

**Dialogiset prosessit Tom Stoppardin Aito ja oikea -näytelmässä ja sen näyttämötulkinnassa.**

Tampereen Yliopisto  
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö  
Teatterin ja draaman tutkimus  
Pro gradu -tutkielma  
Tammikuu 2017  
Jussi Suvanto

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

SUVANTO, JUSSI: Dialogiset prosessit Tom Stoppardin *Aito ja oikea* -näytelmässä ja sen näyttämötulkinnassa

Pro gradu -tutkielma, 85 s.

Teatterin ja draaman tutkimus

Tammikuu 2017

---

Pro gradu -työni käsittelee näytelmätekstin ja näyttämötulkinnan suhdetta. Tutkin mitä tapahtuu kun kirjoitettu teksti muuttuu fyysiseksi esitykseksi, millainen prosessi tämä tapahtuma on ja mitkä kaikki tekijät vaikuttavat tulkinnan syntyyn. Tutkimuskohteeni ovat Tom Stoppardin näytelmä *Aito ja oikea* ja siitä vuonna 2004 Tampereen Ylioppilasteatterissa ohjaamani esitys.

Teoreettisena viitekehyksenä tutkimuksessa on Hans-Georg Gadamerin filosofinen hermeneutiikka. Tarkastelen tulkintaa dialogisena prosessina tekstin ja tulkitsijoiden välillä, sekä tulkitsijoiden kesken. Tulkinta noudattelee kysymyksen ja vastauksen rakennetta, jossa tulkitsija esittää tekstille kysymyksiä, joiden vastaukset johtavat uusiin kysymyksiin ja samalla suurempaan ymmärrykseen. Tulkintaprosessissa tapahtuu horisonttien sulautuminen, jossa useista näkökulmista syntyy uusi, entistä laajempi näkemys.

Tutkimus jakaantuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä tarkastelen kuinka hermeneuttiset periaatteet ilmenevät Stoppardin näytelmän rakenteessa ja teemoissa. Jälkimmäisessä osassa tutkin, kuinka Tampereen Ylioppilasteatterin tulkinta syntyi ja millaiset prosessit vaikuttivat lopullisen esityksen muotoutumiseen. Käytän materiaalina työryhmän jäsenten päiväkirjoja ja analyyseja.

Yksittäisen esimerkkitapauksen kautta hahmottuu, kuinka tekstin näyttämötulkinta on jatkuvaa vuorovaikutusta, jossa jokaisen tulkitsijan luova työ elää suhteessa suurempaan kokonaisuuteen ja niin omaan kuin tekstinkin historialliseen tilanteeseen. Tutkimus valottaa myös kuinka filosofisen hermeneutiikan avulla taiteellisen ilmaisun erityisluonne voidaan sovittaa tieteellisesti pätevään tutkimukseen. Näin teatteriesityksen ja näytelmäkirjallisuuden tutkimukselle avautuu polkuja esim. esitystraditioiden, teatteriesityksen olemuksen tai teatterin kielen analyysiin.

Asiasanat: hermeneutiikka, Hans-Georg Gadamer, Tom Stoppard, dialogisuus, teatteri, Tampereen Ylioppilasteatteri, näytelmäkirjallisuus, tulkinta

# Sisällys

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimusaihe ja -kysymys.....	1
1.2. Tutkimuskohde ja -metodi.....	3
2. HERMENEUTIikka.....	6
2.1. Hermeneutiikan historia.....	6
2.2. Hermeneuttinen kehä.....	8
2.3 Hans-Georg Gadamerin filosofinen hermeneutiikka.....	9
2.4. Gadamer, taide ja teatteri.....	13
3. TOM STOPPARD JA ”AITO JA OIKEA”.....	17
3.1. Näytelmän juoni ja rakenne.....	17
3.2. Draama-analyysi.....	20
3.2.1. Analyysin lähtökohdat.....	20
3.2.2. Henkilöiden dialogi.....	21
3.2.3. Kohtausten dialogisuus.....	29
3.2.4. Rakkaus.....	33
3.2.5. Taide.....	39
3.2.6. Analyysin yhteenveto.....	43
4. TOM STOPPARDIN <i>AITO JA OIKEA</i> TAMPEREEN YLIOPIILASTEATTERISSA.....	45
4.1. Näytelmän lukeminen.....	45
4.2. Suomennos.....	47
4.3. Produktion käynnistäminen.....	49
4.4. Roolivalinnat.....	52
4.5. Näyttelijöiden tulkinnat prosessin alussa.....	56
4.6. Lavastus, puvustus, valot, äänet.....	58
4.7. Näytelmän kohtaukset.....	62
4.7.1 Kohtaus 1.....	62
4.7.2. Kohtaus 2.....	65
4.7.3. Kohtaus 5.....	71
4.7.4. Kohtaus 7.....	76
5. YHTEENVETO.....	80
LÄHTEET.....	84

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Tutkimusaihe ja -kysymys

Helmikuussa 2011 kirjoitin Facebookissa: ”Dilemma: pidinkö esityksestä, jos se oli hienosti tehty, mutta tulkitsi mielestäni näytelmää väärin?” (Suvanto 2011) Kyseessä oli Laura Jäntin Jyväskylän kaupunginteatteriin ohjaama Jussi Kylätaskun *Maaria Blomman* esitys. Näytelmä on suuri suosikkini ja siksi olin odottanut sitä erityisen suurella mielenkiinnolla. Kokonaisuutena esitys olikin mielestäni voimakas ja vaikuttava, mutta aivan lopussa näytelmä mielestäni latistettiin aivan liian yksinkertaistavalla ja väärään suuntaan painottuvalla ratkaisulla, joka sivuutti näytelmän olennaiset teemat. Samalla kuitenkin tiedostin että kyseessä oli puhtaasti oma mielipiteeni, sillä jatkoin: ”(Niin niin, eihän mitään vääriä tulkintoja ole olemassakaan. Se minun tulkintani vain on parempi, koska minä niin sanon.)”. (Suvanto 2011)

Useimmilla teatterin piirissä työtä tekevilla tai teatteria seuraavilla on varmasti vastaavanlaisia kokemuksia. Näytelmästä syntyy meille lukemisen tai esityksen kautta tietty mielikuva, ja toisenlaiset tulkinnat herättävät meissä helposti vastareaktion. Kuitenkin oma tulkintamme saattaa jonkun toisen mielestä olla aivan yhtä virheellinen.

Ongelmasta ei pääse luistamaan relativisminkaan avulla ja sanomalla kaikkien tulkintojen olevan yhtä oikeita. Vaikka teatterin tekeminen onkin viime vuosikymmenten aikana kokenut merkittäviä muutoksia, eikä tekstiä ole enää aikoihin pidetty pyhänä ja koskemattomana, on esitysten tekemisprosessissa yhä vallalla ajatus oikeuden tekemisestä tekstille ja kirjailijalle. Tulkinta ei vielääkään ole mielivaltainen asia, jonka tekijät tuosta vain liimaisivat näytelmän päälle. Toisaalta suurinta kiitosta saavat usein sellaiset tulkinnat, jotka mielestämme ovat löytäneet tekstiin aivan uuden näkökulman ja valottavat sitä tavalla, jota emme ole tulleet aiemmin ajatelleeksi.

Tämän pro gradu –työn on tarkoitus tutkia näytelmätekstin ja näyttämötulkinnan suhdetta. Ohjasin keväällä 2004 Tom Stoppardin näytelmän *Aito ja oikea (The Real Thing)* Tampereen Ylioppilasteatterissa, ja projektin yhtenä päämääränä oli alusta lähtien tuottaa materiaalia, jonka pohjalta voisi tarkastella kirjoitetun tekstin muuttumista fyysiseksi esitykseksi. Sen sijaan, että pohtisin kuinka tekstiä pitäisi tulkita, haluan tutkia kuinka sitä yhdessä esimerkkitapauksessa

tulkittiin.

Tutkimuksen teoriapohjana käytän lähinnä hermeneutiikkaa, etenkin Hans-Georg Gadamerin kehittämää filosofista hermeneutiikkaa. Gadamer käsittelee teoksissaan ymmärtämistä, tulkintaa ja taiteesta ja historiasta löytyvää totuutta, jonka tavoittamiseen tieteellisen metodin keinot eivät ole riittäviä. Gadamerin ajatukset soveltuvat tähän työhön hyvin, koska niissä tieteellinen ajattelu ei sulje pois taiteen keinoja. Omassa työssäni pyrin siihen, että tutkimus ja taide muodostaisivat toisiaan täydentävän kokonaisuuden, jonka kumpikin osa on yhtä tärkeä.

Koska tämä tutkimus käsittelee yhtä yksittäistapausta, on riskialtista ryhtyä vetämään sen tuloksista yleisempiä johtopäätöksiä. Teatterintekemisen tavat vaihtelevat suuresti eri yksilöiden, teattereiden ja perinteiden välillä. Toisaalta teatteria – kuten taidetta yleensäkin – ei mielestäni voi tutkia kuin yksittäistapausten kautta. Tähtäänkin siihen, että yksityinen ja yleinen kävisivät työssäni vuoropuhelua, joka valottaisi molempia uudella tavalla.

Tarkoitukseni on tutkia mitä tapahtuu, kun näytelmä siirtyy paperilta teatterin näyttämölle. Miksi syntyy juuri tämä tulkinta tuhansien mahdollisten joukosta? Mitkä tekijät siihen vaikuttavat? Kuinka paljon esityksessä on tekstiä ja kuinka paljon tulkintaa? Kenen kädenjälki näyttämöllä eniten näkyy? Missä kulkee tekstin ja tulkinnan raja? Ja mistä lopulta puhumme, kun puhumme tulkitsemisesta?

Lukuisista teorioista ja näkemyksistä, joita tulkinnan suhteen on esitetty niin teatterin maailmassa kuin laajemminkin kirjallisuudessa ja humanistisissa tieteissä, erottuu kaksi selkeää ääripäätä. Toisen mukaan tulkinnan tehtävänä on löytää tekstin oikea, alkuperäinen, kirjoittajan tarkoittama merkitys. (Teatterin piirissä tämä ilmenee joskus vaatimuksena, että teksti tulisi esittää ”niin kuin se on kirjoitettu”.) Toinen näkemys taas hylkää täysin ajatuksen pysyvistä merkityksistä. Sen mukaan lukija tuottaa merkitykset tekstiin esim. kulloisenkin kontekstin mukaan.

Itseäni kumpikaan äärilaita ei tyydytä täysin. Ajatus yhdestä oikeasta merkityksestä, joka tulkitsijan on löydettävä, ei nauti muutenkaan enää suurta suosiota. Se vie kirjallisuudelta ja taiteelta moniulotteisuuden ja tyypistää lukukokemuksen. Lisäksi viimeistään Roland Barthesin teoksista lähtien näkemys tekijästä merkityksen lähteenä ja päätepisteenä on tehnyt hidasta kuolemaa. Toisaalta ajatus siitä, että tekstissä itsessään ei olisi ollenkaan merkityksiä tuntuu myös vaillinaiselta. Kirjallisuuden lukemiseen, teatterin tekemiseen ja katsomiseen ja ylipäättään kaikkeen

taiteen seuraamiseen liittyy yhä olennaisena osana ajatus, että teoksella on meille jotain sanottavaa. Vaikka kulloisetkin kontekstit ja omat ennakkoasenteemme ohjaavat kokemusta ja tulkintaa, haemme silti taiteesta jonkinlaista totuutta. (Mikä ei suinkaan aina tarkoita todenkaltaisuutta tai realismia.) En usko, että taide olisi vain kehikko, johon ripustamme omat tulkintamme ja merkityksemme. Se tekisi taiteesta pelkkää muotoa ilman todellista sisältöä. Mielestäni taiteen muotoa ja sisältöä ei voi erottaa toisistaan.

Itse pyrin hermeneutiikkaa apuna käyttäen saavuttamaan synteessin eri ääripäiden välillä. Lähtöajatukseni on, että tulkinta on tekstin ja tulkitsijan välistä dialogia. Tulkitsija tuo mukanaan omat ennakkoasenteensa, elämäkokemuksensa ja maailmankatsomuksensa, mutta samalla hän kuuntelee tekstiä, joka muokkaa hänen asenteitaan ja ennakkoluulojaan. Tulkittessamme tekstiä tulkitsimme samalla itseämme.

## 1.2. Tutkimuskohde ja -metodi

Vaikka Tom Stoppardin tuotanto on tätä kirjoitettaessa varsin vähän tunnettua Suomessa, on hän eräs viime vuosikymmenten tunnetuimpia ja mielestäni myös merkittävimpiä näytelmäkirjailijoita maailmassa. Osasyynä näytelmävalintaani vuoden 2004 tuotannoksi olikin kirjailijan laajempi tunnetuksi tekeminen. Stoppard on mielenkiintoinen kirjailija erityisesti siksi, että hän on onnistunut yhdistämään voimakkaasti älylliset teemat viihdyttävään ja yleisölle helposti omaksuttavaan muotoon.

Stoppard syntyi 1937 Tšekkoslovakiassa Tomas Straüssler –nimisenä.<sup>1</sup> Hänen isänsä Eugen oli juutalainen lääkäri, ja perhe pakeni maasta vuonna 1939. Straüsslerit asettuivat Singaporeen, josta he pakenivat japanilais miehityksen alta 1942. Eugen Straüssler, joka oli jäänyt Singaporeen, sai surmansa kun pommikoneet upottivat häntä kuljettaneen laivan. Hänen vaimonsa Martha asettui kahden poikansa kanssa Intiaan, jossa he asuivat neljä vuotta. 1945 Martha meni naimisiin brittiläisen majuri Kenneth Stoppardin kanssa, ja perhe asettui Englantiin seuraavana vuonna.

Isäpuolensa sukunimen ottanut Tom Stoppard ryhtyi koulun jälkeen toimittajaksi. 1960-luvun aikana hän aloitti myös kirjailijanuransa kirjoittamalla näytelmä- ja kuunnelmakäsikirjoituksia. Stoppardin romaani *Lord Malquist and Mr. Moon* ilmestyi vuonna 1966, ja saman vuoden

1

Stoppardin elämää ja tuotantoa koskevat tiedot Nadel 2004, ellei toisin mainita.

elokuussa hän teki läpimurtonsa näytelmäkirjailijana, kun *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* sai kantaesityksensä Edinburghin festivaaleilla. Näytelmä esittää Shakespearen *Hamletin* tapahtumat kahden sivuhenkilön näkökulmasta, ja on saanut vaikutteita etenkin Samuel Beckettiltä. Tämä näytelmä, joka on todennäköisesti yhä Stoppardin tunnetuin ja esitetyin, otettiin pian National Theatren ohjelmistoon ja esitettiin jo vuonna 1968 myös Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Haukat ja haikarat*. (Ilona-tietokanta) Stoppard itse ohjasi näytelmästä vuonna 1990 ensi-iltaan tulleen elokuvaversioon.

Stoppardin laajan tuotannon tunnetuimpia näytelmiä ovat mm. *Jumpers* (1972), joka käsittelee filosofian ja moraalien kysymyksiä, *Travesties* (1974), joka kertoo James Joycen, Tristan Tzaran ja Leninin kuvitteellisesta kohtaamisesta vuonna 1917, lehdistöä ja sananvapautta käsittelevä *Night and Day* (1978), vakoojatrilleri *Hapgood* (1988), historian, fysiikan ja matematiikan kysymyksiä pohtiva *Arcadia* (1993), runoilija A.E. Housmanin elämästä kertova *The Invention of Love* (1997) sekä näytelmätrilogia *The Coast of Utopia* (2002), jonka aiheena ovat 1800-luvun venäläiset vallankumoukselliset. Tätä kirjoitettaessa Stoppardin uusin näytelmä on vuonna 2015 kantaesitetty *The Hard Problem*.

*The Real Thing*, jota tässä tutkimuksessa käsittelen, sai kantaesityksensä Lontoossa vuonna 1982. Se on siitä lähtien ollut eräs Stoppardin suosituimpia näytelmiä. Teos esitettiin Yhdysvalloissa ensimmäisen kerran 1984, ja vuonna 2000 valmistui uusi, suuren suosion saanut produktio, jota esitettiin sekä Lontoossa että New Yorkissa. Vuonna 2014 näytelmä nähtiin jälleen New Yorkissa, pääosissa Ewan McGregor ja Maggie Gyllenhaal.

Näytelmästä on olemassa useampia versioita. Tämä on tyypillistä Stoppardin tuotannolle, sillä hän ei usko lopulliseen versioon, vaan muokkaa tekstiä aina tilanteen vaatimusten mukaan. Alkuperäisessä versiossa on 13 kohtausta, jotka myöhemmissä versioissa on tiivistetty 12:een. Tähän ensimmäiseen versioon pohjautuu Liisa Ryömän ja Pirkko-Liisa Sandin suomennos *Se tärkein* vuodelta 1984. Omassa suomennoksessani *Aito ja oikea* käytin Yhdysvaltojen esityksiä varten tehtyä versiota, josta Stoppard oli poistanut tai selventänyt englantilaiseen kulttuuriin liittyviä viittauksia.

Tutkin tässä pro gradu -työssä sekä *Aito ja oikea* -näytelmää, että siitä vuonna 2004 ohjaamaani esitystä. Tutkimusosuus jakaantuu kahteen osaan. Tarkastelen ensiksi Stoppardin näytelmää ja erityisesti sitä kuinka hermeneuttiset periaatteet ilmenevät sen rakenteessa ja teemoissa. Pyrin

analysoimaan dialogeja joita teksti käy niin sisäisesti kuin lukijansa kanssa. Erityisen tarkastelun kohteeksi otan henkilöiden välisen ja kohtausten välisen dialogin, sekä rakkauden ja taiteen teemat.

Tämän jälkeen tutkin vuoden 2004 esitystä projektin alkuvaiheista valmiiseen esitykseen. Tutkin kuinka työryhmän jäsenet kävivät dialogia tekstin, toistensa ja ympäröivän todellisuuden kanssa ja kuinka näin syntyi se nimenomainen näkemys näytelmästä, joka fyysillistyi tässä produktiossa. Tarkoitukseni on tuoda esiin ne hermeneuttiset prosessit, joiden kautta pysyvä teksti muuttuu ihmisten välittämäksi, eläväksi ja ainutkertaiseksi tulkinnaksi.

Omat vaikeutensa tämän kaltaiseen tutkimukseen tuottaa tutkimuskohteen, eli teatteriesityksen ohimenevyys ja katoavuus. Jotta harjoitusprosessista ja tulkinnasta jäisi edes jotakin pysyvää materiaalia, pitivät työryhmän jäsenet koko projektin ajan työpäiväkirjoja, jotka ovat tärkeimpiä lähteitäni. Niiden tarkoitus oli kartoittaa tulkinnan synty ja kehittyminen. Esitys kuvattiin myös videolle, joten sen konkreettinen muoto on myös edelleen tarkasteltavissa.

Vaikka tutkimus päältä katsoen koostuu useista erillisistä paloista, pyrin tekemään siitä temaattisesti yhtenäisen, niin että jokainen osa tukee ja valottaa toistaan. Näin työ kommentoi itseään ja käy vuoropuhelua niin lukijansa, tekijänsä, kohteensa kuin itsensäkin kanssa. Samalla dialogia käyvät teatteri ja tutkimus, ja tavoitteeni on että kumpikin rikastuttaa toistaan ja avartaa niin omaa kuin toisenkin horisonttia.



