

TAMPEREEN YLIOPISTO

Heli Järvinen

SAMANISTINEN RITUAALI PERFORMANSSINA

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma

Tampere 2000

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

JÄRVINEN, HELI: Samanistinen rituaali performanssina

Pro gradu –tutkielma, 113 s., 7 liites.

Teatterin ja draaman tutkimus

Marraskuu 2000

Tutkielmassa lähestytään samanismia esittävien taiteiden tutkimuksen näkökulmasta. Samanismi on erityisesti Siperiassa tavattava ilmiö, jota esiintyy erilaisten uskonnollisten järjestelmien yhteydessä. Samaani on uskonnollinen spesialisti, joka pitää yhteyttä yliluonnolliseen maailmaan ja henkiin rituaalisten esitystensä välityksellä, ja käyttää työssään esittävien taiteiden keinoja. Tutkielmassa selvitetään, millä tavoin samanismi muistuttaa teatteria ja millaisia esittämisen konventioita samanismiin liittyy. Erityisesti ajatus samanistisissa rituaaleissa tapahtuvasta henkipossesiosta, jossa henki asettuu ihmiseen ja toimii tämän kautta, muistuttaa läheisesti näyttelemistä.

Tutkielman keskeisintä teoreettista lähdeaineistoa ovat yhdysvaltalaisen teatterintekijä ja –tutkija Richard Schechnerin tekstit. Schechner tutkii kulttuurienvälisen vertailun metodein teatteria ja teatterinomaisia ilmiöitä, *performansseja*. Tutkielmassa verrataan Schechnerin tavoin teatteria ja rituaalia etsien niiden yhteyksiä ja eroavaisuuksia. Pyritään osoittamaan, että teatterin ja rituaalin välille on mahdotonta vetää selkeää rajaa. Samaanien performanssit sijoittuvat tämän rajan tuntumaan, mutta täsmällisesti ei voida sanoa, kummalle puolelle. Samaanien esityksillä pyritään sekä vaikuttamaan supranormaaleihin olentoihin kuten rituaalissa että viihdyttämään yleisöä kuten teatterissa.

Tutkielmassa tarkastellaan samanismin tutkimuksessa keskeisessä asemassa ollutta käsitys samaaniudesta ekstaasitekniikkana. Osoitetaan, että esitysten tyyli ja luonne määräytyvät performanssin konventioista ja perinteestä pikemmin kuin samaanin muuntuneesta tietoisuuden tilasta.

Tunnetun samaanitutkijan Anna-Leena Siikalan väitöskirjassaan *The Rite Technique of the Siberian Shaman* (1978) esittämä samanististen esitysten tyypittely on pohjana tutkielmassa esitetylle analyysille kolmesta erilaisesta samanistisesta performanssista. Samaanin erilaisia esiintymisen tapoja verrataan näyttelijän tekniikoihin. Lisäksi pohditaan samaanin käyttämää näyttämötekniikkaa ja näyttelijäntyyntö keinoja, joilla samaani luo illuusioita ja tekee silmänkääntötemppeja.

Tutkielmassa selvitetään, miten samaanien käyttämät esiintymisen tavat vertautuvat erilaisiin nykyteatterissa käytettyihin näyttelijäntyyntö tekniikoihin ja harjoituksiin. Samanismin käytäntöjä muistuttavat erityisesti sellaiset näyttelijäntyyntö perinteet, joissa korostetaan näyttelijän sisäistä tilaa.

Asiasanat: samanismi, performanssi, rituaali, näytteleminen.

1. JOHDANTO	1
1.1 Teatteritieteilijä rituaalitutkijana: miksi tämä tutkimus?	1
1.2 Tutkimuskohteena samaanit.....	2
1.3 Aikaisempaa tutkimusta	5
1.4 Mitä tuleman pitää	8
2. TEATTERI JA RITUAALI: PERFORMANSSIN LAJITYYPPEJÄ	10
2.1. Performanssi	10
2.1.1 Määrittelyä	10
2.1.2 Performanssin genret	15
2.2. Teatteri ja rituaali	18
2.2.1 Määrittelyä	18
2.2.2 Vaikuttavuus ja viihdyttävyyys.....	19
2.2.3 Transportaatio ja transformaatio	21
2.2.4 Yleisö ja esiintyjät	23
2.2.5 Teatterin ”alkuperä”.....	25
3. MITÄ SAMANISMI ON?	29
3.1 Samanismi uskontona.....	29
3.2 Samanismi ekstaasitekniikkana	30
3.2.1 Transsi ja ekstaasi	30
3.2.2 Henkipossessio.....	34
3.2.3 Transsitilan tuottaminen.....	36
3.2.4 Transsia vai näyttelemistä: samaanin ekstaasin erityispiirteitä.....	38
3.3 Samanistinen maailmankuva.....	42
3.3.1 Kolmikerroksinen maailma.....	42
3.3.2 Sielukäsitys	43
3.3.3 Henget.....	44
3.4 Samaanin rekvisiitta.....	45
3.5 Samaanin tehtävät	47
3.6 Samaaniksi tuleminen	49

3.6.1 Samaanin sairaus.....	49
3.6.2 Kouluttautuminen	51
4 SAMANISTISET PERFORMANSSIT: ESIMERKKEJÄ.....	55
4.1 Performanssien tyypittelyä	55
4.2 Jukagiirisamaani ja henkipossessio	58
4.3 Hantisamaani ja kaksoisrooli	65
4.4 Selkupsamaani ja tarinankerronta	71
4.5 Samanistisen näyttämön tehokeinoja.....	77
4.5.1 Viiltely ja tulen käsittely.....	78
4.5.2 Tšuktšisamaani vatsastapuhujana	85
5. ”MITÄ TEKEMISTÄ SILLÄ ON TEATTERITIEEEN KANSSA”	89
5.1 Vielä kerran teatterista ja rituaalista.....	89
5.2 Samanismi ja possessio näyttelijäntyössä	91
5.3 Samaanien tutkimus tieteen kentällä	98
6. LOPUKSI	102
LÄHTEET	107
LIITTEET.....	114

1. Johdanto

1.1 Teatteritieteilijä rituaalitutkijana: miksi tämä tutkimus?

Tutkielmani käsittelee samanistisia¹ rituaaleja Siperiassa. Kerrottuani tutkimusaiheeni Kari Salosaarelle, yleisen kirjallisuustieteen draamalinjan eläkkeellä olevalle lehtorille, esitti hän aiheellisen kysymyksen: ”Mutta mitä tekemistä sillä on teatteritieteen kanssa?” Ensi näkemältä tutkielmani aihepiiri tuntuisi kieltämättä liittyvän pikemmin uskonnon- ja kulttuurintutkimukseen kuin taiteentutkimukseen. Yksi tutkimukseni tärkeimmistä tavoitteista onkin osoittaa, että teatterintutkimuksella on näille tieteenaloille paljon annettavaa – ja niiltä on myös opittavaa. Eri kulttuurien teatteriperinteisiin ja rituaaleihin perehtyminen on omiaan laajentamaan länsimaisen ihmisen näkemystä siitä, mitä teatteri ylipäättään on.

Jo klassiseksi muodostunut käsitys on, että teatteri on syntynyt uskonnollisista rituaaleista, esimerkiksi antiikin Kreikassa Dionysoksen palvontamenoista². Myös Suomen esihistoriasta on jäljitetty karhukulttiin, itkuvirsiperinteeseen ja samanistiseen tietäjälaitokseen liittyneitä rituaaleja, joita on pidetty eräänlaisena teatterin kantamuotona³. Teatterin ja rituaalin yhteys ei kuitenkaan välttämättä ole yksiselitteisen genealoginen. Tätä yhteyttä ovat juuri päätyneen vuosisadan aikana mm. Antonin Artaud, Eugenio Barba, Augusto Boal ja Jerzy Grotowski teatterityössään ja teksteissään pohtineet sekä määritelleet uudelleen. 1900-luku nosti rituaalin ajankohtaiseksi taiteen kentällä ja käänsi länsimaalaisten huomion vieraiden kulttuurien teatteriperinteisiin. Osasyynä tähän on ”uuden spirituaalisuuden” etsintä, josta enemmän luvussa 1.2 Tutkimuskohteena samaanit.

Kuten Richard Schechner kirjoittaa, ovat performanssit vasta aivan viime aikoina eriytyneet uskonnonharjoituksesta omaksi elämänalueekseen, ”taiteeksi”. Moniaalla maailmassa jako uskonnollisiin ja esteettisiin performansseihin on tuntematon tai ainakin epäolennainen. Monet Aasian suurista klassisista teatteriperinteistä ovat erottamattomia uskonnosta. Se, että viime vuosisatojen Euroopassa teatteri on

¹ Nykyisin käytetään mieluummin muotoa samaani aikaisempien shamaanin ja šamaanin sijasta.

² Wickham 1992, 16-19, 31-32.

³ Tiusanen 1969, 16-25.

tuntunut olevan erillään jumalten ja henkien palvonnasta, on ehkä väliaikaista ja saattaa jäädä historialliseksi kuriositeetiksi taiteen lähetessä jälleen uskonnollista rituaalia.⁴ Teatterin ja rituaalin suhde saa sitä paitsi uusia ulottuvuuksia, kun rituaalin käsitettä laajennetaan uskonnollisuuden ulkopuolelle. Pysin tällä tutkimuksellani osoittamaan, että myös teatterintutkijan voi olla hyödyllistä ja relevanttia perehtyä rituaaleiksi nimettyihin ilmiöihin.

1.2 Tutkimuskohteena samaanit

Olen valinnut samaanit tutkimukseni kohteeksi pääasiassa kahdesta syystä. Alunperin minua kiinnosti paitsi rituaalien tutkimus yleensä, niin erityisesti niin sanotut henkipossessorituaalit. Tällaisia rituaaleja voidaan hyvällä syyllä kutsua rituaalisiksi draamoiksi. Henkipossessorituaalien kohdalla on usein vaikea vetää rajaa teatterin ja rituaalin välille. Etenkin Aasian klassisissa teatteriperinteissä on hyvin tavallista, että näyttelemine tapahtuu transsitilassa. Draamojen aiheet ovat pääsääntöisesti uskonnollisia ja näyttelijät esittävät jumalia. Tällöin näyttelemine mielletään usein siten, että jumala saapuu ihmisten keskuuteen ja asettuu näyttelijään toimien tämän ruumiin kautta. Kuten tutkijat sanovat, jumala tai henkiolento possessoi ihmisen. Näyttelijöiden ohella myös niin sanottujen tavallisten ihmisten on mahdollista joutua possessioon – siis ilmentämään ja esittämään jumalan tai hengen läsnäoloa ruumiissaan.

Samaanien rituaalit ovat hyvä esimerkki possessorituaaleista. Rajatakseni tutkimusaiheeni järkeviin mittoihin päädyin siis tarkastelemaan henkipossessiota samanististen rituaalien kontekstissa. Samalla minun oli tietenkin perehdyttävä muihin tekniikoihin, joita samaanit käyttävät esittääkseen henkiolentojen kanssa kommunikoimista ja niiden viestien välittämistä yleisölle. Näiden esittämisen tekniikoiden kuvaamisesta ja analysoimisesta tuli tutkielmani pääasiallinen aihe.

Samaanien valikoitumiseen tutkimuskohteeksi oli myös toinen syy. Klassiset samanistiset kulttuurit ovat maantieteellisesti lähellä Suomea. Suomen tietäjälaitoksessa oli vielä viime vuosisadalla jälkiä samaanien vaikutuksesta.

⁴ Schechner 1987, 436-437.

Samanistisia aiheita on löydettävissä Kalevalasta, muusta kansanrunoudestamme ja suullisesta perinteestämme.⁵ Samanistiset rituaalidraamat ovat ehkä olleet ensimmäisiä teatterinomaisia esityksiä maamme kamaralla⁶. Samaanit ovat osa suomalaisten henkistä perintöä. Vastaavanlaisia perinteitä olisi tietysti ollut ehdolla roppakaupalla eri puolilta maailmaa, mutta samanismin tutkiminen tuntui mielekkäämmältä kuin minkään muiden rituaalisten draamojen.

Samanismin *locus classicus* on siis Siperiassa. Sana samaani on peräisin evenkien (tunguusien) kielestä. Joskaan samanismi ei ole mitenkään homogeeninen ilmiö edes Siperiassa ja Keski-Aasiassa, on samaani sanana vakiintunut tarkoittamaan erityisesti näillä maantieteellisillä alueilla tavattavaa ilmiötä. Samanismin tyyppisiä ilmiöitä ja niihin liittyviä uskomusjärjestelmiä kyllä tavataan kaikkialla maailmassa. Monet tutkijat käyttävätkin sanaa samaani laajemmassa merkityksessä viittaamaan ekstaattisia kokemuksia ja ”sielun matkoja” sisältäviin rituaaliperinteisiin myös Keski-Aasian ulkopuolella.⁷

Itse rajaan tässä tutkimuksessa samanismin käsitteen koskemaan nimenomaan pohjoisen ja keskisen Aasian kansojen keskuudessa esiintyvää ilmiötä. Näiden kansojen kulttuureissa, uskomusjärjestelmissä, luonnonympäristössä ja ekonomiassa samoin kuin itse samaanien riittitekniikoissa on sikäli selkeitä yhtäläisyyksiä, että vertailu on järkevää. Siperian samanismi on myös poikkeuksellisen institutionalisoitunutta, ja se on alueellaan merkittävä kulttuurinen voimatekijä.⁸ Olen tietoinen, että samaani on kaikkea muuta kuin homogeeninen ilmiö Siperiassakaan. En kuitenkaan tässä tutkielmassa juuri pohdi alueellisia eroja, ellei niillä ole suoranaista merkitystä performanssin kannalta. Käytän tutkielmassani esimerkkejä myös muualta maailmasta, mikäli ne liittyvät perustellusti Siperian ”klassiseen” samanismiin tai ovat muutoin erityisen valaisevia.

Yksi toisarvoinen syy siihen, että valitsin samaanit tutkielmani aiheeksi, on ilmiön ajankohtaisuus. 1900-luvun jälkipuolella virinneen uususkonnollisuuden piirissä on

⁵ Siikala 1992b, 14-15.

⁶ Tiusanen 1969, 16-17.

⁷ Ks. esim. Siikala 1978, 14; Schechner 1988, 65.

⁸ Hultkrantz 1995, 147; Siikala 1978, 14-15.

kiinnostuttu samanismista muiden alkuperäiskansojen rituaalien ohella.

Uususkonnollisuus ilmiönä juontaa juurensa länsimaisen rationalismin kritiikistä ja halusta löytää ”uusi spirituaalisuus” materialismin sijaan. Merkkejä spirituaalisuuden etsinnästä on kaikkialla ympärillämme. Horoskoopit, aromaterapia, feng shui, Tarot-kortit, amuletit ja perinteisten mallien mukaan valmistetut korut, vain muutamia mainitakseni, ovat herättäneet länsimaisten ihmisten mielenkiinnon.

Uuspakanallisuutena tunnettu uskonnollisuuden muoto on syntynyt angloamerikkalaisessa maailmassa 1950-luvulla. Se on levinnyt nopeasti ympäri Eurooppaa. Uuspakanallisuuteen kuuluvat esimerkiksi yritykset elvyttää druidien uskontoa ja äitijumalattaren palvontaa, wiccalaisuus ja uussamanismi.⁹

Samanismin on haluttu osoittaa olevan maailmanlaajuinen ilmiö, joka on myös kristillisen Euroopan kulttuurin ja uskonelämän taustalla. Samanismi on haluttu irrottaa luonnonkansojen uskonnosta ja tuoda se länsimaisen nykyihmisen käyttöön. Erilaisia oppaita samanismin tekniikoiden soveltamisesta on julkaistu ajatellen, että jokainen voi ”olla oma samaaninsa”.¹⁰ Jo alansa klassikoksi on muodostunut Michael Harnerin *Shamaanin tie*, joka opastaa käytännöllisesti ja kädestä pitäen, miten jokainen meistä voi samaanien tavoin esimerkiksi tehdä matkan aliseen maailmankerrokseen tai kutsua apuhenkeään¹¹.

Tämäntyyppiset teokset eivät ole ainoita yrityksiä saattaa samaanien viisaus länsimaisen ihmisen ulottuville. Eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvaltoja pidetään kursseja ja työpajoja, joilla voi opiskella samaanien ekstaasitekniikoita ja matkata henkimaailmaan heidän laillaan¹². Myös Suomessa on tarjolla samanismiin liittyvää kurssitoimintaa. Tamperelainen Museokeskus Vapriikki järjesti vuonna 1998 Samaanit-näyttelyn, joka saavutti ensiluokkaisine siperialaisten esineiden kokoelmineen yleisön suursuosion. Tätä kirjoittaessani *Minä Olen* -lehti on juuri omistanut uunituoreen numeronsa (5/2000) samaaneille. Samanismi on muotia.

⁹ Lindquist 1997, 2-3.

¹⁰ Ks. esim. Pentikäinen 1998, 25.

¹¹ Harner 1991, 50-51, 86-88.

¹² Hoppál 1992c, 200-208.

1.3 Aikaisempaa tutkimusta

Suomi on maantieteellisen sijaintinsa vuoksi aitiopaikalla samaanien tutkimusta silmälläpitäen. Monet ovatkin ne suomalaiset uskonnon- ja kulttuurintutkijat, jotka ovat jo sata vuotta sitten ansiokkaasti perehtyneet sukulaiskansojemme kulttuureihin Siperiassa. Heitä ovat esimerkiksi K. F. Karjalainen, T. Lehtisalo, Kai Donner ja Uno Harva. M. A. Castrén teki kenttätöitä Siperiassa jo 1830- ja 40-luvuilla.

Suomalaisista samanisin nykytutkijoista mainittakoon myös kansainvälistä arvostusta saaneet Anna-Leena Siikala ja Juha Pentikäinen. Myös Lauri Honko on kirjoittanut samaaneista.

Oman tutkimukseni kannalta erityisen tärkeä on Anna-Leena Siikalan ansiokas väitöskirja *The Rite Technique of the Siberian Shaman* (1978). Siikala analysoi kriittisesti suurta määrää primäärilähteitä, joissa kuvataan samanistisia rituaaleja. Hän esittää näkemyksen siitä, miten samaani istunnon aikana on vuorovaikutuksessa sekä henkimaailman että yleisön kanssa ja millä eri tavoilla hän tekee henget läsnäoleviksi katsojille. Esittelen tämän mallin ja analysoin kolmea samanistista esitystä sen pohjalta luvussa 4 Samanistiset performanssit: esimerkkejä.

Ongelmallinen ja hämmentävä puoli Siikalan vakuuttavassa tutkimuksessa on, että hän nojautuu sosiaalipsykologian rooliteoriaan tilanteessa, jossa hedelmällisempää olisi ollut ammentaa esittävien taiteiden tutkimuksesta. Rooliteoreettista lähestymistapaa edustaa myös Lauri Hongon artikkeli ”Samaanin roolinotto”, joka on julkaistu *Temenoksessa* vuonna 1969 ja sittemmin Hongon kirjassa *Uskontotieteen näkökulmia* (1972).

Myös muut suomalais-ugrilaiset ja pohjoismaiset kansat ovat olleet kiinnostuneita samanismista osana omaa kulttuuriperintöään. Nykytutkijoista maininnan ansaitsevat esimerkiksi ruotsalainen Åke Hultkrantz ja unkarilainen Mihály Hoppál. Venäläiset ja neuvostoliittolaiset tutkijat ovat niin ikään ymmärrettävästi kunnostautuneet samaanien tutkimuksessa. Viime aikoina samanismista on kiinnostuttu myös maissa, joissa ei ole merkittävää tutkimusperinnettä alalta – Italia on tästä hyvä esimerkki. Tunnetun romanialaissyntyisen uskontofenomenologin Mircea Eliaden teos *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (1964, alunperin ranskaksi 1951) on yksi alan vaikutusvaltaisimmista tutkimuksista, johon viitataan edelleen. Mielenkiintoisia huomioita samaaneista on esittänyt myös henkipossession sosiologiaan perehtynyt

I. M. Lewis. Weston La Barre on teoksessaan *The Ghost Dance: Origins of Religion* (1972) esittänyt, että samaanius on kaikkien uskontojen taustalla. Ernest Theodore Kirby puolestaan ehdottaa teoksessaan *Ur-Drama: The Origins of Theatre* (1975), että nykyinen teatterimme on saanut alkunsa samaanien rituaaleista. Samaanius ilmiönä on siis innoittanut tutkijoita melkoisiin oletuksiin.

I. M. Lewis kirjoittaa, että useimmat samaanien ja muiden henkipossessorituaalien tutkijoista ovat nähneet rituaaleista vain pinnan, samaanien värikkäät ja eksoottiset teatterinomaiset esitykset roolien vaihtoineen ja taikatemppuineen. Samaanien toiminnan sosiaalinen merkitys on jäänyt selvittämättä.¹³ Olen osittain eri mieltä. Samanistisista rituaaleista on kyllä viljalti kuvauksia, joissa perehdytään vaihtelevalla yksityiskohtaisuudella samaanin toiminnan performatiivisiin aspekteihin. Performanssia itseään on kuitenkin hyvin harvoin nostettu tutkimuksen keskiöön. Poikkeuksen tekee The International Society for Shamanistic Research – yhdistys (ISSR). Yhdistys järjesti vuonna 1993 Budapestissa konferenssin, jossa eri maiden tutkijat luennoivat samanismin yhteydestä esittäviin taiteisiin. Konferenssin tuloksena oli artikkelikokoelma *Shamanism in Performing Arts*. Sen ovat toimittaneet korealainen Tae-gon Kim ja unkarilainen Mihály Hoppál.

Samanistisia rituaaleja kuvattaessa mielenkiinto on usein ollut samaanin istunnon aikana saavuttamassa psykofyysisessä tilassa tai jopa samaanin terveydentilassa yleensä. On kerrottu samaanin oudosta, mielenvikaiselta vaikuttavasta käyttäytymisestä ja yleisön reaktioista siihen. Vähemmän on pohdittu sitä, miten samaanin ekstaattinen käyttäytyminen määräytyy kulttuurisesta esittämisen perinteestä. Ranskalainen Roberte N. Hamayon kritisoi tällaista tutkimusta. Hän toteaa jopa, että korostaessaan transsitilan merkitystä samanistisissa rituaaleissa koko tutkimustraditio on joutunut harhaan, kun samaanien toiminnan symbolinen ja representatiivinen merkitys on jäänyt sivuun¹⁴. Valitettavasti Hamayonin mielenkiintoiset tutkimukset jäävät kohdaltani enimmäkseen kielimuurin tuolle puolen.

¹³ Lewis 1989, 22.

¹⁴ Hamayon 1995, 17, 25.

Monissa samaaneja koskevilla antropologisilla ja folkloristisilla tutkimuksilla on ongelmana se, että tutkijat ovat liian innokkaasti halunneet lähestyä rituaaleja tutkittaviensa näkökulmasta. Kulttuurin- ja perinteetutkimukselle ominaisella tavalla on haluttu olla ottamatta kantaa siihen, mikä informanttien kertomasta on länsimaisesta näkökulmasta ”totta”. Tarkkaan, tutkittaville itselleen toteen kuvaukseen pyrittäessä on käytetty samoja käsitteitä kuin tutkittavat käyttävät. Tuloksena on ollut tutkimuksia, joissa tutkija tuntuu uskovan samoihin henkiin tai jumaliin tai samaan maailmankuvaan kuin tutkittavansa. Rituaalien havainnoijat ovat sen kummemmin kielenkäyttöään problematisoimatta saattaneet kirjoittaa samaanin joutuvan henkipossession valtaan tai hänen sielunsa lähtevän matkalle henkimailmaan.¹⁵ Kiinnostavaa kuitenkin olisi ollut pohtia, mitä samaani *tekee* saadakseen läsnäolijat uskomaan niin tai näin, millaisia esittämisen tekniikoita hän käyttää ja miksi. On puhuttu paljon siitä, mitä merkityksiä rituaalissa mukana olijat antavat siihen kuuluville teoille, mutta vähemmän teoista itsestään.

Haluttaessa jättää kuuluviin tutkittavien ääni tulee huomata, että tutkittavat eivät ole homogeeninen joukko. Ääniä on useita, eivätkä ne kaikki pääse länsimaisen observoinnin korviin. Samaanin oma näkemys esityksistään on erilainen kuin yleisön. Kumpikaan näistä näkemyksistä ei välttämättä vastaa sitä kuvaa, joka länsimaiselle vieraille halutaan antaa. Se, että samaani noudattaa rituaalissa tietynlaisia esityksellisiä konventioita ja jopa tekee silmänkääntötemppeja, ei silti estä sen paremmin samaaneja kuin yleisöä uskomasta kulttuurilleen ominaiseen maailmankuvaan.

Asiaankuuluvien performanssin konventioiden tutkiminen on nähdäkseni välttämätöntä laajemman ja monimuotoisemman kuvan luomiseksi samanismista. Samaanien rituaalit ovat vakavasti otettava uskonnollinen ilmiö – mutta ne eivät ole yksin sitä. Pohdin tässä tutkielmassa, mihin samaanien performanssit sijoittuvat rituaalin ja teatterin välimaastossa ja millainen merkitys niillä on yhteisössään taiteena ja viihteenä, ei ainoastaan uskonnonharjoituksen kannalta.

¹⁵ Vrt. Hamayon 1995, 25.

Teatterin ja rituaalin, uskonnon ja viihteen suhteen pohdinnassa ensiarvoisen tärkeänä apuna on ollut yhdysvaltalaisen performanssitutkijan Richard Schechnerin tuotanto. Schechner on tehnyt teatteria, toiminut ohjaajana The Performance Groupissa ja hankkinut erittäin laajan poikkitieteellisen sivistyksen teatteria ja sitä sivuavia ilmiöitä tutkiessaan. Hän on perehtynyt ennakkoluulottomasti niin antropologiaan, uskontotieteeseen kuin neurologiaankin. Hän on jopa kääntynyt juutalaisesta hinduksi tarkoituksenaan päästä havainnoimaan pyhiä temppelesityksiä, jotka ovat kiellettyjä ei-hindulaisilta¹⁶. Schechnerin teoksista olen löytänyt inspiraation tavalleni tarkastella teatteria ja rituaaleja rinnakkain. Ilman Schechnerin teoksia ja teoretisointia tämä tutkielma olisi jäänyt puolitiehen tai tyystin valmistumatta.

Schechnerin ohella kiinnostavaa monitieteistä tutkimusta teatterista ja rituaaleista ovat tehneet esimerkiksi tunnettu antropologi Victor Turner, joka elämänsä loppupuolella omistautui yhä enemmän teatterin ja performanssin tutkimukselle, sekä näytelmäkirjailija, näyttelijä ja ohjaaja David Cole, joka analysoi näyttelijäntyön yhteyksiä samanismiin ja possessioon kirjassaan *The Theatrical Event: A Mythos, a Vocabulary, a Perspective* (1975).

1.4 Mitä tuleman pitää

Keskityn tutkielmassani samaaniuden tutkimuksessa vähemmälle huomiolle jääneisiin performatiivisiin aspekteihin ja esiintymiseen liittyviin kysymyksiin. Miten samaani koulutautuu, harjoittelee ja valmistautuu viedäkseen läpi vaativat esityksensä, joissa hän on usein ainoa esiintyjä? Millä ilmeillä, eleillä, liikkeillä ja sanoilla samaani luo yleisölle vaikutelman henkien läsnäolosta tai omasta matkastaan tuonpuoleiseen maailmaan ja takaisin? Miten samaani menee rooliin, vaihtaa roolia, palaa takaisin arkiminäänsä? Miten samaani rakentaa esityksen, mitkä ovat sen huippukohdat? Mitä on silmänkääntötemppeujen taustalla? Millä kriteereillä samaania voidaan verrata näyttelijään? Miten samaanin yleisö kokee esitykset? Etsin samaaneja kuvaavista aineistoista vastauksia näihin kysymyksiin.

¹⁶ Schechner 1993, 1-5.

Luvussa 2 tarkastelen teatterin ja rituaalin keskinäisiä suhteita ja suhdetta performanssin käsitteeseen. Perustelen Richard Schechneriltä omaksumaani käsitystä teatterin ja rituaalin läheisestä vuorovaikutussuhteesta. Luvussa 3 pohdin, mitä samanismi on. Tämän luvun läpäisee näkemykseni samaaniudesta nimenomaan performanssitraditiona. Samassa luvussa perehdyn myös Siperian kulttuuriympäristöön, jossa samanismia aidoimmillaan esiintyy. Esittelen samanistisen maailmankuvan ja uskomusjärjestelmän pääpiirteitä. Näin sijoitan samanistiset performanssit kontekstiin, jossa ne saavat merkityksensä. Kuvaan samaanin tehtäviä, samaaniksi tulon vaiheita ja samaaniksi kouluttautumista. Luvussa 4 annan kolme esimerkkiä erilaisista samanistisista istunnoista ja analysoin samaanin tapoja esiintyä niissä. Pohdin, miten samaanin työskentely rituaalissa vertautuu näyttelemiseen. Samalla arvioin Anna-Leena Siikalan rooliteoreettista lähestymistapaa samaaneihin teatterin- ja näyttelijäntytön tutkimuksen kannalta. Luvussa 5 pyrin vastaamaan Kari Salosaaren kysymykseen, miten samaanien tutkimus oikeastaan liittyy teatteritieteeseen. Pohdin rituaaleihin, eritoten samaaniuteen ja henkipossession, kuuluvien esiintymiskäytäntöjen antia teatterin tekemiselle. Esittelen joukon sellaisia lähestymistapoja näyttelijäntytöhön, joissa hyödynnetään samanismia ja henkipossessiota. Lopuksi pohdin niitä tieteenfilosofisia perusteita, jotka ovat olleet aikaisemman samaanien tutkimuksen taustalla. Oman tutkimukseni valossa ehdotan uudenlaisia lähestymistapoja niin samaanien tutkimukseen kuin performanssien tutkimukseen yleensä.

2. Teatteri ja rituaali: performanssin lajityyppejä

2.1. *Performanssi*

2.1.1 Määrittelyä

Sanaa performanssi käytetään eri tavoin sosiaalitieteissä ja taiteentutkimuksessa. Richard Schechnerin mukaan performanssin käsitteen tutkimuksessa on erotettavissa kaksi suuntausta: 1) näkemys, jonka mukaan ihmisen sosiaalinen käyttäytyminen on performatiivista tai eräs performanssin laji ja 2) näkemys, joka tarkastelee erilaisia esteettisiä performansseja ihmisten välisenä vuorovaikutuksena¹⁷.

Ensimmäisessä tarkastelutavassa keskiössä on ihmisen toiminta ja sosiaaliset suhteet, ja se on ominainen sosiaalitieteille. Antropologi Ralph Linton lanseerasi ns. rooliteorian peruskäsitteet, *statuksen* ja *roolin*, jo 1930-luvulla. Status on henkilön paikka tai asema sosiaalisessa järjestyksessä. Rooli on se normien, odotusten ja käyttäytymissäntöjen kokoelma, joka liittyy tiettyyn statukseen. Lintonin mukaan rooli on statuksen dynaaminen aspekti.¹⁸ Jo Lintonia aikaisemmin George Herbert Mead puhui *roolinotosta* sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Roolinotto on prosessi, jossa henkilö asettaa itsensä väliaikaisesti toisen asemaan. Esimerkiksi lapsen sosialisatiossa kyvyllä asettua toisen rooliin on tärkeä sija.¹⁹ *Vastaroolit* ovat niitä rooleja, joiden kanssa henkilö joutuu tekemisiin oman roolinsa puitteissa. *Roolikasaumalla* tarkoitetaan kaikkia tiettyyn statukseen liittyviä rooleja ja näiden keskinäisiä suhteita.²⁰ Statuksen ja roolin käsitteistä on tullut sosiaalitieteiden arkipäiväisintä kielenkäyttöä, ja niiden taustalla on helppo huomata ajatus arkielämän vertautumisesta teatteriin ja näyttölemiseen.

Sosiaalipsykologi Erving Goffman on vienyt ajatusta ns. draama-analogiasta pidemmälle. Goffman tarkastelee kaikkea sosiaalista toimintaa performatiivisena ja käyttää eksplisiittisesti teatterista lainattua käsitteistöä. Elämä ja teatteri eivät Goffmanille ole järin kaukana toisistaan. ”Scripts even in the hands of unpracticed

¹⁷ Schechner 1985, 296.

¹⁸ Linton 1936, 113-114.

¹⁹ Mead 1934, esim. 150-151, 364-367; Siikala 1978, 53.

²⁰ Siikala 1978, 56.

players can come to life because life itself is a dramatically enacted thing. All the world is not, of course, a stage, but the crucial ways in which it isn't are not easy to specify", Goffman kirjoittaa.²¹ Hän määrittelee performanssin toiminnaksi, joka tapahtuu muiden läsnäollessa ja jolla pyritään vaikuttamaan läsnäolijoihin²². Hänen mukaansa ihmiset esittävät sosiaalisia roolejaan kuin näyttelijät ikään. He pyrkivät "dramatisoimaan" toimintansa siten, että "katsojat" saavat oikean kuvan siitä, mitä he ovat tekemässä. Arjen performanssit vaativat teatteriesitysten tavoin huolellista suunnittelua ja harkitun näyttämöllepanon, jotta esityksen viesti tavoittaa katsojat, kanssaihmiset.²³ Goffmanin näkemyksen mukaan mitä tahansa inhimillistä toimintaa voidaan tarkastella performanssina. Performanssi on hänelle pikemmin laadullinen käsite kuin jokin tietty lajityyppi; kaikki käyttäytyminen voi tilanteesta riippuen olla performatiivista.²⁴

Toinen teatterin piiristä käsitteitä lainaava ja niiden pohjalta teorioita muodostava kulttuurintutkija on Victor Turner. Turner on sitä mieltä, että sosiaaliset konfliktit- ja kriisitilanteet ovat erityisen draamallisia. Hän käyttää *sosiaalisen draaman* käsitettä kuvatakseen ja analysoidakseen konflikteja. Turnerin mukaan tällaiset tilanteet noudattavat neliosaista kaavaa. Ensimmäisenä tapahtuu rikkoutuminen (breach), jossa totutut sosiaaliset suhteet saavat särön. Seuraa kriisivaihe, joka pyritään päättämään korjaavalla (redressive) toiminnalla. Tämä tapahtuu esimerkiksi rituaalin tai seremonian avulla. Neljäntenä vaiheena on konfliktin läpi käyneen ryhmän yhtenäisyyden palauttaminen.²⁵

Richard Schechner toteaa, että Turnerin kuvaamat konfliktitilanteet ovat "luonnostaan draamallisia, koska osallistujat eivät vain tee asioita, vaan *näyttävät itselleen ja toisille mitä tekevät tai ovat tehneet*"²⁶. Turner ehdottaa, että kulttuuristen performanssien kuten teatterin ja rituaalin juuret olisivat sosiaalisissa draamoissa²⁷. Jos arkielämä muistuttaa goffmanilaisittain teatteria, on sosiaalinen draama

²¹ Goffman 1959, 72.

²² Mt., 15, 22.

²³ Mt., esim. 17, 30-33, 51-53.

²⁴ Schechner 1988, 30, ks. myös Tuan 1990, 236-238.

²⁵ Turner 1974, 37-42.

²⁶ Schechner 1988, 166, käänös minun.

²⁷ Turner 1990, 9-11, 13.

eräänlaista metateatteria. Se on tietoisesti refleksiivistä, heijastavaa, kommunikaatiota kommunikaatiojärjestelmästä itsestään.²⁸

Arnold van Gennep on esittänyt teoksessaan *Rites of Passage* (alunperin ranskaksi 1909) niin sanotun siirtymäriittiteorian. Hänen mukaansa siirtymäriitit ovat rituaaleja, jotka siirtävät ihmisen maantieteellisestä paikasta, sosiaalisesta statuksesta tai ikäryhmästä toiseen. Siirtymäriitit noudattavat aina samaa kolmiosaista kaavaa. Irtaumavaiheessa yksilö irrotetaan vanhasta, liminaalivaiheessa hän on välitilassa kuulumatta sen enempää vanhaan kuin uuteen, ja liittymävaiheessa hänen uusi statusensa vahvistetaan.²⁹ Victor Turner on kiinnittänyt huomiota erityisesti liminaalivaiheeseen, jossa tapahtuu varsinainen siirtymä ja yksilö on vailla paikkaa sosiaalisessa järjestyksessä. Turner on laajentanut liminaalisuuden käsitettä koskemaan ”mitä tahansa tilaa, joka on jokapäiväisen elämän ulkopuolella tai sen periferiassa”³⁰. Liminaalisuudelle on ominaista arvojen ja statusten kääntyminen vastakohdikseen, epävakauden ja kokeilun ilmapiiri. Erilaiset performanssit ovat teollistuneessa länsimaisessa yhteiskunnassa paikka liminaalisuudelle, arjesta ulos tai sivuun astumiselle, joka alkuperäiskansojen pienyhteisöissä sai ilmaisunsa rituaaleissa. Richard Schechner toteaa, että performanssi on liminaalisuuden paradigma siinä mielessä, että esiintyvä ihminen toimii aina välitilassa, identiteettien välissä. Esiintyjä ei ole pelkästään oma itsensä mutta ei liioin muutu kokonaan toiseksi.³¹

Victor Turner pohtii myös, miten kielitieteen käsitteitä kompetenssi ja performanssi voitaisiin käyttää kulttuurintutkimuksessa. Jos henkilö sanoo ”osaan puhua suomea”, hän tarkoittaa, että hänellä on kyky, kompetenssi puhua suomen kieltä. Hänen sanomansa suomenkieliset lauseet ovat performanssia. Kompetenssi on ideaali, kun taas yksilölliset, aina epätäydelliset suoritukset ovat performanssia. Variaatiot, lipsahdukset, väärin ääntämiset, tuskin kuuluva mutina ja epäröivät tauot kuuluvat performanssiin. Postmoderni tiede on Turnerin mukaan erityisen kiinnostunut

²⁸ Turner 1985, 181.

²⁹ van Gennep, 1960, 10-11, 21.

³⁰ Turner 1974, 47, käänös minun.

³¹ Turner 1982, 95-96, 106-107; Schechner 1985, 295.

kulttuurissa juuri performanssista, näistä lipsahduksista ja virheistä mutta myös niiden liminaalisesta luovuudesta ja aitoudesta.³²

Schechnerin mainitsemassa toisessa tavassa lähestyä performanssia keskeisintä on taide-esitys ja sen ominaisuudet, ja se on tyypillistä taiteentutkimukselle kuten taidehistorialle tai teatteritieteelle. Teatteria, musiikkia ja tanssia kutsutaan esittäviksi taiteiksi, 'performing arts'. Erotukseksi luovista taiteista (creative arts) esittävisissä taiteissa ei tuoteta taideteoksiksi kutsuttuja esineitä. Esittävisissä taiteissa keskeistä on toiminta. Esittävien taiteiden tuote on ajallinen prosessi, josta ei esityksen ollessa ohi jää jäljelle mitään.³³

Taiteen kentällä tunnetaan oma performanssi-niminen genrensä. Performanssiksi kutsutulle taidemuodolle on ominaista eri taiteenlajien kuten kirjallisuuden, kuvataiteen, tanssin ja teatterin yhdistely. Performanssi on ”poikkitaiteellista” ja perustuu eri medioiden ja materiaalien montaasiin. Toisin kuin perinteisessä teatterissa esiintyjät eivät useinkaan esitä roolihenkilöä vaan itseään. Performanssin pohjana ei liioin ole kirjoitettu näytelmäteksti, vaan performanssi hakee inspiraatiota rituaaleista, leikeistä, peleistä ja tarinankerronnan traditioista. Performansseja esitetään teatteritilan sijasta useimmiten kaduilla, puistoissa, kapakoissa tai vaikkapa vanhoissa tehdashalleissa. Performanssitaide pyrkii olemaan avoimesti poliittista ja provokatiivista: esimerkiksi feministinen liike on antanut paljon performanssitaiteelle.³⁴

Performanssitaide pyrkii kyseenalaistamaan ja horjuttamaan sekä taiteen sisäisiä genererajoja että ”taiteen” ja ”elämän” välistä rajaa. Performanssitaiteelle tyypillisiä keinoja käyttävissä esityksissä taiteesta tulee tässä-ja-nyt –kommunikaatiota ihmisten välillä.

Richard Schechner antaa esimerkin ”taiteen” ja ”elämän” rajojen koettelusta kirjoittaessaan performanssiryhmä Squatista, jonka esiintymispaikka sijaitsee New Yorkissa 23. kadun varrella. Squatin näyttämön takaseinänä on suuri ikkuna, joka

³² Turner 1985, 182-183.

