkittäväksi Birgen kohtalon kannalta. Osa katsojista tulkitsi, että Birge oli jättänyt tulematta kotiin ja siis jatkanut äidin perinnettä. Eli jättänyt lapset kotiin ja mennyt itse ryyppäämään. Ruutin hahmo taas tulkittiin niin, että hän olisi ottanut mallia Sivi Nikusesta. Sisarukset olisivat siis symboloineet kahta vaihtoehtoa, mihin ihminen voi päätyä, kun on kokenut tuollaisen lapsuuden. Eli Aaltosen esittelemää henkilöahmotyypittelyä soveltaen Birgen voisi tulkita näin päähenkilö Ruutin negatiiviseksi varjoksi (Aaltonen 2003, 60-61).

Näin jälkepäin koen, että noiden katsojien tulkinta oli perusteltu. Enkä pidä tulkintaa pahana, enkä täysin ristiriidassa omien pyrkimysteni kanssa. Tuo tulkinta on myös konkreettisempi kuin kuvailemani pyrkimykset, ja ehkä siksikin näytelmän maailmaan sopiva. Tuo myös tukisi aiemmin luvussa 5.3.2 esittelemääni Johnstonen ajatusta, jonka mukaan näytelmän sanoma on rakenteessa. Siinä mitä henkilöille tapahtuu, eikä siinä mitä he sanovat. (Johnstone 1996, 110.)

Ja tulkittiin Birgen kohtalo näytelmässä miten tahansa, Ruutin kohtalo voidaan tulkita positiivisemmin. Sivi Nikusen auttamistyö on ainakin hänen kohdallaan kantanut hedelmää aiemmin kuvatulla tavalla.

## **7. YHTEENVETO**

Näin lopuksi tarkastelen lyhyesti, minkälaisia asioita luomani dramaturginen kehikko ja sen avulla tehty analyysi kertoo dramatisoimastani *Iloesta talosta*

ja minkälaisia ongelmia kehikon käyttämisessä on. Tämän jälkeen pohdin luomani kehikon käyttökelpoisuutta yleisemmin.

Luomani dramaturgisen kehikon perusteella *Ilonen talo* operoi eepisellä dramaturgialla. Siinä vuorottelee – lähinnä päähenkilö Ruutin esittämät – kohtaukset, joissa yleisöä puhutellaan suoraan sekä kohtaukset, joissa katsojille näytetään välähdyksiä Ruutin lapsuudesta ja nuoruudesta. Periaatteessa nuo välähdysmäiset kohtaukset operoivat draamallisella dramaturgialla: niihin voi hetkeksi eläytyä voimakkaastikin ja niissä on kussakin oma eheä fiktiivinen todellisuutensa. Niiden päätyttyä katsoja kuitenkin herätellään teatterin todellisuuteen. Näytelmän alussa nämä kaksi fiktiivistä tasoa (muistot ja nykyhetki) ovat selvimmin esillä. Myöhemmin näytelmässä näiden raja hämärtyy. Näytelmässähän – sen jälkeen kun Ruut on muuttunut kuusivuotiaaksi – katsojia puhuttelee aina hieman eri-ikäinen Ruut.

Näytelmän katsojat määritellään aluksi ”todistajiksi” ja sellaisina he myös pysyvät näytelmän ajan. Heitä ei tulla osallistamaan ”osallistujiksi” eikä heidän anneta olla ”tirkistelijöitä” kuin ajoittain. Sen sijaan heille esitellään näyttämöestetiikkaa, jonka omaksumiseen ei riitä mimeettisen illuusion ymmärtäminen, vaan heidän pitää oivaltaa rekvisiitalle leikittelyn merkitys niin, että lavalla oleva esine voi eri kohtauksissa olla eri merkityksessä.

*Ilosten talon* päähenkilö Ruut selviytyy näytelmän ensimmäisessä repliikissä mainitsemansa lupauksen mukaisesti näytelmässä esitetystä lapsuudestaan alkoholistiperheen lapsena. Eli siinä mielessä jännite laukeaa lopussa. Pääjännitteen rinnalle nousee kuitenkin yksittäisten kohtausten luomat jännitteet ja ne saattavat olla intensiteetillään pääjännitettä voimakkaampia. Esimerkiksi kohtaukset, joissa tyttäret joutuvat näkemään äitinsä seksuaalista hyväksikäyttöä, tai muuten julmaa ja välinpitämätöntä käytöstä aikuisten taholta, luovat hetkellisiä jännitteitä, joista kokonaisuus rakentuu.