## 2. HERMENEUTIikka

### 2.1. Hermeneutiikan historia

Hermeneutiikalla tarkoitetaan teoriaa tai teorioita tulkinnasta. Alkujaan pyhien tekstien tulkintaa käsitellyt oppi on aikojen kuluessa laajentunut filosofiseksi suuntaukseksi, joka käsittelee inhimillisen ymmärtämisen toimintaa ja ehtoja. Sen keskiössä on kuitenkin edelleen kysymys tekstin tulkinnasta ja sen merkityksistä.

Sanana hermeneutiikka juontaa antiikin Kreikasta, sanoista *hermeneuein* (tulkita) ja *hermeneia* (tulkinta). Ensimmäisenä tulkinnan teoriaa käsittelevänä teoksena pidetään Aristoteleen teosta *Peri hermeneias (Tulkinnasta)*, jossa hän käsittelee lauseiden totuutta ja jättää runouden ja retoriikan aiheen ulkopuolelle. (Oesch 1994, 2n1)

Varsinaisen hermeneutiikan katsotaan kuitenkin saaneen alkunsa keskiaikaisesta raamatuntulkinnasta. Teologien tehtävä oli tuolloin sovittaa yhteen Vanhan Testamentin juutalainen historia ja Uuden Testamentin universaalinen pelastussanoma. (Gadamer 2004, 42) Kirkon dogmaattisen tradition pohjalta Vanhaa Testamenttia tulkittiin allegorisesti, ja tulkinnat olivat alisteisia pyhien kirjoitusten jumalalliselle totuudelle. Kun uskonpuhdistus hylkäsi roomalaiskatoliset traditiot, lähtökohdaksi tuli yksilöllisten tulkintojen puolustaminen Raamatun tekstistä itsestään käsin. (Oesch 1994, 23) Uskonpuhdistajien eksegetiikassa säilyi kuitenkin ajatus Raamatusta yhtenäisenä kokonaisuutena, jonka osat saavat merkityksensä vain kokonaisuudesta käsin. Tässä mielessä uskonpuhdistuksenkin teologia oli perustaltaan dogmaattista. (Gadamer 1985, 154-155)

Modernin hermeneutiikan luojana pidetään teologi ja filosofi Friedrich Schleiermacheria (1768-1834). Siinä missä hermeneutiikka oli ennen ollut apuväline erityisalojen, kuten teologian ja juridiikan tekstien tulkinnassa, Schleiermacherin tavoite oli luoda yhtenäinen teoria, joka kattaisi kaikki tulkinnan alueet. Huomio siirtyi yksittäisten tekstien tulkinnan sijaan inhimillisen ymmärtämisen yleisiin periaatteisiin. (Weinsheimer 1991, 2)

Schleiermacherin mukaan tekstin yhtenäisyys on palautettava tekijän tietoisuuteen, ja tulkinnan päämääränä on kokea uudelleen tekijän mentaaliset prosessit. Hän jakaa tulkinnan kieliopilliseen ja psykologiseen osa-alueeseen. Kieliopillinen tulkinta tarkastelee tekstin objektiivisia ja psykologinen tulkinta subjektiivisia ja yksilöllisiä piirteitä. Perimmäisenä tavoitteena on ymmärtää teksti paremmin kuin tekijä on sen ymmärtänyt. (Oesch 1994, 24-26)

Schleiermacherin näkemys tulkinnasta kytkeytyy romantiikan ajan käsitykseen luovasta nerosta taiteen synnyttäjänä ja sen merkityksen lähteenä. Psykologinen tulkinta pyrkii tarkastelemaan tekstiä suhteessa tekijän yksilölliseen tietoisuuteen. Tässä se hyödyntää sekä komparatiivista metodologiaa, joka pyrkii asettamaan tekijän jonkin yleisen tyyppin alaisuuteen ja vertaamaan häntä muihin saman tyyppin edustajiin, että divinaatiota, jossa tulkitsejä samaistuu tekijään ja pyrkii tavoittamaan välittömän ymmärryksen hänestä. (Oesch 1994, 29-30) Koska tulkitsejän on ymmärrettävä, mitä juuri tämä tekijä tarkoitti tällä nimenomaisella tekstillä, ei merkitystä voi saada selville vain tyyppillisten ja luonteenomaisten ominaisuuksien kautta. Siihen vaaditaan tulkitsejän siirtymistä itsensä ja yleisen tuolle puolen ja tulemista tekijäksi. (Weinsheimer 1991, 4)

Schleiermacherin työtä jatkoi Wilhelm Dilthey (1833-1911), joka pyrki löytämään hengentieteille tarkoituksenmukaisen metodin. Hän oletti, että hermeneutiikka voi toimia hengentieteiden yleisenä metodologiana, joka auttaa niitä turvaamaan tieteellisyytensä. Diltheyn hermeneutiikan ytimessä oli historia, ennen kaikkea subjektin historiallinen oleminen. (Oesch 1994, 35) Tällöin olennaiseen osaan nousi yksilöllinen ajallisuuden kokemus. (Oesch 1994, 36.) Diltheyn mukaan ihmisten keskinäisen kanssakäymisen tutkiminen edellytti luonnontieteen empiiristen kokeiden sijaan samanlaista prosessia kuin runon ja ihmisten välisen keskustelun tulkinta. (Pasanen 2004a, 14)

Schleiermacherin ja Diltheyn myötä hermeneutiikka alkoi lähestyä yhä selkeämmin filosofiaa, ja sen kenttä laajentui vähitellen tekstien tulkinnasta kohti inhimillisen kokemuksen ja kanssakäymisen perusteita. Modernin hermeneutiikan katsotaankin alkaneen siitä, että tulkinta alkoi kysellä omia perusteitaan muun muassa ymmärtämisen käsitteen kautta. (Oesch 1994, 2) Voidaankin sanoa, että 1900-luvun hermeneutiikassa ymmärtäminen tietämisen tapana korvautui ymmärtämisellä olemisen tapana. (Tontti 2002, 61) Selkeimmin käänne tekstuaalisesta filosofiseen hermeneutiikkaan tapahtui Martin Heideggerin (1889-1976) ajattelussa. Heideggerin mukaan kaikki ymmärtäminen on sidottu aikaan ja historiaan, jotka luovat positiivisen perustan ymmärtämiselle.

(Pasanen 2004a, 17).

## 2.2. Hermeneuttinen kehä

Eräs hermeneutiikan keskeisiä periaatteita on ajatus siitä, kuinka kokonaisuus tulee ymmärtää yksittäisen osan kautta ja vastavuoroisesti yksittäinen kokonaisuuden pohjalta. Tulkinta muodostaa näin itseään täydentävän kehän, jossa löydetty merkitykset synnyttävät uusia merkityksiä. Yksityiskohdat, jotka muuten olisivat käsittämättömiä valottuvat, kun ne suhteutetaan kokonaiskuvaan. Toisaalta kun tulkitsijan ymmärrys yksittäisistä osista valottuu, hän joutuu niiden pohjalta arvioimaan uudelleen käsityksensä kokonaisuudesta.

Periaate on tuttu mm. vieraiden kielten opiskelusta. Ymmärrämme tekstin yksittäiset lauseet paremmin, kun meillä on jonkinlainen käsitys siitä, mitä teksti kokonaisuudessaan tarkoittaa ja voimme sijoittaa lauseet asiayhteyteensä. Samanaikaisesti kokonaisuuden merkitys selkiytyy ja mahdollisesti muuttuu sitä enemmän, mitä pidemmälle pääsemme lauseiden kääntämisessä.

Hermeneuttisen kehän ajatus on peräisin jo antiikin retoriikasta. Modernin hermeneutiikan myötä se on kehittynyt tekstien tulkitsemisen mekaanisesta apuvälineestä kaikkea inhimillistä ymmärtämistä sääteleväksi periaatteeksi. Tulkitessaan tekstiä tai mitä tahansa muuta kohdetta tulkitsija ei lähdä jonkinlaisesta nollatilasta, jonka hän sitten täyttää. Hänellä on jo jonkinlainen ajatus siitä, mikä kohteen yhtenäinen merkitys on, ja tätä ajatusta hän täydentää ja muokkaa sen perusteella, mitä kohteen tarkastelu hänelle kertoo.

Schleiermacher erotti osan ja kokonaisuuden tarkastelusta subjektiivisen ja objektiivisen aspektin. Yksittäinen sana kuuluu lauseen kontekstiin samoin kuin teksti kirjoittajan tuotannon kontekstiin, joka taas kuuluu lajiin tai kirjallisuuteen. Sama teksti kuuluu kuitenkin myös kirjoittajan sisäisen maailman kokonaisuuteen, ja täydellinen ymmärtäminen on mahdollista vain tässä objektiivisessa ja subjektiivisessa kokonaisuudessa. (Gadamer 1985, 259)

Ajatuksen ymmärtämisen kehämäisestä luonteesta vei uudelle tasolle Martin Heidegger. 1800-luvun

hermeneutiikassa kehä rajoittui formaalisesti yksittäisen ja kokonaisen suhteeseen ja subjektiivisesti kokonaisuuden aavistavaan ennakkointiin ja sen ilmenemiseen yksityiskohdissa. Kehäliikkeen nähtiin tapahtuvan tekstissä ja kumoutuvan kun teksti oli täysin ymmärretty. Tällöin kaikki tekstin vieraus purkautui ja tulkitsija oli yhtä kirjoittajan kanssa. Sen sijaan Heideggerin mukaan esiymmärryksen ennakoiva liike määrittelee tekstin ymmärtämistä pysyvästi. Sen sijaan, että hermeneuttinen kehä häviäisi, se toteutuu tekstin ymmärtämisessä täydellisimmillään. (Gadamer 2004, 35)

Hermeneuttinen kehä ei siis ole meidän vapaasti käytettävissämme tai hylättävissämme. Merkityksen ennakkointi ei ole subjektiivinen teko vaan seurausta yhteisöllisyydestä, joka sitoo meidät traditioon. (Gadamer 1985, 261) Tästä seuraa, etteivät tulkintammekaan ole koskaan täysin vapaasti valittavissa.

### **2.3 Hans-Georg Gadamerin filosofinen hermeneutiikka**

Saksalainen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) on eräs 1900-luvun tärkeimpiä filosofi ja hermeneutikkoja. Hänen voidaan sanoa kehittäneen filosofisen hermeneutiikan siinä muodossa kuin se nykyisin tunnetaan. Gadamerin maine perustuu lähinnä hänen vuonna 1960 ilmestyneeseen pääteokseensa *Wahrheit und Methode* (Totuus ja metodi), jossa hän asettaa totuuden vastakkain valistusajalta periytyvän tieteellisen metodin kanssa. Vaikka luonnontieteisiin pohjautuvaa metodologia on yleensä pidetty parhaana keinona totuuden löytämiseen, ei se Gadamerin mielestä riitä humanistisissa tieteissä. Luonnontieteisiin pohjaava lähtökohta, jonka mukaan metodi edellyttää kohteen etäännyttämistä tai objektivoimista, kätkee sen tosiasian että kuulumme samaan tutkimuskohteena olevaan todellisuuteen. Näin syntyy humanistisille tieteille kohtalokas objektiivisuuden harha. (Oesch 1994, 48-49) Metodin vastapainoksi Gadamer asettaa filosofiaan, historiaan ja taiteeseen nojaavan totuuskokemuksen.

[...] Gadamer tavoittelee totuuden ja tiedon käsitteitä, joilla olisi riippumaton asema tieteeseen ja tieteen metodiin, mutta dialoginen suhde taiteen kokemiseen ja perinteeseen. Kysymys on filosofialle sen alueen määrittelemisestä, joka vastustaa modernin tieteen sisällä olevaa tieteen metodiikan universaalia vaadetta. Tavoitteena on asettaa kysymys totuuden kokemisesta, joka

ylittää tieteellisen metodiikan kontrollin ja kysyä sen oman oikeuttamisen mahdollisuuden perään. (Jylhämo 2002, 82)

Gadamer ei niinkään etsi hermeneutiikalle metodia, eikä anna ohjeita oikeaoppisesta tulkitsemisesta, vaan hänen tarkoituksensa on tutkia, mitä tulkitessa ja ymmärtäessä tapahtuu, halusimme sitä tai emme:

Mutta työni varsinainen vaatimus oli ja on filosofinen: ei se mitä teemme, ei se mitä meidän pitäisi tehdä, vaan kysyä sitä mitä meille tapahtuu haluamisessamme ja tekemisessämme. [---] [Tutkimukseni] kysyy kantilaisittain ilmaistuna: Miten ymmärtäminen on mahdollista? Tämä kysymys edeltää subjektiviteettiin kuuluvaa ymmärtävää suhtautumista, myös ymmärtävien tieteiden metodiikkaa ja niiden normeja ja sääntöjä. Heideggerin inhimillisen täälläolon [*Dasein*] temporaalinen analytiikka on mielestäni osoittanut vakuuttavasti, että ymmärtäminen ei ole vain eräs subjektin suhtautumistavoista vaan itse täälläolon olemistapa. (Gadamer 2002, 86)

Gadamerin mukaan kaikki ymmärtäminen on sidottu aikaan ja historiaan, samoin kuin kaikki ihmistieteellinen tutkimus on sidottu historiallisiin olosuhteisiinsa. Näin ihmismielen tutkimusta ei voi aloittaa minkäänlaisesta teoreettisesta nollatilasta. (Pasanen 2004a, 15-17) Traditiolla ja ennakkokäsityksillä onkin Gadamerin ajattelussa niin tärkeä rooli, että voi ajatella hänen suorittavan kyseisten termien kunnianpalautusta.

Gadamerille traditio ei ole jotain hylättävää tai poisviskattavaa, joka olisi aidon ymmärtämisen ja tiedon tiellä. Pikemminkin se on välttämätön tietämisen ehto, jonka ulkopuolelle asettuminen on mahdotonta. (Gadamer 1985, 250)

Gadamerin mukaan siis inhimillisen tietoisuuden rakentumisessa ja toiminnassa on ensisijaisesti kysymys olemisen historiallisuudesta juontuvien traditioiden osana olemisesta, menneestä tulevien merkitysjakumoiden lakkaamattomasta soveltamisesta nykyisyydessä. Tästä historiallisesta prosessista ei voi irrottautua eikä menneisyydestä sen takia myöskään voi tulla pelkkää tutkimuksen ja tulkitsemisen kohdetta, objektia. (Tontti 2002, 57)

Koska tulkitsija ja tulkittava ovat osa samaa traditiota, ajallinen etäisyyskään ei estä heidän perimmäistä yhteenkuuluvuuttaan. He ovat toisilleen yhtä aikaa tuttuja ja vieraita. Tulkitsija ei voi katsoa tulkittavaa tekstiä objektiivisen ja arvioivan etäisyyden päästä, vaan hänen on myönnettävä yhteenkuuluvuutensa sen kanssa. Toisaalta, tradition lisäksi tulkitsija on sidoksissa myös omaan

historialliseen situaatioonsa. (Oesch 1994, 57) Näin myös tulkittava teksti näyttäytyy yhtä aikaa sekä oman historiallisen taustansa että tulkintahetken valossa.

Tradition merkityksen sisäistäminen ei tarkoita sen kritiikitöntä hyväksymistä. Jotta traditio voisi säilyä, sen on jatkuvasti uudistettava itseään ja löydettävä merkityksensä kulloisessakin ajassa:

Even the most genuine and solid tradition does not persist by nature because of the inertia of what once existed. It needs to be affirmed, embraced, cultivated. (Gadamer 1985, 250)

Koska olemme erottamattomasti osa traditiota, uudistamme ja viemme sitä eteenpäin omalla toiminnallamme ja olemisellamme. Tradition vastainenkin toiminta muuttuu lopulta osaksi traditiota.

Ennakkoluulon käsite, joka monesti katsotaan negatiiviseksi ja aitoa tietoa ja ymmärrystä estäväksi tekijäksi, on Gadamerilla erityisen uudelleenarvioinnin kohteena. Hän pyrkii osoittamaan, että ennakkokäsitykset ovat välttämätön ja erottamaton osa inhimillistä ajattelua. Sen sijaan, että niistä pyrittäisiin pääsemään eroon, ne on tunnistettava ja otettava osaksi ymmärtämisen prosessia.

Tosiasiassa olemassaolomme historiallisuuteen kuuluu, että ennakkoluulot (sananomukaisessa merkityksessä) määräävät ennalta kaiken mahdollisen kokemuksemme suuntautumista. Avoimuudessamme maailmaa kohtaan ne tarkoittavat ennalta sitoutuneisuutta, joka on ehto sille, että koemme jotain ja kohtaamamme asiat sanovat meille jotain. (Gadamer 2004, 117)

Koska kaikki ajattelu on historiallista, ei sitä voi aloittaa tyhjästä. Koska olemme lisäksi tradition kautta osa sitä, mitä tutkimme ja tulkitsemme, emme voi lähestyä sitä ”puhtain mielin” ja vapaina ennakkokäsityksistä. Hermeneuttisessa kehässä on käynnissä jatkuva merkityksen ennakointi. Tulkitsija, joka haluaa ymmärtää tekstiä, joutuu luonnostelevaan ennakolta kokonaisuuden merkitystä jo ensimmäisten tekstistä löytyvien merkitysten perusteella:

Tuo ensimmäinen merkityskin näyttäytyy vain siksi, että tekstiä luetaan jo tietyin odotuksin kokonaisuuden merkityksestä. Hän tarkistaa ennakkoluonnosta jatkuvasti sen perusteella, mitä syventyminen merkitykseen tuo mukanaan. Näin ymmärretään, mitä tekstissä sanotaan. (Gadamer 2004, 32)

Ilman ennakkokäsitystä ymmärtämisen ja merkityksenannon prosessi ei voi siis päästä edes alkuun. On harhaluulo ajatella, että tulkinta voisi koskaan olla totaalisen objektiivista ja riippumatonta tulkitsijan henkilökohtaisesta näkökulmasta.

Toisaalta tulkitsija ei voi myöskään sijoittaa merkityksiä tekstiin mielivaltaisesti. Gadamerin tärkeimpiin teemoihin kuuluukin ajatus tekstin ja tulkitsijan dialogista. Esikuvana tässä toimii platoninen dialogi, jossa yhteisymmärrys saavutetaan kysymysten ja vastausten kautta:

Keskustelun kohteena olevat monimieliset asiat avataan kysymyksien ja niihin saatujen vastausten herättämien lisäkysymysten avulla. Ymmärrys, joka näin saavutetaan ei kuitenkaan voi olla lopullista vaan vain suuntaa antavaa, sillä prosessi on jatkuva. Dialogin tavoitteena ei olekaan antaa lopullisia vastauksia, vaan herättää uusia osuvia kysymyksiä. (Pasanen 2004b, 23)

Kysymys ei itse asiassa olekaan vain prosessista, jossa osanottajat pyrkisivät ymmärtämään toisiaan, vaan ”*totuudentapahtumasta, jossa itse asia paljastaa merkityksensä.*” (Oesch 1994, 53) Todellinen dialogi ei näin ollen ole kummankaan osapuolen täysin kontrolloitavissa.

Kun tulkitsijan ennakkoluulot kohtaavat tulkittavan kohteen tradition, syntyy näiden välille dialogi, joka auttaa tulkitsijaa näkemään omat ennakkoluulonsa ja kyseenalaistamaan ne. Tämän ymmärtämisen prosessin Gadamer hahmottaa kysymyksen ja vastauksen rakenteen kautta:

Teksti sinänsä on vastaus, mutta vastaus kysymykseen, joka tekstin ymmärtäjän tulee pystyä löytämään. Näin ollen viime kädessä taideteos onkin kysymys, jonka ymmärtämiseksi meidän tulee asettaa myös itsellemme kysymyksiä koskien omia uskomuksiamme ja ennakkokäsityksiämme. Ymmärtämisen tulos ei siis ole jokin subjektiivinen ajatus tai idea, vaan kysymysten asettamiseen perustuvaa vuoropuhelua taideteoksen tulkitsijan ja teoksen välillä. (Pasanen 2004b, 23)

Tämä vuoropuhelu toimii hermeneuttisen kehän logiikan mukaisesti, niin että ymmärrys kokonaisuudesta saavutetaan osien kautta ja päinvastoin. Kysymykset joita tekstille esitämme auttavat hahmottamaan tekstin kokonaismerkityksen, joka taas johtaa uusiin kysymyksiin. Näin tulkitsijan näkemys laajenee jatkuvasti, ja ennakkokäsitykset joko vahvistuvat tai kyseenalaistuvat.