³³ Thom 1993, 3.

³⁴ Stern & Henderson 1993, 381-383.

avautuu kadulle. Schchnerin mukaan ikkuna toimii rajana, jonka toisella puolella on ”elämä”, toisella ”taide”. Squatin yleisö näkee esityksen ohella myös kadulla kulkijat, joista monet pysähtyvät hämmentyneenä katsomaan ikkunasta sisään. Maksaneet katsojat tietävät katsovansa ”teatteriesitystä”, mutta satunnaiset katsojat kadulla eivät välttämättä osaa kategorisoida näkemäänsä. Teatterin yleisö nauraa tuijottamaan jääville ohikulkijoille niin kuin nämä olisivat piilokamerassa. Myöhemmin samassa esityksessä tv-kamera kuvaa yleisöä itseään: nyt he voivat katsella itseään katsomassa esitystä. Squat on tehnyt myös esityksiä, joissa näyttelijät esiintyvät ensin ikkunan ulkopuolella 23. kadulla. Tällöin maksaneenkin katsojan voi olla aluksi mahdotonta tietää, kuuluvatko näyttelijät todella esitykseen vai ovatko he ketä tahansa ohikulkijoita. Vasta, kun näyttelijä tulee ikkunan vieressä olevasta ovesta sisään, katsoja vakuuttuu siitä, että hän todella on osa esitystä. Tavallinen kadulla kulkeva newyorkilainen, joka ei näe teatteriin sisälle, jää siihen uskoon, että Squatin kadulla esittämä kohtaaminen kuului ”elämän” eikä ”taiteen” kategoriaan.³⁵

Taiteen lajina performanssin päämäärä on kysyä, mitä taide oikein on ja mikä erottaa sen tavallisesta ihmisten välisestä kanssakäymisestä. Periaatteessa kysymyksenasettelu on siis käänteinen performatiivisuutta tutkineiden sosiaalitieteilijöiden kysymykselle siitä, mikä erottaa sosiaalisen kanssakäymisen taiteesta.

Richard Schechner itse määrittelee performanssin sellaisena ihmisen tai ihmisryhmän toimintana, joka tapahtuu toisen ihmisen tai ryhmän läsnäollessa ja tätä varten. Hän tosin huomauttaa, että läheskään kaikissa hänen performansseiksi luokittelmissaan ilmiöissä ei voida selkeästi jakaa osallistujia katsojiin ja esiintyjiin, mutta että implisiittinen oletus katsojuudesta on myös tällaisissa tapauksissa usein läsnä. Schechnerin performanssin käsite lähestyy teatterin määritelmää, koska sen keskiössä on yleisön ja esiintyjän välinen suhde. Hän soveltaa sitä myös rituaaliin, peleihin, leikkiin ja urheiluun – ilmiöihin, joista performanssitaide saa inspiraationsa pikemmin kuin teatterista.³⁶

³⁵ Schechner 1985, 302-305.

³⁶ Schechner 1988, 30; Tuan 1990, 241.

Schechnerin mukaan performanssille on ominaista määrätynlainen kaksinkertainen luonne. Performanssikäyttäytyminen on ”kahdesti-käyttäytymistä”, ”twice-behaved behavior”. Performanssissa ihminen tekee uudelleen jo kertaalleen tehdyn, harjoittelee, toistaa ja korjaa, luo uutta ja mukauttaa tämän uuden sopimaan aiempaan käyttäytymiseen. Tämän hän tekee tarkkaillen itseään, ikään kuin itsensä ulkopuolella, toisen silmin. Performanssikäyttäytyminen on luovaa käyttäytymistä, mutta määräytyy samalla aina kulttuurista ja perinteestä. Tätä kaikkea Schechner kutsuu termillä ”restored behavior”.³⁷

Put in personal terms, restored behavior is ”me behaving as if I am someone else” or ”as if I am ’beside myself’, or ’not myself’,” as when in trance. But this ”someone else” may also be ”me in another state of feeling/being”, as if there were multiple ”me’s” in each person.³⁸

Schechnerin määritelmä on pohjana omalle ehdotukselleni performanssin määritelmästä. Määrittelen performanssin *symboliseksi, ruumiilliseksi toiminnaksi, joka tehdään toisen ihmisen tai ryhmän läsnäollessa ja tätä varten*. Performanssi ilmentää ja välittää merkityksiä symbolien avulla. Symbolien merkitys on yhteisesti sovittua, mutta moniulotteista ja määrittyy sosiaalisessa vuorovaikutuksessa jatkuvasti uudelleen.³⁹ Performanssi tapahtuu aina ihmisruumiissa, joka on ensimmäinen ehto kaikille havainnoillemme ja kokemuksellemme maailmasta. Myös puhe on ruumiillista toimintaa.

En väitä, että esittämäni performanssin määritelmä olisi tyhjentävä. Herää kysymys, kannattaako performanssia tämän tutkimuksen tarpeiden valossa määritellä lainkaan. Kun kysymys on niinkin toiminnallisesta asiasta kuin performanssi, lienee käsitteisiin tuijottamista järkevämpää tutkia sitä, mitä ihmiset tekevät.

2.1.2 Performanssin genret

Richard Schechnerin teoretisoinnissa on kiintoisaa erityisesti hänen tapansa tarkastella havainnollisesti ja poikkitieteellisesti erilaisia performanssin kriteerit täyttäviä ilmiöitä, performanssin genrejä. Schechnerin lähestymistapa tuo mieleen

³⁷ Schechner 1985, 35-37.

³⁸ Mt., 37.

³⁹ Turner 1985, 171; symbolien asemasta kulttuurissa ks. myös Geertz 1973, 89, 91.

filosofi Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyden teorian. Schechner tarkastelee performansseja eräänlaisena verkostona, jossa erilaisilla performanssin lajeilla on niin yhteisiä kuin erottaviakin piirteitä. Mikään piirre ei silti ole välttämättä kaikille yhteinen, sellainen, jonka kautta performanssin voisi kattavasti määritellä.⁴⁰

Schechner nimeää performanssin lajityypeiksi teatterin, rituaalin, pelit, leikin ja urheilun. Teatterin käsitteeseen hän sisällyttää myös musiikin ja tanssin. Suurin osa maailman teatteriperinteistä ei tee länsimaiseen tapaan eroa puhe-, tanssi- ja musiikkiteatterin välille, vaan nämä kaikki yhdistyvät samassa esityksessä. Tämän vuoksi Schechner ei pidä tarpeellisena tarkastella musiikkia ja tanssia teatterista erillään.⁴¹

Mikä sitten yhdistää rituaalia, teatteria, pelejä, leikkiä ja urheilua, jotta niistä voidaan puhua yhden kattokäsitteen, performanssin, alla? Schechnerin mukaan ensimmäinen näitä viittä inhimillisen toiminnan tapaa yhdistävä tekijä on erityinen tapa suhtautua aikaan. Teatterissa käytetään symbolista aikaa, joka usein eroaa merkittävästi siitä kelloajasta, jonka esitys kestää. Joissakin performansseissa, kuten samanistisissa parannusrituaaleissa, toiminta itsessään määrää ajankulun: kun tietty tehtävä on suoritettu loppuun, performanssi päättyy. Eräässä mielessä myös teatteriesityksen aika on tällaista aikaa. Esitys loppuu, kun ollaan saavuttu näytelmätekstin loppuun. Monissa peleissä taas asetetaan tietty aika tapahtuman alkamiselle ja loppumiselle, jolloin tavoitteena on esimerkiksi tehdä mahdollisimman monta maalia kyseisessä ajassa.⁴²

Toisekseen performanssia luonnehtii Schechnerin mukaan erityinen tapa suhtautua esineisiin. Arkielämässä esineiden hyöty määräytyy sen mukaan, mihin niitä käytetään, miten kauniita tai harvinaisia ne ovat (taide-esineet) tai millainen vaihtoarvo niillä on (raha). Performansseissa käytetyt esineet ovat usein halpoja ja vailla merkittävää käyttöarvoa, mutta performanssin kontekstissa niistä tulee koko tilanteen keskipiste. Mitäpä olisi jääkiekko ilman kiekkoa? Lasten leikeissä ja

⁴⁰ Vrt. Wittgenstein 1975, 17, 20.

⁴¹ Schechner 1988, 6, 30.

⁴² Mt., 6-7.

teatterissa esineet ja rekvisiitta ovat keskeisiä symbolisen todellisuuden luoja. Ne erottavat performanssin todellisuuden arjen todellisuudesta.⁴³

Kolmas performansseille tyypillinen piirre on, että ne asettuvat erilleen tuottavasta työstä. Performansseissa ei valmisteta mitään: ne ovat ekonomisesti katsoen hyödyttömiä. Performanssit kuuluvat vapaa-aikaan ja ne onkin helppo leimata joutaviksi ja vähäarvoisiksi verrattuna ruoan ja toimeentulon hankkimisen täyttämään tavalliseen elämään. Paradoksaalista kyllä, sinänsä tuottamattomien performanssien ympärille on kasautunut valtava määrä liiketoimintaa. Esimerkiksi näyttelijät ja ammattiuurheilijat saattavat ansaita suuriakin summia tekemättä niin sanotusti mitään.⁴⁴

Neljänneksi performansseja luonnehtii se, että niillä on säännöt. Peleissä ja urheilussa nämä voivat olla hyvinkin ilmiselvät ja ulkoa opeteltavissa. Myös rituaali noudattaa tiettyjä perinteitä, ja teatteri-, tanssi- ja musiikkiesitykset omia konventioitaan. Vallankumouksellisimman jumalanpalvelusuudistuksen tai avantgardistisimman teatteriesityksen on oltava tietoinen performanssin säännöistä ja normeista, ja jossain määrin mukauduttava niihin.⁴⁵

Usein, joskaan ei aina, performanssit tapahtuvat niille varatuissa erityisissä paikoissa kuten teattereissa, temppeleissä tai stadioneilla. Tämä seikka on omiaan konkreettisesti irrottamaan performanssit jokapäiväisestä elämästä omaksi todellisuudekseen. Schechner toteaaakin, että performanssien sosiaalinen funktio on erottautuminen arjesta.⁴⁶ Sosiaalisessa todellisuudessa performanssit ovat siis turnerilaisittain liminaalisessa asemassa. Sekularisoituneessa yhteiskunnassa maalliset performanssit kuten urheilu, pelit, leikki tai teatteri ovat ottamassa sitä paikkaa, jonka ennen täyttivät uskonnolliset rituaalit.

⁴³ Schechner 1988, 9.

⁴⁴ Mp.

⁴⁵ Mt., 10-11.

⁴⁶ Mt., 11.

2.2. Teatteri ja rituaali

2.2.1 Määrittelyä

Rituaali mielletään yleensä ennen muuta uskonnolliseksi käsitteeksi. Lähes kaikissa uskonnon määritelmässä rituaalilla on jonkinlainen sija. Joskus rituaalin ja uskonnon käsitteitä käytetään lähes päällekkäin. Sanaa rituaali on käytetty myös uskonnollisen kontekstin ulkopuolella. Jotkut tutkijat puhuvat mistä tahansa ei-rationaalisesta, toistuvasta käyttäytymisestä rituaalisena – tästä esimerkkinä psykoanalyttinen teoria, joka ymmärtää neuroosit eräänlaisena rituaalisena käyttäytymisenä, tai etologia, joka tutkii eläinten ”rituaaleja”.

Evan M. Zuesse määrittelee *Encyclopedia of Religionissa* rituaalin tietoisena ja vapaaehtoisena, itseään toistavana ja tyylieläytynä symbolisena ruumiillisena toimintana, joka keskittyy kosmisiin rakenteisiin tai pyhiin olentoihin⁴⁷. Barbara G. Myerhoff, toinen *Secular Ritual* –teoksen toimittajista, kirjoittaa puolestaan:

Ritual is an act or actions intentionally conducted by a group of people employing one or more symbols in a repetitive, formal, precise, highly stylized fashion. Action is indicated because rituals persuade the body first; behaviors precede emotions in the participants.⁴⁸

Määritelmien ilmeisin ero on se, että jälkimmäisessä ei puhuta mitään uskonnosta tai pyhästä. Viime vuosikymmeninä ns. maalliset rituaalit ovatkin saaneet yhä enemmän huomiota osakseen. Catherine Bell jaottelee rituaalit seuraaviin kuuteen kategoriaan: 1) siirtymäriitit tai elämänkaaririitit, 2) kalendaaririitit, 3) vaihdon ja yhteyden riitit (esim. uhrirituaalit, ehtoollinen), 4) kärsimyksen ja koettelemuksen riitit (esim. parantamiseen tai puhdistautumiseen liittyvät rituaalit), 5) paasto, pidot ja festivaalit ja 6) poliittiset rituaalit⁴⁹. Kuten voi huomata, sisältää luettelo sekä perinteisesti uskontoon liittyviä että hyvinkin maallisia rituaalin tyyppejä.

Antropologi Edmund Leachin jaottelu tekniseen ja ekspressiiviseen toimintaan tarjoaa yhden mahdollisen tavan käsitteellistää rituaalista käyttäytymistä. Tekninen

⁴⁷ Zuesse 1987, 405.

⁴⁸ Myerhoff 1977, 199.

⁴⁹ Bell 1997, 94.

toiminta tähtää ympäristön fyysisen tilan muuttamiseen; ekspressiivinen toiminta joko sanoo jotain maailmasta sellaisenaan tai pyrkii muuttamaan sitä metafysisin keinoin. Ekspressiivinen toiminta on luonteeltaan symbolista. Sekä maallisen että pyhän piiriin kuuluvat rituaalit kuten myös teatteri ovat ekspressiivistä toimintaa.⁵⁰

Sekä Zuessen uskontotieteellisestä sanakirjamääritelmästä että Myerhoffin ei-uskonnollisesta määritelmästä puuttuu näkökulma rituaalista performanssina, toisten läsnäollessa ja toisia varten tehtynä tekojen sarjana. Toisaalta Zuessen toteamukseen rituaalin kohdistumisesta pyhiin olentoihin voi yhdistää Richard Schechnerin huomion siitä, että vaikka rituaalilla ei olisi yleisöä, ajatellaan implisiittisenä yleisönä olevan jonkin jumaluuden. Näin ajatellen myös Zuessen määritelmästä löytyy toimijan ja katsojan välinen suhde, jota Schechner pitää performanssin perustana.⁵¹

Voisiko Zuessen tai Myerhoffin rituaalin määritelmä sopia teatterin määritelmäksi? Teatteri on epäilemättä tietoista ja vapaaehtoista, symbolista ja ruumiillista. Rituaalin lailla myös teatteri on muodollista ja tyyliä toimintaa, joka toistaa omia konventioitaan. Voisiko näihin rituaalin määritelmiin vain lisätä huomautuksen osallistujien keskisestä jaosta esiintyjiin ja katsojiin, ja ne olisivatkin käypiä teatterin määritelmiksi? Entä voidaanko rituaali todella määritellä puhumatta mitään yleisöstä? Pohdin seuraavaksi keskeisimpiä teatteria ja rituaalia yhdistäviä ja erottavia seikkoja.

2.2.2 Vaikuttavuus ja viihdyttävyyys

The Cambridge Guide to World Theatren rituaalia käsittelevässä artikkelissaan A. E. Green erottaa rituaalin ja teatterin toisistaan toteamalla, että siinä missä teatteri *sanoo*, kuvailee asioita, rituaali *tekee*. Esimerkiksi sopivat häät. Kun kaksi näyttelijää vihitään teatteriesityksessä, eivät heidän keskinäiset suhteensa ”tosielämässä” muutu. Esityksen päätyttyä näyttelijät menevät kumpikin omaan kotiinsa, eikä heillä välttämättä ole minkäänlaista tunnesidettä toisiaan kohtaan. Kun taas kaksi henkilöä

⁵⁰ Leach 1976, 9; Ward 1979, 19.

⁵¹ Schechner 1988, 30.

vihitään rituaalissa nimeltä häät, luodaan uusia sosiaalisia järjestyksiä. Samalla vahvistetaan yhteisön perinteistä sisäistä suhderakennetta sekä sen suhteita myytteihinsä ja uskomusjärjestelmiinsä. Rituaalin jälkeen useat siihen osallistujista ovat saaneet sekä uusia sukulaisia että uusia juridisia oikeuksia ja velvollisuuksia. Vaikka näiden kahden performanssin, teatteriesityksen ja rituaalin, päämäärät näyttävät eroavan toisistaan näin huomasti, ovat niiden käyttämät keinot samoja.⁵² Molemmat ovat Leachin sanoin ekspressiivistä käyttäytymistä, mutta teatteri näyttää pyrkivän sanomaan jotain maailmasta sellaisena kuin se on ja rituaali muuttamaan sitä metafysisin keinoin.

Richard Schechner pohtii *Performance Theoryssa* jakoa vaikuttavuuteen ja viihdyttävyyteen, joka tuntuu selkeimmin erottavan teatterin rituaalista. Tätä jakoa on usein käytetty määriteltäessä teatterin ja rituaalin eroa. Esimerkiksi Roberte L. Hamayon määrittelee samaanien toiminnan rituaaliksi eikä teatteriksi perustellen tätä seuraavasti: ”The shaman’s actions address supernatural entities and not an audience, and aim at *producing symbolic effects* in other realms and not at merely *entertaining* or being an end in itself.”⁵³ John A. Dooley sanoo samaa. Näyttelijä ei ’oikeasti’ tee sitä, mitä hän näyttää olevan tekemässä, mutta samaani tekee. Samaanien teoilla on vaikutusta maailmaan. Tulee tosin huomata, että hänen tekojensa vaikuttavuus riippuu yleisön uskosta siihen.⁵⁴

Taulukko 1 (s. 21) havainnollistaa vaikutuksiin pyrkivän ja viihdyttämään pyrkivän performanssin eroja. Kuten taulukosta näkyy, liittyy vaikuttavuuteen ja viihdyttävyyteen koko joukko muita esityksen ominaisuuksia: yleisön suhtautuminen, esiintyjien psykofyysinen tila, mahdollinen yhteys uskontoon ja asennoituminen kritiikkiin. Schechner kuitenkin korostaa, että kysymys ei ole niinkään vastakohdista, vaan jatkumon ääripäistä. Mikään performanssi ei sijoitu puhtaasti kumpaankaan päähän. On tärkeää huomata, että jaottelu ei liioin ole yhtä kuin jaottelu teatterin ja rituaalin välillä, vaikka rituaaleilla onkin tapana pyrkiä pikemmin vaikuttavuuteen kuin viihteellisyyteen ja päinvastoin. Mary ja Max Gluckmanin sanoin rituaali esitetään yhteisön hyödyksi, ei teatterin tavoin sen

⁵² Green 1988, 829.

⁵³ Hamayon 1995, 26-27, kursivointi minun.

⁵⁴ Dooley 1995, 43-44.

välittömän tehon vuoksi, joka esityksellä on yleisöön⁵⁵. Tämä ei kuitenkaan poista sitä tosiseikkaa, että myös rituaaleilla on viihdyttävä puolensa ja samankaltainen ”välitön teho” kuin teatterilla.

Taulukko 1⁵⁶

EFFICACY Ritual	↔	ENTERTAINMENT Theater
Results		Fun
Link to an absent Other		Only for those here
Symbolic time		Emphasis now
Performer possessed, in trance		Performer knows what s/he's doing
Audience participates		Audience watches
Audience believes		Audience appreciates
Criticism discouraged		Criticism flourishes
Collective creativity		Individual creativity

Schechner toteaa, että mikä tahansa rituaali, kuten mikä tahansa tapaus kenen tahansa arkielämästä, on mahdollista irrottaa kontekstistaan ja esittää teatterina. Rituaalin konteksti ja funktio eroavat teatterista, mutta mikään perustavanlaatuinen kuilu ei estä rituaalin sisällön esittämistä viihteen kontekstissa.⁵⁷

Schechner huomauttaa myös, että kysymys vaikuttavuudesta ja viihteellisyydestä mutkistuu katsottaessa samaa esitystä eri puolilta esimerkiksi eri osallistujien näkökulmasta⁵⁸. Häät ovat (uskonnollinen) rituaali, joka vaikuttaa syvästi morsiusparin ja heidän perheidensä elämään. Samalla ne kuitenkin ovat viihteellinen show, jossa pukeudutaan näyttäviin (rooli)asuihin, lauletaan, tanssitaan, leikataan kakkua yleisön edessä ja pidetään puheita kuulijoiden iloksi.

2.2.3 Transportaatio ja transformaatio

Lisävalaistusta vaikuttavuuden ja viihdyttävyyden ongelmaan tuovat Richard Schechnerin käsitteet transportaatio ja transformaatio. Schechnerin mukaan draaman

⁵⁵ Gluckman & Gluckman 1977, 237.

⁵⁶ Schechner 1988, 120.

⁵⁷ Mt., 138.

⁵⁸ Mt., 120, ks. myös Obeyesekere 1990, 129.

ydin on muuntumisessa. Victor Turner luonnehtii rituaaleja transformatiivisiksi, muutosta aikaan saaviksi performansseiksi. Schechner pitää muuntumista olemuksellisesti keskeisenä myös esteettisessä draamassa, vastakohtana Turnerin sosiaalisille draamoille.⁵⁹

Jotkin sosiaaliset draamat kuten sota tai oikeudenkäynti aiheuttavat pysyviä muutoksia niihin osallistujien elinympäristössä. Jotkin rituaalit (joita Schechner pitää yhtäaikaan sosiaalisina ja esteettisinä draamoina) aiheuttavat pysyviä muutoksia osallistujan statuksessa sekä väliaikaisia tai vähemmän vakavia muutoksia tämän ruumiissa. Esteettisissä draamoissa kuten teatterissa muutokset sen sijaan ovat aina väliaikaisia. Schechner kuitenkin painottaa, että esiintyjän muuntuminen toiseksi on ohimenevydessäänkin perustavanlaatuista. Teatterin voima piilee siinä, että esiintyjät toimivat koko ajan identiteettien välissä. Hamletia näyttelevä henkilö ei tietenkään ole Hamlet, mutta hän ei liioin ole pelkästään oma itsensä.⁶⁰

To play a person in love, or someone who murders or is murdered (common enough in western theater), or to be transformed into a god, or to go into a trance (common enough in non-western theater) involves fundamental, if temporary, transformations of being, not mere appearance.⁶¹

Schechner kutsuu performansseissa tapahtuvia pysyviä muutoksia *transformaatioiksi* ja väliaikaisia muutoksia *transportaatioiksi*. Transportaatiossa esiintyjä palaa performanssin päätyttyä alkutilanteeseen.⁶² Näinhän kävi aikaisemmassa esimerkissä morsianta ja sulhasta esittäneille näyttelijöille. Omissa häissään morsiamena ja sulhasena olleet henkilöt sitä vastoin eivät palaa performanssin jälkeen entisiin statuksiinsa, vaan performanssi transformoi heidät vaimoksi ja aviomieheksi.

Länsimaisissa performansseissa kiinnitetään paljon huomiota transportaatioprosessin ensimmäiseen puoliskoon, toiseksi tulemiseen, roolin ”löytämiseen”. Ei-länsimaisissa teatteriperinteissä esiintyjät ovat usein transsissa. Tällöin kiinnitetään huomiota myös heidän palauttamiseensa roolista pois, normaaliin tajunnantilaan ja

⁵⁹ Schechner 1988, 170; Turner 1985, 251. Tässä Schechner käyttää draaman käsitettä turnerilaisessa mielessä tarkoittamaan myös sosiaalisia draamoja – etenkin rituaaleja.

⁶⁰ Schechner 1988, 171; Schechner 1985, 4, 123.

⁶¹ Schechner 1988, 171.

⁶² Schechner 1985, 125-126.

takaisin omaksi itsekseen.⁶³ Myös samaanin performansseissa tämä on huomionarvoista, sillä samaani esiintyy lähes aina ekstaattisessa transsitilassa.

Transformaatiot tuntuu olevan helppo sijoittaa rituaaleihin ja transportaatiot teatteriin. Schechnerin mukaan tämäkään asia ei ole sen yksiselitteisempi kuin kysymys vaikuttavuudesta ja viihteellisyydestä. Pääasiallisesti performanssit sisältävät kummankin aspektin. Samanistinen parannusrituaali on oivallinen esimerkki tästä. Samaanin kohdalla tapahtuu transportaatioita hänen esittäessään eri rooleja; hänen asiakkaassaan tapahtuu – performanssin päättyessä onnelliseen loppuun – transformaatio sairaasta terveeksi.⁶⁴ Schechner huomauttaa myös, että teatterissa transformaatiot kohdistuvat yleisöön. Jos rituaali pyrkii vaikuttamaan osallistujiinsa, pyrkii teatteri vaikuttamaan yleisöönsä.

*The function of aesthetic drama is to do for the consciousness of the audience what social drama does for its participants: providing a place for, and means of, transformation. [...] Aesthetic drama compels a transformation of the spectators' view of the world by rubbing their senses against enactments of extreme events, much more extreme than they would usually witness.*⁶⁵

2.2.4 Yleisö ja esiintyjät

Jotkin rituaalit tulevat mainiosti toimeen ilman yhtäkään katsojaa. Rukouksen lausuminen tai ruokauhrin toimittaminen on mahdollista ja usein täysin tarkoituksenmukaista yksinäisyydessä. Useimmiten rituaaleilla kuitenkin on yleisöä, joka osallistuu tapahtumiin vaihtelevalla intensiteetillä. Tietyntyyppisissä rituaaleissa ulkopuoliset katsojat ovat jopa hyvin tarpeellisia. Transformaatioita sisältävissä siirtymäriiteissä yleisön tehtävä on varmistaa, että transformaatio (lapsesta aikuiseksi, sairaasta terveeksi, morsiamesta vaimoksi jne.) onnistuu. Samaanien istunnot ovat esimerkki rituaaleista, joissa yleisö on aina mukana ja tärkeässä roolissa.⁶⁶

⁶³ Schechner 1985, 126-127.

⁶⁴ Mt., 130; Schechner 1988, 172.

⁶⁵ Schechner 1988, 171-172.

⁶⁶ Schechner 1985, 131-132; Kirby 1975, 2.

Tietyyntyyppisissä rituaaleissa katsojat osallistuvat aktiivisesti tapahtumiin, toisissa he seuraavat passiivisemmin sivusta. Rituaaleille on tyypillistä, että esiintyjän ja katsojan tehtävät voivat vaihdella keskenään. Teatterille taas on ominaista, että esiintyjien ja katsojien roolit on ennalta määrätty. Teatterissa esiintyjät ovat usein ammattilaisia. He ovat valmistaneet esityksen nimenomaan katsojia silmälläpitäen, eivät esimerkiksi vaikuttaakseen performanssin keinoin supranormaaliin maailmaan.⁶⁷

Schechnerin mukaan yleisön osuutta teatterissa luonnehtii se, että katsojat ja esitys ovat erillään toisistaan. Katsojilla on vapaus tulla teatteriin tai olla tulematta, ja jos he tulevat, he voivat katsoa esityksen loppuun tai poistua kesken. Jos he poistuvat, tämä ei vaikuta heidän elämäänsä välttämättä mitenkään. On esityksen tekijöiden ongelma, jos katsomo tyhjenee väliajalla. Teatteriesityksen yleisö ei ole riippuvaista teatterista, vaan teatteri yleisöstään. Rituaalista taas ei voi noin vain kävellä ulos: tämä merkitsisi yhteisön koko arvojärjestelmän kyseenalaistamista. Rituaalin osallistujat ovat riippuvaisia rituaalista. Ellet osallistu häihisi, jäät paitsi uusista sukulaisista sekä avioliiton tuomista oikeuksista ja velvollisuuksista. Pääsääntöisesti rituaalien yleisöä yhdistää jokin seikka kuten esimerkiksi samaan perheeseen, seurakuntaan tai vaikkapa puolueeseen kuuluminen.⁶⁸

The move from ritual to theater happens when a participating audience fragments into a collection of people who attend because the show is advertised, who pay admission, who evaluate what they are going to see before, during and after seeing it. The move from theater to ritual happens when the audience is transformed from a collection of separate individuals into a group or congregation of participants.⁶⁹

Barbara G. Myerhoff tosin on sitä mieltä, että rituaalia ”voi arvioida kuten mitä tahansa teatteriesitystä”. Teatterin lailla myös rituaalin täytyy onnistua vakuuttamaan yleisönsä ja saamaan katsojien huomio.⁷⁰ Tämä vakuuttaminen tapahtuu aina myös esteettisellä ja viihteellisellä tasolla. Esimerkiksi joidenkin samaan kerrotaan olevan hyvin tietoisia performanssiensa esteettisestä arvosta, ja kilpailevan

⁶⁷ Schechner 1988, 138.

⁶⁸ Mt., 126.

⁶⁹ Mt., 142.

⁷⁰ Myerhoff 1977, 222, käänös minun.

taidoillaan kuin esiintyvät taiteilijat ikään. Myös samaanien yleisö tunnistaa rituaalin esteettiset ja viihdyttävät elementit, ja osaa arvostaa niitä.⁷¹

Myerhoff tuntuu Schechnerin lailla ajattelevan, että siinä missä teatterin katsoja on yksityinen ihminen, sitoutuu rituaalin katsoja osaksi kollektiivia pyrkien toimimaan esityksen ja esittäjien sekä näiden välittämien kulttuuristen arvojen tukena. Rituaalin katsojan/osallistujan tulee vähintään esittää uskovansa esimerkiksi ehtoollisviinin muuttuvan Kristuksen vereksi tai vainajahengen puhuvan samaanin kautta. Kaikkien rituaaliin osallistujien tulee liittoutua toimimaan esityksen onnistumisen hyväksi. Tiettyssä mielessähän tämä pätee myös teatteriin. Katsojien oletetaan silkasta kohteliaisuudesta istuvan hiljaa odottamassa väliaikaa, vaikka inhoaisivat ensi hetkestä näkemäänsä esitystä. Myös teatterin katsoja liittyy yleisön kollektiiviin, jonka täytyy ellei suorastaan tukea esityksen onnistumista niin ainakin antaa sille mahdollisuus onnistua.

Rituaalin ja teatterin eroa on vaikea osoittaa. Vaikuttavuus-viihdyttävyyys –akselille ei voida piirtää selkeää rajaa. Sekä teatteri että rituaali sisältävät niin transportaatioita kuin transformaatioitakin. Katsojuuden perusteella voidaan tehdä joitakin erotteluja. Omassa kulttuurissamme esimerkiksi se, että katsojat ostavat pääsylipun, on usein merkinä siitä, että kyseessä on teatteri eikä rituaali. Monissa tapauksissa ainoaksi eron merkiksi jää se, pitävätkö osallistujat – katsojat ja esiintyjät – itse rituaalina vai teatterina performanssia, jossa ovat mukana. Joissain tapauksissa osallistujien on helppo tehdä tämä ero. Joskus koko kysymys ei ole heille edes mielekäs.

2.2.5 Teatterin ”alkuperä”

Teatterihistorioitsijoiden klassinen käsitys on, että teatteri on syntynyt (uskonnollisista) rituaaleista. Ajatuksen on kehittänyt ns. Cambridgen antropologien koulukunta 1900-luvun alussa. Koulukunnan edustajia olivat mm. Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray ja Francis Cornford. Käsityksen taustalla on evolutionistinen kulttuurikäsitys. Charles Darwinin ajattelulle perustuva

⁷¹ Balzer 1995, 171-172, 183; Berti 1995, 67.

kulttuurievolutionismi olettaa kulttuurin kehityksen tapahtuneen yksinkertaisista muodoista kohti monimutkaisia, noudattaen suurin piirtein samoja kehityslinjoja kaikkialla maailmassa. Evolutionismi on hyvä esimerkki etnosentrisestä oppijärjestelmästä. Oma kulttuuri otetaan mittapuuksi, jota vasten toisia kulttuureja arvioidaan. Tarkasteltaessa evolutionismia kriittisesti on helppo huomata sen tendenssi aliarvioida ns. primitiivisiä kulttuureja verrattuna omaan viktoriaaniseen eurooppalaiseen kulttuuriin.⁷²

Tästä huolimatta monet omankin aikamme teatterihistorioitsijat näkevät suhteellisen ongelmattomana teatterin ja rituaalin suhteen. Esimerkiksi Glynne Wickham aloittaa *Teatterihistoriansa* luvulla Yhteisöt ja niiden jumalat. Mahtipontisesti hän kuvailee ”alkukantaisten yhteisöjen” kohtaamista ”yliluonnolliseksi koettujen kauheuksien” kuten luonnonkatastrofien kanssa. Hän toteaa, että ihmiset ovat ”kaikkialla maailmassa muuttaneet oman vaistonvaraisen reaktionsa rytmiksi ja säveleksi voidakseen käyttää niitä yhteydenpitotienä yhteisön itsensä ja salaperäisten, käsittämättömien luonnonvoimien välillä”⁷³. Wickham esittelee lyhyesti ”primitiivisen” ihmisen tapoja ritualisoida vuodenvieroa ja elämänsä kulkua päätyen toteamaan, että ”nämä menot ovat olleet kaikkialla maailmassa suurin piirtein samanlaisia ja että ne edustavat teatterin tarinan alkua”⁷⁴. Wickhamin kirjaa eteenpäin selattaessa on helppo huomata hänen esityksensä myötäilevän kautta linjan samaa ajatusta: teatteri on kehittynyt yksinkertaisen, pelokkaan primitiivin harjoittamista luonnonhenkien palvontamenoista kohti sofistikoitunutta taiteenlajia. Kehitys on saavuttanut huippunsa viime vuosisatojen kuluessa Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa.

Oscar G. Brockett pohtii omassa teatterihistoriassaan kriittisesti evolutionistisia alkuperäteorioita ja toteaa, että joskin rituaali voi olla yksi nykymuotoisen teatterin kehityksen lähde, se ei välttämättä ole ainoa sellainen. Viisaasti Brockett huomauttaa, että eron tekeminen teatterin ja rituaalin välille voi olla vaikeaa ja sitä paitsi usein tarpeetonta. Tekemiemme määritelmien taustalla on väistämättä oma subjektiivinen kokemuksemme. Meidän on helppo erottaa toisistaan oman

⁷² Brockett 1987, 2-4; ks. myös Bell 1997, 6.

⁷³ Wickham 1992, 16.

⁷⁴ Mt., 18-19.

kulttuurimme jumalanpalvelus, urheilutapahtuma ja teatteriesitys, mutta toisenlaisesta kulttuurista tuleva saattaisi pitää niitä kaikkia joko ”rituaaleina” tai ”teatterina”.⁷⁵

Richard Schechner suhtautuu teatterin alkuperäteorioihin kielteisesti. Hänestä ne ovat irrelevantteja, sillä niitä on mahdoton todistaa. Mitä tahansa teatterin alkuperästä sanotaankin, jää aina spekulatioksi. Schechnerin mukaan performanssin eri lajien kuten teatterin ja rituaalin suhde on rinnakkainen ja vuorovaikutteinen. Minkään performanssin lajin syntyä tai alkuperää ei voida johtaa toisesta. Käsitys, jonka mukaan vaikuttavuus edeltää historiallisesti viihteellisyyttä, perustuu väärälle ymmärrykselle ”primitiivisestä ykseydestä”, jossa kaikilla teoilla on tarkoitus suuressa kokonaisuudessa. Schechnerin mukaan viihteellinen aspekti on ollut erottamattomasti läsnä varhaisimmissakin performansseissa. On väärin uskoa, että ”alkukantaisen” ihmisen rituaalit olisivat olleet vain vakavamielisiä ja intentionaalista suojautumista käsittämättömiä voimia vastaan – ne ovat olleet yhtä paljon huvittelua, juhlaa ja taidetta.⁷⁶

Performance originates in impulses to make things happen and to entertain; to get results and to fool around; to collect meanings and to pass the time; to be transformed into another and to celebrate being oneself; to disappear and to show off; to bring into a special place a transcendent Other who exists then-and-now and later-and-now; to be in a trance and to be conscious; to focus on a select group sharing a secret language and to broadcast to the largest possible audience of strangers; to play in order to satisfy a felt obligation and to play only under an Equity contract for cash.⁷⁷

E. T. Kirbyn mukaan on oma moderni myyttimme, että teatteri olisi syntynyt luonnon palvontaan liittyvien kalendaaririittien pohjalta. Entä jos teatterin alku onkin samanismissa, kuten Kirby ehdottaa? Samaani on uskonnollinen spesialisti, joka keskustelelee henkien kanssa, parantaa ja neuvoo. Samaanin käyttäytyminen tuntuisi olevan helppo sijoittaa vaikuttavuus-viihdyttävyyks –jatkumon siihen päähän, jossa rituaali on. Mutta samaanin käyttämät tekniikat ovatkin yllättäen vastakkaisessa päässä. Silmäkääntötemput, vatsastapuhuminen ja akrobatia ovat länsimaisessa kulttuurissa viihdettä. Kirby olettaa, että ”alkuperäinen” samanistinen rituaali on

⁷⁵ Brockett 1987, 4-6.

⁷⁶ Schechner 1988, 6, 140.

⁷⁷ Mt., 142.

ollut eräänlainen kokonaistaideteos, jossa viihteellisillä elementeillä on ollut tärkeä sija. Vaikuttamiseen, esimerkiksi parantamiseen, pyrkivien elementtien vähetessä aikojen myötä ovat viihteelliset elementit jääneet jäljelle pirstaloituen useiksi eri taidemuodoiksi.⁷⁸

On helppo huomata, että Kirbyn teoria on sekin sumeilemattoman evolutionistinen. Teoria noudattaa tuttua Schechnerin kritisoimaa oletusta, että aluksi on ollut rituaali, joka esitetään vakavassa tarkoituksessa ja vaikuttamaan pyrkien. Esteettiset ja viihteelliset elementit palvelevat tätä tarkoitusta. Rituaalista on kehittynyt teatteri, jossa pyritään taiteellisessa ja viihteellisessä mielessä eheään lopputulokseen vaikuttamisen jäädessä vähemmälle. Kirby antaa kyllä ymmärtää vaikuttamisen ja viihdyttämisen kulkeneen samanistisessa rituaalissa käsi kädessä, mutta olettaa tapahtuneen historiallisen kehityskulun, jossa vaikuttaminen on vähitellen karsiutunut pois.

Jos yleisön viihdyttäminen on samanismissa niin keskeistä, että kaikkien taiteen ja viihteen lajien voidaan katsoa syntyneen samaanien toiminnan pohjalta, miksi tutkielmani otsikossa puhutaan samanistisesta rituaalista? Onko kysymys Brockettin esiin nostamasta harhasta: en osaa tunnistaa samaanin toimintaa teatteriksi, koska olen tottunut pitämään kaikkia henkien ja jumalten kanssa tekemisissä olevia, transformaatioita aiheuttavia performansseja rituaaleina? Entä jos se, mitä kutsun samanistiseksi rituaaliksi, onkin samanistista teatteria? Jos näin on, miten tällainen harha on päässyt syntymään? Nämä kysymykset mielessäni siirryn tarkastelemaan tutkielmani ydinaihetta: niitä performansseja, joita samaaneiksi kutsutut henkilöt ovat esittäneet ja esittävät.

⁷⁸ Kirby 1975, xii, 19-20.

3. Mitä samanismi on?

3.1 Samanismi uskontona

Samanismia on pitkään pidetty Siperian kansojen uskontona. Suomalainen uskonnon tutkija K. F. Karjalainen kirjoitti vuonna 1918 *Jugralaisten uskonnossa*:

Uskontotieteellisessä kirjallisuudessa on tullut tavaksi nimittää sellaisia uskontomuotoja, jollaiset vallitsevat pohjois-Aasian varhaiskantaishina säilyneillä kansoilla, yhteisellä nimellä ”shamanismiksi”. Tätä nimitystä ei tietysti ole käytetty ainakaan yksinomaan siitä syystä, että mainitut kansat uskovat shamaaneihin, noitiin, [...] vaan lähtien siitä käsityksestä, että mainituissa uskontomuodoissa noidalla ei ole ainoastaan tärkeä, vaan aivan keskinen asema.⁷⁹

Vielä tätä nykyä samanismi käsitetään yleisesti arktisen alueen alkuperäiskansojen uskonnoksi. Jo edellä siteerattu Karjalainen huomauttaa, että obinugrialaisten⁸⁰ uskontoa ei kuitenkaan ole aiheellista samastaa samanismiin, sillä ”noidan” tehtävä on vain toimia eräänlaisena pappina uskonnon keskittyessä hänen hahmonsija sijasta haltiauskon ympärille⁸¹. Nykytutkimuksessa ollaankin sitä mieltä, että samanismi on nähtävä jokseenkin itsenäisenä osana niitä uskonnollisia järjestelmiä, joiden parissa sitä harjoitetaan. Samanismi ei ole uskonto sinänsä, vaan ilmiö, jota voi esiintyä erilaisissa etnisissä uskonnoissa.⁸² Juha Pentikäinen painottaa: ”Huomionarvoista on, ettei yksikään Pohjois-Euraasian samanistinen kulttuuri tunne tarkkaa vastinetta sanoille uskonto tai samanismi. Kysymyksessä ovat länsimaisen, kristillisen maailmankuvan kannalta tapahtuneet määrittelyt.”⁸³

Juha Pentikäinen kirjoittaa, että samanismin määritelmään

kuuluvat mm. 1) ekstaasitekniikat eri keinoin toisiin maailmoihin tai todellisuuden toisiin tiloihin pääsemiseksi. 2) Samanismissa esiintyy uskoa kahteen tai useampaan sieluun. Ns. ”vapaasielu” jättää ruumiin transsissa matkatakseen toiseen maailmaan eri eläinten hahmoissa, toinen on ruumissielu, kun taas henkisielu saattaa elää ylisukupolvisesti. 3) Olennaista on myös näkemys maailmankaikkeuden kolmikerroksisuudesta ja samaanista

⁷⁹ Karjalainen 1918, 546.