*Ilossessa talossa* roolihenkilöitä on paljon. Suurin osa heistä on viiden minuutin vierailijoita, joissa ei tapahdu kehitystä ja joiden dramaturginen tehtävä on enemmänkin luoda miljöötä keskeisimmille henkilöille. Keskeisissä henkilöissä – Ruutissa, Birgessä ja Äidissä – tapahtuu muutoksia, mutta muutokset eivät ole äkillisiä, eivätkä useinkaan pysyviä. Samankaltaiset tilanteet toistuvat kerta toisensa jälkeen Tomperien perheessä äidin ollessa alkoholisminsa vankina.

Valittua teemaa – lapsen selviytymistä alkoholistiperheessä – näytelmä kuvaa oikeastaan kaikissa kohtauksissaan. Valitut päälauseet toteutuvat, joskin niiden tulkinta on totta kai katsojakohtaista.

Omalla tavallaan ongelmallista dramaturgisen kehikkoni käytössä oli se, että siinä jaoteltiin näytelmän vaiheet alkuun, keskikohtaan ja loppuun. Koska *Ilonen talo* operoi eepisellä dramaturgialla, myös näytelmän vaiheiden erottelu on tulkinnanvaraista. Nythän analyysissäni näytelmän ensimmäinen kohtaus muodosti alun ja viimeinen kohtaus lopun. Jos kyseessä olisi ollut draamallinen teksti, alku olisi tapahtumien valossa sijoittunut aikaan ennen Tomperien perheen isän kuolemaa ja loppu aikaan Äidin kuoleman jälkeen.

Kuten alla tulen huomauttamaan kehikkoni soveltui mielestäni hyvin muodollisten asioiden tarkasteluun. Tällaisia muodollisia asioita *Ilossessa talossa* olivat juuri tekstin rakenteelliset ja näyttämöestetiikkaan liittyvät ilmiöt. Sen sijaan teemaan, jännitteeseen ja henkilökuvaukseen liittyvät seikat vaativat kehikolta venymistä tai pikemminkin sen venyttämistä, silloin kun kysymyksessä on jokin muu kuin draamallinen teksti, kuten *Ilosen talon* tapauksessa asia oli. Tämä kehikon venyttäminen saattaisi oikein kokeellisten tekstien kohdalla tarkoittaa sitä, että kehikko ei pysy enää muodossaan.

Ylipäättään dramaturgista kehikkoani tulisi lähestyä tietynlaisena apuvälineenä kunkin teoksen omaa kielioppia rakennettaessa. En ole siis sitä rakentamalla pyrkinyt kyseenalaistamaan Hotisen, tutkielmani luvussa 5.1.4. olevaa,

ajatusta: ”Mikään työkalu ei käy kaikkiin töihin. Mitään yhtä draama-analyysin mallia, vaikka kuinka elastista, joka purkaisi kaikki näytelmät kaikkiin tarkoituksiin, ei voi olla. Jos sellaisia tarjotaan, niihin on syytä suhtautua epäluuloisesti.” (Hotinen 2001, 201.) Dramaturginen kehikkoni ei siis pyri olemaan yksittäinen työkalu, vaan pikemminkin materiaalia työkalun valmistamiseen.

Kaiken kaikkiaan luomani kehikko tarkastelee teatteritekstejä viidestä osa-alueesta käsin: 1) jännite ja kiinnostavuus, 2) teeman käsittely, 3) henkilöiden tarkastelu, 4) näytelmän kielioppi ja 5) katsojan toimintakoodi.

Näistä tarkasteltavista osa-alueista ensimmäinen, neljäs ja viides ovat olennaisia kaikissa Kjönerin Szatkowskin esittelemissä dramaturgisissa malleissa. Jos siis kyseessä on tekstit tai esitykset, joissa katsojat ovat olennainen elementti, tekstin vastaanottaja tai siihen osallistuja.