Gadamerille ymmärtämisen keskeisin metafora on horisonttien sulautuminen. Niin tulkitsijalla kuin tulkittavalla tekstilläkin on oma horisonttinsa, joka muodostuu aiemmasta tietämyksestä ja kokemuksista. Tämä näkökenttä sisältää kaiken mitä yhdestä pisteestä on havaittavissa. (Tontti 2002, 57) Niin kuin maisemaa katsovan ihmisen horisontti muuttuu sen mukaisesti, kuin hänen katsomispisteensä vaihtuu, samoin tulkitsijan horisontti muuttuu jatkuvasti uuden tiedon ja lisääntyneen ymmärryksen myötä. Tekstien tulkinnassa traditio muodostaa tekstin horisontin, joka takaa merkityksen pysyvyyden, kun taas tulkitsijan horisontin muodostaa hänen historiallinen olemassaolonsa tässä ja nyt. (Oesch 1994, 57-58)

Every encounter with tradition that takes place within historical consciousness involves the experience of the tension between the text and the present. The hermeneutic task consists in not covering up this tension by attempting a naive assimilation but consciously bringing it out. This is why it is part of the hermeneutic approach to project an historical horizon that is different from the horizon of the present. Historical consciousness is aware of its own otherness and hence distinguishes the horizon of the tradition from its own. On the other hand, it is itself, as we are trying to show, only something laid over a continuing tradition, and hence it immediately recombines what it has distinguished in order, in the unity of the historical horizon that it thus acquires, to become again one with itself. (Gadamer 1985, 273)

Tulkitsijan on siis mahdotonta sulkea pois omaa näkökulmaansa tai sitä paikkaa historiassa josta hän tekstiä tarkastelee. Tulkintatapahtumassa tulkitsija sijoittaa oman horisonttinsa tekstin horisonttiin, jolloin syntyy uusi horisontti. Lopulta nykyhetken horisontti sisältää myös historialliset horisontit, jotka ovat sulautuneet sen kokonaisuuteen. (Pasanen 2004b, 24)

## **2.4. Gadamer, taide ja teatteri**

Taiteen keskeinen osa Gadamerin totuuskäsityksessä tekee selvän pesäeron jo Platonista lähtevään filosofian linjaan, joka näkee taiteen totuuden vastakohtana tai ainakin tunteisiin vetoavana huvituksena, jolla ei kyetä saavuttamaan filosofisen näkemyksen tai tieteellisen totuuden tasoja. Gadamerille taide on keino tavoittaa sellaisia totuuksia ihmisestä ja maailmasta, joita tieteellisellä metodilla ei voida koskaan löytää. (Lawn 2006, 87-88) Hän pyrkii pois kantilaisesta estetiikasta, jossa taide vaikuttaa ensisijaisesti tunteen tasolla.



Eräs Gadamerin taidekäsityksen keskeisimpiä käsitteitä on peli tai leikki.<sup>2</sup> Koska taiteen kokeminen on kaiken tulkinnan ja ymmärtämisen tavoin dialoginen prosessi, sitä ei voi kuvata perinteinen esteettinen etäyttäminen, jossa taideteos on yksisuuntaisen tarkastelun kohde. Taideteoksen oleminen on sidoksissa siihen, että se nähdään ja koetaan, mutta samalla se myös vaikuttaa kokijaansa ja muuttaa hänen mielensä sisältöä. Olennaista on siis vastavuoroisuus ja jatkuva liike teoksen ja kokijan välillä. Tämä liike on taideteoksen perimmäinen olomuoto. (Pasanen 2004a, 17)

Sama vastavuoroisuus kuvaa myös peliä. Peli tarvitsee pelaajia konkretisoituakseen, mutta sen olemassaolo on silti riippumaton pelaajien tavoitteista tai pyrkimyksistä. Peli on itse asiassa aina pelatuksi tulemista. Se nousee pelaajien yläpuolelle, jolloin pelin subjekti on itse peli eivätkä pelaajat. (Jylhä 2002, 84) Pelaajan kautta peli ilmaisee itseään, sillä vaikka pelaaja pelaisi kuinka omaperäisesti, on hän silti alisteinen pelille ja sen säännöille. Pelillä ei myöskään ole lopullista päämäärää, vaan se voidaan pelata yhä uudelleen ja uudelleen, joka kerta erilaisena. Samalla tavoin taideteoksen tulkintakaan ei ole koskaan lopullinen, vaan se avautuu aina uudelleen teoksen ja sitä tarkastelevan ja tulkitsevan henkilön keskinäisessä dialogissa.

We have seen that play does not have its being in the consciousness or the attitude of the player, but on the contrary draws the latter into its area and fills him with its spirit. The player experiences the game as a reality that surpasses him. This is more than ever the case where it itself is "intended" as such a reality – for instance the play which appears as representation for an audience. (Gadamer 1985, 98)

Olennaista pelissä on myös esittävyys. Koska peli on luonnollista inhimillistä toimintaa, pelistä tulee ihmiselle ”puhtaan itse-esittämisen keino”. (Pasanen 2004a, 17) Pelin luonteeseen kuuluu, että se esittää aina itseään, mutta samalla se on aina mahdollisesti esittämistä *jollekin*, mikä kuvaa sen avoimuutta katsojaa kohti. (Jylhä 2002, 84) Tämä mahdollinen avautuminen toteutuu etenkin taiteessa:

A religious rite and a play in a theatre obviously do not represent in the same sense as the playing child. Their being is not exhausted by the fact that they represent; at the same time they point beyond themselves to the audience which is sharing in them. Play here is no longer the mere self-representation of an ordered movement, nor mere representation, in which the playing child is totally absorbed, but it is "representing for someone". This assignment in all

2 Gadamer käyttää saksan kielen sanaa *spiel*, joka voi tarkoittaa joko peliä tai leikkiä, minkä lisäksi sillä on soittamiseen sekä näyttelemiseen ja teatteriin liittyviä merkityksiä. (Tämä pätee myös englanninkielisten lähteiden sanaan *play*.) Selkeyden vuoksi käytän itse jatkossa termiä ”peli”, ellei asiayhteys toisin vaadi.

representation comes to thefore here and is constitutive of the being of art. (Gadamer 1985, 97)

Pelin voidaankin katsoa saavuttavan täyttymyksensä taiteessa. (Jylhä 2002, 84) Tätä kehitystä Gadamer kutsuu ”transformaatioksi rakenteeseen”. (Gadamer 1985, 99)

Vain transformaation kautta leikki taiteessa saavuttaa sen ideaalisuuden, että sitä voidaan ymmärtää. Ja vain tässä leikki irtoaa leikkijän esittämisen tekemisestä ja muodostuu puhtaaksi ilmiöksi siinä, mitä se leikkii. Sellaisena leikki, vaikka siihen kuuluisi improvisaatiota, on pohjimmiltaan toistettavissa ja siten pysyvää. Sillä on työn (*ergon*) eikä pelkästään *energeian* luonne. Tässä mielessä Gadamer kutsuu sitä rakenteeksi. (Jylhä 2002, 84)

Kyseessä on nimenomaan transformaatiosta eikä muutoksesta. Muutoksessa se mikä muuttuu on silti edelleen olemassa, mutta transformaatio on totaalinen tapahtuma. Se mikä oli aiemmin ei ole enää, mutta se mikä nyt on, on pysyvää ja totta. (Gadamer 1985, 100) Yksittäisiä pelaajia – taiteilijoita, soittajia, näyttelijöitä – ei ole, vaan heidän tilallaan on taideteos.

Koska pelillä/leikillä tarkoitetaan monessa kielessä samaa kuin näyttelemistä, ei ole ihme että teatteri on keskeisessä asemassa Gadamerin taidefilosofiassa. Teatterissa korostuu, kuinka teos on todella olemassa vasta tulkittuna ja esitettynä. (Gadamer 1985, 104) Jokainen saman tekstin esitys on erilainen tapahtuma, mutta teksti tulee yhtä lailla todelliseksi jokaisen kautta. (Gadamer 1985, 130) Tämä on hyvä esimerkki tranformaatiosta rakenteeseen, sillä esityksessään näytelmä saavuttaa todellisen olomuotonsa. Se mikä on normaalisti piilossa, nousee päivänvaloon. (Gadamer 1985, 101)

Oleennaista onkin, että teatteri on esittävä taidemuoto. Näytelmän olemisen muoto on juuri sen jatkuvassa presentaatiossa ja olemassaolonsa uudistumisessa. Koska teatteri lisäksi vaatii toistuvaa esittämistä, on se myös mitä suurimmassa määrin tulkitseva ja sitä kautta hermeneuttinen taidemuoto. (Stone Peters, 102) Toisaalta näytelmä ei ole olemassa yksin esittäjissään, vaikka tuleekin todelliseksi heidän kauttaan. Näytelmä luo tulkitsijoilleen esittäjien identiteetin ja näin tavallaan esittää itsensä. (Stone Peters, 103)

Näistä lähtökohdista voidaan tulla siihen johtopäätökseen, että näytelmätekstin muuttaminen fyysiseksi näyttämötulkinnaksi on jatkuva dialoginen prosessi. Näytelmä ja sen tulkitsijat kysyvät toisiltaan kysymyksiä, joiden vastaukset voidaan nähdä konkreettisina näyttämöllä. Hermeneuttisen kehän periaatteen mukaisesti tulkintaprosessi avaa näytelmätekstin yksityiskohtien ja kokonaisuuden merkityksen, niin että molemmat ruokkivat toisiaan. Esityksessä tekstin tulkinta on fyysinen tapahtuma, joten sitä ei voi typistää sanalliseen muotoon. Pikemminkin näytelmä kasvaa esityksessä täyteen olemukseensa, jolle teksti antaa pohjan. Tekstin ja tulkitsijoiden horisonttien kohdatessa syntyy uusi, esityksen horisontti.

### 3. TOM STOPPARD JA ”AITO JA OIKEA”

#### 3.1. Näytelmän juoni ja rakenne

*Aito ja oikea* koostuu kahdesta näytöksestä ja 12:sta kohtauksesta. Näytelmässä on seitsemän henkilöä (tässä esiintymisjärjestyksessä): Max, Charlotte, Henry, Annie, Billy, Debbie ja Brodie. Tapahtumat sijoittuvat pääosin Lontooseen, mutta 6. kohtaus sijoittuu junaan, ja lyhyt 8. kohtaus tapahtuu mitä ilmeisimmin Glasgow'ssa.

##### *1. näytös*

1.kohtaus: Kohtaus sijoittuu asuntoon, jossa Max istuu alussa yksin rakentaen pöydälle korttitaloa. Katsojan annetaan ymmärtää, että hän on ammatiltaan arkkitehti. Hänen vaimonsa Charlotte tulee kotiin Sveitsistä, jossa hän on ollut työmatkalla. Max käyttäytyy omituisesti, kommentoi Charlotten puheita sarkastisesti ja välttelee antamasta suoria vastauksia hänen kysymyksiinsä. Lopulta selviää, että Max oli löytänyt Charlotten passin tämän pöytälaatikosta. Charlotte on järkyttynyt siitä, että hänen miehensä penkoo hänen tavaroitaan. Max alkaa kysellä Charlotten rakastajasta tarkoituksellisen provosoivasti. Charlotte lähtee ulos.

2. kohtaus: Kohtaus sijoittuu Henryn ja Charlotten kotiin. On sunnuntaiaamu, ja Henry selaa äänilevypinoa etsien sopivia valintoja *Aution saaren levyt* –radio-ohjelmaan, jonka vieraaksi hänet on kutsuttu. Charlotte tulee makuuhuoneesta juuri heränneenä. Henry kertoo hänelle, että hän on kutsunut Maxin kylään, ja että tämä on tulossa aivan pian. Charlotte ei pidä tästä, mutta suostuu lopulta pukeutumaan. Kun Max tulee, selviää vähitellen, että niin hän kuin Charlottekin ovat näyttelijöitä, ja edellinen kohtaus oli Henryn kirjoittamasta näytelmästä *Korttitalo*. Charlotte ei ole ollenkaan tyytyväinen rooliinsa, ja piikittelee Henryä jatkuvasti. Max yrittää kääntää keskustelua muualle, mutta tilanne helpottuu vasta kun hänen vaimonsa Annie saapuu. Annie, joka on myös näyttelijä, tuo vihanneksia tuliaisiksi, Charlotte menee keittiöön tekemään dippikastiketta, ja Max menee auttamaan häntä. Kun Henry ja Annie jäävät kahden kesken, selviää että heillä on suhde. Annie yllyttää Henryä paljastamaan kaiken Charlottelle, mutta tämä ei pysty siihen. Max leikkaa sormeensa haavan, ja Henry antaa hänelle nenäliinansa, jonka hän myöhemmin kohtauksen aikana palauttaa. Charlotte on edelleen pisteliäällä tuulella, ja kostoksi Henry kääntää keskustelun sotamies Brodieen, jonka asiaa Annie on ryhtynyt ajamaan. Brodie on tuomittu vankilaan hänen syytettyään

mielenosoituksen yhteydessä tulipalon sotamuistomerkillä ja pahoinpideltyään kaksi poliisia. Annie, joka oli tavannut Brodien matkalla mielenosoitukseen, ei haluaisi nyt keskustella asiasta, mutta Max on sitäkin innokkaampi. Henry ärsyttää tahallaan Maxia, kunnes tämä suuttuu ja lähtee. Jäätyään kahden kesken Henry ja Annie sopivat tapaamisen samalle iltapäivälle.

3. kohta: Max kuuntelee kotonaan radiosta Henryn esiintymistä. Kun Annie tulee kotiin, Max hetken epäröityään kertoo löytäneensä autosta Henryn nenäliinan. Annie myöntää avoimesti suhteen ja sanoo rakastavansa Henryä. Max ei kestä tätä, vaan romahtaa täysin.

4. kohta: Henry ja Annie ovat muuttaneet yhteen, ja Henry yrittää kirjoittaa näytelmää lahjaksi Annieelle. Hänen on kuitenkin vaikea kirjoittaa rakkausaiheista tekstiä. Annie puolestaan on epävarma Henryn tunteista häntä kohtaan. Häntä häiritsee, ettei Henry osoita mustasukkaisuutta, vaikka hän tapaa työssään miehiä, jotka ovat kiinnostuneita hänestä. Tämä, ja Henryn sarkastiset kommentit Brodiesta, jota Annie on menossa tapaamaan vankilaan, johtavat riitaan, jonka Henry selvittää vakuuttamalla rakkauttaan.

## 2. näytös

5. kohta: On kulunut kaksi vuotta, ja Henry ja Annie ovat naimisissa. Annie on antanut Henrylle luettavaksi Brodien tapauksesta kirjoittaman tv-näytelmän. Hän toivoo, että Henry auttaisi muokkaamaan sen esityskelpoiseen kuntoon, jolloin Brodien juttu saataisiin taas yleiseen tietoisuuteen ja uuteen käsittelyyn. Henry kieltäytyy, koska teksti on hänen mielestään auttamattoman huono niin kirjallisesti kuin sanomaltaankin. Annie suuttuu ja sanoo tekevänsä näytelmän joka tapauksessa.

6. kohta: Annie istuu junassa matkalla Glasgow'hun, jossa hän esiintyy John Fordin näytelmässä *'Tis Pity She's a Whore*. Hänen viereensä istuu nuori näyttelijä Billy, joka esittää näytelmässä hänen veljeään ja rakastettuaan. Annie on antanut Brodien näytelmän hänelle luettavaksi, koska ajattelee hänen sopivan pääosaan. Billyn mielestä näytelmä on huono, mutta hän on valmis näyttämään siinä, jos Anniekin on mukana. Billy on selvästi ihastunut Annieen ja flirttailee häpeämättömästi tämän kanssa.

7. kohta: Henry on käymässä Charlotten ja teini-ikäisen tyttärensä Debbie'n luona. Debbie on lähdössä maailmalle poikaystävänsä kanssa, mikä huolestuttaa Henryä, mutta Charlotte suhtautuu asiaan tyynemmin. Henry ja Debbie keskustelevat rakkaudesta, Henryn asenne on romanttinen, kun

taas Debbie suhtautuu rakkauteen ja seksiin käytännönläheisemmin, eikä halua paisutella asiaa. Debbien lähdettyä Henry ja Charlotte jäävät vielä keskustelemaan. He puhuvat päättyneestä avioliitostaan, ja Charlotte moittii Henryä välinpitämättömyydestä ja suhteen pitämisestä itsestäänselvyytenä. Charlotte kertoo myös, että hänen suhteensa erääseen arkkitehtiin on juuri päättynyt miehen mustasukkaisuuden ja omistushalun takia.

8. kohtaus: Annie ja Billy harjoittelevat rakkauskohtausta Fordin näytelmästä. Vähitellen tilanne muuttuu aidoksi, ja he alkavat suudella toisiaan kiihkeästi.

9. kohtaus: Annie palaa Glasgow'sta myöhemmällä junalla kuin oli ilmoittanut. Hän järkyttyy huomattessaan, että Henry on penkonut kaikki hänen tavaransa. Henry kysyy, onko Anniella suhde Billyn kanssa, mutta tämä kiistää sen.

10. kohtaus: Annie ja Billy ovat Brodrien näytelmän kuvauksissa. Billy muistaa repliikkinsa väärin, ja Annie sanoo hänelle sen olevan vanhasta käsikirjoituksesta, mikä viittaa siihen että Henry on sittenkin muokannut tekstiä.

11. kohtaus: Annie on lähdössä kuvauksiin, kun Billy soittaa hänelle. Suhde selvästi jatkuu yhä, vaikka Annie yrittää päästä siitä irti. Hän ei halua satuttaa Henryä, mutta ei myöskään Billyä. Henry yrittää suhtautua tilanteeseen rauhallisesti, mutta Annien lähdettyä hänen naamionsa pettää ja tuska pääsee esiin.

12. kohtaus: Brodie on päässyt vankilasta ja katsoo näytelmäänsä Henryn ja Annien luona videolta. Hän ei ole tyytyväinen siihen, millaiseksi Henry on tekstin tehnyt, ja miehet piikittelevät toisiaan. Riita muuttuu avoimemmaksi, ja lopulta Annie kertoo että todellisuudessa Brodie ei ollut mielenosoituksessa mukana aatteellisista syistä, vaan koska oli ihastunut häneen ja halusi tehdä tempauksellaan häneen vaikutuksen. Annie ryhtyi ajamaan hänen vapauttamistaan huonon omantuntonsa takia. Brodie onnistuu suututtamaan Annien niin, että tämä kaataa dippikastikkeen hänen päälleen. Brodrien lähdettyä puhelin soi, ja kun Henry kysyy vaivautuneena soittajalta, haluaisiko tämä puhua Annien kanssa, Annie kuiskaa Henrylle ”Ei”. Billyn sijasta toisessa päässä onkin Max, joka kertoo olevansa menossa naimisiin. Samalla kun Henry puhuu Maxin kanssa, haluaa Annie häntä ja sanoo ”Nyt mulle riitti. Pidä musta huolta.” Annie poistuu makuuhuoneeseen, samalla kun Henry yrittää saada puhelun loppumaan.