⁸⁰ Jugralaisilla tarkoitetaan obinugrialaisia kansoja, hanteja (ostjakkeja) ja manseja (voguleja). Nämä kansat asuvat laajalla alueella Uralin itäpuolella.

⁸¹ Karjalainen 1918, 546-547.

⁸² Hultkrantz 1973, 36; ks. myös Siikala 1978, 12-13.

⁸³ Pentikäinen 1998, 26.

välittäjänä näiden kerrosten välillä samoin kuin 4) käsitykset samaan eläinhahmoisista apuhengistä. Sen sijaan 5) samaanien rituaalinen varustus vaihtelee: rumpu, puku, laukku, naamio jne.⁸⁴

Samaani on uskonnollinen spesialisti, yhteyshenkilö supranormaaliin maailmaan, sekä parantaja ja psykopompos, joka saattaa kuolleiden sielut vainajien maailmaan. Hän on kuitenkin myös ammattimainen esiintyjä, joka käyttää työssään esittävien taiteiden tekniikoita. Tähän puoleen eivät monetkaan samanisin määrittelijät ole juuri kiinnittäneet huomiota. Tarkastelen seuraavaksi yllä olevan samanisin määritelmän eri osia ja samanistisen maailmankuvan pääpiirteitä. Samalla haluan jatkuvasti muistuttaa, että samanismia määriteltäessä ei voida sivuuttaa samaanin asemaa esiintyjänä.

3.2 Samanismi ekstaasitekniikkana

3.2.1 Transsi ja ekstaasi

Uskontofenomenologi Mircea Eliaden jo klassikon aseman saaneen määritelmän mukaan samanismi on ekstaasitekniikka⁸⁵. Eliaden julkaistua teoksensa *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (alunperin ranskaksi 1951) tuskin kukaan on yrittänyt kirjoittaa samaaneista mainitsematta heidän kykyään haltioituneen transsitilan saavuttamiseen. Samaanin rituaalissa tavoittama ekstaattinen tila on kiehtonut jo vuosisatojen ajan yhtä hyvin länsimaisten tutkimusmatkailijoiden kuin kulttuurintutkijoiden mieliä.

Sekä lääketieteessä että kulttuurintutkimuksessa käytetään käsitettä muuntuneet tietoisuuden tilat kuvaamaan arkisesta tajunnan tilasta poikkeavia tiloja. Tällaisia ovat esimerkiksi uni, transsi ja hypnoosi. Muuntuneita tietoisuuden tiloja esiintyy ihmisillä kaikkialla maailmassa. Niille annetut merkitykset kuitenkin vaihtelevat laidasta laitaan. Joissain tapauksissa arkitietoisuudesta poikkeavaan tilaan joutumista pidetään sairaana tai vähintäänkin omituisena. Toisissa tapauksissa muuntuneisiin tajunnantiloihin ei vain suhtauduta suopeasti, vaan niitä jopa tavoitellaan.⁸⁶

⁸⁴ Pentikäinen 1998, 10-11.

⁸⁵ Eliade 1989, 4.

⁸⁶ Siikala 1978, 32.

Kulttuurintutkijoiden muuntuneista tietoisuuden tiloista käyttämä käsitteistö on moninaista ja sekavaa. Monesti puhutaan päällekkäin esimerkiksi transsista, ekstaasista ja possessiosta. Samanisin kohdalla näiden käsitteiden erottelu on hyvin tarpeellista.

Sanaa transsi on usein käytetty yleiskäsitteenä kuvaamaan monenlaisia poikkeavia tietoisuuden tiloja. Harvemmin termiä on määritelty kovin tarkasti. Anna-Leena Siikala määrittelee transsin normaalista valvetilasta eroavaksi käyttäytymiseksi, jolle annetaan erityisiä kulttuurisia merkityksiä. Siikalan mukaan transsitilaa luonnehtivat muuntuneet käsitykset todellisuudesta ja itsestä. Muutoksen intensiteetti vaihtelee: se voi olla lievää tai johtaa täydelliseen tajunnanmenetykseen. Siikalan määritelmä on laaja ja kattaa mitä erilaisimpia muuntuneita tietoisuuden tiloja. Hän haluaa kuitenkin erottaa transsin käsitteen muuntuneista tietoisuuden tiloista, sillä edellinen termi pitää sisällään nimenomaan kulttuurisesti merkittyjä ja institutionalisoituja käyttäytymismuotoja jälkimmäisen viitatessa vain tiettyihin psykofyysisiin toimintoihin.⁸⁷

Ekstaasin ja transsin käsitteitä Siikala pitää synonyymeina. Hän huomauttaa, että uskontotieteessä käytetään transsin sijaan mieluummin sanaa ekstaasi viittaamaan nimenomaan uskonnollisiin ilmiöihin liittyviin muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin. Itse hän ei näe käsitteillä eroa.⁸⁸ Monet tutkijat kuitenkin erottavat nämä termit toisistaan. Esimerkiksi Richard Schechner pitää ekstaasia ja transsia kahtena rinnakkaisena, erilaisena mutta toisiinsa kietoutuvana esittämisen tekniikkana. Ekstaasissa esiintyjän ruumis tyhjenee, hän muuttuu läpinäkyväksi, katoaa tai ”vähenee”. Schechnerin mukaan ekstaasi on samaanille tyypillinen tekniikka tämän sielun matkatessa henkimaailmaan. Transsissa taas esiintyjästä tulee jotain muuta kuin hän itse on; hän ”lisääntyy”. Schechner samastaa transsin possessioon, jossa jonkun toisen, esimerkiksi hengen, katsotaan ottaneen esiintyjän valtaansa. Ei-eurooppalaisessa teatterissa käsitys näyttelemisestä henkipossessiona on varsin tavallinen. Länsimaisessa teatterissa Jerzy Grotowskin tekniikka ja näkemys ”pyhästä näyttelijästä” vastaa Schechnerin mukaan ekstaasitekniikkaa, sillä ”pyhän

⁸⁷ Siikala 1978, 39.

⁸⁸ Mp.

näyttelijän” tulee eräissä mielessä kyetä kokonaan vapautumaan ruumiistaan⁸⁹. Konstantin Stanislavskin eläytyvä näyttelemineen, jossa näyttelijän ihanteena on toimia ikään kuin hän olisi toinen ihminen, on versio tekniikasta, johon kuuluvat possessio ja transsi.⁹⁰

Schechnerin teoria ei ole aukoton. Kuten hän itsekkin huomauttaa, samaanit eivät käytä ainoastaan ekstaattista tekniikkaa, jossa sielu jättää ruumiin. Samanistisissa istunnoissa on myös tavallista, että esimerkiksi apueläimen tai vainajan henki possessoi samaanin. Jopa yhden ja saman rituaalin kuluessa samaani voi olla sekä henkipossession vallassa että jättää ruumiinsa matkaten henkimaailmaan.⁹¹ Mikäli ekstaasi halutaan ymmärtää Schechnerin ehdottamalla tavalla, ei samanismia siis voida tyhjentävästi määritellä ekstaasitekniikaksi. Samanismiin kuuluu ainakin kahdentyyppisiä esittämisen tekniikoita: ekstaasi ja ruumiista poistuminen sekä henkipossessio, ruumiin antaminen vieraan hengen käyttöön. Monet samaanit hallitsevat molemmat tekniikat. Palaan näihin luvussa 4 Samanistiset performanssit: esimerkkejä.

Schechner antaa ymmärtää henkipossession tapahtuvan transsissa ja olevan suorastaan synonyymi transsille. Useimmissa kulttuureissa possessio ja transsi voidaan kuitenkin erottaa toisistaan. I. M. Lewisin mukaan henkilön saatetaan olettaa olevan vieraan hengen possessoima ilman, että tämä on muuntuneessa tietoisuuden tilassa. Esimerkiksi jokin sairaus voidaan tulkita henkipossession aiheuttamaksi. Samanistisissa kulttuureissa possessio onkin tyypillinen taudinselitys. Ihminen sairastuu, kun vieras henki syystä tai toisesta valtaa hänen ruumiinsa. Samaaneilla katsotaan olevan erityinen kyky kontrolloida possessiota ja hankkiutua siihen vapaaehtoisesti.⁹²

On tavallista, että muuntuneita tietoisuuden tiloja selitetään henkipossession avulla, mutta possession käsitettä ei pidä samastaa sen enempää transsiin kuin ekstaasiinkaan. Possession voidaan ajatella tapahtuneen, vaikka asianomaisen

⁸⁹ Grotowski 1993, 25.

⁹⁰ Schechner 1988, 175-177.

⁹¹ Mp.

⁹² Lewis 1989, 25, 47-49.

tajunnantila ei lainkaan poikkeaisi normaalista. Tästä syystä Erika Bourguignon on ehdottanut, että henkipossessioksi selitetystä transsista käytettäisiin nimitystä possessiotranssi⁹³. Pelkällä sanalla possessio ei tällöin viitattaisi lainkaan possessoidun tietoisuuden tilaan.

Lewisin mukaan sielunmenetyksellä on henkipossession ohella toinen tyypillinen selitysmalli muuntuneille tietoisuuden tiloille⁹⁴. Kun siis Schechner samastaa transsin käsitteen henkipossessioon ja ekstaasin sielunmenetykseen, toteaa Lewis vain, että muuntuneita tietoisuuden tiloja voidaan selittää joko possessiolla tai sielunmenetyksellä. Transsin ja ekstaasin käsitteiden eroja Lewis ei pohdi. Hän viittaa kintaalla ranskalaisen etnomusikologin Gilbert Rougetin paljon huomiota saaneelle tutkimukselle *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Rouget ehdottaa teoksessaan jälleen yhtä määritelmällistä erottelua transsin ja ekstaasin välille. Lewisin mielestä Rougetin ajatukset pikemmin sekoittavat kuin selventävät keskustelua muuntuneista tajunnantiloista.⁹⁵ Rouget on näet sitä mieltä, että ekstaasin käsitettä tulisi käyttää viittaamaan yksinäisiin ja yksityisiin, hiljaisen meditaation avulla saavutettuihin uskonnollisiin huippukokemuksiin. Transsi taas merkitsisi tiloja, jotka voidaan saavuttaa muiden ihmisten läsnäollessa ja aistien ylenmääräisen stimulaation avulla. Samanistille tyypillistä olisi Rougetin ajattelun mukaan transsi eikä suinkaan ekstaasi. Ovathan samaanien esitykset rummutuksen, laulun ja tanssin täyttämiä tilaisuuksia, joissa kaikki aistit kuormittuvat äärimmilleen.⁹⁶

Itse asetun lähinnä Lewisin ja Siikalan kannalle. En pidä tämän tutkimuksen kohdalla tarpeellisena erottaa transsin ja ekstaasin käsitteitä toisistaan. Käytän transsia Siikalan tavoin käsitteenä, jolla voidaan viitata useammanlaisiin muuntuneisiin tajunnantiloihin. Ekstaasin käsitettä käytän transsin rinnalla siten, että ekstaasi viittaa erityisesti uskonnollisia tai tunnepitoisia merkityksiä saaviin muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin. Koska samaaniutta on pitkään pidetty ennen muuta uskonnollisena ilmiönä, on samaanienkin kohdalla usein puhuttu ekstaasista tai

⁹³ Bourguignon 1973, 12.

⁹⁴ Lewis 1989, 25, 40.

⁹⁵ Mt., 9.

⁹⁶ Rouget 1980, 6-11.

ekstaattisesta transsista. Performanssin tutkimuksen kannalta on yhtäkaikki transsin ja ekstaasin erojen miettimistä olennaisempaa kysyä, missä määrin samaanin tajunnantila yleensä muuttuu esityksen aikana ja miten samaani nämä mahdolliset muutokset esittää.

3.2.2 Henkipossessio

Henkipossessiolla tarkoitan tutkimuksessani tilaa, jossa vieraan hengen oletetaan asettuneen henkilöön ja ottaneen tämän valtaansa. Tämä voi tapahtua joko transsitilassa tai ilman. Kulttuureissa, joissa uskoa possessioon esiintyy, annetaan sille mitä moninaisimpia merkityksiä. Possessiota voidaan pitää yhtä hyvin positiivisena kuin negatiivisenakin tilana. Saman kulttuurin sisällä saattaa esiintyä sekä tavoiteltua että ei-toivottua possessiota. Juutalais-kristillisessä traditiossa suhtautuminen possessioon on ambivalenttia. Esimerkiksi helluntaiherätyksessä tunnetaan käsitys, että paha henki voi asettua ihmiseen, jolloin se täytyy rituaalein ajaa ulos. Toisaalta helluntailaiset aktiivisesti tavoittelevat Pyhän Hengen possessiota.⁹⁷

Usein henkipossessio ilmiönä erotetaan samanismista, vaikka on yleisesti tunnettua, että samaanit hallitsevat possessoitumisen. Jäljet johtavat Mircea Eliadeen. Eliade määrittelee samanismin nimenomaan sellaiseksi ekstaasin tekniikaksi, jossa samaanin sielu poistuu ruumiista henkimaailmaan. Sitä, että jotkut samaanit possessoituvat, hän pitää myöhempänä innovaationa, lisänä ”alkuperäiseen” samanistiseen rituaaliin. Possessiosta ei Eliaden mukaan ole soveliasta puhua samanismin yhteydessä, sillä possessioon kuuluu ajatus siitä, että siihen joutuva henkilö on eräänlainen uhri. Samaani sitä vastoin on ”henkien herra” ja kykenee hallitsemaan niitä.⁹⁸

Tulee huomata, että samanistisissa kulttuureissa henkipossessiolle voidaan niin ikään antaa sekä negatiivisia että positiivisia merkityksiä. Negatiivisena pidetyn henkipossession merkinä voi olla sairautena pidettävä muuntunut tietoisuuden tila

⁹⁷ Bourguignon 1965, 42-43.

⁹⁸ Eliade 1989, 5-6, 504-507.

tai somaattiset oireet. Tämä tila vaatii korjautuakseen parannusrituaalin järjestämisen. Positiivisena pidetty possessio taas on siihen erikoistuneen henkilön, samaanin hallussa. ”Hyvä” ja ”paha” henkipossessio tukevat toisiaan, sillä ilman sairautena pidettyä possessiota samaani jäisi työttömäksi parantajan tehtävästään⁹⁹.

Lewisin mukaan olennainen ero on, että samaanin harjoittama positiivinen henkipossessio on hallittua. Samaani ”hankkiutuu possessioon vapaaehtoisesti kontrolloiduissa olosuhteissa”. Samaanin possessoitumiselle on ominaista, että hän on itse aktiivinen ja määräävä osapuoli. Siperian evenkit sanovat, että itse asiassa samaani omistaa, käyttää hyväkseen, hallitsee ja ”possessoii” henkiä – joskin henget myös häntä. Myös samaanien tulee opetella hallitsemaan muuntuneita tietoisuuden tiloja. Samaanin ”possessioura” voi alkaa tämän saadessa tahdostaan riippumattomia oireita, jotka tulkitaan henkipossessioksi. Samaaniksi tulon edellytyksenä on, että hän oppii kontrolloimaan näitä oireita, tuottamaan transsitilan ja possession halutessaan.¹⁰⁰

Muuntuneista tietoisuuden tiloista puhuttaessa on tutkimukseni kannalta erityisen tärkeää huomata, että niiden ilmaisutavat on tarkoin kulttuurisesti määrätty. Etenkin erilaisten performanssien yhteydessä voidaan hyvällä syyllä puhua transsin tai possession esittämisestä mitenkään arvottamatta tilan aitoutta. Teatteriperinteissä, joissa esiintyjät ovat transsissa ja/tai possessiossa, harjoitellaan ja valmistaudutaan esitykseen yhtä lailla kuin länsimaisessa teatterissa. Possessiotranssissa oleva esiintyjä on myös aina enemmän tai vähemmän tietoinen tekemisistään.¹⁰¹

The Balinese dancer in trance [...] might not know at the time that she has been dancing, that the *dedari* (gods) have possessed her. But before and after dancing she knows what trance is (in her culture), what proper gestures are, what behavior is acceptable *while in trance* (even how far ”out of control” to get).¹⁰²

Henkipossessioksi tulkitun transsin kohdalla on ehdottoman olennaista, että possessiossa oleva tuntee asiaankuuluvat esittämisen konventiot. Hänen eleistään,

⁹⁹ Vrt. Siikala 1978, 335-336.

¹⁰⁰ Lewis 1989, 48-49.

¹⁰¹ Schechner 1985, 127; Bourguignon 1973, 14.

¹⁰² Schechner 1988, 275.

liikkeistään ja ääntelystään voidaan päätellä, mikä henki häneen on asettunut. Monet samaanit joutuvat saman istunnon aikana useamman eri hengen possessoimiksi ja vaihtavat niin sanoakseni roolia monta kertaa. Yleisön täytyy heidän käyttäytymisestään kyetä päättämään, mikä henki kulloinkin on kyseessä. Henkipossessiossa esiintyminen on siis aina jossain määrin tahdonalaista, olipa esiintyjä transsissa tai ei.

Esiintymisen kannalta ajatellen henkipossessiota on kahdenlaista. Ensimmäisessä tapauksessa possessoitu käyttäytyy niin kuin hänessä oleva henki käyttäytyisi: jos kysymyksessä on eläimen henki, sen possessoima ihminen voi ryömiä nelinkontin ja äännellä eläimen lailla. Toisessa tapauksessa possessoitu ei näin ilmeisesti muutu possessoivan kaltaiseksi. Hänet possessoinut henki vain saa hänet toimimaan tietyllä tavalla – esimerkiksi vaipumaan transsiin. Erilaisia henkipossession ilmenemismuotoja pohdin lisää luvuissa 4.2 Jukagiirisamaani ja henkipossessio sekä 5.2 Samanismi ja possessio näyttelijäntyössä.

Kaikissa samanistisissa esityksissä ei tapahdu henkipossessiota. Monet samaanit eivät possessoidu koskaan, kuten luvun 4 esimerkeistä huomaamme. Käytännössä kaikki samaanit kuitenkin käyttäytyvät istunnon aikana tavalla, jonka perusteella on oletettu heidän tajunnantilassaan tapahtuvan muutoksia. Tästä syystä Mircea Eliade on määritellyt samanismin ekstaasitekniikaksi. Transsitekniikan hallitsemista ja muuntuneen tietoisuuden tilan tuottamista halutulla hetkellä on pidetty kenties samaaniuden luonteenomaisimpana piirteenä.

3.2.3 Transsitilan tuottaminen

Arnold M. Ludwig on tutkinut muuntuneiden tietoisuuden tilojen neurofysiologiaa. Hän on esittänyt kattavan luettelon tekniikoista, joilla näitä tiloja voidaan saada aikaan. Ludwig jakaa nämä metodit viiteen luokkaan, jotka ovat osittain päällekkäisiä. Muuntuneita tietoisuuden tiloja voi aiheuttaa:

- 1) ulkoisten ärsykkeiden ja/tai motorisen toiminnan väheneminen
- 2) ulkoisten ärsykkeiden ja/tai motorisen tai emotionaalisen toiminnan lisääntyminen

- 3) lisääntynyt tarkkaavaisuus tai keskittyminen
- 4) vähentynyt tarkkaavaisuus tai rentoutuminen
- 5) somaattis-fysiologiset tekijät

Samanistisen ekstaasin Ludwig sijoittaa kohtaan 2. Samaan kategoriaan kuuluvat monet muut uskonnolliset, ryhmätilanteisiin sijoittuvat muuntuneet tajunnantilat.¹⁰³ Samaanien käyttämä rytmikäs rummuttaminen, laulu ja tanssi ovat tyypillisiä esimerkkejä tästä metodista. Jotkut samaanit käyttävät myös hallusinogeeniä – tunnetuimpana kärpässieni – tai muita päihdyttäviä aineita. Samaanin esitystä voi edeltää paasto tai valvominen. Myös hyperventilaatiota on käytetty transsin aiheuttajana. Viimemainitut menetelmät kuuluvat luokkaan viisi aiheuttaessaan ruumiissa kemiallisia tai neurofysiologisia muutoksia. Joskus samaanin ”istuntoa edeltää keskittymisvaihe, eräänlainen meditaatio, joka on jyrkkä vastakohta istunnon aikaiselle vahvasti motoriselle käyttäytymiselle”. Tämä voidaan luonteestaan riippuen sijoittaa luokkaan kolme tai neljä.¹⁰⁴

Länsimaissa samaanien kyky vaipua halutessaan transsiin ja kokea ottavansa yhteyttä henkimaailmaan on etenkin varhaisemmassa tutkimuksessa usein patologisoitu. Anna-Leena Siikala on monien muiden nykytutkijoiden ohella vakuuttunut, että muuntuneiden tietoisuuden tilojen saavuttaminen on mahdollista täysin terveillekin ihmisille. Normaalilla hermostolla varustetusta henkilöstä voi tulla samaani.¹⁰⁵

Painotan, että neurofysiologiset seikat eivät yksinään selitä samaanien ekstaattista käyttäytymistä ja kokemuksia. Erittäin tärkeää on myös huomata psyykkisen tason vaikutus muuntuneen tajunnantilan saavuttamiseen tai saavuttamatta jättämiseen. Samaanin esityksen aikaisen käyttäytymisen muoto ja sisältö määräytyvät paitsi samaanin omista psyykkisistä mekanismeista, myös kulttuurista ja perinteestä. Samaanien performanssikäyttäytymistä ei pidä palauttaa pelkkään neurologiaan, sillä mikään tajunnantila ei automaattisesti tuota tietynlaista esiintymistä.

¹⁰³ Siikala 1978, 41-42 < Ludwig, Arnold M. 1968: ”Altered States of Consciousness”, 71-75. *Trance and Possession States*, ed. by Prince, Raymond. Montreal.

¹⁰⁴ Siikala 1978, 42-44, käänös minun.

¹⁰⁵ Mt., 46.

Transsitekniikoiden sijaan tulisi vaihteeksi pohtia sitä, mitä muuta kuin tietynlaista tietoisuuden tilaa samaanien performanssikäyttäytyminen ilmentää ja merkitsee.

3.2.4 Transssia vai näyttelemistä: samaanin ekstaasin erityispiirteitä

Larry G. Peters ja Douglass Price-Williams etsivät artikkelissaan ”Towards an Experiential Analysis of Shamanism” samaanin transsille tyypillisiä piirteitä. He tulevat siihen tulokseen, että samanistinen ekstaasi on oma muuntuneen tietoisuuden tilan tyyppinsä¹⁰⁶. Sitä luonnehtii ensinnäkin kyky hallita transsitilaa, hankkiutua siihen vapaaehtoisesti ja määrittellä itse tilan kesto. Toiseksi samaanit myös kykenevät havainnoimaan ympäristöönsä ja kommunikoimaan yleisön kanssa istunnon aikana.¹⁰⁷ Kolmanneksi samaanin ekstaasille on ominaista, että samaani yleensä muistaa normaaliin tajunnan tilaan palattuaan, mitä transsin aikana on tapahtunut¹⁰⁸.

Nämä erityispiirteet ovat saaneet jotkut tutkijat miettimään, onko samaanin transsi transsia ensinkään, vai onko kysymyksessä ”vain” näytteleminen. Roberte N. Hamayon on pohtinut, onko samaaniuden tutkimuksessa lainkaan relevanttia käyttää muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin viittaavaa käsitteistöä. Hamayon huomauttaa, että kulttuureissa, joissa samaaniutta esiintyy, ei tunneta transsin käsitettä. Samaanin ei sanota olevan istunnon aikana transsissa tai ekstaasissa, vaan hänen käyttäytymistään saatetaan kuvata esimerkiksi hurjaksi tai raivokkaaksi.¹⁰⁹ Suomessa on puhuttu ekstaattisia metodeja käyttäneiden tietäjien ”haltioitumisesta” tai ”luonnon nostatuksesta”. Suomalaisen tietäjän on sanottu olevan vihan vimmassa, innoissaan tai raivoissaan – poikkeavaan tietoisuuden tilaan viittaavia käsitteitä ei ole käytetty.¹¹⁰

Tutkijoiden transsiksi kutsuma ilmiö on rituaaliin osallistujille itselleen merkki samaanin yhteydestä henkiin, ei määrätynlaisesta psykofyysisestä tilasta¹¹¹. Tilanne

¹⁰⁶ Peters & Price-Williams 1980, 397.

¹⁰⁷ Mt., 398-400.

¹⁰⁸ Mt., 402-404.

¹⁰⁹ Hamayon 1995, 19-20.

¹¹⁰ Siikala 1992b, 206-209.

¹¹¹ Hamayon 1995, 20.

on sama kuin länsimaisessa teatterissa: näyttelijän käyttäytyessä hänelle yksityishenkilönä sopimattomalla tavalla tai oudosti katsoja ei ajattele tämän käyttäytymisen olevan merkki näyttelijän poikkeavasta tilasta, vaan siitä, että hän esittää nyt roolia. Samaanin rituaalikäyttäytyminen on niin ikään roolin esittämistä. Käyttäytyminen, jonka tutkijat ovat nimenneet transsiksi, on samaanille sallittua vain rituaalissa. Muilta se on kokonaan kiellettyä ja aiheuttaa leimaamisen hulluksi.¹¹²

Hamayonin mukaan mitkään ulkoiset tekijät eivät suoraan aiheuta transsia, vaan tärkein tekijä on henkilön motivaatio. Ludwigin luettelemat tekniikat siis toimivat huonosti, jos lainkaan, vastoin henkilön suostumusta ja tahtoa. Tähän liittyy kysymys transsin aitoudesta. Kokeeko samaani todella olevansa yhteydessä henkimaailmaan vai teeskenteleekö ja esittääkö hän vain? Tähän kysymykseen ei voi vastata kukaan muu kuin samaani itse. Transsin tai possession aitoutta on millään objektiivisilla kriteereillä mahdoton mitata. Hamayonin mukaan kysymykset transsiin vaipumisen tekniikoista ja transsin aitoudesta katoavat, kun samaanin toiminnan symbolinen ja representatiivinen luonne otetaan huomioon.¹¹³

As a matter of fact, the shaman does nothing other than respect the model of behaviour prescribed for his function. He takes up his role as a shaman, a role that consists of portraying his contact with the spirits. The fact that his function is performed in a staged, ritual framework reinforces the point that the shaman acts out a role and brings his behaviour still closer to a dramatic performance. The shaman 'in trance' is like the actor on the stage.¹¹⁴

Hamayonin mielestä on arveluttavaa, että jonkin kulttuurisesti määritetyn käyttäytymisen perusteella tehdään johtopäätöksiä esiintyjän tietoisuuden tilasta. Tämä pitää tietysti paikkansa. Samaanien performansseissa on kuitenkin joitakin piirteitä, joita on hankala selittää muulla kuin sillä, että heidän esityksen aikainen tajunnan tilansa poikkeaa normaalista. Tällaisia ovat esimerkiksi tulen ja teräseiden käsittely ja muut yliluonnollisilta vaikuttavat temput. Osa näistä on selitettävissä silmänkääntötempuiksi, joissa samaani ei todellisuudessa vahingoita itseään. Osansa

¹¹² Hamayon 1995, 27.

¹¹³ Mt., 22-25.

¹¹⁴ Mt., 25-26.

täytyy kuitenkin olla myös sillä mahdollisuudella, että transsissa ihmisen kivunsietokyky muuttuu.¹¹⁵

En leimaisi Hamayonin lailla transsin ja ekstaasin käsitteitä kokonaan turhiksi. Pitää paikkansa, että samaanien rituaalikäyttäytyminen on symbolista, kulttuurisesti määriteltyä ja sosiaalisesti organisoitua kuten näyttelemisen ikään. On myös täysin totta, että transsin ja ekstaasin käsitteet ovat hallinneet suhteettomasti samanismien tutkimusta. On sivuutettu tärkeitä performanssiin liittyviä kysymyksiä, kun on oletettu samaanien käyttäytymisen nousevan tilasta, jonka vallassa hän on esityksen aikana. Keskittyminen samaanien tilaan on aiheuttanut sen, että samaanien käyttäytyminen on aikaisempina vuosisatoina joko tulkittu pahojen henkien aikaansaamaksi tai medikalisoitu¹¹⁶. Nykytutkimuksessa ajatus samaaniudesta ekstaasitekniikkana on peittänyt alleen mahdollisuuden tutkia samaaniutta performanssin tekniikkana ja lajina.

Ei kuitenkaan ole juuri sofistikoituneempaa puhua samaanien esiintymisestä ”vain” näyttelemisenä. Näyttelemistä ei pidä nähdä pelkkänä pinnallisena teeskentelynä, vaan se asettuu samalle jatkumolle henkipossession ja muuntuneiden tietoisuuden tilojen kanssa. Hamayonin väitteen voisi kääntää nurinpäin: näyttelijä lavalla on kuin samaani transsissa. Muun muassa sellaiset tunnetut teatterivaikuttajat kuin Edward Gordon Craig ja Jerzy Grotowski ovat vaatineet, että näyttelijän tulee kyetä vaipumaan transsiin. Heidän ohellaan Konstantin Stanislavskin näkemystä näyttelemisestä voidaan pitää erityisen samanistisena. Mentaaliset prosessit, joita näyttelijä käy läpi harjoittellessaan ja esiintyessään, ovat itse asiassa samoja kuin ekstaasia harjoittavan samaanien.¹¹⁷

Petersin ja Price-Williamsin mukaan samaanien käyttäytymistä voidaan toki pitää näyttelemisenä, mutta samaanien näyttelemisestä tulee voimakasta, intensiivistä paneutumista tai uppoutumista. Heidän mukaansa on vain loogista, että monet samaanit saavuttavat istunnon aikana arkitajunnasta poikkeavan tilan.¹¹⁸ Nähdäkseni

¹¹⁵ Kirby 1975, 14.

¹¹⁶ Hamayon 1995, 18, 29.

¹¹⁷ Dooley 1995, 45-46; Cole 1975, 23-25; Grotowski 1968, 37-38. Ks. luku 5.2 Samanismi ja possessio näyttelijäntyössä.

¹¹⁸ Peters & Price-Williams 1980, 401.

sama koskee monia näyttelijöitä. Samaanin ekstaasia ei tulekaan asettaa vastakohtaksi näyttelemiselle. Muuntunut tietoisuuden tila ei sulje pois mahdollisuutta, että samaanin esiintymistä voisi verrata länsimaiseenkin näyttelemiseen.

Kuten Richard Schechner toteaa, on näyttelemisessä aina kysymys muuntumisesta jollain perustavalla tasolla, olkoonkin tämä väliaikaista¹¹⁹. Toisella ja yhtä perustavalla tasolla näyttelemisen on aina myös valehtelemista. Tämä tulee ottaa huomioon muuntuneen tietoisuuden tilan tai possession kokemisen aitoutta pohdittaessa. Kuten Schechner toteaa, Othelloa näyttelevän miehen ei tarvitse tuntea mustasukkaista raivoa Desdemonaa näyttelevää naista kohtaan kyetäkseen vakuuttavasti esittämään tämän murhaamisen. Hän ei silti liioin ole kokonaan irrallaan Othellon tunteista. Näyttelijä sekä tuntee että ei tunne Othellon tavoin. Othellon tekojen tekeminen riittää saamaan hänet tuntemaan tarpeeksi vakuuttaakseen yleisön. Tunteen ”pinta” on yhtä kuin tunteen ”syvyys”.¹²⁰ Samaan ajatukseen viittaa myös Barbara G. Myerhoffin rituaalin määritelmä, jossa hän toteaa tekojen edeltävän tunteita rituaalissa (ks. s. 18). Tämän kummemmasta ei samaanin esiintymisessäkään ole kysymys. Samaanin tehdessä tekoja, joita ”haltioissaan” tai ”vihän vimmassa” ollessa tulee kulttuurisen käsikirjoituksen mukaan tehdä, saavat nämä teot hänessä aikaan tunteita ja mahdollisesti myös tajunnantilan muutoksia.

Ei käy kieltäminen, että samaanien on havainnoitu valmistautuvan esitykseen tavoilla, joita kuvasin luvussa 3.2.3 Transsitilan tuottaminen: paastoamalla, keskittymällä, ylihengittämällä tai nauttimalla esimerkiksi alkoholia tai karpässientä. Nämä tavat on nimetty tekniikoiksi, joilla samaani valmistautuu muuntuneeseen tietoisuuden tilaan. Esityksen aikaisesta rytmikkästä rummutuksesta, laulusta tai loitsinnasta ja tanssista on puhuttu transsin aiheuttajina. On kyllä mahdollista ja jopa todennäköistä, että nämä istuntoa edeltävät ja sen aikaiset teot aiheuttavat ainakin lieviä muutoksia niin samaanin kuin yleisönkin tietoisuuden tiloissa. On kuitenkin tärkeää huomata, että näillä teoilla on muitakin funktioita kuin samaanin pyrkimys muuttaa tajunnantilaansa. Ekstaasi ei ole päämäärä sinänsä, vaan samaanin

¹¹⁹ Schechner 1988, 171.

¹²⁰ Mt., 274-275, 279.

ekstaattinen käyttäytyminen on kulttuurisesti määrätty tapa esittää tilannetta, jossa ihminen kommunikoi tuonpuoleisen maailman kanssa.

Samaanien tutkimuksen on aika siirtää painopistettään ekstaasitekniikoista esiintymisen tekniikoihin, mutta transsin tai ekstaasin käsitteitä ei tule tyystin hylätä. Samaanin rituaalikäyttäytyminen on *näyttelemistä ekstaattisessa tilassa*¹²¹, ei joko ”aitoa” transsia tai ”teeskenneltyä” näyttelemistä. On todennäköistä, että samaani on esiintyessään muuntuneessa tajunnantilassa. Painotan, että hänen esityksen aikainen käyttäytymisensä ei kuitenkaan ole johdettavissa transsitilasta vaan korkeintaan toimii transsin aikaansaajana ja ylläpitäjänä. Tutkielmani kannalta keskeisempää kuin samaanin tietoisuuden tila on se, miten samaani *esiintyy* – tilastaan johtuen tai siitä riippumatta.

3.3 Samanistinen maailmankuva

Esittelen seuraavassa lyhyesti samaaniutta harjoittavien kulttuurien maailmankuvan keskeisimpiä piirteitä. Tällaisia ovat käsitys maailmankaikkeudesta kolmikerroksisena, käsitys sielun kaksijakoisuudesta ja käsitys maailmaa asuttavista hengistä ja niiden olemuksesta. Luvussa 4 Samanistiset performanssit: esimerkkejä näkyy, miten tämä maailmankuva representoituu samaanien esityksissä.

3.3.1 Kolmikerroksinen maailma

Siperian samanistisissa kulttuureissa maailma ymmärretään tyypillisimmin kolmikerroksiseksi. Maailmankaikkeus jakaantuu yliseen, aliseen ja keskiseen maailmaan. Keskinen maailma on ihmisten asuinsija. Ylisessä ja alisessa asuvat henkiolennot ja vainajat. Ylinen ja alinen maailma jakaantuvat edelleen kerroksiin. Maailmankaikkeus voidaan mieltää myös teltan kaltaiseksi. Ihmisten asuttama maailma on ikään kuin teltan pohja, ja taivas sen yllä on teltan kupu. Tuonpuoleiseen päästään maan reunalta, jossa taivas ja maa yhtyvät, tai taivaan keskipisteestä, joksi Pohjantähti on usein ymmärretty. Maanalaiseen maailmaan puolestaan voi päästä

¹²¹ Vrt. Siikala 1978, 28.

aukosta, jonka on oletettu olevan maailmaa kannattelevan pylvään tai maailmanpuun juurella, Pohjantähteä vastapäätä ”teltan” lattiassa.¹²²

Aivan tavallinen ihminen voi kokea matkaavansa maailmankerrosten välillä esimerkiksi unissa tai uskonnollisissa kokemuksissa¹²³. Samaani sen sijaan tekee tällaisia matkoja ammatikseen rituaaleissa. Käsitys samaanin kyvystä matkata maailmankerroksesta toiseen on monien tutkijoiden mielestä samanisin tunnusomaisin piirre. Tätä mieltä on esimerkiksi Mircea Eliade. Juuri ajatus matkasta toiseen maailmaan erottaa Eliaden mukaan samaanin muista ekstaatikoista.¹²⁴

3.3.2 Sielukäsitys

Käsitykseen, että maailmankerrosten välillä on mahdollista liikkua, liittyy läheisesti pohjoisille pyyntikulttuureille ominainen sielukäsitys. Sielun ajatellaan jakaantuvan kahteen tai useampaan osaan, joilla on erilainen olemus. Käsitys sielujen lukumäärästä tai niiden sijainnista ruumiissa vaihtelee. ”Yhteistä on kuitenkin ajatus ihmisruumiin ulkopuolella unen, transsin tai sairastamisen aikana liikkuvasta sielusta sekä toisaalta ruumiissa pysyttelevistä sieluista tai sieluosuuksista, joista tärkeimmän menettäminen merkitsi kuolemaa”.¹²⁵

Samaanin matka toiseen maailmaan on siis sielun matka, jossa samaanin oletetaan lähettävän ruumiin ulkopuolelle tietyn osan sielustaan. Tärkeää on jälleen, että samaani tekee tämän kontrolloidusti ja rituaalisissa olosuhteissa. Sielunmenetyshän on yksi yleisimmistä sairauksien selitystavoista samanistisissa kulttuureissa. Oletetaan, että jos henkilön sielu syystä tai toisesta pakenee ruumiista pidemmäksi aikaa, hän sairastuu. Samaanin tehtävänä on tällöin hakea sairaan kateissa oleva tai anastettu sielu takaisin tuonpuoleisesta, jonne se on paennut.¹²⁶

¹²² Siikala 1992b, 110.

¹²³ Pentikäinen 1998, 46.

¹²⁴ Eliade 1989, 5; Siikala 1992b, 251.

¹²⁵ Siikala 1992b, 107.

¹²⁶ Mt., 166, 252.

3.3.3 Henget

Tuonpuoleista maailmaa asuttavat erilaiset henkiolennot. Erityisesti pohjoisimmille samanistisille kulttuureille on ominaista animismi. Animismi tarkoittaa luonnon elollistamista, käsitystä, että luonto on täynnä henkiä. Muutoin samanististen kulttuurien henkijärjestelmät ja –hierarkiat ovat mitä monimuotoisimpia. Niistä on vaikea löytää muuta yhteistä nimittäjää kuin ajatus ”ihmisen ja hengen välisestä liitosta”, samaanin apuhengistä.¹²⁷

Samaanin kanssakäyminen tuonpuoleisen kanssa on kanssakäymistä nimenomaan henkiolentojen kanssa. Samaani toimii välittäjänä henkien ja ihmisten keskinäisessä suhteessa. Samaanille tärkeimpiä henkiä ovat hänen omat apuhenkensä. Samaanin uskotaan voivan sekä keskustella apuhenkiensä kanssa että muuntautua hengen hahmoon. Apuhenget voivat olla luonnonhenkiä, esimerkiksi eläinten henkiä. Samaanien apuhenget ovat tyypillisesti sellaisten eläinten henkiä, joiden oletetaan pystyvän ylittämään maailman kerrosten välisiä rajoja. Linnut ovat tavallisia apuhenkiä, sillä niiden hahmossa samaanin ajatellaan olevan helppo matkata yliseen maailmaan. Kalojen ja vesieläinten tai matelijoiden hahmossa samaani taas pääsee maan- tai vedenalaista reittiä aliseen.¹²⁸ Kuten Juha Pentikäinen kirjoittaa:

Kaikilla eläinhahmoisilla apuhengillä on kyky ylittää maailmantasojen väliset rajat, koska niiden tämänpuoliset ”luonnolliset” edustajat omassa elämässään yhdistävät yön pimeyden ja päivän valon (pöllöt, lepakot jne.), syvyyden ja korkeuden (vesilinnut), näkymättömän ja näkyvän (toukat yms.).¹²⁹

Samaanin ajatellaan olevan mahdollista paitsi matkustaa henkimaailmaan, myös kutsua henget ihmisten keskuuteen tämänpuoliseen maailmaan. Apuhenkien avulla samaani saa tietoa henkimaailmasta. Hänen ajatellaan voivan käskyttää henkiään ja pyytää niitä suorittamaan erilaisia tehtäviä, vaikkapa auttamaan sairaan parantamisessa viemällä tautidemonin mukanaan tuonpuoleiseen.¹³⁰

Eläinhahmoiset henget eivät ole ainoita, joiden kanssa samaanin katsotaan olevan läheisessä suhteessa. Samaani voi saada apua ja neuvoja vainajahengiltä, kuten

¹²⁷ Siikala 1992b, 52.