Kiinnostavuus on tärkeä elementti siihen, että katsoja on fyysisen läsnäolon lisäksi läsnä myös henkisesti, jolloin esityksellä on ylipäättään mahdollista kommunikoida vastaanottajansa kanssa. Juuri tämä kommunikoinnin mahdollistaminen on kriteeri sille, että kiinnostavuus – tai sen vastakohta – on kaikkia esityksiä yhdistävä elementti. Useimmiten kiinnostavuuteen vaikuttaa jännite, toki myös esim. näytelmän aihe, esiintyjien ulkonäkö tai esim. äänimaailma voivat luoda kiinnostavuutta. Draamallisessa ja eepisessä dramaturgiassa kiinnostavuutta luodaan paljolti yhtenäisen juonen avulla, simultaanisessa ja metafiktiivisessä dramaturgiassa keinot ovat erilaisia. Eli näytelmän kielioppi vaikuttaa automaattisesti myös siihen miten kiinnostavuutta rakennetaan.

Totta kai kiinnostavuus on myös katsojakohtainen ilmiö. Eri katsojia kiinnostavat eri asiat. Myös kulttuurierot vaikuttavat erilaisten tekstien vastaanottoon. Kuitenkin teatterin katsomossa voi kokea kollektiivista hiljaisuutta tai yhteistä naurua hyvin erilaisten ja eritaustaisten katsojien

välillä. Tästä voi päätellä, että on olemassa joitain universaaleja kiinnostavuuden tai huumorin muotoja. Parhaiten tämä konkretisoituu sanattomissa teatteriesityksissä, jolloin puhuttu kieli ei ole esteenä esityksen universaalille vastaanotolle. Tällaisia universaaleja, dramaturgisia ilmiöitä, olisi kiinnostavaa tutkia jatkossa.

Kuten aiemmin kirjoitin, jokaisella esityksellä on jonkinlainen kielioppi, jonka omaksuminen on edellytys sille, että teksti kommunikoi katsojan kanssa. Erilaisilla dramaturgioilla operoiminen on samalla teoksen kieliopin rakentamista. Toki katsoja voi omaksua esityksen kieliopin vain osittain, tai eri tavoin kuin tekijät ovat tarkoittaneet. Toisin sanoen kielioppi rakentuu vuorovaikutuksessa ja se voi vaihdella yksittäisten katsojien kesken. Mutta mikäli minkäänlaista yhteistä kielioppia ei löydy, esitys jää tunnistamattomaksi.

Katsojien toimintakoodi on niin ikään kaikkia esityksiä yhdistävä ilmiö, ja joissain tapauksissa sen voisi tulkita olevan osa teoksen kielioppia. Katsojalta voidaan odottaa tai sallia erilaista toimintaa. Toki katsoja voi myös rikkoa tätä toimintakoodia vastaan. Ja huomattava on myös se, että kaikki katsojassa tapahtuva reagointi ei välttämättä saa ilmaisuaan fyysisenä toimintana. Esim. eläytyminen näytelmän tapahtumiin on enemmänkin henkistä toimintaa.

Luomani kehikon toinen ja kolmas osa-alue (teema ja henkilöt) ovat jo ongelmallisempia käsitteitä, mikäli kehikkoani on tarkoitus soveltaa kaikkiin Kjölnerin ja Szatkowskin esittelemiin dramaturgisiin malleihin. Kaikissa teksteissä ei välttämättä ole juonta, jonka avulla esim. henkilöiden kehittymistä voisi kuvata. Myös henkilön käsite voi olla häilyvä. Sama näyttelijä voi esittää kolmen henkilön ajatuksia niin, että persoonat sekoittuvat keskenään. Joissain performansseissa ei välttämättä esiinny eläviä henkilöitä ollenkaan. Myös teeman käsittelyssä dramaturgiseen kehikkoon pitää kunkin teoksen kohdalla tehdä teoskohtaisia kysymyksiä, jotta kehikkoni palvelisi myös sisällöllisiä seikkoja paremmin.



Kaiken parhaiten luomani dramaturginen kehikko soveltuu erilaisten teatterin ja draaman genrejen – esim. improvisaatioteatterin, forum-teatterin, prosessidraaman – dramaturgisten oletusten ja mahdollisuuksien tarkasteluun. Tällöin voisi pohtia erilaisten draaman ja teatterin genrejen dramaturgioita yhdistäviä ja erottavia tekijöitä.

## LÄHTEET:

Aaltonen, J. 2003, *Käsikirjoittajan työkalut: Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*. Tampere: SKS.

Boal, A. 1992, *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge.

Brecht, B 1991, *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Campbell, J. 1990, *Sankarin tuhannet kasvot*. Suomentanut Hannes Virrankoski. Keuruu: Otava.

Cohen, R. 1986, *Näyttelemisen mahti – johdatus näyttelemiseen*. Suomentanut Maija-Liisa Márton. Kuusamo: Tampereen yliopisto. Koillismaan Kirjapaino Oy.