## 3.2. Draama-analyysi

### 3.2.1. Analyysin lähtökohdat

En yritä seuraavassa esittää yhtä kaikenkattavaa tulkintaa *Aidosta ja oikeasta*, koska näytelmä on niin monitasoinen, ettei siitä voi mielestäni irrottaa yksittäistä sanomaa tai oikeaa tulkintaa. Pyrin sen sijaan tutkimaan, kuinka näytelmä käsittelee tiettyjä teemoja, jotka katson tässä yhteydessä olennaisiksi.

Pro graduni keskeinen tutkimuskohde on tulkitseminen, joten se on myös teema johon keskityn *Aidon ja oikean* näytelmätekstin analyysissäni. Kohtauksessa 7 näytelmäkirjailija Henry sanoo Debbielle, että hänen näytelmänsä *Korttitalo* kertoo ”kivun kautta tulevasta itsetuntemuksesta”. (Stoppard 2003, 82) Tästä saa vihjeen myös Stoppardin *Aidon ja oikean* sisältöön. Itse käsitän tulkitsemisen prosessin niin, että tulkitsija pyrkii ymmärtämään, paitsi tulkittavaa tekstiä, myös omaa itseään. (Ricoeur 2004, 16) Tulkinnessa jonkin vieraan asian kautta saavutetaan suurempi ymmärrys.

”Kivun kautta tuleva itsetuntemus” on *Aidon ja oikean* keskeistä sisältöä etenkin Henryn ja Annien hahmojen kautta. Kumpikin joutuu näytelmän aikana vieraaseen ja hankalaan tilanteeseen, jossa näkee itsensä ja kumppaninsa uudessa valossa. Aviokriisi tuo kummastakin esiin puolia, jotka olivat aiemmin jääneet piiloon jopa heiltä itseltään. He oppivat toistensa kautta itsestään ja itsensä kautta toisistaan. Tämä prosessi johtaa samalla laajempaan ymmärrykseen rakkauden ja ihmissuhteiden olemuksesta.

Toisaalta minkä tahansa tekstin tulkinta on dialogia tulkitsijan ja tekstin välillä. (Gadamer 1985, 349) Tältä kannalta katsottuna *Aidon ja oikean* suuri vuoropuhelun määrä näyttäytyy uudessa valossa: metodina, jolla henkilöt pyrkivät etsimään totuutta ja jolla he paitsi ilmaisevat itseään, myös lukevat toisiaan. Tämä ei sulje pois sitä tosiseikkaa, että henkilöt käyttävät dialogia myös valehteluun tai ainakin totuuden hämärtämiseen. Syvemmällä tasolla tämäkin on osa heidän itseilmaisuaan, josta voi käänteisesti lukea heidän todelliset päämääränsä tai ajatuksensa.

Yleisesti voi siis sanoa, että *Aidon ja oikean* keskeinen teema on *ymmärtäminen*. Tämä koskee niin

taiteen, toisen ihmisen ja oman itsensä ymmärtämistä kuin myös edellämainittua rakkauden ymmärtämistä. Ymmärrystä ei saavuteta helposti, vaan siihen tarvitaan vuorovaikutusta toisten ihmisten kanssa. Tämä saattaa olla paikoitellen hyvinkin tuskallista, mutta voi johtaa myös ihmissuhteiden vahvistumiseen tai omakohtaiseen kehittymiseen ihmisenä.

Tältä pohjalta lähdän tarkastelemaan niin näytelmätekstiä kuin sen näyttämöesitystäkin ymmärtämisen, tulkitsemisen ja dialogin kautta. Lähdän ajatuksesta, että Stoppardin näytelmässä havainnollistuvat Gadamerin ajatukset niin muodon kuin sisällönkin tasolla. Näytelmän rakenne ja teemat voidaan nähdä hermeneuttisten kysymyksenasettelujen konkreettisine ilmentyminä, joiden kautta teksti keskustelee itsensä, esittäjiensä ja katsojiensa kanssa. Tämän vuoksi kiinnitän erityistä huomiota tekstin ja tulkinnan dialogisuuteen ja tutkin minkälaisia vuoropuheluita teksti pitää sisällään ja synnyttää.

### 3.2.2. Henkilöiden dialogi

Ensimmäisiä asioita, joihin huomio kiinnittyy *Aittoa ja oikeaa* tarkasteltaessa, on dialogin paljous. Henkilöt puhuvat jatkuvasti toisilleen, väittelevät, vitsailevat, flirttailevat, kuulustelevat, syyttävät, kertovat tunteistaan ja siteeraavat klassikoita. Syntyy helposti vaikutelma, ettei näytelmässä mitään muuta tehdäkään kuin puhutaan.

Tällöin on kuitenkin muistettava, että puhuminen on mitä suurimmassa määrin toimintaa. Kun henkilö puhuu, hän ei vain välitä informaatiota tai ilmaise tunteitaan, hän myös tekee jotakin, ja teolla on myös seurauksensa. Jos hän sanoo toiselle ”Rakastan sinua”, ”Älä lähde”, ”Se on huono”, tai ”Ole hiljaa”, niin hän muuttaa tilannetta ja vie tarinan kulkua sillä eteenpäin.

Kaikilla voimilla on vastavoimansa, ja näin myös jokainen repliikki aiheuttaa toisessa ihmisessä reaktion. Tästä syntyy dialogi. Sen ei tarvitse aina edes ilmetä sanoina, tosin *Aidossa ja oikeassa* näin useimmiten tapahtuu. Dialogissa olennaista on se, että siinä vähintään kaksi yksilöä kommunikoi keskenään kuunnellen toisiaan. Todellisesta dialogista ei myöskään voi tietää etukäteen kuinka se päättyy. Tämä koskee niin sen osanottajia kuin kuulijoitakin. Parhaassa tapauksessa dialogi muuttaa sen osanottajia, ja he näkevät maailman sen jälkeen ainakin aavistuksen verran toisessa valossa.



We say that we "conduct" a conversation, but the more fundamental a conversation is, the less its conduct lies within the will of either partner. Thus a a fundamental conversation is never one that we want to conduct. Rather, it is generally more correct to say that we fall into conversation, or even that we become involved in it. The way in which one word follows another, with the conversation taking its own turnings and reaching its own conclusion, may well be conducted in some way, but the people conversing are fare less leaders of it than led. No one knows what will "come out" in a conversation. Understanding or its failure is like a process which happens to us. (Gadamer 1985, 345)

*Aidon ja oikean* kaltaisessa puhepainotteisessa näytelmässä se miten henkilöt puhuvat toisilleen on heidän tapansa olla olemassa. He eivät ole juuri lainkaan näyttämöllä yksin, vaan heidän sanansa ja tekonsa riippuvat siitä kenelle ne on suunnattu. Heidän maailmansa muodostuu dialogista, joten siitä löytyvät myös näytelmän merkitykset, eivät ainoastaan siitä mitä he sanovat, vaan myös siitä kuka sanoo, miten, kenelle ja missä tilanteessa.

Toisen kohtauksen dialogeja tarkastelemalla nähdään, kuinka henkilöiden keskinäiset suhteet määrittyvät paljolti sen kautta, kuka määrittelee dialogin ehdot. Kun Henry ja Annie ovat ensimmäisen kerran kahdestaan näyttämöllä, Annie kaappaa aloitteen itselleen. Hän toistaa yhä uudelleen "Kosketa mua" ja saa Henryn epävarmuuden tilaan.

ANNIE  
Onks kaikki hyvin?  
(Henry nyökkää)  
Kosketa mua.  
(Henry pudistaa päätään.)  
Kosketa mua.  
HENRY  
En.  
ANNIE  
Siitä vaan, kosketa mua.  
Ihan vapaasti.  
Kosketa ihan mihin haluat.  
HENRY  
En.  
ANNIE  
Kosketa mua.  
HENRY  
En.  
ANNIE  
Pelkuri. (Stoppard 2003, 26)

Henry haluaa toisaalta koskettaa Annieta, mutta toisaalta häntä pelottaa paljastuminen. Hän yrittää rauhoittaa Annieta toistamalla "Mä rakastan sua", mutta Annie ei irrota ohjaksista. Hänen kommenttinsa "Lisää" ja "Just noin" osoittavat, että hän yhä edelleen pyörittää Henryä sormensa

ympärillä. Annien leikillinen riskinotto muuttuu asteittain todeksi, kun hän alkaa vaatia Henryltä oikeita toimenpiteitä heidän tulevaisuutensa suhteen.

ANNIE

Parempi kertoa niille. Kumpi vaan ensiksi tulee sisään. Jos se on Max, niin mä kerron. Jos se on Charlotte, niin sä aloitat.

Käykö?

Se on helppoa. Niin kuin Butch Cassidy ja Sundance Kid hyppäis kalliolta.

Ei se ole kuin pari avioliittoa ja lapsi.

Käykö? (Stoppard 2003, 29)

Hän pitää Henryä pihdeissään, kunnes selviää että tämä ei kykene ottamaan ratkaisevaa askelta. Tämä keskustelu käydään Charlotten ja Maxin läsnäollessa, joten sen sanoissa on näiltä kätkeyty piilomerkitys.

HENRY

*(Annielle)* Ei. Anteeks.

ANNIE

Kaikki hyvin.

CHARLOTTE

*(Puuhailee ruokailuvälineiden kanssa.)* Onks Debbie tulossa lounaalle?

HENRY

*(Annielle)* Ei oikein.

CHARLOTTE

Mitä?

HENRY

Ei. Se haluaa jäädä ulos.

*(Annie juo lasinsa tyhjäksi.)*

ANNIE

Missä Debbie on?

HENRY

Ratsastustunnilla. Juotavaa?

*(Henry ottaa tyhjän lasin Annien kädestä.)*

ANNIE

Sä olet ihana.

CHARLOTTE

Tyttö söi kuin hevonen, kunnes se sai sellaisen.

*(Henry täyttää Annien lasin.)*

HENRY

Mä haen sen iltapäivällä.

*(Palauttaa Annien lasin.)*

Käykö Mimosa?

CHARLOTTE

Haetsä?

ANNIE

Ei sen väliä.

*(Max tuo havaijilaisen dipin säilykepurkissa.)*

MAX

Täältä tullaan.

ANNIE

Kaikki käy. (Stoppard 2003, 30-31)

Anniin ”Ei sen väliä” on tässä anteeksiannon merkki ja viesti siitä ettei hän aio painostaa Henryä sen enempää.

Kohtauksen loppupuolella Henry ottaa ohjat käsiinsä. Hän nöyryyttää Maxia ironisoimalla tämän vakavaa suhtautumista asioihin ja kääntämällä kaiken Maxin sanoman tätä vastaan. Kun Max yrittää lievittää tilannetta leikinlaskulla (”Pyhällä Augustinuksella tuskin oli squashkaveria.”), Henry vetää maton hänen jalkojensa alta muuttamalla repliikin pohjustukseksi omalle vitsilleen (”Tiedän. Kukaan ei halunnut pelata sen kanssa.”). (Stoppard 2003, 38) Nyt Henry on se, joka määrittelee kuinka keskustelua käydään. Max yrittää epätoivoisesti pysyä mukana, mutta kun tämä epäonnistuu, hän päätyy lopulta avoimeen purkaukseen, jossa syyttää Henryä itsetarkoituksellisesta nokkeluudesta ja aidon myötäelämisen puutteesta. Tilanteesta tekee ironisen se, että äsken olemme saaneet tietää Henryllä olevan hyvinkin paljon aitoja tunteita, jotka kohdistuvat Maxin vaimoon.

MAX

Mä en hyväksy tihutöitä, olkoon vaikka kuinka idealistisia. Mä vaan –

HENRY

Niin, no, mitä tihutöihin tulee, niin sotamuistomerkin sytyttäminen tuleen ja Tuntemattoman Sotilaan seppeleen käyttäminen sytykkeenä ei ole siitä hienovaraisemmasta päästä. Ilmeisesti se yritti provosoida.

MAX

Tietysti, senkin idiootti. Mutta yleinen tunnekuuhu murjo hänet.

HENRY

Ei, ei niin voi –

MAX

Kyllä piru vie murjo!

HENRY

Mä tarkoitin että ”tunnekuuhu” ja ”murjo”. Ei niin voi *sanoo!*

MAX

No voi Jeesus. Tää on sun talos ja mä juon sun viiniäs, mutta jos sallit mun sanovan, Henry –

HENRY

*Sanoa, Max.*

MAX

Hyvä on.

*(Laskee lasinsa määrätietoisesti ja nousee seisomaan.)*

Tuu, Annie.

Sussa on jotain vialla.

Sulta puuttuu jotain. Ehkä sulla on kaikki sanat hallussa, mut ei elämässä siitä ole kyse.

HENRY

Anteeks, mutta tuo oikeesti *sattuu*.

MAX

Brodie ei ehkä oo sunlaises älykkö, mutta se marssi asian puolesta ja nyt se on saanu kuus vuotta typerästä kukkoilusta ja nyrkkittappelusta, ja ilman Annieta se olis unohdettu viikossa. Siitä elämässä on kyse – sekavista paloista hyvää ja huonoa tuuria ja ihmisistä jotka välittää ja joilla ei välttämättä oo oikeita vastauksia. Mikä helvetin oikeus sulla on holhota Annieta? Se on kymmenen kertaa sun

veroises. (Stoppard 2003, 38-39)

Dialogin tyylikin palvelee siis tässä kohtauksessa erästä näytelmän pääteemoista: ”aitouden” ja ”keinotekoisuuden” välistä vastakkainasettelua. Henryn pinnallisen oloisen sanailun takana piilee voimakas tunne, joka purkautuu kiertotietä. Max puolestaan puhuu rehellisesti ja vakavissaan, mutta hän ei tiedä totuutta. Mukaan tulee siis myös ymmärtämisen teema. Maxin sanoilta vie pohjan se, että hän ei ole ymmärtänyt, mitä tilanteen takana piilee ja että hän on keskittynyt vain sanojen pintatasoon. Henry taas tietää totuuden, mutta ei voi sanoa sitä ääneen.

Viidennessä kohtauksessa nähdään tasaveroisempi yhteenotto. Aiheena on jälleen aitous ja merkityksellisyys, mutta nyt Henry joutuu esittämään todelliset ja perustellut näkemyksensä. Brodien näytelmän kautta puhe on kirjallisuudesta ja taiteesta, aiheesta joka on Henryn työ ja johon hän suhtautuu vakavasti. Hän ei haluaisi sanoa rehellistä mielipidettään Brodien tekstistä, sillä hän tietää sen johtavan konfliktiin Annien kanssa. Kohtauksen alusta lähtien hän väistelee ja yrittää viedä puheenaihetta muualle:

ANNIE

*Asiaan.*

HENRY

Selvä.

*(Keskittää huomionsa käsikirjoitukseen.)*

Keskeytä, jos joku on sanonut tän aiemmin, mutta se on kiinnostavaa miten moni suuruus alkaa B:llä: Beethoven, Big Bopper...

ANNIE

Muuta yhteistä niillä ei olekaan.

HENRY

En sanois niinkään. Kumpikin on kuollut. Tiesitsä, että Big Bopper kuoli samassa lento-onnettomuudessa kuin Buddy Holly ja Richie Valens?

ANNIE

En tienny. Oot sä jättäny näytelmän sikseen?

HENRY

Buddy Holly oli kahdenkymmenen kahden. Ajattele mitä se olis voinut vielä saavuttaa. Meinaan jos Beethoven olis kuollut lento-onnettomuudessa kaksytaksvuotiaana, musiikin historia olis ollut aivan toisenlainen. Niin kuin tietysti ilmailuhistoriakin.

ANNIE

*Henry.*

HENRY

Se näytelmä. (Stoppard 2003, 58)

Annien itsepintaisuus puristaa kuitenkin Henrystä esiin totuuden – ainakin sellaisena kuin hän sen itse näkee: Brodien näytelmä on kammottavan huono niin kirjallisilta ansioiltaan kuin ajatusmaailmaltaan. Tässä dialogi ilmentää myös henkilöiden luonteita: Henry pyrkii välttämään riitatilanteita, kun taas Annie ei lakaise kipukohtia maton alle, vaan haluaa purkaa ne ääneen. Kun

Henry yrittää myötäillä häntä, hän ei suostu tähän, vaan ärähtää: ”Pää kiinni. Oo mieluummin sarkastinen.” (Stoppard 2003, 63) Tämä viittaa siihen, että Annie arvostaa enemmän rehellisyyttä kuin konsensusta.

Kohtaus huipentuu tiukkaan väittelyyn, jossa kumpikin osapuoli kieltäytyy antamasta periksi. Pintatasolla väittelyssä on kyse kirjallisuudesta, mutta samalla se nostaa esiin Henryn ja Annien avioliiton sisäiset jännitteet. Lopulta tämä purkautuu esiin avoimesti. Henryn krikettimailamonologi huipentaa yleisillä ja kulttuurisilla argumenteilla käydyn väittelyn:

#### HENRY

Turpa tukkoon ja kuuntele. Tämä esine, joka näyttää puumailalta, on itse asiassa useita paloja erityistä puuta, jotka on taitavasti punottu yhteen tietyllä tavalla, niin että kokonaisuus joustaa, kuin tanssilattia. Sillä lyödään krikettipalloja. Jos se onnistuu, niin krikettipallo lentää kaksisataa metriä neljässä sekunnissa, eikä sitä ole tarvinnu kuin napauttaa, niin kuin korkkaisen pullon, ja se päästää samanlaisen äänen kuin perhoon tarttuva taimen... *(Tekee äänen loksauttamalla kieltään.)* Me yritetään kirjoittaa krikettimailoja, niin että kun me heitetään ajatus ilmaan ja hieman napautetaan sitä, se vois... *lentää...* *(Loksauttaa taas kieltään ja ottaa käsikirjoituksen.)* Tässä meillä taas on suunnilleen samanmuotoinen puupalikka, joka yrittää olla krikettimaila, ja jos sä lyöt sillä palloa, niin pallo lentää kolmisen metriä ja maila putoaa ja sä hypit ympäriinsä ja huudat ”Ai!” kädet tungettuina kainaloihin. *”(Osoittaa krikettimailaa.)* Tää ei oo parempi, koska joku sanoo että se on parempi, tai koska krikettiliiton salajuoni yrittää pitää nuijat pois kentältä. Se on parempi, koska se on parempi. Jos sä et usko, niin meidän lyömän tällä, niin näät miten se sujuu. ”Sä olet merkittävä poika Billy, kuinka vanha sä olet?” ”Kaksikymmentä, mutta mä olen elänyt enemmän kuin sä tulet koskaan elämään.” Aah, aijai! (Stoppard 2003, 66-67)

Tämän jälkeen Annie ei kykene sanomaan kuin ”*Mä vihaan sua.*” Hän jatkaa vetoamalla Henryn tunteisiin, ja tekee selväksi, että pyytää Henryä tekemään hänelle henkilökohtaisen palveluksen. Henry yrittää jatkaa keskustelua yleisemmällä tasolla, mutta Annie siirtää sen takaisin henkilökohtaiselle tasolle muistuttamalla, että Henryn oma elokuvakäsikirjoitustyö on ristiriidassa hänen yleisien näkemystensä kanssa. Lopulta Annie pelaa kortin, johon Henry ei enää pysty vastaamaan: ”*Mä haluan tehdä sen. Eikö mulla ole väliä?*” (Stoppard 2003, 67-69)

Kumpi voittaa viidennen kohtauksen väittelyn? Argumenttien tasolla Henry näyttäisi selättävän Annien. Annie ei kykene kumoamaan Henryn perusteluja, jotka tämä esittää mieleenpainuvasti ja tiukalla retoriikalla. Mutta tunteen tasolla Annie voittaa. Hän ajaa Henryn nurkkaan tekemällä selväksi, että Brodien näytelmän torjuessaan Henry torjuu myös oman vaimonsa. Koska myöhemmin käy selväksi, että Henry lopulta teki niin kuin Annie tahtoi, voidaan lopputuloksena nähdä myös, että Annie voitti puhtaasti käytännön tasolla.