¹²⁸ Siikala 1992a, 8-9; Pentikäinen 1998, 47.

¹²⁹ Pentikäinen 1998, 47.

¹³⁰ Siikala 1992b, 191.

esimerkiksi kuolleiden samaanien tai muiden esi-isiensä hengiltä. Myös muita ihmishahmoisia henkiä tunnetaan. Esimerkkinä on nanaisamaanien *ajami*-henki, jonka suhde samaaniin on eroottinen. *Ajamin* ajatellaan olevan samaanin henkivaimo tai –aviomies. Myös muualla on tavallista, että samaanilla on puoliso tai rakastaja henkimaailmassa.¹³¹

3.4 Samaanin rekvisiitta

Lähes kaikkialla Siperiassa rumpu on samaanin tärkein rituaalinen varuste. Samaanirummun pintaan on usein kuvattu maailmankaikkeus ja sen asukkeja. Rummun kuvitus toimii eräänlaisena kognitiivisena karttana tuonpuoleisen monimutkaisesta topografiasta. Se on samaanille käsikirja maailmankaikkeudesta ja sen tasoista.¹³² Anna-Leena Siikala on sitä mieltä, että ilman rumpua samaani ei ole samaani¹³³.

Rummutuksen on ajateltu aiheuttavan ja ylläpitävän samaanin transsitilaa rituaalissa. Rytmisen stimulaation on oletettu aiheuttavan muutoksia aivotoiminnassa ja olevan yhdessä tanssin ja laulun kanssa pääasiallinen metodi, jonka avulla samaani vaipuu transsiin¹³⁴. Vaikka ei ajateltaisikaan, että jokin tietty rytmi tai taajuus voi automaattisesti aiheuttaa transsin, on rummutuksella joka tapauksessa tärkeä osa rituaalissa. On tavallista, että rummutus jatkuu tauotta läpi esityksen. Moniaalla samaanit käyttävät apulaisia, jotka hoitavat rummuttamisen samaanin tanssiessa, ollessa henkipossiossa tai tajuttomana matkalla tuonpuoleisessa. Rummun ääni lienee olennainen keskittymisen ja kontrollin apuväline samaanille. Daniela Bertin haastattelema nepalilainen samaani uskoi, että jos hänen apulaisensa lakkaisi rummuttamasta hänen tanssiessaan, hän saattaisi vaikka kuolla. Ellei samaanin matkalla oleva sielu kuulisi rummun ääntä, se ei löytäisi takaisin tämän ruumiiseen.¹³⁵

¹³¹ Siikala 1992a, 8.

¹³² Pentikäinen 1998, 48.

¹³³ Siikala 1978, 45.

¹³⁴ Mt., 44-46.

¹³⁵ Berti 1995, 69; Hajdú 1968, 156-157.

Rummulle annetut kansanomaiset nimitykset symboloivat ajatusta rummutuksen tehtävästä samaanin matkan apuna. Useiden kansojen keskuudessa rumpua kutsutaan samaanin hevoseksi, jonka avulla tämä ”ratsastaa” tuonpuoleiseen maailmaan.¹³⁶

Rummun lisäksi samaanit käyttävät mitä erilaisimpia rituaalisia asuja ja apuvälineitä. Samaaneilla on usein määrätty esiintymispuku, päähine tai laukku. Esimerkiksi nanaikansan keskuudessa päähinettä pidetään samaanin puvun tärkeimpänä osana. Henkien ajatellaan asuvan nimenomaan lakissa. Nenetsien samaanin ainoa rituaalinen asu onkin päähine. Kaikkein koristelluimpia pukuja, joiden ornamenteissa on paljon samanistiseen maailmankuvaan liittyviä symboleja, käyttävät samaanit keskisessä ja eteläisessä Siperiassa. On kuitenkin myös alueita, joilla samaani ei pukeudu millään erityisellä tavalla rituaalia varten.¹³⁷

Samaanin pukuun on kuvattu maailmankaikkeuden rakennetta esittäviä symboleja tai apuhenkkiä. Joskus samaanin puku on koristeltu luilla tai metallinpalasilla, jotka muistuttavat luurankoa. Tällä viitataan samaanin kykyyn hallita kuolemaa, initiaatiossa koettuun tuhoon ja jälleensyntymiseen. (Samaanin initiaatiota käsittelevän luvussa 3.6 Samaanimiksi tuleminen.) Silmiinpistäväntä samaanin puvussa kuitenkin on eläimen kaltaisuuden ilmentäminen. Samaanien esiintymisasuissa on usein piirteitä linnusta, kuten sulkakoristeita tai siipien muotoiset hihat. Myös esimerkiksi peuraa tai karhua muistuttavia asuja tavataan. Samaanin puvulla ajatellaan itsessään olevan supranormaalista voimaa. Puku on henkien asuinsija.¹³⁸

Jotkut samaanit käyttävät myös naamioita. E. T. Kirby, jonka esimerkit valitettavasti ovat Siperian ulkopuolelta, kirjoittaa naamion tärkeästä asemasta henkipossession saavuttamisessa, toisin sanoen hengen esittämisessä. Koska naamion katsotaan olevan yhtä kuin henki, jota se esittää, ajatellaan naamion käyttäjän joutuvan hengen possessoimaksi samalla hetkellä, kun hän pukee naamion ylleen.¹³⁹ Arktisilta alueilta löydettyissä kalliomaalauksissa on kuvattu antropomorfisia, ihmisen kaltaisia hahmoja, joilla on eläimen pää tai sarvet. On löydetty myös kalliomaalauksia, jotka

¹³⁶ Siikala 1992a, 9.

¹³⁷ Mt., 9-10; Siikala 1992b, 240.

¹³⁸ Siikala 1992a, 10.

¹³⁹ Kirby 1975, 20-21.

esittävät tanssivia ihmisiä tai ihmistä rummun kanssa. Maalauksista on päätelty, että naamioiden käyttö (samaani) performansseissa periytyy esihistorialliselta ajalta.¹⁴⁰

Samaanit käyttävät esityksissään myös nukkeja mitä erilaisimmilla tavoilla. Esimerkiksi Juha Pentikäisen vuonna 1991 havainnoimassa Amur-joen varrella asuvien nanaiden samaanirituaalissa nuket ovat tärkeässä asemassa. Kyseessä oli rituaali, jonka tarkoituksena oli siirtää maan päälle harhailemaan jääneet kuolleiden henget vainajien valtakuntaan. Kahden hengen, joita oltiin viemässä tuonpuoleiseen, ajateltiin esityksen ajaksi siirtyvän tätä tarkoitusta varten valmistettuihin puunukkeihin. Nuket ikään kuin esittivät henkien roolit. Nukeille tarjottiin esityksessä syötävää ja juotavaa ja niille laulettiin. Esityksen loppupuolella ne asetettiin symbolisesti rekeen, jonne samaani istui matkatakseen tuonelaan. Rekeä vetivät ruohosta tehdyt koirat. Reessä samaani esitti pitkän eepin laulun siitä, miten hän matkaa nuket, siis henget, mukanaan kuolleiden luo. Viimeisenä nukeilta piti riisua juhlapuvut pois, ennen kuin nukeissa olevat henget jätettiin lopullisesti kuolleiden maailmaan.¹⁴¹

Esiintymisasun, -naamion ja rummun lisäksi samaanit käyttävät rituaaleissa vaihtelevaa määrää rekvisiittaa, joka toimii apuna samaanien yliluonnollista voimaa tai yhteyttä henkiin representoivissa silmäkääntötempuissa. Luvussa 4.5 Samanistisen näyttämön tehokeinoja käsitellään samaanien silmäkääntötempuja, niihin liittyvää esineistöä ja niiden näyttämöllepanoa.

3.5 Samaanin tehtävät

Samaanin yhteisölliset tehtävät vaihtelevat kansasta toiseen. Yhteistä on käsitys samaanin kyvystä toimia välittäjänä ihmisten ja henkimaailman välillä. Samanististen kulttuurien uskomusjärjestelmille on tyypillistä, että supranormaali olentojen vaikutuksen ajatellaan olevan syynä yhteisöllisiin kriisitilanteisiin. Kriisien selvittämiseksi tarvitaan henkilö, joka pystyy kontaktiin näiden olentojen kanssa. Samaanin puoleen käännetään siis useimmiten vaaratilanteessa tai sellaisen uhatessa.

¹⁴⁰ Hoppál 1992a, 134-138.

¹⁴¹ Kirby 1975, 17-19; Pentikäinen 1998, 96-97, 104-105, 117-121.

Samaanin erottaa papista se, että samaani ei papin tavoin niinkään ylläpidä rituaalein säännöllistä kontaktia supranormaaliin maailmaan, vaan ottaa sinne yhteyttä tarpeen vaatiessa. Samaanin suhde yliluonnolliseen on henkilökohtainen vuorovaikutussuhde.¹⁴²

Tyypillisimmin samaani toimii sairauksien parantajana, lääkärinä ja psykoterapeutina. Samaanit auttavat myös synnytyksissä ja ohjaavat kuoleman jälkeen maan päälle jääneitä vainajien henkiä kuoleman valtakuntaan. Samaanit toimivat apuna metsästyksessä ottaen selvää, miltä alueilta riistaa kannattaa lähteä etsimään tai miksi metsästysonni on mahdollisesti ollut huono. He suojelevat kansansa alueita vihamielisten henkien hyökkäyksiltä, joita naapurikansojen samaanit joskus saattavat järjestää. Samaanit voivat myös ennustaa ja järjestää uhriseremonioita.¹⁴³

Samaani toimii aina julkisesti, performanssin keinoin. Juuri julkinen esiintyminen erottaa samaanin esimerkiksi suomalaisesta perinteestä tutusta tietäjästä. Tietäjän toiminnalle on ominaista ”tietouden ja kykyjen salainen luonne”. Samaanin sen sijaan on todistettava kykynsä yleisön edessä. Hänen tulee esiintymiskyvyillään saada katsojat vakuuttuneiksi siitä, että hänellä on suora kontakti henkimaailmaan.¹⁴⁴

Samaanin tehtävissä toimiminen vaatii sekä laajaa perinteentuntemusta että melkoista ihmistuntemusta. Samaanin on välillä hyvinkin nopeasti pystyttävä muodostamaan käsitys siitä, minkälaisen ihmisen ongelmia hän on ratkomassa ja mitkä neuvot ovat kussakin tilanteessa asiallisia¹⁴⁵. Lisäksi samaanin tehtävät edellyttävät kykyä antaa performanssin muoto abstrakteille asioille, mytologialle ja hengille. Samaani suunnittelee ja esittää rituaalinsa itse, mutta pohjaa esitykset laajalle tiedolle kansansa kulttuurista ja perinteestä. Voidaan sanoa, että samaanin yhteisöllisiin tehtäviin kuuluu myös esteettisesti viihdyttävien ja sisällöllisesti vakuuttavien esitysten laatiminen ja esittäminen.

¹⁴² Siikala 1978, 15-16.

¹⁴³ Mt., 15.

¹⁴⁴ Siikala 1992b, 294-295.

¹⁴⁵ Wolf 1990, 425.

3.6 Samaaniksi tuleminen

3.6.1 Samaanin sairaus

Henkilöstä voi tulla samaani periaatteessa kahdella tavalla: joko hän perii samaanin aseman tai valikoituu samaaniksi muusta syystä, ikään kuin ammatinvalinnan kautta. Molemmissa tapauksissa samaaniksi tulon edellytyksenä ajatellaan olevan, että henget itse valitsevat mieleisensä kandidaatin, jonka kanssa haluavat olla tekemisissä.¹⁴⁶

Henkien suorittaman valinnan ajatellaan näkyvän selittämättömänä sairasteluna tai persoonallisuuden poikkeavuutena. Tietyt persoonallisuuden piirteet, jotka samaaneihin helposti yhdistetään, muistuttavat länsimaissa vallitsevaa kliseistä käsitystä taiteilijalle tyypillisestä temperamentista. Samaanien ajatellaan olevan herkkiä ja helposti kiihtyviä, eristäytyviä ja synkkyyteen taipuvia. Nämä samaanille tyypillisinä pidetyt ominaisuudet sopivat hyvin omaan mielikuvaamme oikukkaasta, impulsiivisesta ja herkkänahkaisesta ”taiteilijaluonteesta”.¹⁴⁷

Useissa Siperian kulttuureissa merkit, joista henkilön taipumuksia samaaniksi päätellään, ovat suurin piirtein samanlaisia. Tuleva samaani voi olla jo nuorena taipuvainen mietiskelyyn ja pyrkiä eristäytymään muista. Hän voi kokea outoja unia, visioita ja auditioita, masentuneisuutta ja hermostuneisuutta. Hänellä voi olla särkyjä eri puolilla ruumista, hän saattaa menettää ruokahalunsa ja kiinnostuksen kanssaihmiisiin, nukkua suurimman osan ajasta ja olla jonkin aikaa kokonaan kyvytön ns. normaaliin elämään. Suoranainen sairaus voi kestää jopa vuosia ilman, että sille löydetään järkevää syytä saati parannuskeinoja. Vanhempi samaani voi tällöin todeta poikkeavuuden tai sairastelun merkiksi henkien tekemästä valinnasta ja ehdottaa parannuskeinoksi samaanin oppiin ryhtymistä. Joku saattaa kokeilla samanoimaan alkamista ilman ulkopuolisia neuvojakin. Tällainen henkilö on usein samaanisuvun jäsen, ja jo ennalta tietoinen samaaniperinteestä sekä mahdollisesta omasta tehtävästään samaanina.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Siikala 1978, 313.

¹⁴⁷ Cole 1975, 21.

¹⁴⁸ Siikala 1978, 285-289, 312; Bogoraz 1975, 420-421.

Sairastelun ja epävarmuuden vaihe päättyy monissa tapauksissa rajuun initiatoriseen visioon, jossa tuleva samaani vakuuttuu kutsumuksestaan. Kandidaatti saa tällöin unessa tai näyssä kokemuksen matkaamisesta henkien maailmaan, jossa hänet tutustutetaan eri henkiin ja tuonpuoleisen topografiaan. Samaanin matkaoppaana olevat henget voivat olla esimerkiksi vainajahenkiä tai luonnonhenkiä. Visiossa vakiinnutetaan samaanin suhde omiin apuhenkiinsä.¹⁴⁹ Initiaatiovisioon liittyy kokemus kuolemasta ja uudelleensyntymästä. Näissä kokemuksissa toistuvat samat elementit kautta Siperian. Henget paloittelevat samaanikokelaan kappaleiksi tai irrottavat lihan hänen luittensa ympäriltä, keittävät kokelaan suuressa padassa tai heittävät hänen ruumiinosansa menemään. Lopuksi henget kokoavat jäljelle jääneet luut ja rakentavat luurangon ympärille uuden ihmisen. Tämä uusi ihminen kykenee kommunikaatioon tuonpuoleisen kanssa ja hänestä voi tulla samaani. Toistuvat motiivit – kidutus, kuolema ja uudelleensyntymä – ovat tuttuja initiaatorituaalien symboliikasta kautta maailman.¹⁵⁰

Samaanien initiatoriset sairaudet ja visiot on ajateltu voitavan selittää länsimaisen lääketieteen avulla. Samaanien on oletettu kärsivän esimerkiksi skitsofreniasta, epilepsiasta tai ”arktisestä hysteriasta”.¹⁵¹ Larry G. Peters ja Douglass Price-Williams huomauttavat useisiin psykologisiin tutkimuksiin nojautuen, että ei ole mitään syytä pitää samaaneja ryhmänä sen paremmin psyykkisesti sairaina kuin normaaleinakaan¹⁵². Koko kysymyksenasettelussa on se perustavanlaatuinen ongelma, että mielisairauden kriteerit vaihtelevat suuresti kulttuurista toiseen. Länsimaisia taudinselityksiä on vaikeaa soveltaa sellaisenaan muihin kulttuureihin. Periaatteessa on yhtä absurdia selittää samaaniutta esimerkiksi skitsofreenikolle soveliaana harhojen ilmaisukanavana kuin todeta omassa kulttuurissamme psykiatrisen diagnoosin saaneen ihmisen todellisuudessa kärsivän henkipossessiosta.

Vaikka samaaneilla on usein psyykkisiä ongelmia ennen tehtävänsä astumista, edellyttää samaaniksi ryhtyminen ja tässä vaikeassa tehtävässä toimiminen parantumista. Monissa tutkimuksissa on huomattu, että samaanit ovat itse asiassa

¹⁴⁹ Siikala 1992a, 8.

¹⁵⁰ Eliade 1958, 90-91.

¹⁵¹ Lewis 1989, 161-163.

¹⁵² Peters & Price-Williams 1980, 398.

yhteisönsä terveimpiä ihmisiä. Olisikin outoa ajatella samaanin kaltaisena psykoterapeutina toimivan sellaisen henkilön, joka on itse psyykkisesti sairas. Samaaniksi aikovan henkilön on voitettava omat ongelmansa kyetäkseen auttamaan muita.¹⁵³

3.6.2 Kouluttautuminen

Koska initiaatiovaiheen aikaisten visioiden sisältö toistaa samoja motiiveja eri puolilla Siperiaa, on selvää, että niiden kokijalla täytyy jo olla valtavasti tietoa samanistisesta perinteestä ja mytologiasta. Jotta legitiimi, perinteen mukainen kokemus henkien suorittamasta initiaatiosta olisi yleensä mahdollista, on kokelaan ennen sitä välttämätöntä sisäistää samanistinen traditio. Jossain määrin tämä traditio on tuttua kaikille, jotka elävät kyseisessä kulttuuriympäristössä. Tulevan samaanin täytyy kuitenkin sekä hallita perinteeseen liittyvä tietous sekä osata soveltaa sitä luovalla tavalla yhteisön palvelukseen kertoessaan kokemuksistaan. Hänellä tulee olla kyky pukea sanoiksi hämmentävätkin ekstaattiset kokemuksensa.

Samaanin tietojen ja taitojen opettelu tapahtuu pääsääntöisesti mestari-oppipoika – periaatteella, jossa vanhempi samaani opettaa noviisia. Koulutuksesta on kuitenkin harmillisen vähän tietoa. Siitä ei haluta juuri puhua, sillä henkiä pidetään nuoren samaanin ”todellisina” opettajina. Tämänpuolisessa maailmassa saatavaa oppia pidetään vähämerkityksisempänä.¹⁵⁴ Tämä on tietenkin valitettavaa haluttaessa tutkia samaanien performansikäyttäytymistä, joka on väistämättä luonteeltaan harjoitteluun ja toistoon perustuvaa, Schechnerin sanoin kahdesti-käyttäytymistä.

Siikalan mukaan nuoren samaanin koulutus painottuu tietoon mytologiasta ja samanistisesta maailmankuvasta¹⁵⁵. Tätä tietoutta välitetään muun muassa laulujen avulla. Samaanit hallitsevat suuren määrän suullista perinnettä ja erityisen laulannan tavan. Samaanilaulua käytetään vain rituaalisissa yhteyksissä, sillä tämäntyypisen laulun ajatellaan automaattisesti kutsuvan paikalle henkiä. Esityksen aikana sellainenkin samaani, joka yksityishenkilönä on hiljainen ja kömpelö puheissaan,

¹⁵³ Hoppál 1992b, 122-123; Lewis 1989, 163-164.

¹⁵⁴ Siikala 1978, 190; Bogoraz 1975, 425.

¹⁵⁵ Siikala 1978, 193.

saattaa improvisoida tuntikaupalla taiteellisesti vakuuttavaa tekstiä. Samaanit itse selittävät tätä sillä, että laulu tulee suoraan hengiltä.¹⁵⁶ Totuus lienee, että laulun muodossa tekstiä on helppo oppia ulkoa poikkeuksellisen paljon. Perinteen tuntiessaan sitä voi varioida loputtomiin.

Perinteentuntemuksen lisäksi samaanikokelaat saavat esiintymiskoulutusta ja tekevät fyysisiä harjoituksia. Noviiseille opetetaan rummun, rituaalin keskeisimmän apuvälineen, käyttöä. Transsiin vaipumista harjoitellaan ja mahdollisten huumaavien aineiden, kuten karpässien, käyttöön totutellaan. Yksinäisen paaston ja laulannan avulla noviisi opettelee ottamaan yhteyttä omiin apuhenkkiinsä.¹⁵⁷ Opetteluvaihe on pitkä, sillä esitysten läpivieminen vaatii pitkälle kehitettyä henkistä ja ruumiillista kestävyyttä. Samaanin tulee kyetä laulamaan ja hakkaamaan rumpua joskus tuntikausia osoittamatta väsymisen merkkejä, sillä henkien ajatellaan antavan heille voimaa. Näissä hyvin käytännöllisissäkin opetuksen kohdissa asianomaiset viittaavat henkien apuun. Waldemar Bogorasin haastattelemat tšuktšisamaanit sanoivat joutuneensa viettämään vuoden tai parikin odotellen, että henget antaisivat heille riittävät käsivoimat tai sujuvan äänenkäytön.¹⁵⁸ Valitettavasti tuskin yhtään kuvausta on olemassa siitä, miten nuori samaani oppii ne esittämisen konventiot, joita minkäkin hengen kanssa kommunikoiden ja henkipossessioon kuuluu.

Tunnettu on sitä vastoin Claude Lévi-Straussin Franz Boasilta lainaama kuvaus Quesalid-nimisen kwakiutl-intiaanin kouluttautumisesta samaaniksi. Kwakiutleilla on ollut monissa kohdin siperialaista samanismia muistuttava tietäjäinstituutio. Quesalid oli mies, joka epäili samaaneja huijareiksi. Hän halusi oppia temput, joiden avulla samaanit uskottelevat yleisölle, että heillä on supranormaaleja kykyjä. Quesalid pääsi kuin pääsikin samaanin oppiin. Hän oppi koko joukon samanismiin liittyvää perinnettä ja lääketieteellisiä toimia kuten synnytyksissä avustamista. Hän opetteli myös pantomiimia pystyäkseen esittämään olevansa esimerkiksi eläinhengen possessoima. Hän oppi teeskentelemään pyörtymistä ja hermostollisia kohtauksia sekä oksentamaan halutessaan esittääkseen muuntuneen tajunnantilan fyysisiä vaikutuksia. Hän sai tietää samaanien käyttävän eräänlaisia vakoojia, jotka

¹⁵⁶ Bulgakova 1995, 135, 138.

¹⁵⁷ Siikala 1978, 193, 317.

¹⁵⁸ Bogoraz 1975, 425.

salakuuntelevat yksityisiä keskusteluja ja kertovat samaanille kuulemiaan asioita. Tällöin samaani voi rituaalissa esittää tietävänsä ihmisten ongelmista ja niiden syistä, koska henget ovat paljastaneet ne hänelle. Quesalid oppi myös silmäkääntötempun, jota samaanit käyttävät parantaessaan sairaita. Samaani piilottaa ennen esitystä suuhunsa luun, kiven tai untuvapallon, jonka hän oksentaa ulos sopivalla hetkellä esittäen imeneensä sen potilaan ruumiista. Potilaan ruumiista poistettu esine on konkretisaatio tautidemonista, jonka selitetään aiheuttaneen sairauden.¹⁵⁹

Quesalid paljasti nämä samaanin koulutukseen ja toimintaan liittyvät salaisuudet, koska hän ryhtyi samaanin oppiin skeptikkona. Omasta asenteestaan huolimatta hän onnistui toimimaan samaanina ja parantamaan sairaita, vaikka olikin sitä mieltä, että nämä paranevat oman lujan uskonsa vuoksi¹⁶⁰.

On todennäköistä, että samaanit myös Siperiassa kouluttautuvat samoilla metodeilla kuin kwakiutlien keskuudessa Pohjois-Amerikassa. Se, että näistä puhutaan vain vähän, johtuu samaanien toiminnan yhteisöllisestä merkityksestä ja asemasta, jonka samaanit saavat tekojensa avulla. Tässä kohdin tärkeäksi nousee myös samanisin uskonnollinen luonne. Samaanin toiminnan ”aitouden” kyseenalaistaminen ja hänen esiintymistekniikoidensa julkinen paljastaminen merkitsisi henkiuskon ja koko maailmankuvan kyseenalaistamista.

Vähäistenkin tietojen perusteella samaanin koulutusta on helppo verrata näyttelijän koulutukseen. Näyttelijöiden lailla samaanit opettelevat kulttuurin tuntemusta ja performanssin konventioita sekä harjoittelevat esiintymisen tekniikoita. Molemmat harjaannutetaan käyttämään omaa mieltään ja ruumistaan esiintymisen instrumenttina. Näytelmäkirjailija, teatterintekijä ja –tutkija David Cole huomauttaa, että monet aivan tavallisista näyttelijäntyön harjoitteista ovat suoraa lainaa samaaneilta ja viittaavat samanismista tuttuun maailmankuvaan.¹⁶¹ Samanisin ja henkipossession inspiroimia näyttelijäntyön harjoituksia käsittelen luvussa 5.2 Samanismi ja possessio näyttelijäntyössä.

¹⁵⁹ Lévi-Strauss 1967, 169; ks. myös Kirby 1975, 9.

¹⁶⁰ Lévi-Strauss 1967, 170.

¹⁶¹ Cole 1975, 24-32.

Mielenkiintoista olisi tutkia, kokevatko näyttelijät tai muut esiintyvät taiteilijat samantyyppistä initiaatiokriisiä kuin samaanit. Richard Schechnerin mukaan kyllä. Schechner toteaa: ”Taiteilijaksi tuleminen ei, edes länsimaissa, eroa samaaniksi kouluttautumisesta”¹⁶². Hänen mielestään taiteilijat kuten myös samaanit kamppailevat aina vaikeuksissa sovittaa yhteen arkielämä ja tiedostamattomasta nousevat impulssit. Kouluttautumisen, harjoittelun ja esiintymisen tekniikkojen lisäksi samaania ja esiintyvää taiteilijaa yhdistää ambivalentti sosiaalinen asema. Esiintymistaidot tuovat mainetta ja kunniaa niin samaaneille kuin näyttelijöillekin, vaikka heidän statuksensa yhteisössä ei muuten olisikaan kovin kehuttava.¹⁶³

¹⁶² Schechner 1993, 238, käänös minun.

¹⁶³ Mt., 237-238; Schechner 1988, 143.

4 Samanistiset performanssit: esimerkkejä

4.1 Performanssien tyypittelyä

Tässä luvussa analysoin kolmea kuvausta samaanien esiintymisestä rituaaleissa. Esimerkkien valinta ei ole ollut helppoa; Siperian samaaneista on kirjoitettu melko paljon etnografisia kuvauksia. Välittääkseni oikean käsityksen rituaalisesta prosessista olen valinnut pitkäköjä kuvauksia, joissa yksi esitys käsitellään mahdollisimman kokonaisuutena alusta loppuun. Kaikki esimerkeiksi valitsemani kuvaukset ovat löydettävissä myös Anna-Leena Siikalan väitöskirjasta *The Rite Technique of the Siberian Shaman*. Tähän on kaksi syytä. Ensinnäkin Siikala on tehnyt perinpohjaisen työn valikoidessaan teokseensa edustavimmat ja tieteellisesti vakavasti otettavimmat kuvaukset Siperian samanismista. Pidän hänen esittämäänsä lähdekritiikkiä luottamuksen arvoisena. Toisekseen olen halunnut analysoida samoja tekstejä kuin Siikala osoittaakseni eron hänen käyttämänsä sosiaalipsykologisen käsiteapparaatin ja oman teatterintutkimuksellisen näkökulmani välillä.

Samaanien rituaalit ovat performanssin keinoin tapahtuvaa kommunikaatiota ihmisen ja supranormaalien olentojen välillä. Anna-Leena Siikala on todennut, että kommunikaatio voi tapahtua rituaalissa kolmella tavalla. Samaani joko kutsuu henget tämänpuoliseen maailmaan, lähtee itse tapaamaan näitä tuonpuoleiseen tai tapaa nämä yhden rituaalin kuluessa molemmissa maailmoissa.¹⁶⁴ Nämä kolme kommunikaation tyyppiä vaativat kukin omanlaisiaan esittämisen tapoja.

Samaani voi ensinnäkin ilmentää henkien saapumista ihmisten keskuuteen ottamalla esittääkseen hengen roolin. Tämä mielletään *henkipossession* joutumiseksi. Siikala nimittää tätä tekniikkaa rooli-identifikaatioksi.¹⁶⁵ Hengen rooli on sosiaalipsykologisesti ajatellen samaanin vastarooli. Possessio merkitsee Siikalan käsitteistössä samaanin samastumista aktuaalistamaansa vastarooliin.

Toinen mahdollisuus on, että samaani luo dialogin itsensä ja henkien välille esittämällä itse molempia rooleja. Samaanin ei ajatella täysin asettuvan hengen

¹⁶⁴ Siikala 1978, 322.

¹⁶⁵ Mt., 334-335.

rooliin, vaan toimivan *kaksoisroolissa* hetkittäin omana itsenään, välillä toistaen hengen viestejä. Siikalan käsite kaksoisrooli on hänen itsensäkin mukaan harhaanjohtava, sillä samaani saattaa luoda vaikutelman useista paikalla olevista hengistä yhtä aikaa. Kuten esimerkeistä huomaamme, ensimmäinen ja toinen tapa saattavat sekoittua keskenään. Voi olla vaikea erottaa, milloin samaanin mielletään olevan henkipossiossa ja milloin henkien ajatellaan toimivan hänen ruumiinsa ulkopuolella.¹⁶⁶

Kolmas mahdollisuus on *tarinankerrontametodiksi* kutsumani tapa. Samaani kuvaa verbaalisesti henkien puheita ja käyttäytymistä tekemättä näitä millään tavoin näkyväksi yleisölle. Ainoastaan samaanin ajatellaan näkevän ja kuulevan henget. Tekniikka on erityisen tyypillinen sellaisille esityksille, joissa samaanin ajatellaan matkaavan henkimaailmaan, kutsumatta henkiä tämänpuoliseen maailmaamme. Siikala kutsuu tätä tekniikkaa vastaroolin kuvailuksi.¹⁶⁷

Siikalan mukaan samaanin tulee ottaa huomioon kahdentyyppisiä vastaroleja rituaalin aikana. Hän ”aktuaalistaa” henkien roolit, mutta hänen tulee perustaa roolinottonsa myös yleisöön, havainnoida katsojien reaktioita ja pitää mielessä näiden odotukset rituaalin päämäärän suhteen. Erityisen tärkeää tämä on sellaisissa rituaaleissa, joissa samaani toimii kaksoisroolissa eli esiintyy vuoroin yksityishenkilönä, samaanina, vuoroin henkien rooleissa. Rituaaleissa, joissa samaani menee hengen rooliin tai kuvaa kerronnan avulla supranormaalia maailmaa ja matkaansa sinne, vuorovaikutus yleisön kanssa löystyy. Samaanin apulainen tulkitsee yleisölle henkipossiossa tai matkalla henkimaailmassa olevan samaanin viestit.¹⁶⁸ Nähdäkseni on kuitenkin liioittelua Siikalalta sanoa, että samaanin roolinoton pohjana jälkimmäisissä tapauksissa on yksin henkimaailma tai hänen aikaisemmat ekstaattiset kokemuksensa. Samaanin toiminnan performanssiluonne, toimiminen toisten-läsnäollessa-ja-toisia-varten, ei voi kadota näissäkään tyypeissä. Samaanin on pakko ottaa aina esiintyessään huomioon yleisönsä ja toimia siten, että yleisö ymmärtää, mitä hän on tekemässä. Samanistinen rituaali on sarja huolellisesti ja tietoisesti valittuja tekoja, jotka mukailevat kulttuurisesti sovittua käsikirjoitusta.

¹⁶⁶ Siikala 1978, 334, 336.

¹⁶⁷ Mt., 334, 337.

¹⁶⁸ Mt., 337-339.

Silloinkin, kun samaani Siikalan sanoin suuntaa roolinottonsa henkimaailmaan tai omiin visiokokemuksiinsa, tulee hänen pitää mielessä yleisö.

Siikalan mukaan samaanin transsin syvyys vaihtelee samaa kolmiosaista kaavaa noudattaen. Kaksoisrooli-tyyppisissä istunnoissa transsi on kevyttä ja samaani vaikuttaa tietoiselta ulkopuolisista tapahtumista. Possessiossa samaani sen sijaan näyttää vaipuvan syvään muuntuneeseen tietoisuuden tilaan. Tarinankerronta-tyypissä samaani usein menettää tajuntansa kokonaan joksikin aikaa.¹⁶⁹ Siikalan päätelmiin samaanin tietoisuuden tilasta tulee kuitenkin suhtautua varovaisesti. Muistakaamme Roberte N. Hamayonin huomautus, että se, mikä näyttää tajunnantilan muutokselta, voi olla vain osa kulttuurisesti määräytyvää esiintymisen tekniikkaa – ja intiaani Quesalidin kertomus siitä, miten hän opetteli näyttelemään pyörtyvänsä. On toki mahdollista, että samaanin tajunnantila esityksen kuluessa muuttuu normaalista poikkeavaksi. Tämä ei silti saa haitata samaanin tietoisuutta kulttuurisista esityksen konventioista. Ekstaattinen käyttäytyminen on osa esityssopimusta.

Taulukko 2¹⁷⁰

'Shaman – supranormal' relation

	A. dual role	B. role-identification	C. verbal construction of role
Reflexiveness of role-taking:	Reflexive	Reflexive and non-reflexive	Non-reflexive
Role-taking standpoint:	The audience	The spirit role	The shaman (his previous vision experiences)
Depth of trance:	Light trance	Depth of trance varies – comes in waves	Trance deep, most often ends in loss of consciousness

Taulukossa 2 on kuvattuna Siikalan näkemys kolmesta performanssityypistä ja niiden ominaisuuksista. Seuraavissa esimerkeissä analysoin sellaisia esityksiä, jotka kuuluvat mahdollisimman selkeästi johonkin edellä kuvattuun tyyppiin. Huomata

¹⁶⁹ Siikala 1978, 338-339.

¹⁷⁰ Mt., 338.

sopii, että nämä ovat ideaalityyppejä, eikä mikään performanssi edusta mutkattomasti vain yhtä tiettyä lajia. Analyysini läpäisee ajatus samaanin vertautumisesta näyttelijään. Analyysini yhteydessä arvioin Siikalan rooliteorialle rakentuvaa typologiaa samaanin esiintymisen tutkimuksen kannalta.

4.2 Jukagiirisamaani ja henkipossessio

Henkipossession sisältävät samanistiset esitykset ovat jokseenkin yleisiä. Erityisen tyypillisiä ne ovat Siperian keski- ja itäosissa, esimerkiksi jukagiirien keskuudessa. Jukagiirit ovat paleoaasialainen kansa. He asuvat Siperian koillisosassa Indigirka-joen lähetyvillä ja Kolyman ylängöllä Jakutian tasavallan alueella. Vladimir Jochelson teki tutkimusmatkoja jukagiirien keskuudessa vuosina 1895-1896 ja 1901-1902. Liitteenä 1 (s. 114) oleva kuvaus jukagiirien samanistisesta parannusrituaalista on peräisin hänen teoksestaan *Materialy po izuceniju jukagirskago jazyka i fol'klora, sobrannye v Kolymskom Okruge* (1900). Vain hiukan erilainen versio samasta kuvauksesta on Jochelsonin kirjassa *The Yukaghir and the Yukaghirized Tungus* (1975, alunperin 1926). Kuvaus ei perustu Jochelsonin omalle havainnoinnille. Sen kertoi hänelle mies, joka oli mennyt vastikään naimisiin kuvauksessa esiintyvän samaanin lesken kanssa. Kertoja oli toiminut kyseisen samaanin apulaisena istunnoissa ja pystyi toistamaan samaanin esittämiä lauluja.¹⁷¹ Kuvauksen uskottavuutta ei nähdäkseni vähennä se, ettei Jochelson ole itse ollut tilanteessa läsnä – tämä ainakin eliminoi sen mahdollisuuden, että esitystä olisi muutettu tutkijan vuoksi.

Siteeraan liitteessä 1 Lauri Hongon käännöstä, joka on julkaistu hänen artikkelissaan ”Samaanin roolinotto”. Hongon käännös poikkeaa englanninkielisestä versiosta hieman. Englanninkieliseen tekstiin verrattuna suomenkielinen versio vaikuttaa kömpelöltä etenkin laulujen ja repliikkien kohdalla. Lukemisen helpottamiseksi päätin kuitenkin käyttää suomenkielistä tekstiä. Hongon käännöksen lähteenä ollutta venäjänkielistä versiota en ole tutkinut.

¹⁷¹ Siikala 1978, 94, 106; Jochelson 1975b, 201.

Jochelsonin kuvaama rituaali on tyyppiä, jossa samaani tapaa henget tämänpuolisessa maailmassa sen sijaan, että matkaisi itse tuonpuoleiseen. Kommunikaatio tapahtuu henkipossession avulla. Samaani esittää kahta henkeä: omaa apuhenkeään ja sairauden henkeä, jonka hän houkuttelee esiin potilaan ruumiista. Samaanin toimiessa hengen roolissa hänen apulaisensa ottaa välittäjän tehtävän ja keskustelelee hengen kanssa.

Esitys alkaa samaanin ulkoisella valmistautumisella. Siikalan siteeraamassa kuvauksessa vuodelta 1926 samaani saa apulaiselta lakin lisäksi takin. Tavasta, jolla samaanin vyöttäytymistä pukuunsa, tupakointia ja paikoilleen asettumista kuvataan, välittyy keskittynyt tunnelma. Esitykseen kuuluvia esineitä, pukua, lakkia ja rumpua, käsitellään kunnioituksella. Yleisön osuudesta ei sanota paljoa, paitsi että he valmistelevat esityspaikkaa ja rekvisiittaa ennen performanssin alkua. Esitys tapahtuu sairaan kotona. Yleisöön kuuluu ainakin sairaan perhettä ja sukulaisia.

Rummutuksen alettuaan samaani imitoi eri eläinten ääniä. Siikalan analysoimassa vuoden 1926 versiossa mainitaan jänis, käki, haikara, pöllö, kuikka, susi, karhu ja koira – ei siis aivan samat eläimet kuin Hongon käänöksessä¹⁷². Kyseessä ovat samaanin eläinhahmoiset apuhenget. Siikalan mukaan ne ovat jukagiirisamaanien tyyppillisiä apuhenkkiä¹⁷³. Samaanin ääntely voidaan tulkita sekä kutsuhuudoiksi eläinhahmoisille hengille, että merkiksi yleisölle siitä, mitä henkiä on saapunut tai saapumassa paikalle. Kuvauksen perusteella eläimen jäljittelyyn ei liity liikettä. Seuraavaksi samaani puhuttelee laulun tulisijan ja talon suojelijoita sekä metsän ja maan henkiä. Jo alun laulannassa mainitaan ensimmäistä kertaa myös sairauden henki.

Samaani esittää apuhengille pyynnön: ”Auttajani, tulkaa aivan lähelle!” Tämän jälkeen hän menee ulko-ovelle ja hengittää apuhenkensä sisään. Syvä sisään hengittäminen on tyyppillinen merkki yleisölle siitä, että samaani vaihtaa nyt roolia. Yksintein samaanin käyttäytyminen muuttuu. Hän esittää linnunhahmoista apuhenkeä, joka on possessoinut hänet. Siitä ovat merkinä käsien kääntäminen

¹⁷² Jochelson 1975b, 202.

¹⁷³ Siikala 1978, 109-110.

linnun kynsien kaltaiseen asentoon, nurinkäännetyt silmät ja mahdollisesti linnun nokkaa symboloiva pitkälle ulos työnnetty kieli. Levitetyt kädet vertautuvat ehkä siipiin ja koholla oleva vatsa linnun pyöreään rintaan. Siikala kirjoittaa: ”Possessio on tapahtunut, samaanista on tullut apuhenki, hän on siis täysin samastunut apuhengen rooliin”¹⁷⁴.