Esslin, M. 1980, *Draaman perusteet*. Suomentanut Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus.

Halonen, P. 2001, ”Dramaturgian mustavalkoiset vaihtoehdot: aristoteelinen ja ei-aristoteelinen.” Teoksessa Korhonen, P & Östern, A-L (toim.) *Katarsis: Draama, teatteri, kasvatus*. Jyväskylä: Atena.

Heikkinen, H. 2005, *Draamakasvatus – opetusta, taidetta, tutkimista!* Jyväskylä: Minerva.

Heikkinen, H. 2004, *Vakava leikillisyyys. Draamakasvatusta opettajille*. Vantaa: Kansanvalistusseura.

- Hellsten T. 1992, *Virtahepo olohuoneessa – läheisriippuvuus ja sisäisen lapsen kohtaaminen*. Jyväskylä: Kirjapaja.
- Hiltunen, A, 1999. *Aristoteles Hollywoodissa – menestystarinan anatomia*. Tampere: Gaudeamus.
- Hotakainen K. & Lehtola J. 1994. *Bronks*. Painamaton lähde.
- Hotinen, J-P. 2001, ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta.” Teoksessa Reitala, H & Heinonen, T (toim.) *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Saarijärvi: Palmenia-kustannus.
- Hotinen, J-P. 2002, ”Esitys-tapahtuma?” Teoksessa Hotinen, J-P *Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Jyväskylä: Like
- Johnstone, K. 1996, *Impro – improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Suomentanut Simo Routarinne. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kjölner T & Szatkowski J. 2001, ”Dramaturginen analyysi – tiedostavan ohjaajan työväline.” Suomentaneet Anna-Lena Östern ja Olli Soini. Teoksessa Östern A-L. (toim.) *Laatu ja merkitys draamaopetuksessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Kylätasku, J. 1984, *Runar ja Kyllikki*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Mason, Bim, 1992, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.
- Müller, H, 1992 a, *Hamletinkone*. Suomentanut Outi Nyytäjä. Teoksessa Müller, H. *Germania – Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. Toimittanut Riitta Pohjola. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja.

Müller, H, 1992 b, "Shakespeare - differenssi." Suomentanut Outi Nyytäjä. Teoksessa Müller, H. *Germania – Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. Toimittanut Riitta Pohjola. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja.

*Nyky-suomen sivistyssanakirja – vierasperäiset sanat*. 1995. Juva: WSOY.

Onkeli, K. 2004, *Ilonen talo*. Vantaa: WSOY.

Onkeli, K & Terävä, M. 2005, *Ilonen talo* -näytelmä. Painamaton lähde. Teksti löytyy Suomen näytelmäkirjailijaliiton sivuilta [www.sunklo.fi](http://www.sunklo.fi)

Pfister, M, 2000, *The Theory and analysis of drama*. US: Gambridge University Press.

Reitala, H & Heinonen, T. 2001. "Dramatisoitua todellisuutta." Teoksessa Reitala H & Heinonen T (toim.) *Dramaturgioita: Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Saarijärvi: Palmenia-kustannus.

Rintala, P & Smeds, K, 2001. *Jumala on kauneus*. Kustannus Oy Teatteri.

Ruuskanen, A & Smeds, K. 2005, *Kätkeyty näkyväksi: mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin näytelmissä*. Pieksämäki: Tammi.

Smeds, K, 2001. *Huutavan ääni korvessa*. Kustannus Oy Teatteri.

Tastula, M, 2005. *Punainen lanka, haastattelussa Kreetta Onkeli*. Yle.

Tarantino, Q. 1994. *Pulp Fiction – tarinoita väkivallasta*. Miramax Films.

Tarantino, Q. 2003. *Kill Bill vol 1*. Miramax Films.

Terävä, M & Jäntti S, 2006. *Noutaja – monologi erään suvun kuolemista...ja vähän muustakin*. Painamaton lähde. Teksti löytyy Suomen näytelmäkirjailijaliiton sivuilta [www.sunklo.fi](http://www.sunklo.fi)

Teerijoki, P & Lintunen, J. 2001, ”Kohtaamisia eri tiloissa – Osallistavan teatterin näyttämöt.” Teoksessa Korhonen, P & Östern, A-L (toim.) *Katarsis: Draama, teatteri, kasvatus*. Jyväskylä: Atena.