Kohtaus osoittaa, että dialogissa on koko ajan läsnä myös sanatonta taso. Se mitä ei lausuta ääneen on

läsnä aivan yhtä konkreettisenä kuin se informaatio jota sanat viestittävät. Henkilöt eivät välttämättä tietoisesti laita piilomerkityksiä sanoihinsa, mutta he väistämättä kommunikoivat toisilleen sellaisiakin asioita, joita he eivät varsinaisesti halua sanoa. Samoin kun he vastaavat toisilleen, he vastaavat myös niihin asioihin, joita he uskovat toisen sanoissa kuulevansa. Kun tilanne on tarpeeksi intensiivinen, nämä kaksi tasoa voivat sekoittua ja kätkeytymät merkitykset purkautua esiin.

Myös kahdeksas kohta on tästä hyvä esimerkki. Sen repliikit ovat John Fordin näytelmästä, mutta Annien ja Billyn välinen jännite luo niihin kaksoismerkityksen.

BILLY

Tule, Annabella, – et enää sisko,  
Vaan armas, nimi kallihimpi – punehdu älä,  
Ihana kaunotar, vaan ylpeänä tiedä  
Ett’ taipumalla valloiti, ja liekkiin  
Syttyit veljes’ sydämen ja hengen

ANNIE

Niin hän myös minun. Oi kuinka tämä varastettu onni  
Häpeän punan kasvoilleni nostais’,  
Jos se sydämeni tahto ei ois’ ollut

BILLY

Outoa kuinka siveämmät naiset  
Neitsyyden suureks’ menetykseks’ luulee  
Kun se menetettynä ei ole mitään  
Ja ennallasi olet.

ANNIE

Hyvähän puhua on sinun.  
Nyt sanoa voit niin.

BILLY

Musiikki syntyy  
Niin korvassa kuin soitoss’ yhtä lailla.

ANNIE

Oletpa hurja!  
Nyt sillä ylvästele vielä.

BILLY

Mua sitten moitit.

Mua suutele: –

*(Suutelee Annieta kevyesti.)*

ANNIE

*(Hiljaa) Billy...*

*(Vastaa suudelmaan kiihkeästi.)* (Stoppard 2003, 90-91)

Harjoitustilanteen luoma läheisyys ja repliikkien intohimo saavat Annien lopulta ylittämään rajan ja muuttamaan tilanteen todelliseksi. Tilanteessa puhuvat toisilleen niin Annabella ja Giovanni, kuin myös Annie ja Billy. He puhuvat täsmälleen samoilla sanoilla, mutta niiden merkitys on aluksi erilainen. Siinä missä Annabella ja Giovanni puhuvat aidosta kiihkosta ja rakkaudesta, on teksti Annielle ja Billylle työhön kuuluvaa ulkoa opeteltua puhetta. Mutta vähitellen heidänkin dialoginsa

saa saman merkityksen, joka sillä on heidän roolihenkilöilleen.

Henryn ja hänen vaimonsa, sittemmin ex-vaimonsa Charlotten suhteen vaiheita voi puolestaan seurata tarkkailemalla heidän keskinäisen dialoginsa muutoksia. Toisessa kohtauksessa se on lähinnä keskinäistä nokittelua ja yliotteen hakemista. Alussa he käyvät hetken oikeaa keskustelua, kun he puhuvat Henryn levyvalinnoista, mutta Henryn kutsuman näyttelijän Maxin saapuminen lukitsee Charlotten täysin. Maxin vaimon Annien tulon asti Henry ja Charlotte piikittelevät toisiaan käyttäen Maxia välikappaleenaan, ja loppukohtauksen ajan Charlotte suuntaa useimmat Henryä vähättelevät kommenttinsa Anniele. Henry puolestaan suuntaa keskustelun Brodien tapaukseen nimenomaan ärsyttääkseen Charlottea. Missään vaiheessa he eivät kuitenkaan riitele suoraan. Heidän yhteentossaan onkin jonkinlaisen pelin tuntu.

Seitsemännessä kohtauksessa, kaksi vuotta avioeron jälkeen, Henry ja Charlotte puhuvat ensimmäistä kertaa näytelmän aikana toisilleen avoimesti ja rehellisesti. Tosin niin kauan kuin heidän tyttärensä Debbie on heidän seurassaan, Charlotte jatkaa naljailevalla tyyllillään, mutta paljon hyväntahtoisemmin kuin ennen. Kun Debbie on lähtenyt, Henry ja Charlotte alkavat vihdoin keskustella siitä, mikä heidän suhteessaan meni vikaan. Argumentit esittää lähinnä Charlotte, Henryn tehtävänä on kuunnella. Mutta jo se että hän kuuntelee on merkki siitä, että hän pystyy katsomaan asioita suoraan silmiin paremmin kuin ennen. Kuunteleminen ja ymmärtäminen on myös aktiivista toimintaa ja osallistumista dialogiin. Kun Henry ja Charlotte ovat eronneet, he kykenevät olemaan rehellisiä itselleen ja toisilleen. He puhuvat keskenään ystävien tavoin.

Paul Ricoeurin mukaan ”yhdessäoleminen jokaisen diskurssin dialogisen rakenteen mahdollisuuden eksistentiaalisena ehtona näyttäytyy tapana ylittää tai lävistää jokaisen ihmisen fundamentaalinen yksinäisyys.” (Ricoeur 2000, 43) Tästä näkökulmasta katsottuna niin *Aidon ja oikean*, kuin minkä tahansa muunkin näytelmän dialogi liikkuu ihmisenä olemisen peruskysymysten äärellä. Ei niinkään dialogin sisältö, vaan että dialogi ylipäätään tapahtuu, on merkki siitä että henkilöillä on jatkuva pyrkimys kontaktiin ja että heidän olemistaan muovaa koko ajan heidän vuorovaikutuksensa toisten ihmisten kanssa. Toiselle ihmiselle puhuminen ja hänen kuuntelemisensa on antautumista hänen valtaansa ja osa prosessia, jossa kumpikin osapuoli muuttuu. Stoppardin tekstissä henkilöt laittavat itsensä puheeseensa ja muokkautuvat sen mukana hitaasti ja hienovaraisesti.

”Kokemus koettuna, elettyinä pysyy yksityisenä, mutta sen mieli, sen merkitys, tulee julkiseksi.

Kommunikaatio on tapa ylittää elettyyn kokemukseen elettyinä liittyvä radikaali ei-kommunikatiivisuus” sanoo Ricoeur (2000, 44). Tässä on kaikkeen dialogiin liittyvä perimmäinen paradoksi: Me emme voi koskaan tietää täysin, mitä on olla toinen ihminen. Silti kaikki inhimillinen kanssakäyminen perustuu siihen, että jollain tavoin välitämme omat ajatuksemme toisillemme ja että myös ymmärrämme sen mitä meille on välitetty. Ymmärtäminen ei kuitenkaan ole helppoa saati sitten nopeaa. *Aito ja oikea* havainnollistaa ne prosessit, joiden kautta ymmärrys toisesta ja itsestä saavutetaan.

### 3.2.3. Kohtausten dialogisuus

Analysoitaessa *Aidon ja oikean* rakennetta huomio kiinnittyy kohtausten sijoitteluun ja niiden keskinäiseen dialogiseen suhteeseen. Yksikään kohtaus ei ole itseriittäinen, vaan avautuu suhteessa muihin kohtauksiin. Näinhän asia tietysti on useimpien näytelmien kohdalla, mutta tässä tapauksessa kohtausten välisen vuorovaikutuksen tarkastelu avaa kiinnostavia näkökulmia *Aidon ja oikean* sisältöön, sekä sen tutkimiseen hermeneuttiselta näkökannalta.

Stoppardia ei voi varsinaisesti sanoa brechttiläiseksi kirjailijaksi asenteiltaan eikä tyylistään. Silti *Aidon ja oikean* kohtaukset ovat selkeästi dialektisessa vuorovaikutuksessa toisiinsa. Ne ovat toisistaan selkeästi erottuvia yksiköitä, sijoittuvat useisiin eri paikkoihin, ja niiden välillä saattaa kulua paljonkin aikaa. Tästä huolimatta niiden muodostama kokonaisuus ei ole pelkkää kronologisesti etenevän tarinan kertomista, vaan ne käyvät keskenään vuoropuhelua ja asettavat toisensa jatkuvasti uuteen valoon. Kohtaukset esittävät toisilleen kysymyksiä, mutta samalla myös väitteitä, jotka toimivat vastauksina aiempien ja myöhempien kohtausten kysymyksiin.

Ensimmäinen kohtaus on tästä hyvä esimerkki. Vaikka se juonellisesti on täysin erillinen muusta näytelmästä, sen vaikutus on läsnä koko ajan. Aluksi tulkitsemme sen väittävän, että kohtauksessa esiintyvät Max ja Charlotte ovat naimisissa, ja Max saa Charlotten kiinni uskottomuudesta. Toinen kohtaus muuttaa asetelman paljastamalla että edeltävä kohtaus oli Henryn näytelmää, ja ensimmäinen kohtaus muuttuikin vastaukseksi kysymykseen: millaisia näytelmiä Henry kirjoittaa? Samalla toinen kohtaus vastaa kieltävästi ensimmäisen kohtauksen kysymykseen siitä oliko Charlotten esittämä henkilö todella uskoton: nainen todella oli Sveitsissä, jonne hän matkusti tilapäisellä passilla.



Ensimmäinen kohtaus avautuu näytelmän kuluessa myös vastaukseksi kysymykseen, millaisena kirjailija Henry näkee avioliiton, rakkauden ja mustasukkaisuuden, sekä suhteen päättymisen. Tällöin siitä tulee myös kysymys: onko se oikeasti tällaista? Kolmas kohtaus tuntuisi vastaavan tähän kielteisesti, sillä Maxin raivonpuuska, juuri kuullun totuuden kieltäminen ja epätoivoinen takertuminen Annieen ovat selkeästi ristiriidassa alkukohtauksen melankolisen nokkeluuden kanssa. Tämän lisäksi yhdeksännessä kohtauksessa Henryn epätoivoinen reaktio ja hänen puolisonsa tavaroiden penkominen vihjaavat, ettei näytelmä vastaa todellisuutta edes Henryn itsensä kohdalla.

Ensimmäinen kohtaus rinnastuu niin muodoltaan kuin sisällöltään kolmanteen ja yhdeksänteen kohtaukseen. Jokaisessa on sama lähtöasetelma: mies odottaa yksin kotona vaimoaan, jota epäilee uskottomuudesta. Ensimmäisessä kohtauksessa Maxin esittämä henkilö odottaa Charlotten esittämää henkilöä, joka palaa työmatkalta Sveitsistä. Kolmannessa kohtauksessa Max odottaa Annieta, joka on ollut näytelmäharjoituksissa, ja yhdeksännessä kohtauksessa Henry odottaa Annieta, joka palaa esiintymästä Glasgow'sta. Tästä tilanteesta kohtaukset lähtevät kukin omaan suuntaansa, mutta ovat silti sidoksissa toisiinsa ikään kuin variaatioina samasta teemasta. Näyttämällä erilaiset reaktiot samaan tilanteeseen Stoppard sulauttaa kohtausten horisontit yhteen ja tarjoaa yhä uusia tasoja ja näkökulmia mustasukkaiseen rakkauteen. Mitään näkökulmaa ei tarjota ainoana totuutena, vaan ne ovat erilaisia mahdollisuuksia.

Tällä tavoin tarkasteltuna ensimmäinen kohtaus osoittautuu näennäisestä irrallisuudestaan huolimatta kiinteäksi osaksi näytelmän kokonaisuutta. Se tuo myöhempisiin kohtauksiin sisällön, joka ylittää niiden tekstuaalisen tason. Näin kohtausten varsinainen merkitys ei synny niiden yksittäisissä tekstuaalisissa sisällöissä vaan keskinäisessä vuoropuhelussa.

Toinen kiinnostava esimerkki kohtausten dialogista nähdään toisessa näytöksessä. Viidennessä kohtauksessa Henry lukee junaan sijoittuvan otteen Brodien näytelmästä. Heti seuraavassa kohtauksessa ollaan junassa, ja ensimmäiset repliikit viittaavat suoraan kyseiseen näytelmään. Tämä synnyttää katsojassa epätietoisuuden siitä, onko kyseessä todellisuus vai fiktio, varsinkin kun näytelmän aloittava kohtaus on vielä tuoreessa muistissa ja saa epäilemään kaiken nähdyn aitoutta. Kymmenes kohtaus alkaa lähes täsmälleen samalla tavalla kuin kuudes, mutta tällä kertaa kyseessä onkin näytelmä. Tässä vaiheessa katsoja ei voi enää ollenkaan olla varma, mistä tilanteesta on kyse, ennenkuin kohtaus on edennyt lähes loppuunsa.

Näytelmä liukuu siis koko ajan fiktiosta todellisuuteen ja takaisin, mistä lisäesimerkkinä toimii 8.

kohtaus, jossa fiktiivinen näyttämötilanne muuttuu aidoksi. Tällä tavoin Stoppard kyseenalaistaa käsityksemme siitä mikä ylipäättään on aitoa ja todellista. Näytelmän henkilöt liikkuvat taiteen ja fiktion maailmassa, jossa tunteet ovat usein selkeämpiä ja voimakkaampia kuin todellisessa elämässä. Raja näiden maailmojen välillä on häilyvä, varsinkin kun henkilöt ottavat usein elämästään inspiraation taiteeseensa – tai päinvastoin.

Jatkuvalla taiteen ja tosielämän rinnastamisella ja sekoittamisella näytelmä pitää henkilönsä ja katsojansa epävarmuuden tilassa, jossa merkitykset häilyvät. Samalla korostuu koko näytelmän fiktiivisyys ja katsojaa muistutetaan, että todellisuudessa kaikki nähty tapahtuu teatterin näyttämöllä. Mitään siellä sanottua tai tehtyä ei pidä siis myöskään ottaa lopullisena totuutena. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö totuutta olisi, vaan että se on monimuotoinen ja –mutkainen kokonaisuus, joka voidaan nähdä useasta eri näkökulmasta. Totuus on elävä prosessi, joka muuttaa jatkuvasti muotoaan.

Kyseessä ei siis ole metodinen, objektiivinen totuus, vaan dialogin kautta syntyvä subjektiivinen totuus. Se ei kuitenkaan ole yhtään vähemmän totta kuin todistettavissa oleva tieto. Tätä totuutta ei voi tiivistää yksittäisiin lauseisiin, vaan se syntyy siinä pelissä, jota näytelmä käy itsensä ja tulkitsijoidensa kanssa. Gadamerin ”transformaatio rakenteeseen” ilmenee tässä yhteydessä tavassa, jolla näytelmä ylittää oman itsensä ja tekstinsä. Kirjailijan ja näyttelijöiden fiktiivisen pelin kautta näytelmä sanoo jotain aitoa ja todellista ihmisenä olemisesta:

Thus the action of a drama – in this respect it still entirely resembles the religious act – exists as something that rests absolutely within itself. It no longer permits of any comparison with reality as the secret measure of all verisimilitude. It is raised above all such comparisons – and hence also above the question of whether it is all real – because a superior truth speaks from it. (Gadamer 2013, 116)

Totuuden monitasoisuus valottuu esimerkiksi tarinassa, kuinka sotamies Bill Brodie tapasi Annien ja joutui vankilaan. Ensimmäisen kerran kuulemme sen toisessa kohtauksessa Maxin ja Annien kertomana (Stoppard 2003, 33-38), sitten kuulemme sen Brodien itsensä kirjoittamana fiktiivistettynä näytelmäversiona (Stoppard 2003 60-61), jota Henry parantelee sujuvampaan ja uskottavampaan muotoon (Stoppard 2003 100-101). Lopulta Annie kertoo siitä uuden version, joka saattaa tapahtumat ja Brodien henkilöahhmon uuteen valoon. (Stoppard 2003, 110) Tämä versio on näytelmän lopussa se, joka saa totuuden aseman, mutta aikaisemmatkaan kuvaukset eivät häviä mihinkään. Brodien hahmossa ei olekaan olennaisinta se, mitä hän todella teki tai mitkä hänen motiivinsa olivat, vaan kuinka hän vaikuttaa henkilöihin, jotka ovat tekemisissä hänen kanssaan. Se

missä tilanteissa ja missä muodossa Brodien tarina kerrotaan, heijastaa näytelmän henkilöiden keskinäisiä suhteita ja antaa viitteitä heidän senhetkisestä mielentilastaan. Max kertoo Brodien ja Annien tapaamisesta ylpeänä vaimonsa sisukkuudesta ja rohkeudesta, mutta yleisön tietoisuus Annien ja Henryn suhteesta tekee tilanteesta ironisen. Viidennessä kohtauksessa Brodien näytelmä nostaa esiin Annien ja Henryn väliset jännitteet, kun taas kymmenennen kohtauksen uusiksi muokattu versio kertoo Henryn alistumisesta ja yrityksestä pelastaa avioliittonsa. Loppukohtauksessa Annie viimein kertoo oman versionsa tapahtumista ja irtautuu näin paitsi Brodiesta, myös Billystä ja sitoutuu uudestaan Henryyn.

Näytelmä pakottaa meidät arvioimaan jatkuvasti uudelleen näkemäämme ja kuulemaamme. Yhden kohtauksen kertoma totuus ei kumoudu, mutta täydentyy ja monimutkaistuu muiden kohtauksien myötä. Katsojan horisontti laajenee, kun eri kohtauksien horisontit sulautuvat toisiinsa. Hermeneuttisen kehän periaatteen mukaisesti näytelmän kokonaissisältö muodostuu yksittäisten kohtauksien kautta, mutta kohtauksien todellinen sisältö aukeaa kun ymmärrämme kokonaisuuden.

Toisin kuin esimerkiksi kirjallisuus, näytelmä elää jatkuvasti ”tässä hetkessä”, eikä katsoja voi jäädä keskittymään yhteen kohtaan tai palata taaksepäin arvioimaan näkemäänsä. Silti aikaisemmat tapahtumat vaikuttavat edelleen ohitse mentyäänkin ja ovat olennaisia osia merkitysten muodostumisessa. Asioiden ymmärtämiseen tarvitaankin usein etäisyyttä, ja voimme nähdä niiden todellisen merkityksen vasta ajallisen välimatkan päästä. Näin näytelmässä kulkevat koko ajan päällekkäin sekä ”tämä hetki” että kaikki sitä ennen tapahtunut. Kaikki nämä tasot kommentoivat toisiaan, jolloin syntyy moniääninen kokonaisuus. Tällöin tekstin merkitys ei ole enää kiinteä, vaan avoin yhä uusille mahdollisuuksille ja laajemmille näkymille.

Näin Stoppard omalla tavallaan havainnollistaa hermeneuttisen dialogin toiminnan ja ymmärtämisen kehämäisen, alati laajenevan luonteen. Kysymyksen ja vastauksen logiikka on sisäänrakennettu *Aidon ja oikean* muotoon, jolloin sen tulkintakin noudattaa väistämättä samaa logiikkaa. Teksti keskustelelee yhtä aikaa itsensä ja tulkitsijansa kanssa, jolloin sen merkitykset eivät ainoastaan synny vuoropuhelussa, vaan merkitykset ovat yhtä kuin vuoropuhelu.