Kun samaani avaa suunsa, hän puhuu hengen roolissa. Hän osoittaa sanansa samaanille kysyen, miksi hänet (henki) on kutsuttu paikalle. Samaanin apulainen asettuu tässä vaiheessa hoitamaan samaanin tehtävää välittäjänä ihmisen ja hengen välillä. Hän puhuttelee henkeä isoäidin äidiksi viitaten mahdollisesti siihen, että kyseessä on vainajahenki¹⁷⁵. Apulainen kysyy tältä, mikä on mahtanut aiheuttaa sairauden. Samaani vastaa hengen hahmossa, että kyseessä on alhaalta saapunut näkymätön olento. Englanniksi repliikki kuuluu: ”The lower one invisible who came out tortures, I see now”. Näkymättömäksi (the Invisible One) kutsutaan henkeä, joka asuu alisen maailman alemmassa osassa; jukagiirien näkemyksen mukaan alinen jakautuu kahteen kerrokseen. Näitä henkiä pidetään yleisimpinä taudinaiheuttajina. Ne voivat tunkeutua ihmisen ruumiiseen ja aiheuttaa erilaisia vaivoja syöden sisäelimiä.¹⁷⁶ Selitys sairaudelle on siis kulttuuriyhteydessään konventionaalinen.

Isoäidin äiti lupaa apunsa, mikäli hänet palkitaan huumaavalla venäläisellä kasvulla. Hongon mukaan hengen rooli on tupakkatauon aikana ”latentti, samaani on hetken omassa roolissaan”¹⁷⁷. Kuvauksessa ei ole viitteitä siihen, miten samaani käyttäytyy tupakoinnin aikana, mutta Hongon tulkinta on siitä huolimatta epälooginen. Tupakka on tarkoitettu palkkioksi juuri hengelle, joten toki samaanin täytyy pysytellä tauon aikana tämän roolissa. Samaanin näyttelijäntyön kannalta kysymyksessä siis tuskin on mikään tauko. Siikala löytää samaanin silmien suojaamisesta tulelta viitteen siihen, että samaani esiintyy henkenä myös tupakoinnin aikana. Hänen mukaansa valolta ei varjella samaania vaan henkeä, joka on tämän ruumiissa. Henkien näet ajatellaan pelkäävän valoa.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Siikala 1978, 110, käänös minun.

¹⁷⁵ Honko 1972, 202.

¹⁷⁶ Siikala 1978, 111.

¹⁷⁷ Honko 1972, 201.

¹⁷⁸ Siikala 1978, 111.

Seuraavaksi käydään tautidemonin kimppuun. Kuvauksesta ei käy ilmi, onko samaani edelleen linnunhahmoisen henkensä roolissa. Jotain voi päätellä siitä, että samaanin todetaan vetävän ”demonin henkiensä avulla ulos”. Mahdollisesti samaanin käyttäytymisessä on jotain piirteitä lintuhengestä. Kuvauksesta saa sen vaikutelman, että sairauden hengen kiskominen potilaan ruumiista on vaikean, fyysisen kamppailun tulos. Vuoroin samaani, vuoroin vastentahtoinen demoni on niskan päällä. Apulaisen osuus helpottanee samaanin näyttelemistä näkymätöntä vihollista vastaan. Pidellessään samaania takista apulainen pystyy mukautumaan samaanin liikkeisiin tai ohjaamaan niitä toivottuun suuntaan. Roolin vaihto merkitään siten, että samaani romahtaa vapisten apulaisen käsivarsille. Englanniksi teksti kuuluu: ”The shaman falls backwards into the arms of the assistant, shakes and trembles, and finally sits down on the ground”¹⁷⁹.

Samaani on nyt vaihtanut roolia: taudin henki on hänen ruumiissaan. Se vaatii samaanin suulla lahjoja, jotta suostuu jättämään kiusaamansa ihmisen. Myös yleisö tulee tässä vaiheessa mukaan puhumaan demonille. Kiintoisaa on, että apulainen ja yleisö puhuttelevat henkeä edelleen isoäidin äidiksi. Hongon mukaan tämä on merkki siitä, että ”samaanin rooli on itse asiassa kaksoisrooli, hän on sisäistänyt sekä apuhengen että tautidemonin ja vastaa näiden molempien puolesta”¹⁸⁰. Johtopäätös on hatara, sillä eihän yleisön puheista voi päätellä, mitä esiintyjä on tai ei ole ”sisäistänyt”. On mahdollista, että yleisö puhuu tässä apuhengelle ajatellen myös tämän olevan jollain tasolla läsnä. Keskustelun sisällöstä voisi kuitenkin päätellä, että isoäidin äiti onkin nimitys, jota syystä tai toisesta käytetään molemmista hengistä. Kuten Honko toteaa, voi nimitys olla vain ”analogiaa henkijärjestelmän läpikotaiselle naispuolisuudelle”¹⁸¹. Äiti-sanallahan puhutellaan rituaalin aikana useita henkiä.

Kun tautidemoni on suostuteltu jättämään potilas, samaani pudottaa tämän roolin pois puhaltamalla hengen ovesta ulos samaan tapaan kuin hän aikaisemmin hengitti apuhenget sisäänsä. Luopumisensa pahan hengen roolista samaani merkitsee

¹⁷⁹ Jochelson 1975b, 203.

¹⁸⁰ Honko 1972, 201.

¹⁸¹ Mt., 202.

menettämällä tajuntansa. Apulainen herättää hänet tarttumalla häntä nenästä. Samaanin pyörtyminen ja nopea herääminen on mitä ilmeisimmin näyteltyä.

Saatuahan rummun taas käsiinsä samaani lausuu muutaman sanan karkotetulle demonille, käy vielä kerran potilaan luona ja ”saattelee apuhenkensä ovelle”. Kuvauksesta ei selviä, onko samaani tässä loppujaksossa omassa vai apuhengen roolissa. Apuhengen roolin ottoa ei ainakaan merkitä millään erityisellä tavalla tautidemonin pois lähettämisen jälkeen. Viimeinen puheenvuoro (”Tukkikaa tuon demonin tie...”) on selkeästi samaanin repliikki omana itsenään apuhengille. Performanssin päätteeksi samaani luopuu rekvisiitasta ja asusta. Hän esittää kaivavansa silmänsä päästään ja asettavansa ne vartioon heittäen toisen kattoon, toisen lattiaan. Viimeisenä samaani huutaa kuin kuikka. Ehkä linnunhahmoinen apuhenki, joka vielä näin muistuttaa itsestään, oli kuikan henki.

Mistä tässä esimerkissä tulisi etsiä transsia tai ekstaasia? Siikala kirjoittaa muutta mutkitta, että samaani saavuttaa ekstaasin rummutuksen, laulannan ja tupakoinnin avulla¹⁸². Jochelson ei kommentoi samaanin tietoisuuden tilaa tämän esityksen yhteydessä, eihän hän ole itse ollut sitä näkemässäkään. Erään jukagiirien luona eläneen, tunguusiheimoon kuuluneen samaanin performanssista hän sitä vastoin kirjoittaa, että koko esitys oli kuin hulluuskohtaus. Heti saatuaan rummun käteensä samaani alkoi käyttäytyä täysin hallitsemattomalla tavalla. Tätä jatkui pari kolme tuntia. Nähtyään tämän raivoisan esityksen Jochelson itse oli niin uupunut ja hermostunut, ettei pystynyt enää työskentelemään sinä iltana.¹⁸³

Epäilemättä samaanit jukagiirien keskuudessa siis kykenevät saavuttamaan syvän ja varsin aidon transsitilan performanssin aikana. Tässä analysoitavassa kuvauksessa ei samaanin muuntunut tietoisuuden tila silti ainakaan tee esityksestä mitenkään holtitonta. Hänen ”kramppitilansa” ja pyörtymisensä tarkka ajoittaminen esityksen jännittävimpiin kohtiin (tautidemonin possessoidessa samaanin ja lähtiessä tämän ruumiista) viittaa päinvastoin esiintyjän tietoiseen kontrolliin ja laskelmointiin. Apulaisen ollessa juuri näissä kohdin valmiina tarjoamaan fyysistä apua samaanille

¹⁸² Siikala 1978, 111.

¹⁸³ Jochelson 1975b, 199-200.

on helppo arvata, että hänkin tiesi, mitä tuleman pitää. On mahdollista, että samaani tai apulainen olivat neuvotelleet kyseisen istunnon sisällöstä etukäteen. Mikä todennäköisempää, tärinä ja tajunnan menetys tapahtuivat tyypillisissä kohdissa istuntoa, ja sekä apulainen että yleisö tiesivät odottaa niitä. Samaani kontrolloi tajunnantilan muutoksiaan erittäin hyvin valjastaen ne performanssin käsikirjoitusta palvelemaan käyttöön. Esimerkki valottaa hyvin sitä, miten tietoisuuden tilan muutokset nousevat performanssista itsestään ja ovat elimellinen osa esitystä. Näin ollen tuntuu yksinkertaistavalta pitää tupakoinnin osuutta transsin aikaansaajana edes mainitsemisen arvoisena.

Siikala käsitteellistää possessiota roolinoton kautta identifioidumisenä henkeen ja hengen roolin sisäistämisenä. Samaanin esiintymisen perusteella on kuitenkin vaikeaa sanoa, millä tekniikalla samaani henkeä tai sen aikaansaamia vaikutuksia itsessään esittää, ja kokeeko hän samastumista esittämäänsä rooliin. Jos kokee, pelkkä samastuminen ei silti riitä. Samaanin on kyettävä välittämään yleisölle vakuuttava kuva itsessään tapahtuneista muutoksista. Pitkälti henkipossessiossa on siis kysymys myös näyttelemisestä. Se taas, miten samaani itse possession kokee ja millaisena näyttelemisen osuus hänelle näyttäytyy, selviää korkeintaan haastattelun avulla.

Richard Schechner vertaa possessiota eläytyvään näyttelemiseen, jonka tunnetuin puolestapuhuja on viime vuosisadan kenties vaikutusvaltaisin näyttelemisen teoreetikko Konstantin Stanislavski. Schechner analysoi esimerkinomaisesti Jane Belon klassista kuvausta balilaisista transsitanssijoista, jotka esiintyvät *sanghyang*-nimisissä kansanomaisissa teatteriesityksissä. Näillä on aina joukko ihmisiä ympärillään varmistamassa, ettei transsissa olevan henkilön käyttäytyminen riistäydy käsistä. Erään kerran sian possessoima mies oli kuitenkin päässyt pakenemaan kokonaiseksi yöksi puutarhaan. Hän oli aiheuttanut suurta vahinkoa syöden ja tallaten kyläläisten kasveja. Hän oli myös syönyt runsaasti ulosteita. Vasta seuraavana aamuna hänet oli löydetty ja saateltu asianmukaisesti pois possessiotranssista.¹⁸⁴ Tällaisessa tapauksessa lienee täysin oikeutettua puhua

¹⁸⁴ Belo 1960, 201-202.

tietoisuuden tilan muutoksesta ja samastumisesta. Possessoitu mies oli kuin näyttelijä, joka eläytyi rooliinsa niin vahvasti, että rooli vei hänet mukanaan.

Schechner toteaa tämän tyyppisten esimerkkien osoittavan selkeästi, että possessio on eräänlaista eläytyvää näyttelemistä, toiseksi muuttumista stanislavskilaisessa hengessä. Stanislavskin lähestymistapa näyttelemiseen muistuttaa tapaa, jolla siaksi muuttunut mies omaksui roolinsa. Verrattaessa sian rooliin eläytynyttä miestä, Stanislavskin koulun näyttelijää ja samaania toisiinsa erot ovat kuitenkin ilmeiset. Henkipossession kohdalla ei voida puhua mistään psykologisesta realismista. Possessio ei ole esimerkki stanislavskilaisen tradition mukaisesta näyttelemisestä, nämä kaksi esiintymisen tekniikkaa vain muistuttavat toisiaan.¹⁸⁵

Samaania ja näyttelijää yhdistää tärkeä seikka, joka erottaa heidät sian possessoimasta miehestä: kontrolli. Edellä analysoidussa jukagiirisamaanin esityksessä manifestoituu ajatus siitä, että henget eivät vain possessoisi passiivista ihmistä, vaan samaani itse toimii aktiivisena ja määräävänä osapuolena. Samaani valitsee hetken, jolla henki alkaa toimia hänen ruumiinsa kautta ja hetken, jolla se lähtee pois hänestä. Sian possessoima mies ei tehnyt näin. Hän lakkasi olemasta oma itsensä muuttuessaan siaksi. Stanislavskin mukaan ”täydellinen, katkeamaton itsensäunohtaminen näyttämötehtävässään ja ehdoton, järkkymätön usko näyttämöllä tapahtuvaan ilmaantuvat kyllä joskus, mutta erittäin harvoin”. On hetkiä, jolloin näyttelijä ei pysty sanomaan, onko oma itsensä vai esittämänsä henkilö. Nämä hetket ovat Stanislavskin mukaan kyllä hyödyllisiä, mutta näyttelijälle tai samaanille ei voi käydä kuten siaksi muuttuneelle miehelle. Hän ei saa täysin unohtaa itseään.¹⁸⁶

On lisäksi huomattava, että samaanin näyttelijäntyöstä ei pelkän observoinnin perusteella voi sanoa, millä tekniikoilla hän roolinsa henkenä esittää ja miten hän possession kokee. Mikä näyttää eläytymiseltä ja toisen roolin täydelliseltä omaksumiselta, voi esiintyjälle itselleen olla vallan muuta. Olisi yksinkertaistavaa sanoa Hamletin näyttelijästä, että hän samastuu Hamlettiin ja toimii siksi kuten toimii. Sekä näyttelijästä että samaanista voidaan sanoa vain, että he *näyttävät* samastuvan

¹⁸⁵ Schechner 1988, 176-177.

¹⁸⁶ Stanislavski 1951, 385.

toiseen henkilöön. Kuinka syvää muuntumista tai samastumista esiintyjä kokee, riippuu tapauksesta eikä selviä ulkopuolisen havainnoinnin avulla.

Samaanien tutkimuksessa kysymys muuntumisen ja samastumisen kokemisesta on erityinen ongelma, sillä samanismiin liittyy usko henkiin. Possessiolla on kokemuksellinen puolensa, johon ei päästä observoinnin avulla käsiksi. Onhan possessiossa kysymys yliluonnollisen olennon toimimisesta esiintyjän kautta – joskin tähän kokemukseen liittyy väistämättä jonkinlainen performanssi. Pelkkää performanssia tutkimalla voidaan vain todeta, että henkipossessio osuu samalle jatkumolle stanislavskilaisen näyttelemisen kanssa. Voidaan myös olettaa, että osa possessiomethodia käyttävistä samaaneista suhtautuneesi esiintymiseensä eräässä mielessä samaan tapaan kuin Stanislavski ja sian possessoima balilainen. Näitä kolmea yhdistää ajatus perustavanlaatuisesta muuntumisesta toiseksi, ei vain toisena esiintymisestä.

On tärkeää muistaa, että possessiota on monenlaista. Kuten luvussa 3.2.2 Henkipossessio kirjoitin, voi possessioon joutuminen aiheuttaa ihmisessä erilaisia reaktioita. Hän voi näyttää muuttuvan täysin hänet possessoineen olennon kaltaiseksi kuten sian possessoima balilainen. Mutta on myös mahdollista, että possessioon joutunut ei näytä suoranaisesti vaihtavan roolia, muuttuvan toiseksi olennoksi. Häneen asettunut henki vain panee hänet toimimaan määrättyllä tavalla. Analysoimassani jukagiirisamaanin esityksessä on kysymys pikemmin viimemainitusta. Molemmissa tapauksissa on oikeutettua verrata possessiota eläytyvään näyttelemiseen, mutta erityisesti jälkimmäisessä on käyttöä myös sosiaalipsykologian roolinoton käsitteellä.

4.3 Hantisamaani ja kaksoisrooli

Performansseja, joissa samaani esittää sekä henkien roolit että oman tulkin roolinsa, on erityyppisiä. Vatsastapuhuvien tšuktšisamaanien esitykset ovat yksi kaksoisroolimethodin muoto. Olen omistanut tšuktšeille oman alaluvun 4.5.2 Tšuktšisamaani vatsastapuhujana. Kaakkoisen Siperian lisäksi kaksoisrooliesityksiä

tavataan alueen länsiosissa.¹⁸⁷ Tässä käsittelemäni hantisamaanin kaksoisroolimenetelmä muistuttaa enemmän edellä kuvattua possessiomethodia. Hantien performanssin valitseminen esimerkiksi kaksoisroolimethodista antaa mahdollisuuden verrata keskenään possessioon ja kaksoisrooliin keskittyviä istuntoja.

Hanteista (ostjakeista) ja heidän naapurikansastaan manseista (voguleista) käytetään yhteisnimitystä obinugrilaiset kansat. Hantit elävät Uralin itäpuolella Ob- ja Jenisei-jokien välimaastossa. Pieni hantiväestö on aina elänyt levittäytyneenä laajalle alueelle. Kulttuuri on saanut runsaasti vaikutteita naapurikansoilta.¹⁸⁸ Tätä nykyä hantin kieltä puhuvia henkilöitä on noin 13000.

K. F. Karjalainen paneutuu obinugrilaisten samanismiin kirjassaan *Jugralaisten uskonto* (1918). Karjalainen kuvaa lyhyesti samaanien esityksiä eri puolilla obinugrilaisten asuinalueita. Pisin ja todennäköisesti omaan havainnointiin perustuva kuvaus (Karjalainen ei suoraan mainitse lähdeä) koskee Vasjugan-joella asuvien hantien samanointia. Karjalainen toteaa, että Vasjuganin hantien samaaniperinne on kehittynyttä ja järjestelmällistä, joskin samaanien taidoissa on yksilöllisiä eroja¹⁸⁹. Karjalaisen kuvaus hantisamaanin esityksestä on liitteenä 2 (s. 116). Anna-Leena Siikala kehuu kyseistä kuvausta sen yksityiskohtaisuudesta ja siitä, että henkiroolien ”aktuaalistaminen” lauluineen kuvataan erityisen tarkasti¹⁹⁰.

Karjalaisen kuvauksessa samaani käyttää rummun sijasta kannelta. Tämä tuo mieleen suomalaisen tietäjän. Kannel on Karjalaisen mukaan tullut rummun tilalle 1800-luvun loppupuolella. Rumpua soittava samaani oli jo 1900-luvun alussa Vasjuganin hantien keskuudessa harvinaisuus.¹⁹¹ Eräänlaisena arpanoppana käytetyn lusikan lisäksi samaanilla ei mainita olevan muuta erityistä rekvisiittaa tai esiintymisasua.

Esitys alkaa apuhenkien koolle kutsumisella, joka Karjalaisen mukaan on rituaalin ensimmäinen osa. Toisena osana on samaanin matka tuonpuoliseen apuhenkien

¹⁸⁷ Siikala 1978, 336.

¹⁸⁸ Karjalainen 1918, 6-7; Siikala 1978, 217.

¹⁸⁹ Karjalainen 1918, 587.

¹⁹⁰ Siikala 1978, 218.

¹⁹¹ Karjalainen 1918, 565-567.

avulla. Samaani siis tapaa henkimaailman edustajat sekä omassamme että tuonpuolisessa maailmassa. Liitteessä 2 olen siteerannut vain kaksoisroolimethodin näkökulmasta kiintoisaa ensimmäistä osaa. Kiintoisaa on, että Karjalaisen mukaan osat voidaan esittää eri vuorokausina: ensimmäisenä iltana samaani kokoa apuhenget ja toisena matkustaa henkimaailmaan.¹⁹² Karjalainen ei valitettavasti mainitse, miten samaani kuluttaa aikansa näiden kahden osan välissä, henkien ollessa maan päällä.

Esitys tapahtuu pimeässä tai ilmeisesti pikemminkin hämärässä. Samaani ja hänen apulaisensa asettuvat istumaan toisiaan vastapäätä. Yleisöstä ei puhuta sanaakaan. Samaanin apulaisen tehtävä ei ole niin tärkeä kuin edellä analysoimassani jukagiirien esityksessä. Samaani käyttää esityksen tehokeinona lusikkaa, jonka hän laulaessaan heittää tuon tuostakin lattialle. Asennosta, johon lusikka putoaa, päätellään Karjalaisen mukaan, puhuuko samaani totta kuvatessaan itse kunkin hengen toimia. Mikäli lusikka sattuu putoamaan väärinpäin, ei tämä kuitenkaan ole merkinä samaanin huijauksesta vaan siitä, että hän ei saa henkiä toimimaan toivotulla tavalla, ja niitä pitää suostutella. Apulainen huolehtii lusikan asennon tarkistamisesta ilmeisesti siitä syystä, ettei samaanin tämän takia tarvitse keskeyttää laulua ja soittoa. Hantisamaanin apulaisella ei näin ollen tarvitse olla samoja esiintymistaitoja kuin jukagiirisamaanin apulaisella. Alaviitteessä Karjalainen mainitseekin, että nimityksestään ”valkoinen noita” huolimatta apulainen on aivan tavallinen mies¹⁹³.

Esityksen alkaessa samaanin sanotaan laulavan koko ajan kertoen, miten kutsuu apuhenkkiä paikalle. ”Kahvainen-sauva-ankara-nainen” on erityisessä asemassa samaanin apuhenkien joukossa. Tätä henkeä käytetään viestinviejänä, joka lähetetään kutsumaan paikalle muut apuhenget. Siikala huomauttaa, että tämän välittäjähengen puhuttelu ja käskyttäminen vastaa esityksen rakenteessa jaksoa, jonka aikana samaani tavallisesti matkii eläinhahmoisten apuhenkien ääniä. Eläinhenkien tavoin ääntely rituaalin alussa on yleistä kaikkialla Siperiassa.¹⁹⁴ Esimerkiksi edellä kuvaamani jukagiirisamaani aloittaa performanssinsa siten. Kuten jukagiirien esityksen analyysin yhteydessä totesin, on tällä nähdäkseni kaksi funktiota:

¹⁹² Karjalainen 1918, 590.

¹⁹³ Mt., 588.

¹⁹⁴ Siikala 1978, 223.

eläinhahmoisten henkien huomion kiinnittäminen sekä yleisön informoiminen siitä, mitä henkiä samaani käyttää apunaan. Hantisamaanin vaihtoehtoinen menettely, viestinviejähengen käyttö, on epätavallisempaa. Samaanin esiintymisen kannalta nämä kaksi tapaa aloittaa henkien lähestyminen poikkeavat toisistaan paljon. Eläinten kutsuminen imitoimalla niitä äänen ja mahdollisesti liikkeen avulla vaatii erilaisia näyttelijän taitoja kuin hantisamaanin käyttämä verbaalinen kehoitus välittäjähengelle.

Samaani kuvaa pitkän eepin laulun avulla jokaisen apuhengen tulon paikalle. Hän kertoo laulussaan henkien tulevan hyvin kaukaa. Laulussa maailma kuvataan seitsentasoiseksi. Hengen saapuminen kullekin tasolle varmistetaan lusikan heittämisellä. Tarinaan saadaan improvisoitua lisäväriä, jos joku hengistä ei lusikan asennosta päätellen heti suostukaan liikkeelle. Huippukohta, hengen saapuminen omaan maailmankerrokseemme, esitetään selkeästi. Samaani nousee seisomaan ja kumartele ikään kuin toivottaen hengen tervetulleeksi. Kun samaani esittää hengen ilmestyvän taloon, hän horjahtaa kuin äkillisen tuulenpuuskan voimasta. Hän kasvattaa jännitettä antamalla ymmärtää, että hengen tuoma tuuli lamaannuttaa hänet hetkeksi. Sitten hän jälleen kumartaa ja puhuttelee paikalla olevaa näkymätöntä henkeä. Kun henki vastaa, se puhuuakin samaanin suulla. Seuraava repliikki on taas samaanin oma, hän puhuu hengelle. Näin esitys jatkuu. Välillä hetken levättyään ja tupakkaa poltettuaan samaani alkaa kutsua toista henkeä paikalle saman kaavan mukaan. Esitys on kuin monologinäytelmä, jossa sama näyttelijä esittää useita rooleja vuorojälkeen.

Karjalainen ei mainitse samaanin äänenkäytössä tai muussa ilmaisussa tapahtuvan muutosta hänen esittäessään hengen repliikkejä. On kuitenkin mahdollista, että samaani pyrkii äänen muuntelulla, eleillä tai ilmeillä merkitsemään omansa ja hengen repliikit erilleen. Samoin eri henkien välille täytyy luoda eroja.¹⁹⁵ On valitettavaa mutta perin tyypillistä, että Karjalainen ei kirjoita tavoista, joilla samaani osoittaa henkien puheiden eroavan toisistaan ja omasta puheestaan samaanina.

¹⁹⁵ Vrt. esim. Tatjana Bulgakovan kuvaus nanaisamaanin esittämistä sangen persoonallisista hengistä. Roolien nopea vaihtuminen tehdään ko. tapauksessa hyvin selväksi. (Bulgakova 1995, 139.)

Karjalainen pohtii, onko analysoidussa otteessa itse asiassa kysymys henkipossessiosta vai ei. Hän kritisoi possessioselitystä hantien oman kielenkäytön perusteella. Hänen mukaansa hantilainen aineisto

näyttää todistavan ulkokohtaisemmasta haltian ja noidan suhteesta, näyttää vievän tulokseen, ettei noidan hurmosta tahi muunlaista ilmoitusvalmiutta käsitetä haltian aiheuttamaksi ja ettei henkeyttämisessä haltia valtaa ja täytä noitaa, vaan ainoastaan lähestyy häntä ikäänkuin korvaan kuiskuttaen ilmoituksen – ”haltia hänelle kuuluttaa” sanoo esim. vahilainen lovessa olevasta noidasta – ilmoittaa siis aivan kuin ostjakkilaisen sankarilaulun laulajalle ”lintunen” sanelee sanat. ”Noidan luo tulee haltian henki (l. henkäys)” sanoo kyllä pohjoisostjakki ja vogulin mukaan haltian henki ”kohtaa noidan”, mutta tällaisten runoudessa tavattavien sanontojen sisällöksi meidän ei välttämättä tarvitse panna sitä, että henki menee noidan sisään.¹⁹⁶

Karjalainen viittaa yllä olevassa sitaatissa ”hurmokseen tai muunlaiseen ilmoitusvalmiuteen”. Analysoimani kuvauksen sisällössä ei kuitenkaan ole viitteitä siihen, millaisessa tajunnantilassa samaani esiintyy. Hänen valmistautumistaan rituaaliin ei kuvata. On tunnettua, että hantien samaanit käyttävät karpässientä visioiden tuottamisen apuna, mutta karpässienen syöminen liittyy performansseihin, joissa samaani matkaa henkimaailmaan ja kuvaa matkaansa lauluin tarinankerrontametodiksi nimeämälläni tavalla¹⁹⁷. Kaksoisrooliesitysten apuna sitä ei todennäköisesti ole käytetty. Soitto, laulu ja tupakointi ovat esityksen ainoita transsitekniikoina pidettäviä elementtejä. Jälleen todettakoon, että samaanin mahdolliset tietoisuuden tilan muutokset noussevat pikemmin esityserinteen luonteesta kuin soiton, laulun ja tupakan neurofysiologisista vaikutuksista.

Kuten edellä totesin, Siikala on sitä mieltä, että kaksoisroolimethodia käyttäessään samaanit eivät edes vaivu syvään transsiin. Tämä johtuu tekniikan tarkkaavaisuutta vaativasta ja vuorovaikutuksellisesta luonteesta. Samaani ei voi turvata apulaiseen kuten possessiomenetelmässä, jossa apulainen ohjailee esityksen sisältöä ja juonen kulkua hetkittäin yhtä paljon kuin samaani itse. Kaksoisroolimenetelmässä samaani hoitaa yksin kaikki roolit ja vastaa kaikesta yleisön saamasta informaatiosta.

¹⁹⁶ Karjalainen 1918, 593.

¹⁹⁷ Mt., 591-592.

Välillä voi olla vaikea erottaa, ajatellaanko samaanin olevan rituaalin aikana henkipossessiassa vai puhuvatko henget jollain muulla tavalla hänen kauttaan. Siikalan mukaan kaksoisroolimetodin erottaa henkipossessiometodista se, että samaanin ei oleteta täydellisesti samastuvan hengen rooliin. Samaanin paikalle kutsuma henki toimii koko ajan samaanin ruumiin ulkopuolella. Tavat, joilla Siikala ja K. F. Karjalainen kuvaavat samaanin suhdetta esittämiinsä henkiin kaksoisroolimetodin kohdalla, tuovat kiintoisalla tavalla mieleen Bertolt Brechtin käsitykset näyttelijäntyöstä. Brecht kirjoittaa:

Näyttämöllä esiintyessään näyttelijä *ei täydellisesti muuntau*du henkilöksi, jota on kuvaamassa. Hän ei ole Lear, Harpagon, Svejki, hän *esittää* näitä ihmisiä. [...] Hän ei yritä uskotella itselleen (eikä siten muillekaan), että hän olisi täten täydellisesti muuntau tunut roolihahmokseen.¹⁹⁸

Jos samaani possessiometodia käyttäessään kokee identifioitumista tai muuntumista Stanislavskin ehdottamaan tyyliin, voidaan kaksoisroolimetodin kohdalla hyvällä syyllä puhua brechtalaisesta etäännyttävästä näyttelemisestä. Tutkijoita hämmentänyt ongelma henkien ja samaanin suhteesta kaksoisroolimenetelmässä helpottuu, kun sekä possessio- että kaksoisroolimetodia käsitteellistetään näyttelijäntyön kannalta. Jos ensin mainitussa menetelmässä esitettävän ajatellaan olevan esiintyjän ”sisällä”, on tämä jälkimmäisessä esiintyjän ”vierellä” brechtiläiseen tyyliin. Esiintyjä ei pyrikään eläytymään tai muuntau tumaan toiseksi. Hän ei käyttäydy niin kuin olisi toinen vaan ikään kuin kertoisi toisesta, siteeraisi toista. Näin ajateltaessa ei ihmetytä, että Karjalainen ei hantisamaanin monologin kohdalla mainitse tapoja, joilla samaani erottaa omat repliikkinsä henkien repliikeistä. Mahdollisesti samaani ei pyrikään luomaan illuusiota siitä, että henki jollain mystisellä tavalla puhuu hänessä, vaan jättää brechtiläisen ihanteen mukaisesti näkyviin myös oman minänsä.¹⁹⁹

Toisaalta on myös mahdollista, että samaanin näyttelijäntekniikoiden kannalta possessiometodilla ja kaksoisroolimetodilla ei ole suurtakaan eroa. Samaani saattaa esiintyä hyvinkin samanlaisten mentaalisten prosessien ja ruumiillisten tekojen

¹⁹⁸ Brecht 1991, 153.

¹⁹⁹ Vrt. mt., 153, 156-157.

kautta molemmissa. Eron tekevät katsojat yhteisönsä uskonnollisen viitekehyksen ja perinteen mukaisesti.

4.4 Selkupsamaani ja tarinankerronta

Henkimaaailmaa, sen asukkaita ja yhteydenottoa heihin kuvaillaan samanistisissa esityksissä usein laulun ja kerronnan avulla. On tavallista, että samaani aloittaa istunnon esittämällä lauluja, joiden on tarkoitus herättää henkien huomio ja kutsua nämä paikalle. On kuitenkin myös sellaisia rituaaleja, joissa koko yhteydenotto henkiin kuvataan kertovan laulun avulla. Samaani on ainoa, joka näkee ja kuulee henget. Koska vuorovaikutus ihmisten ja henkien välillä tapahtuu pelkästään kerronnan avulla samaanin tekemättä näyttelijäntyöllään henkiä läsnäoleviksi tai näkyviksi, kutsun tätä istunnon tyyppiä tarinankerrontametodiksi. Kerrontametodille perustuvilla istunnoilla on sisällöllisesti tyypillistä, että samaanin ei ajatella kutsuvan henkiä ihmisten keskuuteen, vaan matkaavan itse näiden luo. Kerrontamenetelmän käyttö on tavallisinta Siperian pohjoisissa ja läntisissä osissa, erityisesti samojedikansojen keskuudessa.²⁰⁰

Liitteenä 3 (s. 118) oleva esimerkki selkupsamojedien johtamasta rituaalista on peräisin Kai Donnerin matkakirjasta *Siperian samojedien keskuudessa*.

Samojedikansat elävät Siperian luoteisosan metsissä ja tundralla. Osa asuu Uralin länsipuolella. Selkupit ovat eteläisin samojedikieliä puhuva kansa.²⁰¹ Selkupit elävät hantien lähinaapureina, ja heitä kutsutaankin ostjakkisamojedeiksi. Kai Donnerin yleisluontoinen mutta värikäs kuvaus on kotoisin Ket-joen varrelta. Täydennyksiä tähän kuvaukseen on löydettävissä Kai Donnerin matkapäiväkirjasta, josta Aulis J. Joki on julkaissut katkelmia artikkelissaan ”Selkupien samanismista” (1974). Joen julkaisemista kuvauksista kaikki eivät enää edusta tarinankerrontametodia, vaan samaani esittää niissä välillä eri henkien rooleja. Verrattaessa näitä kuvauksia tässä käsiteltyyn kuvaukseen huomaamme, että kaksoisroolimetodi eri muodoissaan lähestyy yhtäältä possessiota ja toisaalta tarinankerrontaa.

²⁰⁰ Vrt. Siikala 1978, 336-337.

²⁰¹ Mt., 172-173.

Donnerin mukaan samaani käyttää esiintyessään pukua ja lakkia. Puku ei Ketin seudulla yleensä ole koristeltu kuten muualla. Lakki ja rumpu ovat samaanin tärkeimmät apuvälineet. Lisäksi samaani saattaa käyttää kulkusilla varustettua sauvaa tai kalistinta, jonka avulla ”hän voi sopivalla hetkellä lisätä muutenkin suurta melua”. Samaanin pukeutumista lukuun ottamatta Donner ei sano tämän valmistautuvan esitykseen millään erityisellä tavalla. Toisin kuin samaanit muualla, Ketillä samaani ei Donnerin mukaan käytä karpässientä. Sairaana samaani ei saa esiintyä. Tuolloin hänen ei ajatella kykenevän voimainmittelöön henkien kanssa. Käsitys on ymmärrettävä, sillä onhan rituaalin esittäminen sekä henkisesti että fyysisesti varsin vaativaa.²⁰²

Esitys alkaa tuttuun tapaan iltahämärissä ja voi kestää koko yön. Myös selkupsamaanilla on apulainen, joka hoitaa rummun kalvon lämmittämisen performanssin edellä. Esityksen valmistelut vaikuttavat varsin teatterinomaisilta: näytännön alkaessa himmennetään valot ja kuulijat ryhmittyvät samaanin ympärille. Samaani asettuu istumaan asumuksen takaosaan. Hän ottaa rummun lähelleen, painaa lakin päähänsä ja haukottelee äänekkäästi osoittaakseen vaipuvansa uneen. Hän esittää nukahtavansa hetkeksi porontaljalle. Kun samaani herää, hänen käyttäytymisensä on muuttunut. Hän on Donnerin mukaan ikään kuin horroksessa, ei kokonaan kontrolloi liikkeitään eikä tunnu tietävän, mitä ympärillä tapahtuu. Samaanin huumaantuneelta vaikuttava käyttäytyminen on merkki yleisölle siitä, että performanssi on alkanut. Yleisö tulkitsee samaanin esiintymisen merkiksi siitä, että hänen sielunsa on unen aikana lähtenyt ruumiin ulkopuolelle.

Samaani aloittaa rummuttamisen hiljaa ja hyräilee muuttuneella äänellä käsittämätöntä kieltä. Kielilläpuhuminen on samaaneille tyypillinen tapa osoittaa, että puhe ei ole tarkoitettu ihmisille vaan hengille. Samaanin puhe voi olla täysin merkityksetöntä siansaksaa, jonka yleisö tulkitsee henkien kieleksi. Joidenkin samaanien sanotaan osaavan puhua rituaaleissa olemassa olevia kieliä, joita he eivät normaalisti osaa. Samaanit pystyvät jäljittelemään vakuuttavasti vieraiden kielten sanastoa ja intonaatiota. Tällä tavalla esimerkiksi useita rooleja rituaalin aikana

²⁰² Donner 1979, 150-151.

esittävä samaani voi luoda vaikutelman, että paikalle on saapunut myös ulkomaalaisia henkiä.

Donner kuvaa runollisesti, miten samaani rummun ja oman äänenkäyttönsä avulla imitoi eri eläimiä, apuhenkkiään. Donnerin tekstistä päätellen samaani on osannut käyttää molempia instrumentteja, rumpuaan ja ääntään, sangen taidokkaasti. Donner kirjoittaa: ”On kuin kuulisi erilaisten eläinten juoksevan rummun kylkiä pitkin ja niiden äänet kaikuvat joka taholla.”

Kutsuttuaan apuhenget tällä tavoin matkaseurakseen samaani aloittaa matkan henkimaailmaan. Matkaa kuvaillaan kertovan laulun avulla. Apulainen ja yleisö toistavat laulaen samaanin esittämät säkeet. Siikalan mielestä tämäntyyppinen tilanne, jossa kaikki osallistuvat laulantaan, luo tavallista otollisemmat puitteet samaanin tietoisuudentilan muutokselle²⁰³. Eikä samaani varmasti ole ainoa, joka tällaisessa tilanteessa voi kokea tajunnantilan muutoksia. Katsojista tulee myös esiintyjiä, ja todennäköisesti eräänlainen kollektiivinen ekstaasi sävyttää koko istuntoa. Yleisön näin merkittävä osuus kanssaesiintyjinä on kuitenkin enemmän poikkeuksellista kuin säännönmukaista.

Donnerin kuvaamassa esityksessä samaanin sielun ajatellaan olevan ruumiin ulkopuolella, mutta hänen ruumiinsa istuvan yleisön edessä raportoimassa sielun matkasta. Anna-Leena Siikalan mukaan tämä samojedien istuntotyyppi on epätavallinen myös sikäli, että samaani on tajuissaan koko esityksen ajan. Yleensä samaani esittää saapumisensa henkimaailmaan menettämällä tajuntansa. Menomatka ja paluumatka voidaan esittää lauluin, mutta tapahtumat perillä henkimaailmassa samaanin ajatellaan kokevan ollessaan tajuttomuuden tilassa.²⁰⁴ Tässä analysoitava istunto on teatterinomaisempi, sillä tajunnan menetyksen sijasta samaani esittää yleisölle myös kohtaamisensa sen hengen kanssa, jota on lähtenyt tapaamaan.

Samaanin näytellessä saapuneensa kyseisen hengen luo hän äkkiä lakkaa soittamasta ja laulamasta. Hetken äänettömyyden jälkeen samaani riehaantuu tavalla, joka

²⁰³ Siikala 1978, 215.

²⁰⁴ Mp., ks. myös mt., 337.

selvästi on hämmentänyt ja pelästyttänyt ainakin Donneria. Hänen mukaansa ”samaani on kuin hulluna” ja ”hänen ääntänsä on kamala kuulla”. Seuraa tarinankerrontametodia ajatellen poikkeuksellinen jakso, jossa samaani esittää keskustelunsa hengen kanssa tuonpuoleisessa maailmassa. Donner kirjoittaa: ”Hän puhuu hengen kanssa, hieroo sen kanssa kauppoja, uhkaa ja rukoilee, peloittaa ja antaa myöten. Jos he pääsevät asiasta yksimielisyyteen, neuvottelevat he uhrin laadusta ja suuruudesta.” Siikala päättelee Donnerin kuvauksesta, että samaani esittää tässä itse asiassa kaksoisroolia. Hän näyttlee sekä omansa että hengen/henkien osat.²⁰⁵ Kuvaus kyllä antaa sen vaikutelman, että tavalla tai toisella samaani ilmaisee yleisölle myös hengen osuuden tässä neuvottelussa. Mahdollisesti hän kuitenkin tekee sen vain osoittamalla omien reaktioidensa avulla, mitä yleisölle näkymätön ja kuulumaton keskustelukumppani tekee ja sanoo.