To understand a question means to ask it. To understand a meaning is to understand it as an answer to a question. (Gadamer 2013, 383)

### 3.2.4. Rakkaus

Viidennessä kohtauksessa kirjailija Henry luonnehtii sanojen ja niiden tarkoittamien asioiden suhdetta:

HENRY

[---]

Mä oletan, että on olemassa maailma, jossa esineillä on tietty muoto, niin kuin tällä kahvimukilla. Mä käännän sitä, eikä sillä ole korvaa. Mä käännän sen nurin, eikä siinä ole reikää. Mutta tässä on jotain todellista, joka on aina muki jossa on korva. Mä oletan. Mutta politiikka, oikeus, isänmaallisuus – ne ei ole edes niin kuin kahvimukit. Niissä ei ole mitään todellista, joka olis irrallaan siitä miten me ne käsitetään. (Stoppard 2003, 68)

Politiikan, oikeuden ja isänmaallisuuden lisäksi Henryn kommentit pätevät neljänteenkin käsitteeseen, jonka Stoppard jättää katsojan oivallettavaksi: rakkauteen. Rakkaus on näytelmän keskeisimpiä teemoja, erityisesti kysymys siitä kuinka me sen käsitämme. Koska rakkaus on jotain, jota kaikki tavoittelevat, mutta jonka he myös käsittävät eri tavalla, johtaa se väistämättä konflikteihin ja väärinymmärryksiin.

Rakkaus on *Aidossa ja oikeassa* jotain häilyvää ja sanoilla tavoittamatonta. Tästä huolimatta sitä pyritään jatkuvasti määrittelemään ja ymmärtämään. Toistuvana motiivina nähdään kuinka kahdella ihmisellä, jotka periaatteessa rakastavat toisiaan tai ainakin uskovat rakastavansa, on niin erilainen käsitys rakkaudesta ja siitä kuinka sitä ilmaistaan, että heidän rakkautensa ja suhteensa ajautuu kriisiin. Henkilöiden ulkoiset ja sisäiset kokemukset näytelmän aikana voidaankin nähdä kuvauksena siitä, kuinka heidän kuvansa rakkaudesta muuttuu ja kuinka he toimivat rakkauden suhteen.

Maxilla ei ole näytelmän alussa ongelmia rakkauden suhteen. Hän rakastaa Annieta ja pitää itsestään selvänä, että tunne on molemminpuolinen. Kun totuus Henryn ja Annien suhteesta paljastuu hänelle, hän menee täysin lukkoon ja romahtaa. Rakkaus, jonka varaan hän on laskenut elämänsä, paljastuu valheeksi ja katoaa. Hän ei kuitenkaan suostu näkemään tätä. Annie kertoo myöhemmin Henrylle, että Max ei suostu päästämään irti, vaan yrittää taivutella häntä palaamaan takaisin: ”Se jättää mulle kirjeitä harjoituksiin ja saa mut puhelimeen esittämällä mun agenttia ja ties ketä.” (Stoppard 2003, 45) Annieen voimakkaasti kohdistuut rakkaus ei tahdo hävitä, mutta johtaa vastakäiun puutteessa irrationaaliseen käytökseen. Toisaalta, myöhemmin saamme tietää että Max on toipunut ja löytänyt uuden rakkauden. (Stoppard 2003, 111) Voisi jopa sanoa, että näytelmän henkilöistä Max toimii kaikkein ”normaaleimmin”. Suhteen päättyessä hän murtuu ja

purkaa kipunsa voimakkaalla reaktiolla, mutta päästää viimein irti ja pystyy avautumaan uudelle mahdollisuudelle.

Toisin kuin Max, jonka rakkaus on voimakasta, erittelemätöntä tunnetta, kirjailija Henry tahtoo ilmaista tunteensa juuri oikeilla sanoilla. Paradoksaalisesti hän ei kuitenkaan kykene kirjoittamaan rakkaudesta omassa taiteellisessa tuotannossaan. Näytelmä, jonka hän oli luvannut lahjaksi Annielle, jää kirjoittamatta. Henry osaa luonnehtia rakkauttaan kaunopuheisesti, mutta tämä ei auta häntä luomaan siitä draamaa.

Henryn ex-vaimo Charlotte luonnehtii häntä viimeiseksi romantikoksi (Stoppard 2003, 86), mutta ei tarkoita tätä pelkästään myönteisessä mielessä. Hänen mielestään Henryn tapa rakastaa ei toimi jokapäiväisessä elämässä. Henry uskoo, että kerran tapahtunut sitoutuminen riittää, eikä suhteen eteen tarvitse tehdä töitä. (Stoppard 2003, 87) Henryn ja Charlotten suhde onkin näytelmän alussa jo siinä pisteessä, jossa kiintymys ja intohimo ovat muuttuneet rutiineiksi ja tottumukseksi. Myöhemmin selviääkin, että Charlottella on ollut liiton aikana useita syrjähyppyjä, jotka tosin eivät ole saaneet häntä jättämään Henryä. Kuten hän myöhemmin sanookin: ”Ja mitä sun ainoas saikaan aikaan mun yhdeksään verrattuna.” (Stoppard 2003, 87) Charlottelle parisuhde ja seksuaaliset suhteet ovat erillisiä asioita, jotka eivät vaikuta toisiinsa. Tämä asenne jatkuu Henryn jälkeenkin, mikä kaataa Charlotten suhteen nimettömäksi jäävän arkkitehdin kanssa.

Kun Henry ja Annie ovat ensimmäistä kertaa kahdestaan näyttämöllä toisessa kohtauksessa, heidän suhteensa dynamiikka näyttäytyy kirkkaana. Annie toimii impulsiivisesti ja uhkarohkeasti, hän on valmis riskeihin ja suorastaan hakeekin niitä. Henry ilmaisee rakkauttaan sanoilla, Annie vaatii tekoja. Henry ei kuitenkaan uskalla ottaa ratkaisevaa askelta ja jättää vaimoaan. Syytä ei missään vaiheessa selitetä. Vaikka Annie vääntääkin ruuvia yhä kireämmälle, lopulta hän kuitenkin hellittää, eikä pakota Henryä kertomaan totuutta vaimolleen Charlottelle. Tätä voisi ajatella häneltä todellisena rakkauden osoituksena: hän ei pakota Henryä tekemään sellaista, mihin tämä ei ole valmis. Hänelle riittää, että hän saa edes jotenkin olla Henryn kanssa, vaikka sitten ”toisena naisena”.

Kun Henry puhuu rakkaudesta, hän puhuu ”eristäytyvästä intohimosta” (Stoppard 2003, 54) ja ”ahnaasta, kaiken muun poissulkevasta rakkaudesta” (Stoppard 2003, 95). Hänelle maailmassa ”on vain kahdenlaisia olentoja. Sä ja ne muut.” (Stoppard 2003, 54) Vielä voimakkaammin hän ilmaisee asian sanoessaan Annielle: ”En mä pärjää kuin yhdellä moraalijärjestelmällä kerrallaan. Mulla se on

että mikä susta on oikein, on oikein. Se mitä sä teet on oikein. Se mitä sä tahdot on oikein.” (Stoppard 2003, 104-105) Henrylle rakkaus on olotila, lähestulkoon paikka. Se on jotain äärimmäisen yksityistä, ”jakamaton kortti”. (Stoppard 2003, 84) Tämän vuoksi sillä mitä ulkopuolella tapahtuu ei ole hänelle suurta merkitystä. Hän näkee rakkauden suurena, ravistelevana tunteena, joka aiheuttaa äärimmäisiä reaktioita: ”Mä en usko hyvään käytökseen. [---] Mä uskon sekasotkuun, kyyneliin, tuskaan, itsensä häpäsyyn, itsekunnioituksen menettämiseen, alastomuuteen.” (Stoppard 2003, 98)

Annie moittii kolmannessa kohtauksessa Henryä samasta asiasta kuin Charlotte seitsemännessä: Henry ei osoita mustasukkaisuutta eikä tunnu kiinnostuneelta siitä mitä hänen vaimonsa puuhaa kodin ulkopuolella. Henryn mielestä mustasukkaisuus on tarpeetonta, koska hän tietää Annien rakastavan vain häntä. Henryä voisikin luonnehtia romantikoksi epäromanttisessa maailmassa. Vaikuttaa siltä kuin Henryyn rakkauskäsitys pohjautuisi enemmän kirjoihin kuin todellisuuteen. Koska hän on kotonaan sanojen maailmassa, rakkaus on hänelle sanoin ilmaistavaa tunnetta, jonka hän pystyykin ilmaisemaan paremmin kuin monet muut. Mutta Henryn rakkaus on myös itsekästä. Hän ei ymmärrä, että toiset voivat kokea rakkauden eri tavalla, eikä uskalla tehdä uhrauksia rakkauden eteen. Avioliitto Charlottenkin kanssa päättyy vasta kun suhde Annieen paljastuu.

Annie ei analysoi rakkauttaan, vaan elää sitä. Heti alussa hän vaatii Henryltä fyysistä kosketusta ja on muutenkin heidän suhteessaan eteenpäin vievä ja aloitetta hallussaan pitävä osapuoli. Vaikka hän pettääkin puolisoaan Maxia, hänellä on silti tarve rehellisyyteen. Hän on paljon ennen Henryä valmis heidän suhteensa paljastamiseen, ja kun totuus selviää Maxille, hän ei yritäkään teeskennellä vaan sanoo suoraan rakastavansa Henryä. Hän kertoo myöskin rehellisesti, että Maxin tuska ei kosketa häntä, vaan lähinnä ikävyyttä. Voi ajatella, että tämä rehellisyys johtaa Annien myöskin suhteeseen vastaanäyttelijänsä Billyn kanssa. Kun Annie huomaa, että hänessä on herännyt tunteita Billyä kohtaan, hän kokee että hänen on toimittava niiden mukaisesti.

Henry tiedostaa, että rakkauteen kuuluu myös kivun tunteminen. (Esim. Stoppard 2003, 84) Annie on vielä pidemmällä. Hän tajuaa että siihen kuuluu myös kivun tuottaminen. Näytelmän rajuimpia repliikkejä on ”Mun pitää valita ketä mä satutan, ja mä valitsen sut, koska mä olen sun.” (Stoppard 2003, 105) Billy ei ole Annieelle tärkeä, mutta Annie haluaa käyttäytyä häntä kohtaan hyvin, eikä katkaise suhdetta, koska tietää (tai usko) että Billy kärsisi. Henry sen sijaan kärsii suhteen vuoksi, minkä Annie tietää, mutta juuri siksi että he merkitsevät toisilleen niin paljon, hänen on helpompi tuottaa tälle tuskaa. On tosin myös mahdollista, että Annien ratkaisujen takana on myös itsekyyttä.

Hän ei jätä Billyä, koska ei halua antaa itsestään kuvaa tunteettomana iskijänä, jolle Billy itsessään ei merkinnyt mitään. (Stoppard 2003, 105)

Henryn ja Annien rakkaus on *Aidon ja oikean* läpi kulkeva, kantava aihe, jonka ympärille koko muu näytelmä rakentuu. Sen voi Henryn seitsemännen kohtauksen monologia mukailten nähdä matkana keskinäiseen tuntemiseen:

HENRY

[---]

Mä muistan miten se lakkas tuntumasta oudolta, että raamatun kreikan kielessä rakastelemisesta puhuttiin tuntemisena. Kukasenytolikaan tuns sen-ja-sen. Lihallinen tuntemus. Sen rakastavaiset uskoo toisilleen. Toisen tunteminen, ei ruumiissa vaan ruumiin kautta, itsen tunteminen, todellinen hän, in extremis, naamio poissa kasvoilta. Kaikki muut versiot itsestä on tarjolla yleisölle. Me jaetaan meidän eloisuus, suru, murjotus, viha, ilo... me ojennetaan ne kenelle tahansa, joka sattuu seisomaan lähellä, ystäville ja perheelle ehkä hetken häpeillen, vieraille epäröimättä. Meidän rakastetut jakaa meidät ohikulkijoiden kanssa. Mut kahdestaan me vaaditaan, että me annetaan itsemme toisillemme. Minkä itsen? Mitä on jälellä? Mitä muuta enää on, jota ei oo jaettu kuin korttipakkaa? Lihallinen tuntemus. Henkilökohtanen, lopullinen, tinkimätön. (Stoppard 2003, 84)

Jotta Henryn ja Annien rakkaus voisi kestää, heidän on opittava ymmärtämään toisiaan. Näytelmän alussa heidän rakkautensa on kiellettyä ja salattua intohimoa, mutta pian se muuttuu jokapäiväiseksi parisuhteeksi, jonka on kestettävä arjen rasiutukset. Tämä näkyy heti heidän suhteensa julkiseksi tulon jälkeen neljännessä kohtauksessa, jossa Henryn ja Annien kiihkeys ja leikkisyys muuttuu asteittain yhä vakavammaksi keskusteluksi. Henry on tyytyväinen asioihin sellaisina kuin ne ovat, mutta Annie tuntee epävarmuutta ja kaipaa Henryltä vahvistusta. Häntä häiritsee, ettei Henry tunne mustasukkaisuutta hänen vastaanäyttelijäänsä kohtaan, ja hän tulkitsee tämän välinpitämättömyydeksi. Kun kaivattua vahvistusta ei tule, Annien tunteet purkautuvat lähes väkivaltaisesti:

*(Annie räjähtää ja hyökkää hänen kimppuunsa huutaen.)*

ANNIE

Sä et rakasta mua niin kuin mä rakastan sua. Mä oon vaan helpotusta Charlotten jälkeen ja hetken huvitusta.

HENRY

Sä olet totisesti huvittava. Mä en ole koskaan *tavannut* ketään noin hölmöä. Mä rakastan sua. Mä en tajua, miks sä käyttäydyt noin.

ANNIE

Mä käyttäydyn normaalisti. Sä se oot epänormaali. Sä et välitä niin paljon että *välittäisit*. Mustasukkasuus on normaalia. (Stoppard 2003, 53)

Henry joutuu ensimmäisen kerran vakuuttamaan Annien rakkaudesta ja onnistuukin siinä. Neljäs kohtaus kuitenkin enteilee tulevia kriisejä.

HENRY

[---]

Sä oot oikeessa. Mä en pane pahakseni. Mä pidän siitä. Mä pidän siitä, miten hän röyhkeydellään myöntää köyhyytensä. Mä pidän hänestä, koska mä tiedän että siinä on kaikki, koska sä tulet kotiin mun luokse eikä me tarvita ketään muita.

Mä rakastan rakkautta. Mä rakastan sitä että mulla on rakastettu ja että mä olen sellanen itse. Eristäytyvä intohimo. Mä rakastan sitä. Mä rakastan sitä, miten se hämärtää eron kaikkien niiden välillä jotka ei oo mun rakastettuni. Maailmassa on vaan kahdenlaisia olentoja. Sä ja ne muut. (Stoppard 2003, 54)

Varsinainen kriisi käynnistyy viidennessä kohtauksessa. Nyt Annie vaatii jotain sellaista, minkä Henry kokee uhraukseksi. Annie vetää yhtäläisyysmerkit Brodien näytelmän muokkauksen ja Henryn rakkauden välille, eikä enää peräänny niin kuin toisessa kohtauksessa, jossa hän lakkasi painostamasta Henryä heidän suhteensa paljastamiseen. Henry on jälleen kipeän valinnan edessä. Siinä missä hänen aikaisemmin piti valita perheen ja uuden rakkauden välillä, nyt vastakkain ovat rakkaus ja periaatteet.

Henry taipuu Annien tahtoon, mutta tekee sen vasta kun näkee avioliittonsa olevan aidosti vaarassa. Emme näe sitä hetkeä, jolloin hän päättää muokata Brodien näytelmän, mutta Stoppard kertoo asian kohtausten sijoittelulla. Yhdeksännessä kohtauksessa Henryn ja Annien suhde on siihen asti vakavimmassa kriisissään. Annien suhde Billyyn on alkanut valjeta Henrylle, ja hän on ensimmäistä kertaa aidosti mustasukkainen ja epävarma avioliittonsa tulevaisuudesta. Seuraavassa kohtauksessa näemme, kuinka Annie ja Billy esiintyvät Henryn muokkaamassa versiossa Brodien näytelmästä. Suoraan Henry sanoo asian yhdennessätoista kohtauksessa. Kun Annie sanoo hänelle, ettei hänen olisi pitänyt työstää näytelmää, jos se ei ollut hänestä oikein, hän vastaa: ”*Susta se on oikein.*” (Stoppard 2003, 104) Brodie sanoo saman vielä suuremmin viimeisessä kohtauksessa:

BRODIE

Älä oo nokkela mun kanssa, Henry, niin kuin sä olit nokkela mun näytelmän kanssa. Mä elin sen ja vuodatin mun sisukset siihen ja sä tulit ja teit siitä nokkelan. Et mun takia. Hänen takiaan. (Stoppard 2003, 110)

Henry joutuu myöntämään itselleen, että Annie on hänelle tärkeämpi kuin taiteelliset periaatteet. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä pelastamaan heidän rakkauttaan, vaan tarvitaan myös Annien vastaantulo.

Annie tuntee syyllisyyttä suhteestaan, mutta kieltäytyy antamasta Henrylle moraalista yliotetta marttyyrina, joka rakastaa ja antaa anteeksi. Hän haluaa, että Henry ymmärtää hänen todelliset



motiivinsa.

ANNIE

Joten sä annat mulle anteeks mitä tahansa, niinkö, Hen? Mä oon itsekäs ämmä, mutta sä rakastat mua joten sä katsot sitä sormien läpi, niinkö? Kiitti vaan, mutta sitä se ei oo. Kunpa mä olisinkin itsekäs, kaikki olis helppoa. Näkemiin, Billy. En mä häntä tarvitse.

[---]

Anteeks että mä satutin sua. Mutta mä tarkotin sitä. Se merkitsi jotain. Ja nyt kun se merkitsee vähemmän kuin mä luulin ja mä tunnen itseni typeräksi, en mä aio hylätä häntä niin kuin se ei olis ollut mitään, pelkkä iskeminen, ei se ollut sellasta, en mä ole sellanen. Kunpa hän vain lakkais tarvitsemasta mua, niin mä voin lakata käyttäytymästä hyvin. Näin mä käyttäydyn hyvin. Mun pitää valita ketä mä satutan ja mä valitsen sut koska mä olen sun. (Stoppard 2003, 105)

Lopulta kuitenkin vain Annien teoilla on merkitystä ja hänen on repäistävä itsensä irti Billystä. Lopullinen ratkaisu tapahtuu, kun Annie kertoo Henrylle totuuden Brodien tapauksesta. Hänen aikaisempi versionsa tapahtumista oli, että Brodie, jonka hän tapasi junassa, oli menossa samaan ohjusten vastaiseen mielenosoitukseen kuin hän, ja toimi koko ajan aattellisista syistä. Nyt Annie kuitenkin kertoo asian oikean laidan:

ANNIE

[---]

Se oli avuton, kuin kolmijalkanen vasikka, hermostunut kuin mikä. Poika junassa. Yritti jututtaa. Mukava. Oli ollut jotain vaikeuksia varuskunnassa, joku riita, en mä muista, oli häipynyt ilman lupaa. Ei se tiennyt mistään marssista. Ei se tiennyt mistään mitään, paitsi *Kuninkaallisen sairaalan Rosiesta*. [Annie vuosien takainen tv-sarja. - JS] Siinä vaiheessa kun me tultiin Lontooseen, se oli seurannut mua vaikka Ku Klux Klaniin. Se roikkui mukana. Ja kun me ohitettiin sotamuistomerkkiä se tempaisi sytyttimen esiin. Se oli niitä isoja kromisia Zippoja – klik, naps. Sotamies Brodie ryntää kukkulan yli teuraaksi, ei muuta ajatusta päässään kuin tehdä muhun vaikutus. Mitä muuta mä saatoin tehdä? Mä hänet värväsin. (Stoppard 2003, 110)

Kun Annie tunnustaa, että hänen aktiivisuutensa Brodien asian ajamisessa johtui puhtaasti syyllisyydentunnosta, hän nöyrytyy samalla tavoin kun Henry on aiemmin nöyrytynyt. Siinä missä Henry nöyrytyi toimimaan omalta kannaltaan epärehellisesti muokkaamalla Brodien näytelmää, Annie puolestaan nielee ylpeytensä ja myöntää Henrylle totuuden. Tämä auttaa häntä myös tekemään irtioton suhteestaan ja valitsemaan avioliittonsa.