Ollessaan vierailulla henkimaailmassa samaanin täytyy Donnerin mukaan osoittaa kykynsä uhmata kuolemaa, jotta hän yleensä pääsee puhuttelemaan henkiä. Samaani viiltelee itseään kaikkien läsnäolijoiden veitsillä rintaan ja olkapäihin. Verta ei kuitenkaan vuoda lainkaan. Tämä on merkki samaanin supranormaaleista kyvyistä. Jos samaani vahingossa viiltelee itsensä verille, pidetään sitä huonona enteenä. Esityksissä halki Siperian usein toistuva viiltelymotiivi on Siikalan mukaan peruja initiaatiovisiosta, jossa samaani niin ikään kokee tulevansa leikatuksi kappaleiksi. Henkien visiossa suorittama samaanin ruumiin tuhoaminen ja uudelleen kokoaminen toistuu symbolisesti rituaalissa. Viiltelemällä ruumistaan samaani muistuttaa yleisöä kokemastaan initiaatiosta ja sen tuomista poikkeuksellisista voimista.²⁰⁶

Viiltelykohtaukseen liittyy myös tanssi, jota Donner luonnehtii ”mitä kamalimmaksi”. On sääli, ettei hän tule analysoineeksi tätä ilmeisen kiinnostavaa jaksoa sen enempää. Epätavallista tanssin analysoimatta jättäminen ei suinkaan ole. Päinvastoin on tyypillistä, että tutkijoiden on vaikea erottaa samaanien tansseja rituaalin kokonaisuudesta ja pitää niitä relevantteina tutkimuskohteina. Daniela Bertin nepalilaisia samaaneja koskeva artikkeli ”Observations on Shamanic Dance” tekee ansiokkaan poikkeuksen, vaikkei Berti tanssintutkija olekaan. Berti

²⁰⁵ Siikala 1978, 215.

²⁰⁶ Mt., 216.

huomauttaa, että toisin kuin monet tutkijat, samaanien yleisö pitää tanssijaksoja kiinnostavina esityksen osina ja osaa arvioida niitä esteettisestä näkökulmasta.²⁰⁷ Donner ei tätä huomioi, vaan sivuuttaa tanssin parilla sanalla.

Samaanin paluumatka henkimaailmasta sujuu samaan tyyliin kuin matka sinne. Samaani kuvaa lauluin sielunsa matkan vaihteita ja yleisö toistaa säkeet. Donnerin mukaan ”hurja tanssi” jatkuu paluumatkan ajan, mutta käy koko ajan hillitymmäksi. Hiljaisuuden syntyminen on merkki siitä, että samaanin sielu on palannut ihmisten maailmaan. Nyt samaani kertoo läsnäolijoille, mitä on puhunut hengen kanssa. Se, että tämä jakso vaaditaan, antaa ymmärtää, että samaani ei hengen kanssa keskustellessaan ole ainakaan kovin yksiselitteisesti esittänyt kaksoisroolia. Mikäli hän olisi näytellyt myös henkeä, tietäisi yleisö jo tässä vaiheessa, mitä henki on sanonut tai tehnyt. Erillistä tiedotusvaihetta ei tarvittaisi.

Vasta kerrottuaan yleisölle tapahtumista tuonpuolisessa samaani voi lopullisesti palata arkirooliinsa. Performanssin loppujakso on pitkä. Tämä esitys on sikäli mielenkiintoinen, että siinä pannaan paljon painoa transportaation jälkimmäiselle puoliskolle eli esiintyjän palauttamiselle alkutilanteeseen. Samaani lähettää apuhenget pois (Donner ei kerro, miten) ja heittää lusikan lattialle jokaisen läsnäolijan edessä esityksen vaikuttavuuden todistamiseksi kuten hantisamaani. Lusikalla tarkoitetaan itse asiassa kauhan muotoista palikkaa, jolla rumpua lyödään. Myös tässä kohden tulee yleisö otetuksi poikkeuksellisella tavalla huomioon, käyhän samaani todella pudottamassa lusikkansa jokaisen katsojan edessä vuoronperään. Tämän jälkeen seuraa taas tanssi, jonka tarkoituksena on Donnerin mukaan samaanin sielun palauttaminen ruumiiseen. Samaani tanssii ”omituisesti hypellen”, rukoilee samalla ”vapautusrukousta” ja riisuu esiintymisvaatteensa. Viimeiseksi samaani puhdistautuu ”hehkuvilla hiilillä ja palavilla kekäleillä”, juo vettä, kaatuu maahan ja vaipuu uneen useiksi tunneiksi. Hiilten ja kekäleiden käyttö on jo toinen osoitus samaanin fakiirintaidoista saman esityksen aikana. Tulen ja teräaseiden käsittely ovat molemmat Siperian samaaneille tyypillisiä esityksen tehokeinoja. Palaan niihin luvussa 4.5 Samanistisen näyttämön tehokeinoja.

²⁰⁷ Berti 1995, 66-67.

Donnerin kuvaus päättyy mielenkiintoiseen huomautukseen, että selkupit esittävät tällaisia näytöksiä myös hovin vuoksi ulkopuolisille. Jos paikalla on venäläisiä, ”ei samaani koskaan pane lakkia päähänsä ja koko näytös muodostuu pilaksi, jonka oikean arvon samojedit hyvin käsittävät”. Tässä nähdään ensinnäkin lakin asema rekvisiitan joukossa: ilman lakkia samaani ei saa yhteyttä henkiin. Mikä tärkeämpää, huomaamme, että sama esitys toimii sekä vaikuttavana että viihdyttävänä kontekstista riippuen. Donner kirjoittaa, että venäläisille esitetyt samanoinnit ovat pelkkiä huvitilaisuuksia. Niitä järjestetään siitä syystä, että ulkopuoliset uskoisivat samaaniuden yleensä olevan vailla vakavaa ja vaikuttavaa sisältöä. Virallisestihan selkupit ovat kaikki ortodokseja²⁰⁸.

Edellä analysoitua kuvausta on kiintoisaa verrata muistiinpanoihin, joita Donner on tehnyt matkapäiväkirjaansa paikan päällä, Ket-joella. Donner on kirjoittanut matkakirjassaan julkaistun kuvauksen pitkälti näiden muistiinpanojen pohjalta, mutta vuorovaikutus henkien kanssa tapahtuukin muistiinpanoissa eri tavalla. Samaani ei matkusta henkien luo vaan kutsuu heidät tämänpuoliseen maailmaan.

Vähitellen hän alkaa hyräillä sävelmää ja lyödä rumpua. Hän kutsuu luokseen jumaliaan (*loosila*, mon.), ja kun he musiikin melun yhä yltyessä viimein tulevat, hän pyytää heiltä apua. Sitten he alkavat puhua ja selittää hänelle, mitä hän haluaa tietää. Hän laulaa mitä he sanovat tai oikeastaan he puhuvat hänen kauttaan. Jumalat eli henget (*loosila*) puhuvat, ja samaani toistaa laulaen ja puhuen heidän sanansa, jotka koko yleisö vuorostaan toistaa.²⁰⁹

Näyttää siltä, kuin kerrontamethodi olisi vaihtunut kaksoisroolimetodiin. Asia ei kuitenkaan ole kovin yksiselitteinen. Donnerin mukaan samaani ”toistaa”, mitä henget sanovat. Vaikuttaa siltä, että ainoastaan samaani kuulee henkien puheen ja kertoo sitten yleisölle, mitä nämä sanovat. Varsinaisesta roolin esittämisestä ei siis olisi kyse. Toisaalta Donner sanoo, että oikeastaan henget puhuvat samaanin kautta. Tämä taas antaa syyn olettaa, että jossain mielessä henkien ajatellaan toimivan samaanin ruumiissa mutta kuitenkin hänestä irrallaan, possessoimatta samaania. Tästähän kaksoisroolimetodissa juuri on kyse: samaani esittää roolia, mutta ei yritäkään samastua esittämäänsä olentoon. On vaikea sanoa, käyttäkö samaani

²⁰⁸ Donner 1979, 136.

²⁰⁹ Joki 1974, 157.

lopulta kaksoisroolimenetelmää vai kerrontamenetelmää. Kuten näemme, Siikalan typologiassaan esittämät kolme metodia eivät ole järin selvärajaisia.

Donnerin kuvaus tarinankerrontametodista sopii sikäli Siikalan typologian kolmanteen lokeroon, että samaani vaikuttaa todella olevan transsissa esityksen aikana. Siikala on sitä mieltä, että tarinankerrontametodia käyttäessään samaani voi vaipua syvemmälle muuntuneeseen tietoisuuden tilaan, kun hänen ei tarvitse jatkuvasti vaihtaa roolia ja tarkkailla yleisön reaktioita. Tämän esityksen kohdalla samaanin irrottautumista arkitajunnasta helpottanee se, että hänen katsojistaan tulee kanssaesiintyjä, jotka laulamalla myös saavuttavat eräänlaisen ekstaasin. Korostettakoon kuitenkin, että vaikka samaanin käyttäytyminen vaikuttaa hurjalta ja holtittomalta, ei liian yksioikoisia päätelmiä hänen tajunnantilastaan tule tehdä.

Tarinankerrontametodia tuntuu olevan äkkiseltään vaikeinta käsitteellistää näyttelijäntyön kautta. Siikalan käsitteistössä tämä metodi merkitsee vastaroolin verbaalista kuvailua ilman samastumista tähän rooliin tai edes sen omaksumista oman minän rinnalle. Periaatteessa samaani siis esiintyy vain itsenään. Hän ei kuitenkaan ole sama itsensä kuin arkielämässä. Tässä kohdin on järkevää puhua roolinotosta sosiaalipsykologisessa mielessä – rituaalissa samaani esiintyy samaanin roolissa, ei yksityishenkilönä. Rituaalin alkaessa tapahtuu samankaltainen roolinoton prosessi kuin minkä tahansa performanssin yhteydessä. Paikalle kokoontuneet ihmiset asettuvat yleisön rooliin, esiintyjä samaanin rooliin. Hän ei ole enää se tavallinen ihminen, joka syö, juo ja nukkuu kuten kaikki muutkin. Hän on samaani, esiintyvä taiteilija ja uskonnollinen spesialisti, poikkeusyksilö, joka osaa ottaa yhteyttä yliluonnolliseen maailmaan. Vaikka samaani ei tarinankerrontatyypisissä rituaaleissa yleensä esitä mitään muuta roolia kuin itseään, ei rituaalin performanssiluonne katoa minnekään. Kuten Kai Donnerin kuvauksesta huomaamme, voi rituaali tällöinkin saada erittäin teatterinomaisen luonteen.

4.5 Samanistisen näyttämön tehokeinoja

Samaanin näyttelijäntyön tarkastelemisen ohella on mielenkiintoista ja tärkeää tutkia samanististen esitysten näyttämöllepanoa. Samanististen performanssien esityspaikkoja, -aikoja ja -tilanteita, yleisön asemaa sekä samaanien käyttämiä

pukuja ja rekvisiittaa olen käsitellyt edellisessä luvussa. Tämä luku on omistettu niille näyttämöllisille keinoille, joilla samaanit esityksiään draamallistavat, värittävät ja rytmittävät.

Monet käsittelemistäni samanistisen näyttämön tehokeinoista ja illuusioista kuuluvat nykykulttuurissa yökerhoviihteen tai sirkustaiteen piiriin. Niitä ei juuri ole käsitelty teatterintutkimuksen alalla, sillä niillä ei näytä olevan yhteyttä teatteriin sellaisena kuin länsimaissa sen käsitämme: näissä performanssin muodoissa ei pyritä kertomaan tarinaa tai esittämään erilaista kuvaa todellisuudesta. E. T. Kirby on sitä mieltä, että nykyisen sirkustaiteen, akrobatian, taikatemppujen ja muun populaariviihteen alkuperä palautuu samanismiin. Monet temput, joita nykyisin esitetään viihteen kontekstissa, ovat Kirbyn mukaan alunperin olleet osa samanistisen rituaalin näyttämöllepanoa. Samanistisissa esityksissä samoilla tempuilla on kuitenkin ollut toisenlainen funktio.²¹⁰ Ne ovat olleet samaanin osoituksia kyvyistään hallita supranormaaleja voimia ja uhmata jopa kuolemaa. Samalla ne ovat toimineet jännitystä luovina ja tarinaa kuljettavina elementteinä rituaalisessa performanssissa.

Samaanien näyttämöllisten tehokeinojen ja silmäkääntötemppujen jälkiä on nähtävissä myös nykyteatterissa, ei yksin viihteesä ja sirkustaiteessa. Samaanit ovat käyttäneet paljolti samantapaista näyttämötekniikkaa illuusioiden luomiseksi kuin teatterissa tätä nykyä käytetään. Osa tästä on puhtaasti skenografiaan ja näyttämöllepanoon, osa taas näyttelijäntyöhön liittyvää tekniikkaa.

4.5.1 Viiltely ja tulen käsittely

Olen jo edellä maininnut kaksi Siperian samaaneille tavallista tempua: ruumiin viiltelyn teräaseilla ja tulen käsittelyn. Ensin mainittu on siinä määrin yleinen, että Anna-Leena Siikala on katsonut hyväksi listata sen erikseen yhdeksi 26 samanistisen esityksen ”akteemista” eli toiminnallisesta yksiköstä²¹¹. Viiltely ja vastaavat toimenpiteet ovat kauhistuttaneet ja hämmentäneet ainakin tutkijoita. Samaanien

²¹⁰ Kirby 1974, 5-6.

²¹¹ Siikala 1978, 76.

yleisölle ne ovat osoitus esiintyjän ammatillisista kyvyistä. Sisällöllisesti ne ovat symbolinen muistutus samaanin kokemasta initiaatiosta, ruumiin tuhosta ja syntymisestä uudelleen samaanina.

Viiltely on joissain tapauksissa aitoa, joissain tapauksissa se saa silmäkääntötempun luonteen. Vladimir Jochelson on tutkinut korjakeja, jotka asuvat itäisimmässä Siperiassa. Jochelsonin pyynnöstä eräs korjaksamaani oli esittänyt rituaalin tiedustellakseen hengiltä, sujuisiko tutkijan matka turvallisesti. Kesken esityksen samaani sanoi, että henget vaativat häntä leikkaamaan itseään Jochelsonin veitsellä. Hän kysyi, pelottaako Jochelsonia. Tämä vastasi ei, ja antoi samaanille veitsen vaimonsa kielloista huolimatta. Jochelson huomasi, että viiltäessään itseään samaani käänsi veitsen siten, että leikattuaan hänen takkiaansa se ei osunutkaan hänen ihoonsa. Samaani sanoi näin varmistaneensa Jochelsonille turvallisen matkan korjakien alueilla. Hän näytti yleisölle ihollaan olevia veritäpliä, jotka Jochelsonin mukaan oli ilmeisesti tehty etukäteen.²¹²

Jochelsonin mielestä varsinaisesta petoksesta ei voida puhua, vaikka samaani ei objektiivisesti katsoen vahingoita itseään. Hänen mukaansa korjakit uskovat vilpittömästi, että samaani kyseisissä tilanteissa tekee vartaloonsa haavan, joka kuitenkin ihmeen kaupalla paranee välittömästi. Samaani itsekin saattaa kokea todella vahingoittavansa itseään.²¹³ Oli miten oli, viiltely saa merkityksensä performanssin kehyksessä, eikä sillä ole esityksen kannalta välttämättä väliä, haavoittaako samaani oikeasti itseään vai ei. Vladimir Bogorazin tutkimien tšuktšien keskuudessa viiltelyä pidetään niin yleisenä samanistisena taitona, että katsojat eivät pane sille suurtakaan painoa. Usein samaani käyttää puista tekoveistä. Tällöin on ilmeistä, että samaanin teko on representatiivinen ja symbolinen, eikä hänelle tapahdu mitään todellista vahinkoa.²¹⁴

E. T. Kirbyn mukaan jotkut samaanit niin Pohjois-Amerikassa kuin Aasiassakin käyttävät samaa metodia vakuuttaakseen yleisön viiltelyn aitoudesta. Takin tai

²¹² Jochelson 1975a, 50-52.

²¹³ Mt., 52.

²¹⁴ Bogoraz 1975, 446.

ihonvärisen nahan alle piilotetaan verta tai sisäelimiä, jotka pursuavat ulos samaanin leikatessa kankaan tai nahan auki.²¹⁵

Osa itseään viiltelevistä samaaneista tekee tekonsa täysin tosissaan, käyttämättä minkäänlaisia silmänkääntötemppeja. Jochelson kertoo evenkisamaanista, joka oli kerran leikellyt itsensä miltei kuoliaaksi. Kyseessä on luvussa 4.2 Jukagiirisamaani ja henkipossessio mainittu samaani, jonka esitys oli tutkijallekin niin rankka katsoa, että hän uupui täysin. Jochelson toteaa kyseisen samaanin saavuttaneen rituaalin aikana suorastaan pelottavan voimakkaan ekstaattisen tilan. Tässä tilassa ollessaan hän oli tuon tuostakin vaatinut läsnäolijoita antamaan itselleen veitsen tai keihään. Hänen vaimonsa varoitteli aina ennen esitystä yleisöä tekemästä näin, ja otti samaanilta pois tämän omat teräaseet suojellakseen tätä.²¹⁶

Samaanit eivät leikkele vain itseään, vaan myös potilaitaan. Metodi on periaatteessa sama kuin kwakiutlsamaani Quesalidin oppima temppu, jossa taudinaiheuttaja poistetaan imemällä potilaan ruumiista. Vladimir Bogorazin havainnoima tšuktsisamaani esitteli innokkaasti kykyjään tämän taidon suhteen. Hän oli valmis leikkaamaan auki 14-vuotiaan poikansa vatsan näyttääkseen, että pystyy sekä aiheuttamaan haavan että sulkemaan sen vahingoittamatta poikaa. Tämän hän myös teki. Bogoraz havainnoi tekoa teatterimaisena illuusiona ja antaa sille myös selityksen. Hän on sitä mieltä, että samaanin lapset oli harjoitettu tämän kaltaisia temppeja varten. Hänen mukaansa samaani ei todella viillä pojan vatsaa auki, mutta kuljettaa veistä niin lähellä tämän ihoa, että temppu näyttää todelliselta. Samaanin on täytynyt käyttää hylkeen verta, jota hän on pudotellut pojan vatsalle esityksen aikana saadakseen aikaan vaikutelman avohaavasta. Loppujen lopuksi yleisön ei annettu kauaakaan katsoa avointa haavaa.²¹⁷ Samaanit, jotka imevät potilaan ruumiista esineitä, eivät liioin anna taudinaiheuttajaa yleisön käsiin. Kyseessä on sairaan ruumiista poistettu pahan hengen konkretisaatio, joka pian voisi tartuttaa jonkun toisen.²¹⁸

²¹⁵ Kirby 1975, 11.

²¹⁶ Jochelson 1975a, 51.

²¹⁷ Bogoraz 1975, 444-445.

²¹⁸ Harner 1991, 151.

E. T. Kirbyn mukaan samaanien esitykset, joissa potilaan ruumiista maagisin keinoin poistetaan esineitä, perustuvat samoille silmäkääntötempuille, joita nykyajan taikurit esittävät. Samaanit ja heidän kaltaisensa uskonnolliset specialistit ympäri maailmaa hallitsevat melkoisen skaalan tämän tyyppisiä temppuja. Samat perusajatukset toistuvat: objekti löytyy paikasta, jossa sen ei olisi kuulunut olla; objekti häviää ja ilmaantuu uudelleen toisaalta; rikkinäisestä objektista tulee jälleen ehjä (kuten edellä puhki viilletystä ihmisihosta).

Samaaniudesta juontaa Kirbyn mukaan juurensa myös tuttu sirkustemppu, jossa laatikossa oleva henkilö sahataan kahtia. Temppu erilaisine variaatioineen on ollut tavallinen samaaneille, jotka halusivat osoittaa kykynsä kuolla ja syntyä uudelleen rituaalin aikana. Samaani näyttää kuolevan ja hänen ruumiinsa saatetaan muka tuhota esimerkiksi polttamalla. Itse asiassa samaani on tässä vaiheessa jo häipynyt vaikkapa laatikon kaksoispohjan kautta. Entistä vaikuttavammaksi esitys tulee, jos puoliksi palaneen samaanin henki alkaakin puhua liekkien keskeltä. Tämä voidaan toteuttaa asettamalla nuotioon palamaton putki, joka johtaa huoneen ulkopuolelle. Samani hiipii putken ääreen puhumaan, jolloin ääni kuulostaa tulevan nuotiosta. Samaani tekee suuren vaikutuksen yleisönsä ilmaantumalla jälleen vahingoittumattomana paikalle tällaisten tapahtumien jälkeen.²¹⁹ On selvää, että tällaisissa esityksissä samaanilla täytyy olla koko joukko avustajia.

Tulen käsittely on toinen yleinen tapa, jolla samaanit osoittavat supranormaaleja kykyjään. Mircea Eliaden mielestä yksi luonteenomaisimmista samaaniuteen liittyvistä käsityksistä on, että samaani on ”tulen herra”. Tuli ei vahingoita samaania.²²⁰ Esimerkiksi edellä kuvattu Kai Donnerin havainnoima selkupsamaani käytti esityksessään molempia näistä tavallisimmista esityksen tehokeinoista. Hän sekä viilteli itseään vuodattamatta lainkaan vertaan – kuten arvaamme, oli koko viiltely todennäköisesti silmäkääntötemppu – että käsitteli hehkuvia hiiliä ja kekäleitä.

²¹⁹ Kirby 1975, 9-11; vrt. Bogoraz 1975, 442.

²²⁰ Eliade 1964, 5, 206, 335.

Samaanien moniaalla maailmassa tiedetään harjoittavan tulikävelyä ja tulennielentää sekä kykenevän pitämään käsissään tai suussa palavia kekäleitä. Vladimir Jochelson kirjoittaa evenkisamaanista, jonka näki nielevän palavia puunkappaleita. Kyse on pariinkin kertaan edellä mainitusta samaanista, joka vaikutti olevan esiintyessään täysin hallitsemattomassa tilassa. Ainoastaan samaanin vaimo, joka toimi hänen apulaisenaan, pystyi kontrolloimaan esiintyjää. Samaanin apuhenki vaati ruoakseen palavia koivun kuoren kappaleita. Apulaisena ollut vaimo syötti niitä samaanille, joka nieli puunpalat liekkeineen päivineen.²²¹

Niin tulennieleminen kuin miekannieleminen ovat Kirbyn mukaan siirtyneet nimenomaan samanismista sirkuksiin sekä suurkaupunkien kadunkulmiin ja karnevaaleihin. Kirby kirjoittaa, että tämäntyyppisissä esityksissä illuusiomaisiin temppeihin yhdistyy todellinen vaara. On mahdollista, että transsitila suojelee samaaneja tuskalta ja ruumiillisilta vahingoilta nostamalla kipukynnystä. Missä määrin tulen käsittelyssä on kysymys silmänkääntötempuista ja missä määrin itsekidutuksesta, jää lopullista selvitystä vaille.²²²

Samaanin temppujen aitoudesta on esitetty erilaisia evolutionistisia oletuksia. Yleisenä linjana näissä pohdintoissa on ajatus, että mitä enemmän ja mitä symbolisemmin värittyneitä tehokeinoja samaani esityksessään käyttää, sitä degeneroituneempaan traditioon kuuluvasta esityksestä on kyse. Esimerkiksi K. F. Karjalainen otaksuu, että viiltelemisen on alunperin ollut tarkoitus kiihottaa samaania ekstaattiseen tilaan. Myöhemmin, uskon samaanien kykyihin horjuessa kristillisten vaikutteiden myötä, ovat esitykset saaneet yhä enemmän viihteellisiä piirteitä. Esityksen viihdyttävyyden saadessa enemmän painoa ovat tällaiset teot muuttuneet yhä suuremmissa määrin silmänlumeeksi.²²³ Pohdin luvussa 5.3 Samaanien tutkimus tieteen kentällä, millainen tieteenfilosofinen ideologia tämäntyyllisen ajattelun taustalla on.

Vahingoittaako samaani itseään todella vai ei, on lopulta performanssin kannalta epäolennainen kysymys. Richard Schechnerin mukaan esitettäessä mitä raaimpiakin

²²¹ Jochelson 1975b, 200.

²²² Kirby 1975, 14.

²²³ Karjalainen 1918, 576-577.

tekoja performanssin kontekstissa nämä teot saavat yhtä kaikki representatiivisen luonteen. Se, että samaani viiltelee itseään puisella teatteriveitsellä tai päästää huomaamatta potilaan iholle hihassaan olevasta pussista eläimen verta luodakseen vaikutelman vastaleikatusta haavasta, ei ole vähemmän todellista, vaan *eri tavalla todellista* kuin aidot haavat.²²⁴ Schechner soveltaa samaa ajatusta nykykulttuurin ilmiöihin:

People who want to make "everything real," including killing animals, the "art" of self-mutilation, or "snuff films" where people are actually murdered, are deceiving themselves if they think they are approaching a deeper or more essential reality. All of these actions – like the Roman gladiatorial games or Aztec human sacrifices – are as symbolic and make-believe as anything else on stage. What happens is that living beings are reified into symbolic agents. Such reification is monstrous, I condemn it without exception.²²⁵

Esiintyjän tekemät teot ja näyttelemät tunteet vaikuttavat sekä häneen että yleisöön siinäkin tapauksessa, että nämä tunteet olisivat objektiivisesti katsoen valheellisia²²⁶. Anna-Leena Siikala siteeraa venäläistutkija S. M. Shirokogoroffia, jonka mukaan samaanien yleisö tietää aivan mainiosti, että monet samaanien tempuista eivät ole "totta". Tämä ei kuitenkaan vahingoita heidän uskoaan henkiin tai samaanien voimaan. Tietyt elementit, kuten vieraiden esineiden poistaminen potilaan ruumiista, vain kuuluvat esitykseen, olipa niillä suoraa vaikutusta rituaalin lopputulokseen tai ei.²²⁷ Usein saa sen vaikutelman, että samaanit, jotka ovat saaneet rituaaleissa aikaan vaikuttavia illuusioita ja olleet valmiita jopa haavoittamaan itseään, ovat pyrkineet nimenomaan tekemään vaikutuksen länsimaiseen havainnoijaan. Esitysten yleisönä olevat paikalliset ihmiset ovat tienneet yhtä hyvin kuin samaani itse, että monet samaanin temput perustuvat toimivalle näyttämötekniikalle ja suopeiden avustajien työlle. Yleisö on saattanut jopa teeskennellä kauhistusta ja kunnioitusta turvatakseen samaaninsa – ja henkiensä – arvovallan länsimaisen vieraan silmissä.²²⁸

Yleisimpien temppujen lisäksi samaaneilla on melkoinen repertuaari muita näyttämöllisiä tehokeinoja, joihin ei suoranaisesti liity oman ruumiin

²²⁴ Schechner 1988, 169-170.

²²⁵ Mt., 170.

²²⁶ Mt., 279; ks. myös luku 3.2.4 Transsia vai näyttelemistä: samaanin ekstaasin erityispiirteitä.

²²⁷ Siikala 1978, 257-258 < Shirokogoroff, S. M., 1935: *Psychomental Complex of the Tungus*, 339. London.

²²⁸ Vrt. Karjalainen 1918, 576.

vahingoittamista. Muun muassa kahlekuninkaiden taidot ovat tavallisia myös samaaneille. Esimerkiksi hantisamaanit voivat antaa sitoa itsensä ja vapautua kahleista ilman ulkopuolista apua. Sitomista on selitetty paitsi samaanin voimansoituksena, myös sillä, että ollessaan kahlittuna köysiin hän ei pääse pakenemaan henkiä. Henkien saapuminen paikalle saattaisi pelästyttää samaanin, vaikka tämä olisikin tottunut kanssakäymiseen näiden kanssa.²²⁹

Myös akrobatia juontaa E. T. Kirbyn mukaan juurensa transsitanssiperinteistä, joista samanismi on vain yksi. Tanssi on tavallinen osa samaanin esitystä. Se voi saada akrobaattisen luonteen, kun halutaan ylittää ruumiin arkiset rajoitukset vaikkapa pyrittäessä esittämään hengen saapumista ihmiseen. Tanssia, jossa esiintyjät ovat transsitilassa, tavataan kaikilla mantereilla. Kirbyn mielestä transsitanssi on Afrikassa kaikkein tärkein esittävän taiteen laji. Sielläkin se liittyy usein mediumismiin tai manausesityksiin, joita voidaan tietyillä kriteereillä pitää samanistisina.²³⁰

Myös jo edellä käsitellyt nukkejen ja naamioiden käyttö lukeutuvat samaanin näyttämöllisiin apukeinoihin. Nukkeja saatetaan käyttää luomassa illuusiota siitä, että henki on saapunut paikalle. Nuken voidaan ajatella olevan hengen possessoima samaan tapaan kuin ihmisen. Kirby kertoo kiinalaisesta samaanista, joka oli saanut taudin hengen ajettua valmistamaansa nukkeen. Nukke oli tällöin puhunut hengen äänellä. Tämä efekti toteutettiin ilmeisesti vatsastapuhumisen avulla.²³¹

Vatsastapuhuminen on eritoten koillisen Siperian kansojen keskuudessa samaanien tavallinen tehokeino. Se liittyy kaksoisroolityyppisiin rituaaleihin, joissa samaani esiintymisellään luo vaikutelman useista paikalla olevista hahmoista ja niiden dialogista. Tässä tapauksessa käsite kaksoisrooli on riittämätön, sillä samaani voi esittää usean hengen läsnäoloa yhtä aikaa ja vuorojälkeen. Tällaiset esitykset saavat usein hyvin teatterinomaisen luonteen ensinnäkin sikäli, että dialogia voidaan pitää yhtenä teatterin tunnusmerkeistä²³². Toisekseen paleoaasialaisen samaanin esitysten

²²⁹ Karjalainen 1918, 576, 592; Kirby 1975, 9-10.

²³⁰ Kirby 1975, 16-17.

²³¹ Mt., 17-18; nukkejen käytöstä rituaaleissa ks. myös luku 3.4 Samaanin rekvisiittiä.

²³² Kirby 1975, 6.

näyttämöllepano on usein harkittu ja monimutkainen. Esimerkkinä samanistisen performanssin huolellisesta, teatterinomaisesta näyttämöllepanosta, silmänkääntötempujen käytöstä ja draamallisen luonteen saavasta vatsastapuhumisen tekniikasta luon katsauksen tsuktšien samanismiin.

4.5.2 Tšuktšisamaani vatsastapuhujana

Tšuktšit asuvat Siperian koillisimmassa kolkassa jukagiirien ja korjakien naapureina. Ainoa tšuktšien samanismia perusteellisesti tutkinut henkilö on Waldemar Bogoraz. Kirjassaan *The Chukchee* Bogoraz esittelee tšuktšien omintakeista samaanitraditiota mielenkiintoisesti ja yksityiskohtaisesti.

Toisin kuin moniaalla muualla Siperiassa, tšuktšisamaani on eräänlainen yksityisyrittäjä. Hän toimii itsenäisesti ilman suvun, klaanin tai muun vastaavan ryhmän tukea. Samaani on ammatinharjoittaja, joka kilpailee asiakkaista toisten samaanien kanssa. Tämä asetelma on saanut aikaan sen, että tšuktšien samaanit ovat kehittäneet erityiskykyjään ja yleisön viihdyttämisen taitoja varsin pitkälle. Tšuktšien parhaat samaanit ovat tunnettuja vatsastapuhumisen kyvystään. Samaaneille maksetaan palveluista. Usein he vaativatkin korkeaa hintaa selittäen, että henget ovat niin nirsoa joukkoa, etteivät suostu jakelemaan neuvojaan ilman asianmukaista palkkiota. Samaanit myös järjestävät julkisia esityksiä, joissa he kilpailevat taidoissaan.²³³

Samaanien rituaaleja esitetään usein pimeässä makuuteltassa, joka on suuremman teltan sisällä. Pienessä, nukkumista varten tarkoitettussa teltassa esiinnyttäessä on tunnelma hyvin tiivis. Bogoraz toteaa, että yleisö joutuu ahtautumaan paikalle ylen epämukaviin asentoihin. Teltan pienuudesta huolimatta samaani tarvitsee aina ympärilleen jonkin verran tilaa. Laulaessaan ja rummuttaessaan samaani käyttää rumpua eri tavoin muuntaakseen ääntään. Hän saattaa asettaa sen aivan leukansa alle tai käännellä sitä eri kulmiin. Bogorazin mukaan tämä aiheuttaa sen, että yleisön on vaikea paikallistaa, mistä ääni tulee. Samaanin laulu ja rummutus tuntuvat vaihtavan paikkaa kuuluen välillä yhdestä nurkasta, välillä toisesta. Tilan pienuus ja

²³³ Siikala 1978, 122, 308-309; Bogoraz 1975, 432.

epämukavuus ovat omiaan lisäämään esityksen intensiteettiä ja epätavallista tunnelmaa.²³⁴

Bogorazin mukaan jotkut samaanit ovat hämmästyttävän taitavia vatsastapuhujia. Puheen voimakkuutta säätelemällä he saavat henkien äänet kuulostamaan siltä, kuin ne saapuisivat kaukaa, lähenisivät ja taas loitontuisivat. Henget kuulostavat olevan välillä teltan yläpuolella, välillä puhuvan maan syvyyksistä. Jotkut samaanin esittämistä hengistä osaavat puhua ihmiskieltä, mutta päästävät hengille tyypillisiä omituisia huutoja puheen lomassa. Jotkut puhuvat vain henkien omaa kieltä, ihmisille käsittämätöntä mongerrusta. Eläinhahmoiset henget äännelevät asianomaisen eläimen äänellä.²³⁵

Pääsääntöisesti esitykset, joissa käytetään vatsastapuhumista, sisältävät dialogia. Henget saapuvat yksi toisensa jälkeen, keskustelevat samaanin ja toistensa kanssa ja äityvät helposti riitelemään ja parjaamaan toisiaan. Koska henkien puhe esitetään improvisoidulla siansaksalla, ei samaanin itsensäkään ajatella ymmärtävän, mitä henget sanovat. Jotkut hengistä voivat sitä paitsi puhua vierailta ihmiskielillä. On tavallista, että samaanit osaavat muutaman sanan naapurikansan kieltä ja pystyvät jäljittelemään sen painotuksia ja puhetapaa. Näin he voivat esittää eri heimoihin kuuluvia henkiä. Usein samaani joutuu kutsumaan paikalle uuden hengen tulkiksi, joka osallistuu keskusteluun ja kääntää muiden henkien puheen ymmärrettävälle kielelle.²³⁶ Kuten huomaamme, tällaisiin tilanteisiin saadaan poikkeuksellista draamallista jännitettä, joka varmasti on omiaan pitämään yllä yleisön mielenkiintoa.

Draamaa ei luoda yksin puheen avulla. Henget eivät pelkästään juttele keskenään, vaan niiden voidaan kuulla esimerkiksi juoksentelevan teltan ulkopuolella ja raapivan sen seiniä. Teltan sisällä liikuessaan ne eivät kuitenkaan juuri pidä ääntä. Looginen selitys on, että teltan sisällä olevien henkien äänet samaanin täytyy kyetä tuottamaan omalla ja rumpunsa äänellä. Teltan ulkopuolella esitettäviin tapahtumiin hän voi värvätä apulaisia. Henget saattavat myös siirrellä ja heitellä esineitä. Joskus näkymättömät kädet ravistelevat koko sisempää telttaa. Kaikki tämä muistuttaa

²³⁴ Bogoraz 1975, 433-434.

²³⁵ Mt., 435-438.

²³⁶ Mp.

melko tavalla oman aikamme uususkonnollisuuteen, spiritualismiin ja mediumismiin liittyviä ilmiöitä. Bogoraz on sitä mieltä, että kaikki selittyy korkeatasoisella näyttämötekniikalla. Esityksiä on mahdotonta toteuttaa ilman ulkopuolista apua – ei henkien, vaan ihmisten.²³⁷

Kaikille Bogorazin kuvaamille ilmiöille on kieltämättä mahdollista antaa ns. luonnollinen selitys. Huomionarvoista on, että esitykset tapahtuvat aina pimeässä. Teltan ulommassa osassa valoisassa esitettävissä rituaaleissa vatsastapuhumista ja siihen liittyviä ilmiöitä ei tapahdu. Ihmisiä on myös ankarasti kielletty yrittämästä koskettaa näkymättömiä henkiä rituaalin aikana. Tällaisen yrityksen henget saattavat rangaista esimerkiksi tappamalla jonkun läsnäolijoista siihen paikkaan.²³⁸ Nämä seikat viittaavat siihen, että rituaalissa voi itse asiassa olla mukana useitakin esiintyjä, jotka samaania lukuun ottamatta pysyttelevät yleisöltä piilossa. Selvittämättä jää, kuinka paljon henkien puheesta loppujen lopuksi hoituu vatsastapuhumisella. On mahdollista, että samaanin avustajat esittävät osan teltan ulkopuolelta kuuluvista henkien repliikeistä.

Bogorazin kuvauksesta päätellen myös päivänvalossa esitettävät rituaalit ovat tsuktšien keskuudessa varsin draamallisia. Vatsastapuhumista ei esitetä valoisassa, vaan näissä rituaaleissa henget toimivat samaanin ruumiin kautta. Henkipossessiota esitetään hyvin realistisesti: jos samaanin possessoi jonkin eläimen henki, hän jäljittelee mahdollisimman tarkasti tämän eläimen käyttäytymistä. Hän liikkuu kuin eläin kontaten neljällä jalalla. Hengen possessoima samaani menettää kykynsä puhua ihmiskieltä. Sen sijaan hän äänтелеe niin kuin sen eläimen henki, joka hänet on possessoinut, tai puhuu vain outoa siansaksaa.²³⁹

Vaikuttaa selvältä, että tsuktšien samaanit ovat harjaantuneita ja tarkkoja näyttelijöitä. Tsuktšit arvostavat samaaniensa kykyä viihdyttää yleisöä, ja osaavat arvioida esityksiä kuin teatteria ikään. Jotkut Bogorazin haastattelemissa tsuktšeista olivat todenneet, että vaikka samaanien temput ovat hienoja, he kyllä tietävät, etteivät ne ole millään muotoa todellisia. Paikallinenkin havainnoija pystyy

²³⁷ Bogoraz 1975, 438-439.

²³⁸ Mt., 439, 442.

²³⁹ Mt., 442.

huomaamaan, että samaani ei esimerkiksi oikeasti vahingoita potilasta, jonka vatsan hän viiltää auki karkottaakseen sieltä taudin. Niinpä Bogoraz kirjoittaa tuon tuostakin samaaneista ”pettureina” ja ”valehtelijoina”. Hän liittää tämän ominaisuuden heihin jopa yksityishenkilöinä, ammattinsa ulkopuolella. Bogoraz tuumii, että yleisön ”skeptisyys” saattaa olla seurausta vuorovaikutuksesta sivistyskansojen (kristittyjen?) kanssa.²⁴⁰

Bogorazilta jää huomaamatta (tšuktšien) samanismille tyypillinen piirre: samaanien esitysten ei ole tarkoitus ainoastaan vaikuttaa yhtäältä ihmisiin ja toisaalta henkiin, vaan myös viihdyttää, tarjota yleisölle mielenkiintoista katsottavaa ja pohdittavaa. Ihmisten ei ole tarkoituskaan pitää kaikkea näkemäänsä kirjaimellisesti totena, vaan performanssilla on omat lakinsa todesta ja epätodesta. Samaani ei ole sen enempää huijaukseen taipuvainen persoonallisuus kuin näyttelijä on. Samaanien esitykset sijoittuvat vaikuttavuus-viihdyttävyyttä –akselilla jonnekin välimaastoon (ks. sivun 21 taulukko). Osa yleisöstä uskoo enemmän tai vähemmän, osa taas tiedostaa, arvostelee ja kritisoi. Monille katsojille lienee lopulta yhdentekevää, miten esitykset toteutetaan ja mikä niissä on ”totta”, mikä illuusiota. Tärkeintä on se, mitä näkyy, ei se, mitä on taustalla ja piilossa.

Bogorazin mukaan tšuktšisamaanit eivät enää käy rituaalin aikana matkalla henkimaailmassa. Vain ani harvat samaanit kykenevät vaipumaan transsiin, jossa he menettävät tajuntansa ja heidän sielunsa erkanevat ruumiista tuonpuoliseen. Bogoraz pitää tätä merkinä tradition rappeutumisesta. Anna-Leena Siikala on toista mieltä. Hänestä olisi outoa pitää näin monivivahteista ja kehittyntä, poikkeuksellista lahjakkuutta vaativaa esitystekniikkaa merkinä aidon samanismin degeneraatiosta. Siikalan mukaan tšuktšien samaani-instituutio on saanut teatterimaisen ja viihteellisen luonteen, koska samaanit ovat itsenäisiä ammattilaisia eivätkä suvun, klaanin tai muun vastaavan yhteisön palveluksessa. Yleisö arvostaa esiintyjää, joka onnistuu parhaiten viihdyttämään sitä.²⁴¹

²⁴⁰ Bogoraz 1975, 429.