Näytelmän loppu on avoin, mutta optimistinen. Henry ja Annie ovat kokeneet kovia, mutta he ovat myös oppineet ymmärtämään toisiaan paremmin. Heidän odotuksensa toisiltaan ovat nyt hieman realistisemmat, silti he tiedostavat entistä paremmin mitä merkitsevät toisilleen. Kaiken puheenpaljouden jälkeen heidän ei enää tarvitse sanoa toisilleen juuri mitään, vaan halaus ja pari sanaa kertovat kaiken olennaisen. Stoppard laittaa lopuksi soimaan Monkeesin ”I’m a Believer” –

kappaleen, jonka elämäniloinen, naiivi optimismi saa uudessa yhteydessään syvempiä sävyjä. Rakkauteen on mahdollista uskoa kaiken läpikäydyntäkin jälkeen.

Tarkasteltaessa Stoppardin tapaa kuvata rakkautta huomio kiinnittyy siihen että Stoppard kieltäytyy sanomasta siitä mitään pysyvää. Kaikki Henryn yritykset rakkauden kuvaamiseen kyseenalaistetaan, mutta se ei silti tarkoita etteivätkö ne olisi tosia. Henryn romanttinen, palvova rakkaus, Annien hetkessä elävä, vaistojaan seuraava intohimo, Charlotten pyrkimys riippumattomuuteen ja Maxin jääräpäinen takertuminen ovat kaikki yhtä aitoja tapoja rakastaa. Näiden törmäyttämällä Stoppard luo gadamerilaisen horisonttien sulautumisen, jossa katsojan näkökanta rakkauteen laajenee jatkuvasti.

Tästä päästään näytelmän rakkauskäsityksen ytimeen. Koska rakkautta ei voi tiivistää tai määritellä, sen ei voi edes sanoa olevan olemassa siinä mielessä kuin jokin kahvimuki. Rakkaus on olemassa vain siinä millaisena ihmiset sen ilmentävät teoillaan. Toisin sanoen: rakkaus ei ole tila vaan prosessi. Ajattelimme me siitä mitä tahansa, vasta se mitä se saa meidät tekemään tai olemaan tekemättä näyttää millaista se todella on. Koska rakkautta ei myöskään voi olla ilman kohdetta, ei sitä voi myöskään olla ilman vuorovaikutusta kohteen kanssa. Oli kohde tietoinen rakkaudesta tai ei, tarjoaa hän vastakaikua tai ei, rakkauden ilmeneminen on aina sidoksissa häneen. Paitsi prosessi, rakkaus on siis myös dialoginen prosessi.

Voiko kysymyksen ja vastauksen rakennetta siis soveltaa tässäkin yhteydessä? Vaikka tuntuukin hullulta lähteä analysoimaan rakkautta logiikan näkökannalta, on rakkaudessa aina jollain tasolla kyse keskinäisestä ymmärtämisestä. Lisäksi on huomattava, että vaikka rakkautta ei voi analysoida objektiivisin ja metodisin keinoin, on se silti kiistämättä olemassa. Näin ollen se on malliesimerkki sellaisesta totuudesta, joka löytyy vain ylittämällä objektiivinen etäisyys, tulkitsemalla yhtä lailla itseä kuin kohdetta. Osoittamalla rakkauden dialogisen luonteen näytelmä sulauttaa itsensä ja tulkitsijansa, pakottaa nämä vertaamaan omaa rakkauskäsitystään näytelmän totuuteen ja löytämään oman totuutensa. Näin näytelmä yhtä aikaa kysyy ja vastaa.

### 3.2.5. Taide

Kohtausten dialogisuutta käsittelevässä luvussa totesin, että *Aidossa ja oikeassa* liu'utaan jatkuvasti todellisuuden ja fiktion välillä, ja niiden rajat hämärtyvät. Selvimmin tämä näkyy ensimmäisessä

kohtauksessa, jonka fiktiivisyys selviää vasta seuraavassa kohtauksessa, sekä kahdeksannessa kohtauksessa, jossa kuvitteellinen tilanne muuttuu asteittain todellisuudeksi. Taiteen ja todellisuuden suhde kulkee teemana kuitenkin koko näytelmän läpi, sekä avoimesti repliikeissä että alatekstinä. Oscar Wilden vanha ajatus siitä, kuinka elämä jäljittelee taidetta (Wilde 1997, 789) konkretisoituu näytelmän tapahtumissa, mutta samalla korostuu hienovaraisesti se tosiseikka, että kaikki näyttämöllä nähtävä on loppujen lopuksi fiktiota.

Taiteen ja totuuden suhde on keskeisessä asemassa myös Gadamerin hermeneutiikassa. Hän vastustaa puhtaan esteettistä katsantokantaa, jossa taideteos on täysin ympäröivästä todellisuudesta irrotettu objekti. Gadamerin mukaan taide välittää aina jonkinlaisen totuuden. Kyseessä ei ole samanlainen totuus kuin tieteessä, yleinen ja metodisesti todistettava. (Weinsheimer 1991, 57) Taide on yksittäistä ja ainutkertaista, ja sen totuus pätee omassa kontekstissään.

Kysymys taiteesta ja totuudesta puetaan sanoiksi etenkin Annien ja Henryn viidennen kohtauksen väittelyssä. Annie korostaa taiteilijana kokemattoman poliittisen aktivistin Brodien näytelmätekstin aitoutta ja sanottavaa, mutta Henryn mielestä tekstin kehnous vie siltä arvon, minkä lisäksi hän vastustaa Brodien yksioikoista ajatusmaailmaa ja tapaa vääntää sanat tarkoittamaan haluamiaan asioita. Henryn mukaan tekstin on oltava hyvin kirjoitettu, jotta se voisi välittää jotain olennaista maailmasta. Henryn asenne korostaa näkökantaa, jonka mukaan teoksen sisältöä ja muotoa ei voi erottaa toisistaan. Henry vaatii sanoilta tarkkuutta ja kirjoittajalta kunnioitusta sanoja kohtaan. Jos sanoilla tempuillaan, ne menettävät voimansa eivätkä ole enää yhteydessä todellisuuteen.

Henryn mielestä sanat määrittelevät sen mikä on totta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että voisimme muuttaa todellisuutta muuttamalla sanojen merkitystä. Pikemminkin merkitys on jotain, joka on löydettävä ja joka on muodostunut pitkän prosessin kautta. Jos traditio hylätään, vedetään samalla pohja pois inhimilliseltä ymmärtämiseltä.

Silti eri ihmiset näkevät aina asiat jossain määrin eri tavoilla. Henryllä ja hänen tyttärellään Debbiellä on hyvin erilainen käsitys siitä, mistä Henryn *Korttitalo*-näytelmässä on kyse. Debbie katsoo tekstiä teini-ikäisen silmin, eikä näe että näytelmän käsittelemät asiat olisivat kovin tärkeitä. Henry, jolle ne ovat erittäin tärkeitä, näkee kirjoittamansa tekstin täynnä merkityksiä. Kumpikin lukee näytelmää omasta horisontistaan, kysyen siltä erilaisia kysymyksiä. Debbien kysymyksiin *Korttitalo* ei pysty vastaamaan ainakaan häntä tyydyttävällä tavalla.

Koska *Aidon ja oikean* henkilöt joko työskentelevät taiteen parissa, tai elävät muuten sen vaikutuspiirissä, taide ja tosielämä sekoittuvat heidän maailmassaan. Konkreettisimmillaan tämä näkyy kahdeksannessa kohtauksessa, jossa näytelmän harjoittelu muuttuu rakkauskohtaukseksi. John Fordin näytelmä vaatii Annielta ja Billyltä fyysistä läheisyyttä ja näyteltyä intohimoa. Kun he voivat sanoa ja tehdä roolihahmoinaan asioita, jotka heijastavat sitä mitä he tuntevat tosielämässä, heidän on helpompi ylittää raja ja tehdä intohimosta aitoa. Voi siis sanoa, että näytelmä muokkaa Annien ja Billyn suhdetta ja edesauttaa heitä käyttäytymään tietyllä tavalla.

Ensimmäisen kohtauksen ote Henryn *Korttitalo*-näytelmästä ja sen variaatiot myöhemmissä kohtauksissa viittaavat myös taiteen ja todellisuuden sekoittumiseen tavalla, jota olen jo aiemmin kuvannut. Avoimeksi jää, missä määrin Max ja Henry käyttäytyvät tietoisesti tavalla, joka viittaa heidän hyvin tuntemaansa näytelmään. Koska he ovat taiteilijoita, heidän maailmansa on joka tapauksessa jäsentynyt paljolti taiteen kautta. Se, että myöhemmät kohtaukset lähtevät niin eri suuntiin kuin alkukohtaus, on päältä katsoen Stoppardin ironinen kommentti siitä kuinka asiat eivät mene tosielämässä samalla tavoin kuin näytelmissä. Mutta koska nämä myöhemmätkin kohtaukset ovat ”vain näytelmää”, on Stoppardin tematiikkakin monimutkaisempaa. Ovatko Maxin ja Henryn reaktiot sen todenmukaisempia kuin Maxin esittämän ja Henryn kirjoittaman hahmon? Stoppard ei vastaa tähän, vaan laittaa kohtaukset puhumaan omasta puolestaan.

Taide voi myös muuttua omalla tavallaan todellisemmaksi kuin tosielämä. Hyvänä esimerkkinä tästä on Brodien tapaus. ”Totuuden” hänen tarinastaan tietävät vain Annie ja hän itse. Kumpikin on omista syistään painanut sen taka-alalle mielessään ja luonut tarinasta uuden, tarkoituksenmukaisemman version, joka saa konkreettisen muodon Brodien näytelmässä. Näytelmän muokkautumisen myötä näemme, kuinka Brodien tarina saa yhä taiteellisemman muodon ja tulee yhä uskottavammaksi ja todellisemmaksi. Brodie alkaa nähdä itsensä sen kautta, ja se arka sotilas joka halusi vain tehdä vaikutuksen Annieen katoaa vähitellen. Kun Brodie syyttää Henryä tarinansa vääristelystä (Stoppard 2003, 110), hän unohtaa tahallaan tai tiedostamattaan, että hänen oma versionsa tapahtumista on yhtä lailla totuuden vastainen.

Koska todellisuutta ja taiteellista esittämistä on vaikea erottaa *Aidossa ja oikeassa* toisistaan, nousee esiin kysymys, missä määrin niillä on muutenkaan eroa. Mikä meidän jokapäiväisessä käytöksessämme on aitoa, ja mikä näyttelemistä? Rinnastamalla taiteellisen ja sosiaalisen esittämisen näytelmä pakottaa tarkastelemaan kuinka rehellisesti ihmiset tosiasiallisesti esiintyvät toisilleen ja itselleen. Sen sijaan, että meissä olisi ulkokuori ja aito sisin, löytyy meistä useita

esittämisen kerroksia, joiden alta on hyvin vaikeaa löytää mitään mitä voi sanoa todelliseksi. Näytelmän henkilöt joutuvat kerta toisensa jälkeen arvioimaan uudelleen itsestäänselvinä pitämiään asioita. Hyvä esimerkki tästä on yhdeksäs kohtaus, jossa Henryn reaktio – mustasukkainen kuulustelu ja Annien tavaroiden penkominen – yllättää Annien ja Henryn itsensäkin. Annie sanoo Henrylle yhä uudestaan, ettei tämä ole oikeasti sellainen, millä tavalla hän käyttäytyy. (Stoppard 2003, 94 ja 99) Mutta koska Henry on juuri toiminut niin, on viesti se että hän ainakin joskus, tietyssä tilanteessa todella on sellainen.

Todellisuuden käsitteen hämärtämisen lisäksi taide toimii *Aidossa ja oikeassa* kuitenkin myös paradoksaalisesti jonkinlaisena salatun totuuden paljastajana. Etenkin popmusiikilla on tässä suhteessa merkittävä osuus. Se on merkittävä osa Henryn maailmaa ja ajattelua, minkä vuoksi se avaa oven hänen persoonaansa. Toisen kohtauksen levynvalinta kertoo, että hän haluaisi pitää tämän puolen itsestään salassa. Hän sanoo syyksi, että haluaa vaalia älykkökirjailijan imagoaan (Stoppard 2003, 13), mutta hän pyrkii selvästi suojelemaan laajemminkin persoonallisuutensa herkkää puolta. Hänen romanttisuuteensa viitataan näytelmässä useaan otteeseen, ja hänen musiikkimakunsa tukee tätä luonnehdintaa.

HENRY

[---]

Hankaluus on siinä, että mä en pidä siitä popmusiikista, josta voi pitää. Sinfonioiden ja Dame Janet Bakerin väliin voi laittaa vähän Pink Floydia – se osoittaa virkistävän laajaa makua, tai ainakin virkistävää rehellisyyttä – mutta *mä* pidän Wayne Fontanan ja Mindbendersin ”Um Um Um Um Um”ista.

MAX

Mistä?

HENRY

Se on sen kappaleen nimi. (*Esittää*) ”Um-Um-Um-Um-Um”. Mä pidän Neil Sedakasta. Muistatsä ”Oh Carol”in?

MAX

No voi Jeesus.

HENRY

(*Hilpeästi*) Tiedän, mä en ole kovin ajan tasalla. Mä pidän Herman’s Hermitsistä ja Holliesista ja Everly Brothersista ja Brenda Leestä ja Supremesista... En mä tarkota kaikkea mitä ne teki. En mä *esittäjistä* pidä. Mä pidän singleistä. (Stoppard 2003, 23)

Toisin kuin Henryn nokkela ja ironinen julkinen persoona, popmusiikki on puhdasta tunnetta, jossa pariin, kolmeen minuuttiin on tiivistetty kaikki mahdollinen onni ja kipu. Musiikki ilmaisee kaiken sen, jota Henry ei näytelmissään tai elämässään kykene sanomaan. Parhaiten tämä ilmenee 11. kohtauksen lopussa, jossa Procol Harumin *A Whiter Shade of Pale* saa hänet murenemaan lähes täysin. (Stoppard 2003, 106)

Taide siis sekä hämärtää että paljastaa. Se vie ihmiset jonkinlaiseen rajatilaan, jossa tuttu näyttäytyy vieraana ja vieras tuttuna. Se antaa vastauksia elämän kysymyksiin, mutta esittää samalla uusia kysymyksiä. *Aidon ja oikean* henkilöt jäsentävät maailmaansa taiteen kautta ja yrittävät ymmärtää itseään ja toisiaan sen avulla. Samalla tavoin Stoppard intertekstuaalisilla viittauksilla ja tekstissä määritellyillä musiikkivalinnoilla auttaa katsojaa tulkitsemaan näytelmän tapahtumia ja henkilöitä. Näytelmä ei niinkään aseta taidetta ja todellisuutta vastakkain, vaan sijoittaa ne lomittain. Jälleen kerran dialoginen rakenne nousee esiin. Taide käy vuoropuhelua ihmisten kanssa niin näytelmän sisällä kuin sen lukemis- ja katsomiskontekstissakin.

Tästä johtuen näytelmää ei voi koskaan täysin lukea tai katsoa esteettisen välimatkan päästä. Se on aina meille jollain tavoin totta. Vaikka tulkintahetken ja näytelmän kirjoittamisen välillä olisi pitkä ajallinen välimatka, teoksen merkityksellinen läsnäolo ylittää tämän etäisyyden. (Gadamer 2013, 165.) Siinä missä taide on todellista *Aidon ja oikean* henkilöille, on *Aito ja oikea* yhtä lailla totta niille jotka sitä lukevat, esittävät ja katsovat.

### 3.2.6. Analyysin yhteenveto

Edellä olen pyrkinyt osoittamaan, että *Aito ja oikea* ilmentää hermeneuttisia periaatteita siinä muodossa kuin ne näkyvät Gadamerin ajattelussa. Olen tutkinut, kuinka dialogisuus ilmenee näytelmätekstin muodossa ja sisällössä sekä kuinka siitä pystyy muodostamaan laajempia linjoja hermeneutiikan käsityksiin ymmärtämisestä ja tulkinnasta.

Stoppard kuljettaa näytelmänsä henkilöitä kohti ymmärrystä itsestään ja maailmasta. Samanaikaisesti katsojan ymmärrys näytelmästä ja sitä kautta omasta maailmastaan kasvaa ja avartuu. Tämä tapahtuu jatkuvan vuoropuhelun kautta: henkilöt käyvät keskinäistä dialogia ja pakottavat sen avulla totuuden esiin, samalla kun näytelmän kohtaukset ristivalottavat ja kyseenalaistavat toisiaan ja näin laajentavat merkityksiään. Sisällön tasolla näytelmä havainnollistaa rakkauden dialogisen luonteen, joka ilmenee vain vuorovaikutuksessa toisen ihmisen kanssa. Se myös kuvaa kuinka taide hämärtäessään todellisuuden rajoja paljastaa syvempiä totuuksia ja kuinka taidetta ja tosielämää ei lopultakaan voi erottaa toisistaan, vaan ne ruokkivat jatkuvasti toisiaan.

Kysymyksen ja vastauksen logiikka on siis selvästi läsnä *Aidossa ja oikeassa* jo tekstin tasolla.

Teksti esittää kysymyksiä taiteesta, rakkaudesta sekä omasta olemuksestaan ja merkityksistään, sekä vastaa itsensä ja lukijoidensa esittämiin kysymyksiin. Mutta näiden lisäksi on näytelmän ymmärtämiseksi otettava mukaan ne kysymykset, jotka nousevat esiin näyttämötulkinnan yhteydessä. Näytelmän todellinen potentiaali aukeaa vasta kun se esitetään, ja tällöin sen varsinainen luonne nousee esiin. Seuraava askel on siis lähteä tutkimaan näytelmän transformaatiota esitykseksi.

## 4. TOM STOPPARDIN *AITO JA OIKEA* TAMPEREEN YLIOPIILASTEATTERISSA

### 4.1. Näytelmän lukeminen

En voi tarkalleen sanoa, koska ensimmäisen kerran tulin tietoiseksi *The Real Thingin* olemassaolosta. Se on kuitenkin ollut todennäköisesti 1990-luvun puolivälin jälkeen. Tuolloin opiskelin Joensuun yliopistossa, ja näytelmä oli yliopiston kirjaston hyllyssä. Stoppard oli minulle nimenä tuttu, ja selailin jonkin verran hänen näytelmiään, jotka vaikuttivat kiinnostavilta. En kuitenkaan todennäköisesti kiinnittänyt tähän nimenomaiseen tekstiin erityistä huomiota. Varmuudella voin sanoa törmänneeni näytelmään keväällä 1998 Mark Fortierin kirjassa *Theory/Theatre: An Introduction*, jonka luin teatterin ja draaman tutkimuksen pääsykokeita varten. Näytelmä mainittiin ja sitä siteerattiin postmodernismia käsittelevässä luvussa. Vuonna 2000, jolloin opiskelin jo Tampereella, Lontoossa esitettiin näytelmästä David Leveauxin uusi ohjaus, joka herätti suurta huomiota. Lukemissani brittilehdissä näytelmä sai paljon palstatilaa, ja alkoi kiinnostaa minua entistä enemmän. Sitä ei kuitenkaan ollut saatavilla Tampereen kirjastoissa, enkä ollut niin kiinnostunut, että olisin lähtenyt sitä aktiivisesti etsimään. Muistan kuitenkin pintapuolisesti selanneeni näytelmää Joensuussa.