²⁴¹ Mt., 441; Siikala 1978, 139-140.

5. ”Mitä tekemistä sillä on teatteritieteen kanssa”

5.1 Vielä kerran teatterista ja rituaalista

Tähän asti olen pohtinut etupäässä sitä, miten teatterintutkimusta voidaan hyödyntää rituaalin tutkimuksessa. On aika kääntää katseen suuntaa. David Cole vertaa kirjassaan *The Theatrical Event: A Mythos, a Vocabulary, a Perspective* (1975) samaania näyttelijään samalla tapaa kuin itse olen tehnyt. Cole toteaa, ettei riitä, että samanisuuden tai henkiosession todetaan olevan joillain kriteereillä teatterinomaista. On kysyttävä, onko teatterissa samanistisia piirteitä, onko teatteri ”samanisuudenomaista”.²⁴²

Monien juuri päättyneen vuosisadan teatterintekijöiden kiinnostus rituaalia kohtaan ei ole mikään uutinen. Antonin Artaud oli ihastunut balilaisiin transsitanssi- ja henkiosessionesityksiin. Hänestä balilaiset olivat oivaltaneet ”puhtaan teatterin” idean. Artaud halusi muuttaa teatterin transsitekniikaksi, siirtää ihmiset teatterin avulla toiseen tietoisuuden tilaan.²⁴³

Jerzy Grotowski omisti käytännössä koko elämänsä teatterin ja rituaalin suhteen tutkimiselle. Richard Schechnerin sanoin Grotowski pyrki muuttamaan viihteen rituaaliksi teatterin keinoin. 1960-luvun lopulta alkaen Grotowski kyllästyi yhä enemmän teatteriin sen perinteisessä merkityksessä. Hän alkoi järjestelmällisesti etsiä teatterille ja näyttelijöille uusia ilmaisukeinoja (rituaalisista) performansseista eri puolilta maailmaa.²⁴⁴

Eugenio Barba, Grotowskin pitkäaikainen työtoveri, kehitti ns. teatteriantropologian, joka tutkii näyttelijäntyötä antropologisin kulttuurien välisen vertailun metodein. Barban mukaan teatteriantropologian tutkimuskohde on ihmisten sosiokulttuurinen ja fysiologinen käyttäytyminen performanssitilanteessa. Barba painottaa, ettei halua sekoittaa eri teatteriperinteitä toisiinsa, vaan tutkia periaatteita, joiden mukaan

²⁴² Cole 1975, 21.

²⁴³ Artaud 1958, 53, 83, 120-121.

²⁴⁴ Schechner 1988, 144; Schechner 1993, 13-14.

esityksiä näissä traditioissa tehdään.²⁴⁵ Teatteriantropologian tutkimusalaan kuuluu esityksperinteitä, jotka voidaan määritellä yhtä hyvin rituaaliksi kuin teatteriksi.

Myös Richard Schechner on Performance Groupinsa kanssa tuottanut esityksiä, joissa teatteria on pyritty lähentämään rituaaliin. Esimerkiksi sopii Brechtin *Mother Courage*, jota The Performance Group esitti vuonna 1973. Harjoitukset olivat avoimia, esityksissä yleisö sai liikkua näyttelijöiden mukana ja nähdä näiden pukuhuoneeseen, väliajalla esityksen tekijät ja katsojat söivät yhdessä näyttelijöiden valmistamaa ruokaa. Schechnerin mukaan tavoitteena oli rituaaleille tyypilliseen tapaan ”hallita, järjestää tai manipuloida koko performanssin maailmaa, ei vain esittää sen keskiössä oleva draama”.²⁴⁶

Teatteri on siis viimeksi kuluneina vuosikymmeninä ammentanut voimaa rituaalista. Vaikuttavuus-viihdyttävyyys –taulukon sisällä on tapahtunut liikettä. Teatterissa on kokeiltu mahdollisuuksia vaikuttaa ihmisiin ”oikeasti”, on hämärretty toden ja leikin rajoja ja pohdittu, missä teko muuttuu symbolisesta todelliseksi. Esityksiä on siirretty pois perinteisistä teatteritiloista kansan keskelle. Katsojat on otettu mukaan esitykseen, kanssaesiintyjiksi, kuten rituaalissa ikään. Inspiraatiota on haettu Euroopan ulkopuolelta, etenkin Aasian teatteriperinteistä, joissa taidetta ja uskontoa ei voida erottaa toisistaan. Se, mitä teatterissa pidetään modernina ja kokeilevana, palautuu itse asiassa traditioihin, joita on toisissa yhteyksissä pidetty yllä vuosisatojen ajan.

Samaanien rituaalit ovat tässä mielessä vain rituaaleja muiden joukossa. Ne muistuttavat teatteria siinä missä rituaali yleensä: ne esitetään yleisölle tietyissä paikoissa ja tilanteissa; niissä käytetään pukuja ja rekvisiittaa, joka saa erityisen symbolisen arvon; ne perustuvat harjoittelulle, kulttuuriselle käsikirjoitukselle ja esityssopimukselle; niissä luodaan representaatio toisesta todellisuudesta.

Samanististen rituaalien huolellinen näyttämöllepano lavastettuine verenvuodatuksineen ja muine näyttämöteknisine keinoineen luo puitteet hyvin teatterinomaisille esityksille. Mikäli E. T. Kirbyn evolutionistiseen ajatteluun on

²⁴⁵ Barba & Savarese 1991, 8-9.

²⁴⁶ Schechner 1988, 138-139, käänös minun.

uskomista, on samanismi luonut puitteet monien taiteen ja viihteen lajien synnylle. Samaani erityinen arvo teatterintutkimukselle kuitenkin paljastuu vasta, kun kiinnitetään huomiota samaaniin itseensä. Samaani ekstaattinen esiintymistekniikka ja henkipossessio liittyvät läheisesti näyttelemiseen jopa sellaisena kuin sen länsimaissa ymmärrämme. Samaani tapa koulutautua, harjoitella ja valmistautua esitykseen muistuttaa suuresti näyttelijöiden koulutusta, harjoittelua ja esitykseen valmistautumista.

5.2 Samanismi ja possessio näyttelijäntyössä

David Cole on tutkinut sitä, miten näyttelijäntyön käytännöt lähestyvät samanismia ja possessiota. Colen ajatuksia monimutkaistaa ikävästi se, että hän käsittelee samaaniutta Mircea Eliaden tavoin ainoastaan ekstaattisena matkana henkimaailmaan. Henkipossessiota Cole pitää samanismista erillisenä ilmiönä. Puhun tässä myös Colen possessiota koskevista ajatuksista samaaniuden yhteydessä.

Cole toteaa hiukan mahtipontisesti, että näyttelijää ja samaania yhdistää ajatus matkasta toiseen todellisuuteen. Matka on samaan aikaan sekä ulkoinen että sisäinen. Kuten samaani, näyttelijä tekee matkan toiseen todellisuuteen yleisön puolesta käsikirjoituksen edellyttämällä tavalla. Tämä ulkoinen matka kuitenkin mahdollistuu vain esiintyjän tehdessä matkan itseensä. Ainoastaan tutkimalla itseään näyttelijä ja samaani voivat päätyä esittämään mitään toisille.²⁴⁷

Henkipossession (johon Cole automaattisesti liittää transsin) ilmeisin ero näyttelemiseen tuntuisi olevan, että possessoitunut ihminen menettää kontrollin. Hän ei ole vastuussa itsestään, hänet possessoinut olento toimii hänen kauttaan. Näyttelemisessä taas on aina mukana itsen tarkkailu ja tietoisuus itsestä – kuten Schechner ehkä sanoisi, valehtelu. Näyttelijä tietää, että ei muutu toiseksi, vaan ainoastaan puhuu toisen sanoja ja tekee toisen tekoja. Cole huomauttaa, että tästä huolimatta monet näyttelijät kertovat tapahtuneen, että he eivät kerta kaikkiaan tiedä, mitä ovat lavalla tehneet. Heistä on saattanut tuntua, että jokin on todella ottanut heidät valtaansa. Myös Suomessa ainakin Jouko Turkka ja Jussi Parviainen ovat

²⁴⁷ Cole 1975, 22; vrt. Grotowski 1993, 28.

tehneet teatteria, joissa keskeistä on näyttelijän välillä hallitsemattomalta vaikuttava psykofyysinen tila. Toisaalta, kuten edellä olemme nähneet, samaanit kontrolloivat possessiota ja tietoisuuden tilan muutoksia hyvin suvereenisti. Colen mielestä vetoaminen tietoisuuden tilaan possessiossa olevan ihmisen ja näyttelijän eroa määriteltäessä onkin yksinkertaistavaa.²⁴⁸

The possessed human may lose consciousness, but he may also enter a strange state of double consciousness in which he is, and is not, himself. *Any of these psychic states are also possibilities for the actor in performance.* In fact, a shared spectrum of possible states of consciousness is one of the most significant similarities between the human and the actor.²⁴⁹

Koska näyttelijän, samaanin ja possessioon joutuvan ihmisen läpikäymät mentaaliset prosessit muistuttavat toisiaan, ei ole yllätys, että harjoittelun ja kouluttautumisen menetelmät ovat samoja. Colen mukaan erityisesti Konstantin Stanislavski, jonka ajatuksille suuri osa länsimaisesta näyttelijäkoulutuksesta yhä perustuu, lähestyy näyttelemistä erityisen ”samanistisesti”. Stanislavskin lisäksi Cole käyttää esimerkkeinä henkilöitä, jotka edustavat hyvin erilaisia näkemyksiä näyttelijäntyöstä: Edward Gordon Craigia, Max Reinhardtia, Jerzy Grotowskia, Viola Spolinia ja The Living Theatre –ryhmän jäsentä Steve Ben Israelia.²⁵⁰ 1970-luvulla kirjoittanut Cole ei mainitse Eugenio Barbaa, mutta on selvää, että Barban lanseeraaman teatteriantropologian tutkimusalaan kuuluu myös henkipoessiota ja samanistisia metodeja käyttäviä esityserinteitä.

Yksi kuuluisimmista Stanislavskin käyttämistä käsitteistä on ”maaginen *jos*”. Stanislavskin mukaan näyttelijän tulee kysyä itseltään: ”Mitä tekisin, jos olisin tuo toinen?” Maagisen *josin* tehtävä on vapauttaa näyttelijän mielikuvitus arjen kahleista ja siirtää hänet mielikuvituksen maailmaan. *Jos* toimii David Colen mukaan eräänlaisena porttina toiseen todellisuuteen, samaan, jota samaanit tavoittelevat. Colen mukaan *jos* on metafora samanistisesta matkasta tuonpuoliseen.²⁵¹ Stanislavskin ”annetut olosuhteet” ja ”sisäiset näkymät”, jotka näyttelijän tulee

²⁴⁸ Cole 1975, 40-41; vrt. luku 3.2.4 Transsia vai näyttelemistä: samaanin ekstaasin erityispiirteitä.

²⁴⁹ Mt., 40.

²⁵⁰ Mt., 24.

²⁵¹ Stanislavski 1951, 63-67; Cole 1975, 26.

nähdä ja joiden keskellä hänen tulee näyttämöllä elää, tuovatkin helposti mieleen samaanin eläytymisen siihen toiseen todellisuuteen, johon hän rituaalissa siirtyy²⁵².

Tunne muisti on toinen Stanislavskin keskeisimmistä käsitteistä. Tunne muisti säilyttää koettuja tunnetiloja. Esiintyjä voi sen avulla palauttaa mieleensä aikaisemmin koettuja tunteita. Niihin palaaminen auttaa häntä eläytymään esittämiensä henkilöiden tunne-elämään. Harjoitusta, jossa pyritään palaamaan aikaisempiin tunnekokemuksiin ja elämään ne uudelleen, käytetään niin laajalti, että tuskin kukaan länsimainen näyttelijäoppilas välttyy siltä. Tunne muistin avulla näyttelemistä on helppo kritisoida sisäänpäinkääntyneisyydestä: näyttelijä ei elä senhetkistä näyttämötilannetta eikä pysty toimimaan spontaanisti, mikäli hän on uppoutunut omiin muistoihinsa. Schechner huomauttaa, että tunne muistin avulla näytteleminen lähestyy transsia. Henkilö, joka näyttelee omien menneiden tunteidensa pohjalta, muistuttaa samaania, joka esiintyy muuntuneessa tajunnantilassa, uppoutuen muistikuviinsa tuonpuolista maailmaa koskevista visioista. Stanislavski ei itse käytä sanaa transsi, mutta Cole on sitä mieltä, että hän tarkoittaa ”näyttämöllisellä sielun tilalla” tämäntyyppistä ilmiötä.²⁵³

Stanislavskia suuresti ihailnut mutta itse varsin toisenlaista teatteria tehnyt Jerzy Grotowski lähestyi teatteria niin ikään samaaniutta muistuttavin menetelmin. John A. Dooley toteaa, että Stanislavskin ja Grotowskin näyttelemisestä käyttämät metaforat ovat hyvin lähellä toisiaan – ja samanaisia.²⁵⁴ Grotowski sanoo, että hänen näyttelijänkoulutuksen ja harjoittelun menetelmänsä edellyttävät näyttelijältä tietynlaista transsitilaa.

Tässä metodissa keskitytään näyttelijän henkiseen prosessiin, jolle on luonteenomaista äärimmäinen, täydellinen oman intimitetin paljastaminen, ei omiin egoistisiin tunteisiin liittyvänä nautiskeluna vaan päinvastoin, ikään kuin antautumalla. Kyseessä on ”transsi”, kaikki näyttelijän henkiset ja fyysiset kyvyt yhteen jäsentävä tekniikka, joka ulottuu intiimiltä vaistoalueelta aina ”läpivalaisuun” asti. [...Näyttelijän r]uumiin tulisi ikäänkuin alistua tuhoutumiselle, palamiselle, siten, että katsoja joutuisi tekemisiin ainoastaan näkyvien henkisten impulssien virran kanssa.²⁵⁵

²⁵² Stanislavski 1951, 67-68, 91-92.

²⁵³ Mt., 235-236; Schechner 1988, 263-264; Cole 1975, 25.

²⁵⁴ Dooley 1995, 51; Grotowski 1993, 8.

²⁵⁵ Grotowski 1993, 8-9.

”Pyhän näyttelijän” ihanteesta Grotowski kirjoittaa:

Kun näyttelijä ei esittele ruumistaan rahan ansaitsemiseksi, kun hän vapauttaa ruumiinsa kaikille henkisille kiihokkeille, kun hän polttaa ruumiinsa, kun hän ikäänkuin tuhoaa sen, hän ei enää myy organismiaan, vaan uhraa sen toistaen yhä uudelleen ruumiinsa lunastamisen teon. Silloin hän saavuttaa jotain pyhyden kaltaista.²⁵⁶

Palamisen metafora tulee hyvin käytännöllisellä tavalla lähelle samaaniutta. Se tuo mieleen Mircea Eliaden ajatuksen samaanista ”tulen herrana”, joka on valmis polttamaan itsensä elävältä, mutta jota tuli ei kuitenkaan pysty vahingoittamaan. Ruumiin tuho muistuttaa samaanin initiaatiokokemuksesta, joka symbolisesti toistetaan rituaalissa uudelleen: esiintyjä uhrautuu kerta toisensa jälkeen. Antonin Artaud ammentaa samasta lähteestä vaatiessaan näyttelijöitä uhraamaan itsensä kuin marttyyrit roviolla, tehden vielä liekkien keskeltä merkkejään.²⁵⁷

Monet tavallisimmista näyttelijöiden harjoitteista ja esitykseen valmistautumisen tekniikoista ovat läheisessä yhteydessä samanisin ja henkipossession tekniikoihin. On erittäin tavallista, että näyttelijöiltä edellytetään rentoutumista. Siitä puhuu Stanislavski, jonka mielestä jännittyneet lihakset estävät henkistä työtä²⁵⁸, ja siitä puhuu myös improvisaatiota koskevista teksteistään tunnettu Viola Spolin, jonka tapa lähestyä näyttelemistä on yleisesti ottaen kaikkea muuta kuin samanistinen. Spolin on sitä mieltä, että näyttelijä ei voi löytää psyykensä syvyyksistä mitään eikä hänen tule sieltä etsiäkään, sillä subjektiivinen tunne näyttämöllä ei ole kommunikaatiota. Silti hän ehdottaa näytelmän valmistusvaiheeseen harjoitusta, jossa näyttelijän tulee rentoutuen ja keskittyen visualisoida itselleen näyttämön tapahtumat eräänlaisina sisäisinä kuvina. Cole panee merkille, miten hämmästyttävästi tämä tuo mieleen Stanislavskin ”sisäisine näkymineen” – ja samaanit, jotka käyttävät juuri tämäntyyppistä harjoitusta esitykseen valmistautuessaan. Jotkut samaanit eivät vain rentoudu, vaan nukahtavat ennen esitystä. Näinhän teki myös Kai Donnerin observoima samaani omassa esimerkissän. Joissain osissa Siperiaa ajatellaan, että matka henkimaailmaan

²⁵⁶ Grotowski 1993, 23.

²⁵⁷ Artaud 1958, 13; Dooley 1995, 51.

²⁵⁸ Stanislavski 1951, 146.

voidaan kokonaan tehdä unessa. Samaani saa hengiltä viestejä unen tai omien visioidensa, sisäisten kuviensa muodossa.²⁵⁹

Colelta jää huomaamatta toinen tavallinen ja vielä samanistisempi harjoitus, jota Spolin pitää ”äärimmäisen arvokkaana” ja joka on laajalti käytössä. Kyseessä on puheen tuottaminen ilman merkityksellisiä sanoja, englanniksi ’gibberish’. Spolinin mukaan tämä harjoitus vapauttaa näyttelijää ja kehittää tämän kykyä kommunikoida sanoitta. Samanismista vastaava ilmiö on tuttu kielilläpuhumisen muodossa. Henkipossessiossa ollessaan samaani saattaa menettää kyvyn puhua ihmisten kieltä ja kommunikoida vain henkien kielellä, käsittämättömällä mongerruksella. Yksi Spolinin harjoituksista on, että näyttelijä kertoo toiselle siansaksalla jostain itselleen sattuneesta tapahtumasta. Kuulijan tulee sitten kertoa, mitä vastaanäyttelijän tarinassa hänen mielestään tapahtui. Tämä kehittää kommunikaatiota. Harjoitus tuo mieleen samaanin ja tämän apulaisen toiminnan rituaalissa: samaani puhuu henkien kieltä ja apulaisen tulee kyetä tulkitsemaan hänen sanomansa yleisölle.²⁶⁰

Toinen improvisaatiosta kirjoittanut henkilö, Keith Johnstone, tulee hyvin lähelle samanismia ja possessiota naamioharjoituksissaan. Naamioiden käyttö teatterissa on ollut yleistä sekä esitystilanteissa että erilaisissa näyttelijäntyön harjoitteissa antiikista aina meidän päiviimme. Johnstone liittyy naamionäyttelemisen possessiotranssin kaltaisen muuntuneen tietoisuuden tilan tavoitteluun. Naamio vapauttaa näyttelijän itsestään ja samalla estoistaan. Pukemalla naamion kasvoilleen näyttelijä muuttuu toiseksi olennoiksi, siksi, jota naamio esittää. Naamiolla on siis näyttelijäntyön harjoituksissa täsmälleen sama funktio kuin samanistisissa esityksissä: se aiheuttaa muuntumisen toiseksi, henkipossession. Johnstone on täysin tietoinen naamioiden käytön historiasta ja niiden merkityksestä possession tuottajina. Hänen harjoituksensa ovat suoraa lainaa erilaisista possessiokulteista, henkiä vain ei ole kopioitu mistään tunnetusta uskonnollisesta järjestelmästä vaan niitä edustavat Naamiot – isolla N:llä – itse.²⁶¹

²⁵⁹ Spolin 1977, 237, 336-337; Cole 1975, 31-32.

²⁶⁰ Spolin 1977, 120-127.

²⁶¹ Johnstone 1997, esim. 157-166; vrt. luku 3.4 Samaanin rekvisiitta.

Henkipossessioon liittyvät omalla tavallaan myös eläinharjoitukset. Yhdeksi teatterin mahdolliseksi alkulähteeksi on ehdotettu eläimiä imitoivia tansseja, joita on ehkä esitetty metsästykseen liittyvien rituaalien yhteydessä²⁶². Samaanien esityksissä eläinten jäljittely liikkein ja äänin on hyvin tavallista samaanin halutessa osoittaa eläimen hengen asettuneen hänen ruumiiseensa. Eläimen kaltaisuutta hakevat harjoitukset ovat voimissaan myös nykyteatterissa. Stanislavski tarkkaili tuntikaupalla kissansa liikkeitä pystyäkseen samaan rentoon tarkoituksenmukaisuuteen ja joustavuuteen omissa liikkeissään²⁶³. Grotowski ehdottaa näyttelijän päivittäisiksi harjoituksiksi esimerkiksi kissaharjoitusta ja ”tiikerin juoksu” –harjoitusta. Ilmeisen samanistinen on Grotowskin lentoharjoitus, jonka yhteydessä Grotowski kehottaa näyttelijää muistuttamaan mieleensä unissaan kokemansa tunteen lentämisestä. Samaaniudesta viimeainitussa harjoituksessa muistuttaa yhtäältä inspiraation haku unista ja visioista, toisaalta useissa samanistisissa kulttuureissa esiintyvä ajatus linnuista samaanin tyypillisinä apueläiminä. Samaanien saatetaan ajatella osaavan konkreettisesti muuttaa itsensä linnuksi.²⁶⁴

Grotowski sanoo havainneensa, että ”näyttelijöiden on vaikeampi vapauttaa ihmisruumiistaan erilaisia eläimiä kuin esittää niitä nelinkontin”²⁶⁵. Grotowski perää eläinharjoituksissa kykyä pikemmin ilmentää eläimen ominaislaatua kuin jäljitellä eläintä mahdollisimman realistisesti. Viola Spolinin eläinharjoituksissa pyritään samaan. Näyttelijöiden tulee ensin harjoitella jäljittelemään tietyn eläimen liikkeitä, rytmia ja ääntä, sitten kyetä säilyttämään kyseiselle eläimelle ominaisia piirteitä inhimillisessä puheessa ja toiminnassa.²⁶⁶ Harjoituksissa lähestytään samanististen kulttuurien ajatusta eläinten hengistä, joiden possessoidessa samaanin tämä kyllä toisinaan käyttäytyy aivan kuin eläin, mutta toisaalta usein säilyttää kykynsä toimia ja kommunikoida ihmisten kanssa ja ihmisten tavalla. Pitää jälleen muistaa, että henkipossessiota on kahdenlaista. Samaani voi yhtäältä muuntua täysin sen eläimen kaltaiseksi, jonka henki on possessoinut hänet, toisaalta hän saattaa

²⁶² Brockett 1987, 6.

²⁶³ Stanislavski 1951, 151-154, 161-162.

²⁶⁴ Grotowski 1968, 135, 137-138; Cole 1975, 27-28.

²⁶⁵ Grotowski 1993, 139.

²⁶⁶ Grotowski 1968, 142-143; Spolin 1977, 262-264.

käyttäytymisellään ilmentää ainoastaan joitain kyseiselle hengelle tai yleensä henkipossessiolle tyypillisiä piirteitä.

Grotowskin ääniharjoitukset näyttelijän äänen vibraattorien etsintöineen tuovat kiintoisalla tavalla mieleen samaanien vatsastapuhumisen. Grotowski kirjoittaa:

Havaitsin, että mikäli halutaan luoda ulkoinen kaiku, se voidaan ilman minkäänlaista harkintaa aikaansaada laittamalla vibraattorit toimimaan. Jos ryhtyy puhumaan kattoa kohti (päätä nostamatta) pääläen vibraattori vapautuu itsestään. Tämän ei kuitenkaan tulisi olla mitään subjektiivista toimintaa; kaiun tulisi olla objektiivisesti olemassa, sen pitäisi olla kuultavissa. [...A]utoin näyttelijää sanomalla: sinulla on suu pääläellasi.²⁶⁷

Saadakseen aikaan kaikuja seinistä tai lattiasta Grotowski neuvoo näyttelijää ajattelemaan suunsa olevan vatsassa, rinnassa tai selässä. Kaiusta tulee näissä harjoituksissa eräänlainen keskustelukumppani, johon koko näyttelijän ruumiin tulee reagoida.²⁶⁸ On hämmästyttävää, miten Grotowskin kielenkäyttö ääniharjoituksista puhuttaessa muistuttaa Vladimir Bogorazin kuvausta tšuktšisamaanin vatsastapuhumisesta.

The spectator must be surrounded by the actor's voice as if it came from every direction and not just the spot where the actor is standing. The very walls must speak with the voice of the actor. [...] The actor must exploit his voice in order to produce sounds and intonations that the spectator is incapable of reproducing or imitating.²⁶⁹

[T]he narrow walls resound in all directions. [...] The song and the drum seem to shift from corner to corner, or even to move about without having any definite place at all. [...] The performance of the shaman far transcends anything attainable by a person of ordinary powers. [...] The "separate voices" of their calling come from all sides of the room, changing their place to the complete illusion of their listeners.²⁷⁰

Näyttää siis ilmeiseltä, että näyttelijäntyön käytännöissä on jälkiä sekä samanismista että henkipossessiosta. Vaikka David Cole käsittelee samanismia ja possessiota etupäässä erillään toisistaan, hän on tietoinen siitä, että myös samaanit voivat joutua

²⁶⁷ Grotowski 1993, 138.

²⁶⁸ Mt., 138-139; Grotowski 1968, 176-177.

²⁶⁹ Grotowski 1968, 147.

²⁷⁰ Bogoraz 1975, 434-435.

possessioon. Hän päätyy toteamaan, että teatteri syntyy juuri siinä, missä samaanius ja possessio kohtaavat. Samaanin ekstaattinen matka henkimaailmaan on yhteyden hakemista henkiin; tämä yhteys saavutetaan possessiossa, kun henki asettuu ihmiseen. Samaanin matkan ja sen etsivän asenteen käänköpuoli on possessioon joutuvan ihmisen antautuminen. Näyttelijä, erityisesti stanislavskilaista traditiota edustava, käy läpi vastaavan prosessin. Esitystä harjoitellessaan ja siihen valmistautuessaan hän etsii sisäisiä impulsseja, jotka johdattavat häntä roolia kohti. Lopulta rooli asettuu häneen, tulee osaksi häntä, ikään kuin possessoi hänet.²⁷¹

Kuten David Cole itsekriittisesti kirjoittaa, voidaan monia väitteitä tässä luvussa kuvatuista näyttelemistä ja possessiota tai samanismia yhdistävistä asioista kritisoida siitä, että ne eivät ole muuta kuin huonoa retoriikkaa. ”Jäljelle jää silti kysymys: miksi *juuri tämä* huono retoriikka?” Colen mukaan kielessä nimenomaan metaforat paljastavat olennaisen ihmisen sisäisestä kokemuksesta. Kaikkein ainutlaatuisimpia ja perustavimpia subjektiivisia kokemuksia on hankala käsitellä kielen avulla, ja metaforat jäävät ainoiksi tavoiksi kuvata niitä. Sekä uskonnolliset kokemukset että performansseihin liittyvät kokemukset ovat juuri tällaisia. Se, että näyttelijäntöön harjoitteista puhuttaessa käytetään samanismiin ja possessioon viittaavia metaforia, on vahva merkki niiden prosessien samankaltaisuudesta, joita tapahtuu näyttelijän ja samaanin mielessä ja ruumiissa.²⁷²

5.3 Samaanien tutkimus tieteen kentällä

Richard Schechner kertoo ja tulkitsee *Performance Theoryssa* anekdootin Papua-Uudessa-Guineassa elävästä koguheimosta. Tutkija Ronald M. Berndt vaimoineen teki kogujen parissa kenttätöitä 1950-luvulla. Schechnerin huomion herättivät Berndtin kirjassa *Excess and Restraint* (1962) olevat kuvaukset kogujen kannibalismien ja nekrofilian ympärille rakentuneista rituaaleista. Papua-Uuden-Guinean ylängöillä heimojen väliset sodat olivat arkea. Sotavankeja kohdeltiin Berndtin mukaan mitä julmimmalla tavalla. Kogut leikkeliivät ihmisiä kappaleiksi näiden ollessa vielä elossa, tanssivat kuolleiden ja kuolevien ympärillä nauraen ja

²⁷¹ Cole 1975, 55-57.

²⁷² Cole 1975, 23, käänkö minun; vrt. Schechner 1988, 276-278.

söivät näiden lihaa. Nuorten naisten ruumiit olivat miesten erityisessä suosiossa. Ruumiiden kanssa oltiin yhdynnässä, ennen kuin ne leikattiin palasiksi ja syötiin. Kuten Schechner toteaa, Berndtin kuvaamien rituaalien tapahtumat sopisivat paremmin pornografiseen kauhuelokuvaan kuin etnografiaan.²⁷³

Tarkemmin Berndtin tekstiä lukiessaan Schechner huomasi olennaisen: Berndt ja hänen vaimonsa eivät olleet itse olleet havainnoimassa kannibaalijuhlia. He olivat kirjoittaneet niistä ainoastaan kuulemansa perusteella. Kysymys oli siis tarinoista, ei todellisista tapahtumista. Jos Berndtien kuulemilla kertomuksilla olikin todellisuus pohjaa, oli heille kuvatut tapaukset saatettu esittää teatterin, farssin, ei suinkaan rituaalin kontekstissa. Ilmeisesti Berndtit olivat vain ymmärtäneet väärin. Heille oli kerrottu alatyylin viihdettä, fantasiaa ja kauhukomedialla ja he olivat tulkinneet sen osaksi vakavaa ja vaikuttavaa rituaaliperinnettä. Ei ihme, että kogut olivat nauraneet kertoessaan groteskeja tarinoita – heitä oli varmaan naurattanut tarinan absurdiuden lisäksi etnografien aito kauhistus.²⁷⁴

Anekdootti Papua-Uudesta-Guineasta ei ole vailla yhteyksiä samaaniuden tutkimukseen. Samaaniiden tutkijoita on vaivannut sama ongelma kuin Berndtin pariskuntaa. Samaaniiden performanssit on otettu niin sanoakseni liian vakavasti. On kieltäydytty näkemästä samaaniuden viihdyttäviä puolia ja paneuduttu vain vaikuttavuuteen. Samanistisia esityksiä on käsitelty samoin etnosentrisin asentein, jotka välittyvät evolutionistisesti ajattelevien teatterihistorioitsijoiden teksteistä: ”primitiivisten” ihmisten kulttuurissa kaikella on tarkoitus, pelon ja kauhun värittävä uskonto läpäisee koko elämän, uskontoon liittyvät asiat ovat yksiselitteisiä ja koko yhteisö suhtautuu niihin samalla tavalla – ja ennen kaikkea, huvittelulle ei jää sijaa.

Samanistista rituaalia on käsitelty vakavana, uskonnollisena ilmiönä, jonka mahdolliset viihdyttävät elementit ovat myöhempää lisää ja vain rappion merkki. Tähän palautuu muun muassa Mircea Eliaden näkemys siitä, että alkuperäinen samanismi on käsittänyt vain tajuttomuuden tilassa suoritetun matkan henkimaailmaan. Istunnon teatterinomaisia ja viihdyttäviä elementtejä ei ole

²⁷³ Schechner 1988, 232-234.

²⁷⁴ Mt., 235.

hyväksytyt ”aidoiksi”, koska ne eivät ole ”vakavasti otettavia” ja niillä ei välttämättä ole ilmeistä funktiota uskonnollisessa kehyksessä. Oletetaan alkuperäinen rituaali, jossa on ollut vain tarkoituksenmukaisia, vaikuttavia elementtejä, ei lainkaan viihteellisyyttä. Samaanien rituaalien leimaaminen tällä tavalla on taatusti pitänyt teatterin ja performanssin tutkijat poissa samanisin läheltä.

Syy siihen, että samaanien tutkimus on asettunut tieteen kentälle tällä tavoin, saattaa löytyä omasta uskontokulttuuristamme, joka on rajattu tiukasti erilleen performanssikulttuurista. Tiede sellaisena kuin sen tunnemme on länsimainen projekti, ja länsimainen kulttuuri on juutalais-kristillisen uskontoperinteen läpikäynti. Juutalais-kristillisessä traditiossa teatteri ja viihde on nimetty arveluttaviksi ja vaarallisiksi, jollei suorastaan synnillisiksi. Teatterille tunnusomainen transportaatio, muuntuminen toiseksi ja jälleen takaisin itseksi, on vaarallista, koska se asettuu uhkaksi luomistyölle. Sitä paitsi teatteri ja tanssi ovat ruumiillisia ja niin muodoin seksuaalisia – siis moraalittomia.²⁷⁵ Jos taiteelliset ja viihteelliset performanssit saavatkin tätä nykyä uskonnolta hiljaisen hyväksynnän, on yhtä kaikki selvää, millainen arvolataus näiden kahden erilleen rajatun elämänalueen välillä vallitsee. Uskonto on vakavaa ja tärkeää, teatteri ja viihde kepeää ja vailla todellista merkitystä.

Teatterintutkimuksen asema tieteen kentällä on verrannollinen teatterin asemaan inhimillisessä kulttuurissa. Koska teatteri ei ole tärkeää eikä sillä ole mitään todellista vaikutusta maailmaan, ei teatterintutkimukseen ole järkeä merkittävää tiedettä. On pidetty arvokkaampana tutkia esimerkiksi sitä, minkälaisia uskomusjärjestelmiä samanisiin liittyy tai minkälaisella neurologisella laitteella varustetut henkilöt valikoituvat samaaneiksi, kuin analysoida henkipossiota näyttelemisen tekniikoiden näkökulmasta tai pohtia, millaista esiintymiskoulutusta samaani saa.

Uskonnollisten ilmiöiden tarkastelu teatterintutkimuksen näkökulmasta on myös saattanut tuntua jotenkin epäkorrektilta. Onhan teatteri loppujen lopuksi pelkkää teeskentelyä ja valehtelua, kun taas uskonnossa on kysymys aivan eri vakavuusasteen

²⁷⁵ Schechner 1987, 437-438.

asiasta: jostain, mihin ihmiset oikeasti *uskovat* ja joka on asianomaisille totisinta totta. Tällainen ajattelu juontaa osittain omasta uskonto-sanastamme, joka hyvin luterilaisessa hengessä implikoi henkilökohtaista uskoa. Uskonto on uskomista johonkin. Esimerkiksi latinalaisperäisten kielten *religio*-sanasta johdetuilla termeillä on toinen kaiku. On uskontokulttuureja, joissa ei ole niinkään merkittävää, uskoko kyseessä olevan uskonnon edustaja tiettyihin oppeihin tai yliluonnollisiin olentoihin. Yksilöllisen uskon – jota ei voi viime kädessä edes todistaa – sijasta tärkeää voi olla esimerkiksi tiettyjen tekojen tekeminen, kuten rituaaleihin osallistuminen. On siis palattu takaisin performanssiin.

Teatteri ja teatterintutkimus ovat yhtä tärkeitä kuin rituaali ja rituaalitutkimus. Olennaista on huomata, että nämä käsitteet on luotu länsimaisesta näkökulmasta – juuri siitä, jossa taide, viihde ja uskonnonharjoitus eivät voi kulkea käsi kädessä. On kyseenalaista, voidaanko tällaista arvolatausta painolastinaan kantavia käsitteitä soveltaa oman kulttuuriympäristömme ulkopuolelle, esimerkiksi Siperian samanisiin. Sama performanssi voi toimia sekä ”teatterina” että ”rituaalina”, eivätkä käsitteelliset erot ole välttämättä relevantteja. Näin on asia samanisin kohdalla, ja sama pätee moniin esityserinteisiin eri puolilla maailmaa. Suotavaa olisikin, että ahtaasta länsimaisesta näkökulmasta käsin määritellyn ”teatterin” sijasta tieteenalani tutkijat laajentaisivat välillä katsettaan ”performanssiin”, joka käsittää ”rituaalin” lisäksi pelejä, leikkejä ja urheilua – mitä erilaisimpia symbolisia ja ruumiillisia toimintoja, joita esitetään toisten läsnäollessa ja toisia varten.

6. Lopuksi

Olen tutkielmassani käsitellyt Siperian samanismia performanssitraditiona. Käyttämäni performanssin käsite palautuu yhdysvaltalaiseen teatterintekijään ja – tutkijaan Richard Schechneriin. Schechner tarkastelee teatteria suhteessa sille läheisiin ilmiöihin kuten rituaaliin, peleihin, leikkeihin ja urheiluun. Näistä inhimillisen toiminnan lajeista Schechner käyttää yhteisnimitystä performanssi.

Asetin alussa itselleni tehtäväksi selvittää, mihin samanistiset esitykset sijoittuvat performanssin kentällä. Esiymmärrykseni oli, että vaikka samaaneja on pääsääntöisesti tutkittu antropologian ja uskontotieteen nimissä, on samanistisissa rituaaleissa paljon teatteria muistuttavia piirteitä. Rituaaleja kuvaavia tekstejä lukiessa niitä oli helppo huomata: samaanit esiintyvät yleisölle, heidän esityksissään on jonkinlainen juoni, he käyttävät pukuja ja rekvisiittaa ja, mikä kaikkein teatterinomaisinta, he esittävät kanssakäymistään henkien kanssa tavoilla, jotka muistuttavat näyttelemistä. Henkipossessio tuntui liittyvän näyttelemiseen suorastaan hämmentävän paljon – siinähen henki ottaa ihmisen valtaansa ja toimii tämän kautta ikään kuin tämä esittäisi hengen roolia.

Tutkimukseni alussa pohdin, miten teatteri ja rituaali liittyvät toisiinsa ja mikä niitä erottaa. Kirjallisuudessa todetaan tavan takaa, että teatteri ja rituaali saattavat kyllä käyttää samoja esityksellisiä keinoja, mutta niiden päämäärät eroavat toisistaan. Teatteri sisältää itse oman tarkoituksensa, mutta rituaalin tarkoitus määräytyy sen ulkopuolelta. Teatteria tehdään vain hovin vuoksi, kun taas rituaali pyrkii saamaan aikaan muutoksia maailmassa, jossa se toimii. Useita eroja seuraa tästä perustavasta erosta. Rituaali esimerkiksi voi todella muuttaa osallistujiensa elämää vaikkapa siirtämällä nämä yhteisöllisestä statuksesta toiseen. Teatteri taas ei muuta mitään: esiintyjät voivat olla muuttuvinaan toiseksi ja kuitenkin palata takaisin omaan elämäänsä. Rituaalin yleisö osallistuu rituaaliin siksi, että heillä on jokin enemmän tai vähemmän yhteinen päämäärä tai odotuksia rituaalin suhteen. Teatterin yleisö taas koostuu yksilöistä, jotka tulevat esitykseen kuka mistäkin syystä. He maksavat siitä, että heitä viihdytetään.

Evolutionistisesti orientoituneet teatterihistorioitsijat ovat käyttäneet yllä kuvattua jaottelua teatterin alkuperäteorioiden pohjana. On oletettu, että teatteri on saanut alkunsa rituaaleista. Rituaaleihin kuuluvasta vaikuttamisesta on historian kuluessa siirrytty kohti teatterille ominaista viihdyttämistä. On selvää, että tällaiset erottelut ovat varsin reduktionistisia ja sisältävät jo sellaisenaan tietyn arvoasetelman: rituaali on merkityksellistä ja vakavaa; teatteri voi kyllä olla arvokasta sinänsä, mutta mikäli rituaali alkaa muistuttaa liikaa taidetta tai viihdettä, se ”tyhjenee”.

Samaaneja on pitkälti tutkittu ainoastaan vaikuttavuuteen pyrkivän tradition edustajina. Samaanien esitysten viihdyttävä puoli on jätetty huomiotta. Samalla samaanien esiintymiseen liittyvät kysymykset ovat jääneet vaille selvitystä. Kunnianhimoinen tavoitteeni oli tutkia samaanien esiintymistä ja peräti verrata sitä näyttelemiseen sillä ajatuksella, että samanistiset esitykset edustavat kulttuurissaan sekä rituaalia että teatteria. Tuntuihan rituaalin ja teatterin ero lopulta jäävän varsin pieneksi. Varteenotettavimmalta eron merkiltä alkoi näyttää se, mitä osallistujat itse ajattelevat performanssista, jossa ovat mukana.

Tämä jäikin yhdeksi tutkielmani keskeisimmistä ongelmista: asianomaisten omaan näkemykseen en päässyt menetelmilläni käsiksi. Kautta linjan tutkielmani tekoa häiritsi se, että tutkittaessa yhden tieteen näkökulmasta aineistoja, jotka on tuotettu palvelemaan toisen tieteen intressejä, vaati omasta näkökulmasta kiinnostavien seikkojen löytäminen välillä melkoista salapoliisintyötä. Halusin tutkia samaanien kouluttautumista ja harjoittelua, eleitä, ilmeitä ja liikkeitä, joita he käyttivät esiintyessään, yleisön reaktioita ja vaikka mitä. Pelkän kirjallisuuden perusteella tämä kuitenkin osoittautui hankalaksi. Tutkijat eivät yksinkertaisesti ole kirjoittaneet niistä asioista, jotka minua olisivat kiinnostaneet. Johtopäätösten tekeminen sellaisten aineistojen perusteella, joissa tutkielmani kannalta kiinnostavat kysymykset sivuutettiin, vaati toisinaan silkkaa hyvää tahtoa ja tuntui siksi monessa kohdin arveluttavalta. Performanssin tutkiminen sitä näkemättä osoittautuikin eräässä mielessä mahdottomaksi. Kenttätyö ja osallistuva havainnointi olisivat olleet tarpeen. Haastattelustakin olisi ollut apua monissa tilanteissa. Samanististen esitysten sijoittaminen vaikuttavuuden ja viihdyttävyyden, teatterin ja rituaalin jatkumolle olisi ehdottomasti vaatinut keskustelua sekä samaanien että heidän yleisönsä kanssa.

Kirjallisuuden perusteella voi sanoa vain, että samaanit näyttävät pyrkivän esityksissään taiteellisesti eheään, viihdyttävään kokonaisuuteen, ja yleisö osaa kyllä arvostaa näitä pyrkimyksiä sekä arvostella esitysten eri elementtejä nimenomaan tältä kannalta. Samanistisilla performansseilla tuntuu siis olevan muukin kuin vaikuttava puolensa. Etnosentrisesti värityneet teatterin ja rituaalin käsitteet eivät välttämättä ole samaanien kohdalla sinällään käyttökelpoisia.

Myös henkipossession kohdalla esittämisen tutkiminen tuntui loppuun asti perustellulta, mutta pelkän tekstiaineiston pohjalta hankalalta. Kirjallisuudesta päätellen näyttää ilmeiseltä, että possessiota ei kerta kaikkiaan ole ilman performanssia. Kukaan ei voi ilmoittaa joutuneensa henkipossessioon ja tulla otetuksi vakavasti ilman, että hänen käyttäytymisessään on jonkinlaisia merkkejä possessiosta. Yhtäältä ainoa relevantti todistus possessiosta on asianomaisen oma kertomus – mutta toisaalta yhteisö arvottaa ja legitimoii tämän kertomuksen, ja tekee sen väistämättä osittain performanssin perusteella. Aivan oma lukunsa on julkisiin esityksiin liittyvä possessio, jota harjoitellaan ja kontrolloidaan, ja jollaista samaanienkin possessio on. Pidän keskeisenä huomiona sitä, että possessiota on periaatteessa kahta lajia: sellaista, jossa possessoitu muuttuu possessoivaksi tai ainakin tämän kaltaiseksi sekä sellaista, jossa possessoiva panee possessoidun toimimaan määrättyllä tavalla. Nämä lajitahan vaativat possessoidulta ihmiseltä hyvin erilaisia esiintymistapoja.

Henkipossession ja näyttelijäntyön yhteyksiä pidän hankalimpana ja kiusallisimmin keskeneräisenä aihepiirinä tutkielmassani. Mikä surullista, on sängen mahdollista, että haastatteleamalla samaaneja tai heidän yleisöään ei edellä mainitsemini asioihin saataisi merkittävää lisävalaistusta. Possessiolla on uskonnollinen ja kokemuksellinen puolensa, johon teatterintutkimuksen käsitteistöllä ei ole mahdollista päästä käsiksi. Samaanithan ovat tunnetusti varsin vähäpuheisia, mitä esimerkiksi heidän koulutukseensa tulee. Samaanit itse kokevat, että henget valitsevat ja kouluttavat heidät. Henget myös antavat heille voimaa esiintyä rituaaleissa. Tällaisessa kielenkäytössä ei ole sijaa näyttelemiselle. Haastattelu voisi olla hankalaa, kun käsitteet eivät kohta.

Tulee toki huomata, että myös näyttelemisessä, länsimaisestikin ymmärrettynä, on jotain sellaista, mitä ei tieteen kielellä voi tavoittaa. Kuten Schechner kirjoittaa, draaman olemus on muuntumisessa. On kyseenalaista, voiko muuntumisen kokemusta ylipäättään kuvata verbaalisesti. On täysin mahdollista, että niin uskonnollisissa kuin maallisissakin performansseissa on jotakin sellaista, joka jää aina ei-verbaaliselle tasolle, käsitteellisen kielen ulottumattomiin.

Samanistinen rituaali performanssina sai yllättävää lisävalaistusta, kun sitä katsoi teatterin suunnasta. Mitä ei löytynyt samaaneja käsittelevästä kirjallisuudesta, löytyi näyttelijäntyötä koskevista teksteistä. Viime vuosikymmeninä teatterin tekijät ovat huomanneet, että rituaali ei välttämättä olekaan se primitiivinen lähde, josta teatteri on ammoon saanut alkunsa, vaan elinvoimainen keskustelukumppani taiteen kanssa, teatterin tekemisessä tässä ja nyt. Jos teatterin alkua ei voida historiallisesti palauttaa rituaaliin, niin ainakin voidaan hakea rituaalista inspiraatiota teatterin tekemiselle.

Näin ovat monet näyttelijäntyön teoreetikot ja opettajat tehneet. Tavat, joilla näyttelijät opiskelevat ammattiinsa ja valmistautuvat esitykseen, ovat samoja käytäntöjä, joita liittyy samanismiin ja henkipossessioon. Ilmeisimmin samanistisia ovat sellaiset lähestymistavat näyttelemiseen, joissa korostetaan näyttelijän psykofyysisen tilan merkitystä esiintymisessä. Keith Johnstonen possesiotranssia hakevat naamioharjoitukset ovat hyvä esimerkki suoraan samanismiin liittyvästä näyttelijäntyön harjoitteesta. Edelleen äärimmäisen vaikutusvaltainen näyttelijän työn teoreetikko Konstantin Stanislavski lähestyy näyttelemistä tavalla, joka voidaan sijoittaa samalle jatkumolle henkipossessiota ja transsia sisältävien esityserinteiden kanssa. Stanislavskin käsitykset ovat paljolti muokanneet tavan, jolla näyttelemisen länsimaissa ollaan päättäneen vuosisadan aikana ymmärretty. Stanislavskilainen näyttelemisen on henkilökohtainen, psyykinen, osin alitajuinen, syvää uppoutumista ja välillä muuntuneita tietoisuuden tiloja vaativa prosessi – sangen samankaltainen kuin samaanin rituaalinen prosessi.

Rituaalin, samanismin ja possession jäljet tuiki tavallisessa teatteria ja näyttelemistä koskevassa kirjallisuudessa olivat hämmästyttävän runsaat. Näiden tutkiminen olisi kokonaan oma työnsä, ja siksi olenkin päättänyt jättämään ne suhteellisen – tekisi mieli sanoa harmillisen – vähälle tässä tutkielmassa. Olihan tarkoitukseni tutkia

nimenomaan samaaneja teatterintutkimuksen näkökulmasta pikemmin kuin teatteria samanismien kautta.

Itsepintainen ja jopa mahtipontinen tavoitteeni oli onnistua tekemään teatterin ja draaman tutkimuksen opinnäyte aihepiiristä, jolla, kuten Kari Salosaari totesi, ei tunnu äkkipäätä ajatellen olevan paljoakaan tekemistä teatterin kanssa. Pysin tutkimuksellani esittämään kriittisen puheenvuoron siitä, mitä teatteritieteen nimissä yleensä voi tutkia. Halusin tällä tavoin osoittaa, että teatteria ja teatterinomaisia ilmiöitä kannattaa välillä katsoa kauempaa ja laajemmasta näkökulmasta. Teatteri ja performanssi ovat suurempia kokonaisuuksia kuin millaisina ne länsimaisten teatterien näyttämöillä esittäytyvät. Performatiivisuus on merkittävä kulttuurinen ilmiö, joka liittyy teatterin, rituaalin, pelin, leikin ja urheilun ohella myös arkielämään, ja jonka tutkimiseen teatterintutkijoilla on kaikkein parhaat eväät. Performanssin tutkiminen laajempina ilmiönä virittää parhaimmillaan teatterintutkijan, -tekijän ja -kokijan uudelleenlaiseen näkemykseen myös länsimaisesta teatteristamme.

Lähteet

Artaud, Antonin

1958 *The Theater and Its Double*. Transl. by Mary Caroline Richards.
Grove Press, New York.

Balzer, Marjorie Mandelstam

1995 ”The Poetry of Shamanism”. *Shamanism in Performing Arts*, ed. by
Tae-gon Kim & Mihály Hoppál, pp. 171-187. Akadémiai Kiadó,
Budapest.

Barba, Eugenio & Savarese, Nicola

1991 *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the
Performer*. Alunp. *Anatomia del teatro*. Transl. by Richard Fowler.
Routledge, London.

Bell, Catherine

1997 *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, New
York.

Belo, Jane

1960 *Trance in Bali*. Columbia University Press, New York.

Berti, Daniela

1995 ”Observations on Shamanic Dance”. *Shamanism in Performing Arts*,
ed. by Tae-gon Kim & Mihály Hoppál, pp. 63-76. Akadémiai Kiadó,
Budapest.

Bogoraz, Vladimir

1975 *The Chuckhee*. The Jesup North Pacific Expedition, vol. 7, ed. by
(1904-1909) Franz Boas. AMS Press, New York.

Bourguignon, Erika

1965 ”The Self, the Behavioral Environment, and the Theory of Spirit
Possession”. *Context and Meaning in Cultural Anthropology*, ed. by
Melford Spiro, pp. 39-60. The Free Press, New York.

1973 ”Introduction: A Framework for the Comparative Study of Altered
States of Consciousness”. *Religion, Altered States of Consciousness,
and Social Change*, ed. by Erika Bourguignon, pp. 3-35. Ohio State
University Press, Columbus.

Brecht, Bertolt

1991 (1967) *Kirjoituksia teatterista. Alunp. Schriften über Theater*. Käänt. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. VAPK-Kustannus, Helsinki.

Brockett, Oscar G.

1987 *History of the Theatre*. Fifth edition. Allyn and Bacon, Inc., Newton.

Bulgakova, Tatjana

1995 "Why Does Nanai Shaman Chant?" *Shamanism in Performing Arts*, ed. by Tae-gon Kim & Mihály Hoppál, pp. 135-145. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Cole, David

1975 *The Theatrical Event: A Mythos, a Vocabulary, a Perspective*. Wesleyan University Press, Middletown.

Diószegi, Vilmos

1968 "The Problem of the Ethnic Homogeneity of Tofa (Karagas) Shamanism". *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*, ed. by Vilmos Diószegi, pp. 239-329. Indiana University, Bloomington.

Donner, Kai

1979 *Siperian samojedien keskuudessa: vuosina 1911-1913 ja 1914*. Kolmas painos. Otava, Helsinki.

Dooley, John A.

1995 "Shamans, Actors and Images". *Shamanism in Performing Arts*, ed. by Tae-gon Kim & Mihály Hoppál, pp. 43-56. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Eliade, Mircea

1958 *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Transl. by Willard R. Trask. Harper Torchbooks, New York.

1989 (1964) *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. First published as *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Transl. by Willard R. Trask. Arkana, London.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

- Gennep, Arnold van
 1960 (1909) *The Rites of Passage*. Transl. by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Routledge and Kegan Paul, London.
- Gluckman, Mary & Gluckman, Max
 1977 "On Drama, Games and Athletic Contests". *Secular Ritual*, ed. by Sally F. Moore & Barbara G. Myerhoff, pp. 227-243. Van Gorcum, Assen.
- Goffman, Erving
 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor Books, Garden City.
- Green, A. E.
 1988 "Ritual". *The Cambridge Guide to World Theatre*, ed. by Martin Banham, pp. 828-831. Cambridge University Press, Cambridge.
- Grotowski, Jerzy
 1968 *Towards a Poor Theatre*. Odin Teatrets Forlag, Holstebro.
 1993 (1989) *Hän ei ollut kokonainen: tekstejä vuosilta 1965-1969*. Alunp. *Teksty z lat 1965-1969*, toim. Janusz Degler & Zbigniew Osinski. Käänt. Martti Puukko. Painatuskeskus, Helsinki.
- Hajdú, P.
 1968 "The Classification of Samoyed Shamans". *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*, ed. by Vilmos Diószegi, pp. 147-173. Indiana University, Bloomington.
- Hamayon, Roberte N.
 1995 "Are 'Trance', 'Ecstasy' and Similar Concepts Appropriate in the Study of Shamanism?" *Shamanism in Performing Arts*, ed. by Taegon Kim & Mihály Hoppál, pp. 17-34. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Harner, Michael
 1991 (1980) *Shamaanin tie: johdatus voimaan ja parantamiseen*. Toinen painos. Alunp. *The Way of the Shaman: A Guide to Power and Healing*. Käänt. Kaija Anttonen. Kansan Sivistystyön Liitto.
- Hoppál, Mihály
 1992a "On the Origin of Shamanism and the Siberian Rock Art". Siikala, Anna-Leena & Hoppál, Mihály: *Studies on Shamanism*, pp. 132-149.

- Finnish Anthropological Society, Helsinki and Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 1992b "Shamanism: an Archaic and/or Recent System of Beliefs". Siikala, Anna-Leena & Hoppál, Mihály: *Studies on Shamanism*, pp. 117-131. Finnish Anthropological Society, Helsinki and Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 1992c "Urban Shamans: a Cultural Revival in the Postmodern World." Siikala, Anna-Leena & Hoppál, Mihály: *Studies on Shamanism*, pp. 197-209. Finnish Anthropological Society, Helsinki and Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Hultkrantz, Åke
- 1973 "A Definition of Shamanism". *Temenos*, vol. 9, pp. 25-37. Suomen uskontotieteellinen seura, Helsinki.
- Jochelson, Vladimir
- 1975a (1908) *The Koryak*. The Jesup North Pacific Expedition, vol. 6, ed. by Franz Boas. AMS Press, New York.
- 1975b (1926) *The Yukaghir and the Yukaghirized Tungus*. The Jesup North Pacific Expedition, vol. 9, ed. by Franz Boas. AMS Press, New York.
- Johnstone, Keith
- 1997 (1979) *Impro: improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen*. Alunp. *Improvisation in the Theatre*. Käänt. Simo Routarinne. Yliopistopaino, Helsinki.
- Joki, Aulis J.
- 1974 "Selkupien šamanismista". *Kalevalaseuran vuosikirja 54*. WSOY, Porvoo.
- Kirby, Ernest Theodore
- 1974 "The Shamanistic Origins of Popular Entertainments". *The Drama Review*, vol. 18, no. 1, pp. 5-15.
- 1975 *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York University Press, New York.
- Leach, Edmund
- 1976 *Culture and Communication: the Logic by Which Symbols Are Connected*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Lévi-Strauss, Claude
 1967 (1963) *Structural Anthropology*. Transl. by Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf. Doubleday Anchor Books, Garden City.
- Lewis, I. M.
 1989 (1971) *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*. Second edition. Routledge, London.
- Lindquist, Galina
 1996 *Shamanic Performances on the Urban Scene: Neo-Shamanism in Contemporary Sweden*. Department of Social Anthropology, Stockholm University, Stockholm.
- Linton, Ralph
 1936 *The Study of Man: An Introduction*. Appleton-Century-Crofts, New York.
- Mead, George Herbert
 1934 *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Myerhoff, Barbara G.
 1978 "We Don't Wrap Herring in a Printed Page: Fusion, Fictions and Continuity in Secular Ritual". *Secular Ritual*, ed. by Sally F. Moore & Barbara G. Myerhoff, pp. 199-224. Van Gorcum, Assen.
- Obeyesekere, Ranjini
 1990 "The Significance of Performance for Its Audience: an Analysis of Three Sri Lankan Rituals". *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. by Richard Schechner & Willa Appel, pp. 118-130. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pentikäinen, Juha
 1998 *Samaanit: pohjoisten kansojen elämäntaistelu*. Etnika Oy, Helsinki.
- Peters, Larry G. & Price-Williams, Douglass
 1979 "Towards an Experiential Analysis of Shamanism". *American Ethnologist*, vol. 7, no. 3, pp. 397-418.
- Rouget, Gilbert
 1985 (1980) *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. First published as *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*.

Transl. by Brunhilde Biebuyck. The University of Chicago Press, Chicago.

Schechner, Richard

- 1985 *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 1987 "Drama: Performance and Ritual." *The Encyclopedia of Religion 4*, ed. by Mircea Eliade, pp. 436-446. Macmillan, New York.
- 1988 (1977) *Performance Theory*. Revised and expanded edition. First published as *Essays on Performance Theory*. Routledge, New York.
- 1993 *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Routledge, London.

Siikala, Anna-Leena

- 1978 *The Rite Technique of the Siberian Shaman*. FF Communications no. 220. Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki.
- 1992a "Siberian and Inner Asian Shamanism". Siikala, Anna-Leena & Hoppál, Mihály: *Studies on Shamanism*, pp. 1-14. Finnish Anthropological Society, Helsinki and Akadémiai Kiadó, Budapest.
- 1992b *Suomalainen šamanismi: mielikuvien historiaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Spolin, Viola

- 1977 (1963) *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Eleventh printing. Northwestern University Press, Evanston.

Stanislavski, Konstantin

- 1951 (1938) *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi*. Alunp. *Rabota aktjora nad soboiy*. Käänt. Juhani Konkka. Työväen näyttämöiden liitto, Helsinki.

Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce

- 1993 *Performance: Texts and Contexts*. Longman Publishing Group, New York.

Thom, Paul

- 1993 *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Temple University Press, Philadelphia.

- Tiusanen, Timo
 1969 *Teatterimme hahmottuu*. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Tuan, Yi-Fu
 1990 "Space and Context". *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. by Richard Schechner & Willa Appel, pp. 236-244. Cambridge University Press, Cambridge.
- Turner, Victor
 1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, Ithaca.
 1982 (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ninth edition. Aldine Publishing Company, New York.
 1985 *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. The University of Arizona Press, Tucson.
 1990 "Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?" *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. by Richard Schechner & Willa Appel, pp. 8-18. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ward, Barbara E.
 1980 "Not Merely Players: Drama, Art and Ritual in Traditional China". *Man*, vol. 14, no. 1, pp. 18-39.
- Wickham, Glynne
 1992 (1985) *Teatterihistoria*. Toinen painos. Alunp. *A History of the Theatre*. Käänt. Kalevi Nyytäjä. Painatuskeskus, Helsinki.
- Wittgenstein, Ludwig
 1975 (1958) *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations"*. Basil Blackwell, Oxford.
- Wolf, Margery
 1990 "The Woman Who Didn't Become a Shaman". *American Ethnologist*, vol. 17, no. 3, pp. 419-430.
- Zuesse, Evan M.
 1987 "Ritual". *The Encyclopedia of Religion 12*, ed. by Mircea Eliade, pp. 405-422. Macmillan, New York.

Liitteet

Liite 1

Jukagiirisamaani (Honko 1972, 195-198; ks. myös Jochelson 1975, 201-205)

Se joka menee kutsumaan šamaanin, tuo jo ennen hänen saapumistaan mukanaan hänen rumpunsa ja ottaa sen ulos säkistä. Samalla toinen henkilö heittää tuleen palan talia tai jotain muuta maukasta ravintoainetta. Sen jälkeen talon asukkaat lämmittävät rumpua tulen yläpuolella. Vasta nyt saapuu itse šamaani; hän sitoo kaikki manttelinsa hihnat, samoin kenkien hihnat ikään kuin olisi lähdössä matkalle; hän tupakoi hetken, kohottautuu ja istuu sitten kynnykselle oveen päin kääntyneenä. Apulainen ojentaa hänelle šamaaninlakin, jonka hän asettaa päähänsä. Lopuksi hänelle ojennetaan rumpu. Tuli palaa liedessä. – Tietäjä pitelee rumpua jonkin aikaa lyömättä sitä. Vasta vähitellen ja hiljaa hän aloittaa. Hän rummuttaa hetken ja alkaa viheltää ja sitten huutaa: hän jäljittelee tällöin erilaisia lintuja ja eläimiä, kapustarintaa, käkeä, valkoista kurkea, huuhkajaa, kuikkaa, karhua ja koiraa. Samalla hän lyö yhä voimakkaammin rumpua. Nyt hän alkaa laulaa: ”Äiti-tuli, sinun lämmöstäsi ole vahva! Äiti-asunto, voimakkaine perustuksinesi, älä aiheuta meille vahinkoa!” – Nyt šamaani panee rummun syrjään, kohottautuu seisomaan, kääntää selkensä oveen päin ja siirtyen vähän kauemmaksi ovesta laulaa edelleen: ”Äidit-metsät, Äiti-maa, asettukaa kaikki suojaksi!” Tietäjä kääntyy sairaan puoleen ja, jos kyseessä on influenssaepidemia (jota pidetään vieraana, Venäjältä tunkeutuneena henkenä), loitsii: ”Venäläisen maan suunnasta tunkeutunut äiti, armahda minua! Sukumme olisi sen ansiosta vapautettu, armahda minua! Sanojani älä viskaa maahan!” Jos tauti on jonkin kotoisen hengen aiheuttama, niin samaani loitsii näin: ”Sinä äitimme! Armahda minua, mene takaisin maahasi!” Tietäjä kääntyy taas oveen päin ja huutaa: ”Auttajani, tulkaa aivan lähelle!” Hän avaa hieman ovea, työntää päänsä kaulaa myöten ulos ja vetää syvin ja äänekkäin hengenvedoin apuhenkensä sisäänsä. Sitten hän palaa taloon. Hän pitää käsiään linnun kynsien kaltaisessa asennossa, kääntää silmänsä nurin, niin että vain valkuaiset näkyvät. Kielen hän työntää ulos ja taivuttaa sen leuan kärjen alle. Sanaakaan sanomatta hän menee talon keskustaan ja asettuu lattialle. Istuutuessaan hän levittää kätensä ja vetää kielen takaisin. Šamaanin istuessa siten, että silmät ovat nurin ja vatsa koholla, alkaakin

hänessä oleva henki puhua: ”Šamaani, minkä vuoksi olet kutsunut minut?” Šamaanin apulainen vastaa: ”Isoäidin äiti, pakottaaksemme sinut auttamaan meitä huusimme. Kuka kiusaa tätä meikäläistä ihmistä niin kovasti? Ehkä hän näkee sen, ehkä hän kuulee sen – näin puhuen, huusimme (sinua).” Henki: ”Alhaalla oleva näkymätön (demoni) kiusaa ylös nousseena, minä olen nähnyt sen.” Šamaanin apulainen: ”Isoäidin äiti, vapahda, armahda!” Henki: ”Palkkioksi kestitkää minua mahtavalla suitsukkeella; ruokkikaa minua huumaavalla venäläisellä kasvulla (tupakalla)!” Šamaanin apulainen panee vähän suitsuketta hiilien päälle, puhalttaa siihen ja asettaa sen tietäjän eteen, joka suu ammollaan hengittää savua. Sen jälkeen apulainen ottaa loput suitsukkeesta ja heittää tuleen. Hän ojentaa tietäjälle piipun, jonka tämä panee suuhunsa. Apulainen tuo palavan puutikun, pitää kättään tietäjän silmien edessä, sillä tämä ei saa katsoa tuleen, ja antaa tulen piippuun. Hetken aikaa šamaani tupakoi, nousee sitten, lähestyy sairasta ja alkaa hampaillaan koetella kipeätä kohtaa. Hän haluaa tällä tavalla karkottaa taudin aiheuttaneen demonin; tämä ei antaudu, vastustelee, mutta šamaani, jota hänen apulaisensa pitelee takaapäin takista, vetää kuitenkin demonin henkiensä avulla ulos ja vajoaa lopulta pitkän, vaikean taistelun jälkeen selälleen apulaisen syliin. Tietäjä joutuu nyt kramppitilaan, josta hän vain vähitellen selviää; lopulta hän istuu maahan. Nyt puhuu šamaanista tautidemoni: ”Nyt šamaani, kestitse minua hyvällä kulauksella viiden ruplan valkoista, kirpeää paloviinaa. Jos sen teet, jätän ihmisen rauhaan. Antakaa minulle valkorintainen musta kettu, jotta voin pyyhkiä hien pois. Sitten jätän ihmisen.” Apulainen ja potilaan muut sukulaiset vastaavat tähän: ”Isoäidin äiti, armahda, anna meille aikaa!” Demoni: ”Kolmantena kuukautena... kun se on kulunut... mustan ketun... kun olette sen antaneet minulle... tulen jättämään tämän ihmisen rauhaan...” Yleisö: ”Voi, isoäidin äiti, armahda! Kipeytyköön sydänjanteesi, särkyköön maksasi! Kyllä me sen annamme, kyllä me sen annamme!” Šamaani nousee, menee ovelle ja pistää taas päänsä ulos ovesta; pitkään ja äänekkäästi uloshengittäen hän päästää tautidemonin irti, lysähtää tajuttomana apulaisensa syliin ja tämä kiskaisee häntä nenästä. Šamaani tulee tajuihinsa. Apulainen ojentaa hänelle taas rummun. Šamaani kääntyy ovelle, lyö rumpua ja sanoo: ”Äiti, isä, armahda minua, älä tule enää, löydä polkusi, löydä maasi, armahda!” – Jälleen šamaani kääntyy ympäri, menee potilaan luo, puhalttaa hänen päälleen ja sivelee häntä. Sitten hän saattelee apuhenkensä ovelle, lyö harvakseltaan rumpuaan ja sanoo: ”Tukkikaa tuon demonin tie, niin ettei se enää palaa. Olkaa vahvoja!” Šamaani istuu maahan, kasvot kynnykselle päin, ja jatkaa

hiljakseen rummutusta. Sitten hän heittää rumpupalikan vasemmalla kädellä taakseen pänsä yli. Oikealla kädellä hän riisuu päähineensä, jonka hän myös heittää taakseen. Apulainen kokoaa esineet. Sitten tietäjä alkaa kaivaa oikean käden sormella oikeata silmää irti, on heittävinään sen maahan ja sanoo: ”Vartioi alhaalta päin!” Sitten hän on kaivavinaan vasemman silmän ulos ja muka heittää sen ilmaan sanoen: ”Vartioi ylhäältä päin!” Sitten hän istuu ja huutaa kuin kuikka: ”tšau!” Hänelle ojennetaan vesikulho, hän juo vettä ja roiskauttaa sitä suustaan eteensä. Siihen päättyy šamanointi.

Liite 2

Hantisamaani (Karjalainen 1918, 588-590)

Noita asettuu pimeässä asunnossa istumaan pienelle rahille päin paransoppea. Soittoneuvona on kannel, kuten nykyään yleensä Vasjuganilla, ja soittajana noita itse. Hän panee soittokoneen alapään oikealle polvelleen, yläpään vasten vasenta olkapäätä. Kielet ovat ulospäin ja niitä hän lyö vetäisemällä oikean käden kynsillä poikkipäin, lyö milloin hitaammin, milloin nopeammin, ja koko ajan laulaa, s. o. laulaen kertoo toimistaan, miten hän kutsuu haltijoita loitsimistilaisuuteen saapumaan. Vasemen käden sormien lomaan hän on pistänyt tavallisen lusikan, jota käytetään eräänlaisena arpatodistajana. Kun noita tahtoo jossakin kuvauksen kohdassa todistaa totta puhuvansa viskaa hän lusikan, kopautettuaan sillä ensin 1-3 kertaa soittokoneen kieliä, eteensä lattialle. Noitaa vastapäätä paransopessa istuva apumies, *näγ-jol*, ’valkoinen noita’ silloin tarkastaa miten päin lusikka asettui lattialle, kohdalleenko vai kumolleen. Kohdalleen meno todistaa noidan sanat oikeiksi, ja siinä tapauksessa laulu keskeytymättä jatkuu, jotavastoin lusikan kumolleen mentyä se vielä pari kolme kertaa heitetään uudelleen aina välillä kieliä sillä kosketeltua. Jollei lusikka sittenkään mene kohdalleen, ei se kuitenkaan merkitse, että noita valehtelee, vaan sitä, että kutsuttava haltia ei tahdo lähteä liikkeelle sentähden, että sairas tahi se, kenen tahdosta tiedustelu toimitetaan, on loukannut asianomaista haltiaa tai tehnyt jotakin muuta sopimatonta: kiduttanut käärmeitä, sammakoita, sisiliskoja ym. *koreja*, pudottanut veitsensä jokeen tahi maahan taikka tehnyt jotakin muuta samanlaista. Laulu tällaisissa tapauksissa

keskeytetään vähäksi ajaksi, ja noita tiedustelee, mitä sentapaisia rikkomuksia esim. sairas on tehnyt.

Tällainen on tiedustelun yleinen meno, ja koko toimitus voi jatkua kauemminkin kuin yhden illan. Ensimmäisenä tehtävänä on aina noidan apulaishaltioiden kokoonkutsuminen, apulaishaltioiden, joita tavallisimmin näkyy olevan seitsemän, vaikkei tietysti suurempikaan luku ole vahingoksi. Kutsujälähehtinä noidalla on hänen lähistössään pysyttelevä ”*Kahvainen-sauva-ankara-nainen*”. ”K-nainen!” sanoo noita, ”monista ilmansuunnista minulle suodut monenlaiset haltia-*kanin* tyttäret kaikki aja kokoon ankaran sauvasi nenällä!” Haltianainen silloin lentää vilahtaa apulaisia hakemaan, jolloin noita ryhtyy laulamaan hänen matkansa kulusta ja tuloksista. Haltiat tulevat yksitellen, noita kertoo tulosta esim.: ”*Mδγjuηk-kanin* ilmansuunnalta *Mδγjuηk-kanin* pieni tytär on minulle suotu; seitsemän maankerroksen alta hänen tulonsa minä kuulen, ensimmäisen maankerroksen alta toisen maankerroksen vedelle Suuren-maan harjaisen eläimen (= karhun) tulon kuulen” (heittää lusikan). Samoin toisen, kolmannen... kuudennen maankerroksen alta aina seuraavan maankerroksen vedelle tulon noita laulussaan mainitsee, ja joka kerrokseen saapumisesta todisteeksi heittää lusikan. Viimein kuulee Suuren-maan harjaisen eläimen tulon seitsemännen maan kerroksen vedelle, nousee seisoaalleen, alkaa kovasti lyödä kannelta, kääntyy paikallaan ympäriinsä kumarrellen eri suuntiin. Yhtäkkiä ilmestyy haltia, puhaltaa noita kohden, jolloin tätä ”kylmän tuulen moni puuska” aivan horjahduttaa, niin että hän vähäksi aikaa jää sanattomaksi, hiljaa vain lyö kantelen kieliä. Toinnuttuaan noita kumartaa: ”Oi Suuren-maan palmikollinen nainen! Monihiuksisen lomakkaan pääni sinulle taivutan”. Haltia, noidan suulla, vastaa: ”Musta-mies (noidan nimi tässä tapauksessa) palmikoton poika! Viisikielisen soittopuusi oikealle polvelle olet pannut, entisajan ihmisen vaivaiselle rahalle miksi niin kiivaasti kutsut?” Noita vastaa: ”Oi Suuren-maan palmikollinen nainen! Entisajan ihmisen vaivaista rahaa on polvisen porohärän, jalkaisen porohärän syvyydeltä (= poron polven mitta), en edes nostaa jaksa. Ostjakki-ihminen on sitä vaivaiselle haltiallensa suuren jumalan suunnalle ripustanut päähän pantuun huiviisi”. Tämän kuultuansa haltia istuutuu (näkyttömälle) ”suuri-kala-kirjaiselle matolle” (noita heittää lusikan). Noita levähtää, puhelee, tupakoitsee ja sitten rupeaa toisen haltian tulosta kertomaan. Esim. ”Porosamojedin ilmansuunnalta, pohjoisen rahvaan ilmansuunnalta, samojedi-haltia-ruhtinaan naisisesta kaupungista, miehisestä kaupungista selkään lyövän jousi-

haltian, rintaan lyövän nuoli-haltian äitinsä, isänsä talon hyvästä sopeesta tulennan kuulen..... Ikäisen tytön, ikäisen pojan kulkemalla tiellä hyvän eläimen kahden kavion kopinan kuulen; meidän asumaamme puiseen, ruohoiseen maahan hyvän eläimen terävä turpa venähti”. Tämän sanottuaan noita nousee ylös, kumartele, saa taas ”tyrkkäyksen” haltian ”kylmän tuulen henkäyksestä”. – Kun täten kaikki haltiat on saatu kokoon, mikä haaliminen voi viedä aikaa kokonaisen ensi illan, on loitsimistilaisuuden ensi osa lopussa. Toisena osana on sitten koottujen haltioiden avulla tapahtuva tiedustelumatkan suoritus [...].

Liite 3

Selkupsamaani (Donner 1979, 150-153)

Noituminen tapahtuu aina illalla pimeän tullen, ja sitä saattaa jatkua läpi yön. Sellaiseen toimitukseen ryhdyttäessä šamaani kutsuu luokseen apulaisensa, joka ottaa esille rummun ja hitaasti lämmittää sitä tulen edessä, jotta nahka pingoittuisi mahdollisimman tiukka. Ketillä šamaani itse ei valmistaudu millään erityisellä tavalla, mutta toisin paikoin tapahtuu usein, että hän päästäkseen välttämättömään huumaustilaan syö jonkun määrän karpässieniä. Näiden sienien sisältämä myrky on sangen voimakasta, ja omasta kokemuksestani voin sanoa, että se vaikuttaa hyvin päihdyttävästi. Alkuasukkaat käyttävät sitä joskus alkoholin puutteessa muutenkin hankkiakseen itselleen pienen humalan. Noitumisen aikana täytyy šamaanin tuntea itsensä aivan terveeksi, sillä sairaana hän ei saata mitellä voimiaan henkien kanssa. Satunnainen sairaus tekee lopun sellaisesta noitumisesta aivan samalla tavalla kuin koiran tai muun saastaisen läsnäolo. Kun näytäntö alkaa, annetaan tulen sammua kodassa, noita valmistaa itselleen sopivan paikan jurtan takaosaan vastapäätä ovea, asettuu istumaan erityiselle poronnahalle, ja kuulijat ryhmittyvät hänen ympärillensä. Täydellisen, jännittyneen hiljaisuuden vallitessa hän tarttuu seisten tulen edessä rumpuun, istuutuu jälleen, painuu rumpua vasten ja ryhtyy äänekkäillä haukotuksilla osoittamaan vaipuvansa uneen ja jättävänsä tämän maailman. Samalla hän panee lakin päähänsä ja tarpeeksi haukoteltuaan nukahtaa hetkiseksi. Herätessään hän on kuin kokonaan muuttunut, hänen liikkeensä tuntuvat itsetiedottomilta, hän on kuin horrostilassa, hän ei kiinnitä huomiota ympäristöönsä, ja hänen äänensä on kerrassaan toinen. Aluksi hän lyöpi rumpua ihan hiljaa ja hyräilee sanattomia

sävelmiä tahi sovittaa lauluunsa kuulijalle tuntemattoman kielen sanoja. Hän kuiskailee, niin että rumpu kumajaa, hän viheltää, haukottelee ja ähkyy. On kuin kuulisi erilaisten eläinten juoksevan rummun kylkiä pitkin ja niiden äänet kaikuvat joka taholla. Tällä tavalla hän kutsuu luokseen kaikki avustajansa, ilman ja manalan henget ja eläimet. Vähitellen rummutus yhä kiihtyy käyden tahdikkaaksi, ja šamaani ryhtyy laulamaan lauluansa. Ehdittyään esittää parisen säettä hän odottaa, kunnes kuulijat ovat ne toistaneet. Tätä kuorolaulua johtaa apulainen, joka toimii seurakunnan lukkarina. Laulu ja rummutus käyvät vähitellen yhä hurjemmiksi ja kovemmiksi, ja läsnäolevien kiihtymys ja jännitys kohoaa pitkin matkaa, ei ainoastaan noidan sanojen johdosta, vaan kenties yhtä paljon siitä, että he koko ajan itse ottavat toimitukseen osaa. Tämän noitumisensa ensimmäisen jakson aikana šamaani kuvailee matkaansa henkien asunnoille, kertoo vaivalloisesta tiestä, vaaroista, jotka kohtaavat häntä erämaiden, palavien metsien, myrskyisten merten, taistelevien soturien, viekkauden ja väijytysten, myrkytettyjen vesien, sairaudenpirujen ym. loppumattomien vastusten muodossa. Voitettuaan kaikki nämä tuhannet erilaiset vaarat hän vihdoinkin saapuu tarkoittamansa hengen luo. Silloin äkkiä kaikki soitto ja laulu lakkaa ja muutaman hetken vallitsee äänetön hiljaisuus. Mutta pian nousee jälleen melu, šamaani on kuin hulluna, hänen ruumiinsa nytkähtelee kouristuksentapaisesti, hänen silmänsä pullistuvat ulos kuopistaan ja hänen ääntänsä on kamala kuulla. Hän ei laula enää, vaan hän näyttää ikäänkuin mitä suurimmalla vaivalla puristavan itsestään sanan toisensa jälkeen. Hän puhuu hengen kanssa, hieroo sen kanssa kauppoja, uhkaa ja rukoilee, peloittaa ja antaa myöten. Jos he pääsevät asiasta yksimielisyyteen, neuvottelevat he sitten uhrin laadusta ja suuruudesta. Kun on kysymys ihmishengistä, menee šamaani omalla hengellään takuuseen siitä, että uhri todella tulee suoritetuksi, Mutta ennenkuin hän ollenkaan pääsee puhuttelemaan manalan henkiä, täytyy hänen näyttää olevansa panssaroitu kaikkea vastaan ja osoittaa voivansa uhmata kuolemaa. Mitä kamalimman tanssin kestäessä hän ottaa vuoron perään kaikkien läsnäolevien veitset käteensä ja viiltää niillä rintaansa ja olkapäitään. Hän leikkaa itseensä syvät haavat, mutta hänen täytyy tehdä se niin taitavasti, ettei veri ala juosta.

Kun henkien kanssa on keskusteltu, suoritetaan paluumatka, joka kuvataan samalla tavalla kuin lähtö ja jota läsnäolijat myöskin säestävät. Mutta melu ja laulu hiljenevät, kuta enemmän noita lähestyy kotia, hänen hurja tanssinsa käy yhä hillitymmäksi. Hänen palattuaan kotaan syntyy hiljaisuus, ja vähän ajan kuluttua

šamaani toistaa läsnäoleville mitä henki on sanonut ja mitä se on vaatinut. Jos asia on sillä hoidettu, pitää noidan enää vain palata maan päälle. Hän lähettää pois auttajahenkensä ja ryhtyy kulkemaan yhden läsnäolijan luota toisen luo heittäen jokaisen eteen lusikkansa, jonka on pudottava lattialle sisäpuoli ylöspäin. Kun hän vihdoinkin on kaikkien edessä käynyt, katsotaan hänen lausuntonsa todenperäisyys vahvistetuksi. Silloin hän aloittaa lopputanssinsa, jonka tarkoituksena on palauttaa hänen henkensä maalliseen majaan. Omituisesti hypellen ja rukoillen ns. vapautusrukousta hän riisuutuu ja asettaa kaikki pyhään pukuun kuuluvat esineet pyhälle porontaljalle. Senjälkeen hän puhdistaa itsensä hehkuvilla hiilillä ja palavilla kekäleillä. Kun henki on palaamaisillaan ja hänen ruumiinsa palaa maalliseen tilaansa, juo hän muutamia kupillisia vettä, anoo viimeisen kerran vapautusta ja kaatuu maahan. Näytös on lopussa, henki on palannut ruumiiseen ja noita vaipuu uneen, jota saattaa kestää monta tuntia.

Ylläoleva on aivan lyhyt kuvaus tavallisesta ja säännöllisestä noitumisesta. Jos muukalaisia, venäläisiä sattuu olemaan läsnä, ei šamaani koskaan pane lakkia päähänsä ja koko näytös muodostuu pilaksi, jonka oikean arvon samojedit hyvin käsittävät. Noitumisesta tulee silloin alkuasukkaille vain huvitilaisuus, jonka tarkoituksena on uskotella venäläisille, että noissa menoissa ei ole mitään vakavampaa sisällystä. Tällä tavoin he omien sanojensa mukaan ovat petkuttaneet monia herkkäuskoisia muukalaisia.