Ensimmäisen kerran luin näytelmän kokonaisuudessaan kesällä 2001. Tuohon aikaan suunnittelin kirjailijoiden ja kirjallisuudentutkijoiden keskuuteen sijoittavan näytelmän kirjoittamista. Vietin tuolloin kesää Joensuussa, ja mieleeni juolahti lukea *The Real Thing* sillä ajatuksella että saisin siitä virikkeitä omaa tekstiäni varten. Tiesin, että näytelmä oli älykäs ja hauska ja kertoi sivistyneistä ihmisistä, millaiseksi suunnittelin myös omaa tekstiäni. Näytelmä on yhä kirjoittamatta. Mutta kun luin Stoppardin näytelmää, se alkoi viedä yhä enemmän mukanaan.

Ehkä ensimmäinen reaktioni oli kuitenkin lievä pettymys. Olin kai odottanut, että näytelmä hämärtäisi faktan ja fiktion rajaa vielä enemmän ja pelaisi monimutkaisempia älyllisiä pelejä. Tarina olikin pohjimmiltaan ihmissuhdedraama. En kuitenkaan voinut olla palaamatta siihen yhä uudestaan. Kesän aikana heräsi ajatus ohjata näytelmä ja tehdä sen pohjalta gradu.

Mikä näytelmässä sitten veti minua niin voimakkaasti puoleensa? Eräs tärkeä seikka oli tietysti



taidokas dialogi. Olen aina ollut älykkään vuoropuhelun ystävä, eikä suomalaisessa teatterissa mielestäni ollut sitä ainakaan liikaa. Toinen vaikuttava tekijä on todennäköisesti ollut myös ns. julkisen palvelun ajatus. Teksti oli Suomessa lähes tuntematon, ja oli jo korkea aika esittää se myös täällä.

Nämä syyt eivät kuitenkaan ole riittäviä, sillä moni muukin näytelmä täyttää samat ehdot. Tekstissä oli siis jotain, joka juuri tuolloin vetosi minuun ja jonka koin henkilökohtaisesti tärkeäksi. On myönnettävä, että nytkään näytelmän jo ohjattuani en osaa täysin selittää, miksi se jäi vaivaamaan minua. En halua kuitenkaan jättää kysymystä mystiikan hämärään enkä kuitata sitä taas yhdeksi selittämättömäksi asiaksi.

Ensinnäkin, aihe. Näytelmä käsittelee rakkautta ja taidetta, molemmat aiheita joista lähes jokaisella on kokemuksia, mutta jotka itse koen itselleni erityisen läheisiksi. *The Real Thing* iski paljolti juuri siksi, että se meni syvemmälle näihin aiheisiin kuin ehkä mikään muu siihen asti kohtaamani näytelmä. Se ei väistellyt tai hämärtänyt tärkeitä kysymyksiä, vaan puki sanoiksi asioita, joita on äärimmäisen vaikea pukea sanoiksi. Stoppardilla oli paitsi rohkeutta kysyä, mitä rakkaus oikeastaan on, myös rohkeutta tarjota vastauksia. Vastauksia ei kuitenkaan tarjottu lopullisena totuutena, vaan ne myös kyseenalaistettiin. Kaikki tämä tehtiin mukaansatempaavan draaman keinoin, tunteella ja älykkäästi.

Ei voi myöskään aliarvioida sitä seikkaa, että näytelmän ajatukset heijastivat monin paikoin omia tuntemuksiani. Etenkin Henryn ajatukset kirjoittamisesta vetosivat minuun voimakkaasti. Itseäni on jo pitkään ärsyttänyt taipumus katsoa huonoa kirjoittamista läpi sormien, jos aihe on katsottu arvokkaaksi. Vuosien mittaan olen tullut yhä vakuuttuneemmaksi, että muotoa ja sisältöä ei voi erottaa toisistaan. Voi siis sanoa, että ohjauspäätökseen vaikutti myös jonkinlainen julistamisen tarve.

Olin jo pitemmän aikaa sitten päättänyt, että graduni tulisi käsittelemään tekstin ja tulkinnan suhdetta, ja että se pohjautuisi jonkin näytelmän ohjaukselle. *The Real Thing* soveltui mielestäni erinomaisesti kyseiseksi näytelmäksi jo siksi, että se sijoittui kirjallisuuden ja teatterin maailmaan, mutta myös siksi että se esitti kysymyksiä todellisuudesta käsitteiden takana ja siitä kuinka eri tavoin ihmiset ymmärtävät samat käsitteet.

Kesästä 2001 alkaen aloin siis lukea näytelmää sillä ajatuksella, että ohjaisin sen Tampereella.

Alusta lähtien mukana oli myös ajatus, että suomentaaisin tekstin. Syksyllä otin yhteyttä Näytelmäkulmaan ja sain tietää, että näytelmästä oli olemassa Liisa Ryömän suomennos nimellä *Se tärkein*. Luettuani käännöksen en ollut siihen kaikilta osin tyytyväinen, koska olisin itse kääntänyt jotkin kohdat toisella tavalla, minkä lisäksi tekstissä oli muutama selkeä käännösvirhe. Suomennos kuitenkin avasi näytelmän minulle aivan uudella tavalla. Kun luin tekstiä suomeksi, se tuli paljon lähemmäksi minua, ja pinnan alla olevat tunteet alkoivat valottua. Englanninkielisen tekstin lukeminen oli ollut älyllisempi ja etäisempi kokemus, mutta nyt tekstin koskettavuus alkoi aueta. Tässä vaiheessa päätin käyttää kyseistä suomennosta ohjauksessani.

Ensimmäinen ajatukseni oli tehdä esitys yhteistyössä Teatterin ja draaman tutkimuksen oppiaineen ja näyttelijäntyön laitoksen opiskelijoiden kesken. Nätyllä tuolloin opiskellut Eriikka Väliahde oli kiinnostunut Annien roolista, mutta hanke kaatui ajan puutteeseen ja järjestelyongelmiin. Vähitellen totesin, että esitys on helpompi toteuttaa jossain olemassaolevassa teatterissa.

Syksyllä 2002 tein seminaarityöni tekstin ja tulkinnan suhteesta, jota käsitteelin erityisesti kontekstien ja artikulaation kautta. Työssä en puuttunut tulevaan ohjaukseni, vaan käytin seminaaria lähinnä gradun teoriapohjan valmisteluun. Tässä vaiheessa en muutenkaan paneutunut näytelmään sen suuremmin, enkä muista että olisin edes lukenut sitä moneen kuukauteen.

Tuona talvena tein kuitenkin päätöksen tarjota ohjausta Tampereen Ylioppilasteatterille. Tähän vaikutti ratkaisevasti Kaisa Tuovilan neuvo. Hän myös ehdotti, että tekisin tekstistä oman suomennokseni. Huomasin, että ajatus vetosi minuun suuresti. Oma käännös antaisi tilaisuuden sekä korjata virheet joita oli mielestäni aikaisemmassa käännöksessä, että antaa oman panokseni näytelmän tekstiin. Hankin näytelmän uusimman version vuoden 2003 alussa. Sain tästä lopullisen sysäyksen oman käännökseni tekemiseen, sillä näin että kirjailija oli tehnyt tekstiin useita muutoksia, joista suurin oli kahden erillisen kohtauksen yhdistäminen uudeksi kohtaukseksi, josta tuli uuden version 7. kohtaus. Uuden suomennoksen tekeminen ei ollut enää vain makuasia, vaan välttämättömyys.

## 4.2. Suomennos

Ensimmäisen version käännöksestä tein keväällä 2003. Prosessi oli yllättävän nopea ja kivuton. Olin jo käynyt useat kohdat läpi päässäni, joten minun tarvitsi vain kirjoittaa ne ylös. Tämä ei

kuitenkaan tarkoita, etteikö vastaan olisi tullut useita pulmallisia osuuksia. Stoppardin kulttuuriset viittaukset ja kielellinen leikittely tarjosivat paljon päänvaivaa. Hyvänä esimerkkinä tästä on 11. kohtauksen kohta, jossa Annie puhuu suhteestaan Billyyn. Annie käyttää englanninkielistä termiä ”hoist by one’s own petard”, joka tarkoittaa suunnilleen omaan ansaansa lankeamista. Annie kysyy ”What’s a petard?” ja alkaa pohtia sanonnan merkitystä. Suorista suomenkielistä vastineista, kuten ”langeta omaan ansaansa” tai ”pudota omaan kuoppaan” ei voinut kehitellä samanlaista pohdiskelua. Koska ko. dialogi ei ollut näytelmän ensimmäisessä versiossa, aikaisemmasta suomennoksestakaan ei ollut apua. Pitkän miettimisen jälkeen päädyin käyttämään sanontaa ”pilkka osuu omaan nilkkaan”, ja laitoin Annien miettimään, miksi juuri nilkkaan. Katsoin tämän lähimmäksi suomenkieliseksi sanonnaksi, josta pystyi kehittämään alkutekstiä suunnilleen vastaavan dialogin.

Toinen suuri ongelma oli John Fordin näytelmä *'Tis Pity She's a Whore*, jota Annie ja Billy harjoittelevat toisessa näytöksessä, ja josta siteerataan pitkiä jaksoja. Koska en löytänyt näytelmästä yhtään suomennosta, minun oli käännettävä otteet itse. Näytelmä on 1600-luvulta ja kirjoitettu silosäkeellä, joten jo kääntäminen sinänsä tuotti omat hankaluutensa. Lisäksi kieli oli saatava kuulostamaan vanhalta ja runolliselta, ja erottumaan selkeästi muusta tekstistä. Otin malliksi Paavo Cajanderin Shakespeare-käännökset ja ahdoin säkeet suunnilleen alkuperäistä muistuttavaan mittaan käyttäen paljon runollisia sanojen lyhennyksiä. Yritin myös parhaani mukaan käyttää loppusointuja niissä kohdissa, joissa sellainen oli myös alkutekstissä. Muiden tekstissä olleiden sitaattien kohdalla käytin olemassaolevia käännöksiä. Neljännen kohtauksen *Neiti Julie* –otteet otin Helena Anhavan käännöksestä, mutta vaihdoin sen harjoitusvaiheessa Lauri Siparin versioon, koska katsoin sen helppotajuiseksi ja –lukuisemmaksi. Henryn *Hamlet*-sitaatin seitsemännessä kohtauksessa otin puolestaan Paavo Cajanderilta.

Ensimmäisissä versioissa henkilöt puhuivat jonkinlaista yleiskieltä. Kaikki hahmot käyttivät esim. sanoja ”minä” ja ”sinä”. Pyrin kuitenkin pitämään tekstissä jonkinlaisen puhekielenomaisuuden ja sujuvuuden. Perusongelma oli, että englannin kielessä puhekielen ja kirjakielen kirjoitusasussa ei ole juurikaan eroa. Suomessa asia on toisin, joten henkilöiden puhettavan suhteen oli tehtävä selkeä ratkaisu. En uskaltanut vielä tässä vaiheessa tehdä tekstistä vielä liian arkikielistä, mihin vaikutti osaltaan se, että aikaisempi suomennos oli myös yleiskielinen. Henkilöiden sivistyneisyys ja keskiluokkaisuus piti minut myös tässä vaiheessa yleiskielessä.

Kesällä 2003 uudistin suomennosta. Tässä vaiheessa korjaus oli varsin pintapuolista, korjasin

lähinnä 1. version virheitä ja vaihdoin joitain ilmaisuja mielestäni parempiin. Annoin 2. version teatteriohjaaja Timo Ventolan luettavaksi, eikä hän löytänyt siitä suuremmin moitittavaa. Hänen neuvostaan luetutin tekstin myös dramaturgi Anna Häyrisellä, joka kehotti minua käymään tekstin vielä uudestaan läpi, sillä se oli hänen mielestään vielä monin paikoin kömpelö.

Syksyllä 2003, jolloin olin jo saanut tietää, että Tampereen YT ottaa näytelmän ohjelmistoonsa, päätin uudistaa suomennoksen täysin. Rohkaistuin muuttamaan tekstin puhekielisemmäksi ”mä-sä”-puheeksi. Esikuvana olivat etenkin Juha Siltasen näytelmäsuomennokset, joista tuona syksynä luin Mametin *Elämä näyttämöllä* ja Albein *Kuka pelkää Virginia Woolfia?*. Siltasen esimerkki osoitti, että myös sivistyneet ja älylliset (tai sellaista esittävät) ihmiset voi laittaa luontevasti keskustelemaan arkikielellä. Tämä helpotti myös Billyn, Debbien ja Brodien roolien kääntämistä, sillä näitä hahmoja olisi ollut todella vaikeaa laittaa puhumaan korrektia kieltä. Sisällöllisesti käännös ei juurikaan muuttunut, tässä suhteessa esitetty versio oli loppujen lopuksi varsin lähellä ensimmäistä versiota.

Aivan loppuvuodesta 2003, juuri ennen ensimmäisiä lukuharjoituksia, tein vielä neljännen version, jossa hioin joitain ilmaisuja, mutta joka ei enää suuresti poikennut kolmannelta versiosta. Harjoitusvaiheessa teksti vielä eli jonkin verran. Kahdessa kohdassa vaihdoin repliikkiä näyttelijöiltä tulleen idean mukaiseksi: Ensimmäisessä kohtauksessa Maxin repliikki ”Sinähän olet oikea musta hevonen.” muuttui muotoon ”Sinähän se vasta musta hevonen olet.”, ja seitsemännen kohtauksen Henryn repliikki ”Älä loukkaannu.” sai uudeksi muodokseen ”Älä pahastu”. Kummassakin tapauksessa uusi versio kuulosti luontevammalta sen hetkisessä näyttämötilanteessa.

### 4.3. Produktion käynnistäminen

Jätin ohjaustarjoukseni Tampereen YT:lle keväällä 2003 ja sain tietää elokuussa, että esitys otetaan ohjelmistoon. Ensi-illan oli aluksi tarkoitus olla toukokuussa 2004, mutta kun eräs toinen suunniteltu produktio jouduttiin perumaan, ensi-ilta aikaistui huhtikuuhun. Alkusyksyn ohjasin Helsingissä Ilves-teatterille Aleksis Kiven *Selman juonia*, joten en uhrannut tuolloin kovinkaan paljon aikaa *Aidolle ja oikealle*. Tein kuitenkin jo alustavia valmisteluja ja pohdiskelin roolivalintoja.

Mitkä sitten olivat ajatukseni ja tulkintani näytelmästä tässä vaiheessa? Yhden asian ainakin olen

todennut: mitään yksiselitteisen selkeitä tulkintoja ja ratkaisuja minulla ei tässä vaiheessa ollut. Olen huomannut, että ohjaajana annan paljon tilaa näyttelijöille ja pikemminkin löydän tulkinnat harjoitusprosessin aikana. Voi myös olla, että olen ehkä liiankin tekstilähtöinen ohjaaja. Tavoitteenani on lähinnä saada teksti näyttämölle luontevasti ja uskollisesti, ja antaa sen puhua puolestaan. Joitain ajatuksia minulla kuitenkin on ollut, ja vihjeitä niistä löytyy ainakin YT:lle lähettämästäni ohjaustarjouksesta, jonka olen laatinut maaliskuussa 2003.

On huomattava, että kyseinen paperi on laadittu vakuuttamaan teatterin hallitus siitä, että esitys kannattaa ottaa ohjelmistoon. Olen siis todennäköisesti painottanut sellaisia asioita, joiden olen katsonut edistävän tätä päämäärää. Paperi on silti totuudenmukainen ja rehellinen ja heijastaa mielestäni hyvin tuolloisia ajatuksiani.

Näytelmän teemoista kirjoitin:

”Näytelmän kantava teema on mielestäni rakkaus, ja ihmisten erilaiset käsitykset siitä. Henkilöt tavoittelevat rakkautta, mutta joutuvat konflikteihin, kun heidän tapansa määrittellä rakkaus törmäävät keskenään. Näytelmä esittää kysymyksen, onko mitään rakkautta sinänsä olemassa, vaiko ainoastaan erilaisia tapoja ilmaista sitä? Tästä nousee esiin myös laajempi kysymys sanojen ja todellisuuden suhteesta. Onko sanojen takana mitään ”aitoa” ja ”todellista”, joka on riippumaton siitä, miten itse kukin niistä puhuu? Vai onko todellisuus vain sitä, miten kukin sen itse kokee, käsittää ja tulkitsee? Toisaalta näytelmä nostaa esiin myös päinvastaisen kysymyksen: Jos rakkaus ja muut vastaavat ilmiöt ovat todellisia, riittävätkö sanat niiden tavoittamiseen, ja voiko niitä koskaan todella ilmaista käytettävissämme olevilla keinoilla?

Näytelmä sivuaa myös kysymystä taiteen olemuksesta ja hyvän taiteen määrittelystä. Riittääkö että taide (esim. kirjallisuus) käsittelee tärkeitä asioita ja on tekijän syvästi ja aidosti kokemaa, vai tarvitaanko myös taitoa ja kykyä sanoman ilmaisemiseen?” (Suvanto 2003)

Harjoitus- ja esitysprosessit eivät siis muuttaneet peruskäsitystäni näytelmästä. Eri asia on sitten, kuinka hyvin kyseiset teemat näkyivät itse esityksessä. Tätä tulen käsittelemään jäljempänä.

Ohjaustarjouksen toinen tärkeä osa on näkemykseni esityksen toteuttamisesta. Kirjoitin ohjaussuunnitelmassani seuraavasti:

”Tarkoitukseni on, että esityksestä tulisi herkkä ja intiimi, ja pääpaino olisi näyttelijäntyöllä. Ilmavuutta ja keveyttä vasten tunteiden viiltävyys korostuu paremmin. Koska ohjaukseeni liittyy myös tutkimuksellinen puoli (mistä lisää jäljempänä), prosessissa korostuu ehkä tavallista enemmän näyttelijöiden oma tulkinta ja luovuus. Teksti, näyttelijäntyö, lavastus, valot ja äänimaailma nivotaan silti yhteen kokonaisuudeksi, jossa yksikään elementti ei tunnu irralliselta. (Esim. musiikilla on hyvin suuri osuus näytelmän dramaturgiassa.) Vaikka näytelmä on hyvin dialogipainotteinen, tekstin ei anneta kahlita roolisuorituksia. Ilmaisun on tarkoitus olla pienieleistä ja herkkävivahteista.

Kuten jo syksyllä sanoin alustavassa tarjouksessani, myös esityksen teatterillisuutta on tarkoitus

painottaa. Näytelmän teatterimiljöö ja leikittely toden ja teatterin rajamaastossa antaa tähän hyvän tilaisuuden. Kyseessä on kuitenkin vain yksi taso muiden joukossa, muistuttamassa siitä että ”tosielämänkin” kohtaukset ovat fiktiota. Jo se, että näyttelijät ovat nuorempia kuin henkilöt (tai osa henkilöistä, joukossa on myös parikymppisiä) antaa esitykselle kiinnostavaa lisäsärmää.

Esitys tulee olemaan rytmiltään sulavasti ja luonnollisesti etenevä. Kohtausten väliset siirtymät toteutetaan nopeasti ja huomaamattomasti, ehkä jopa niin että kohtaukset menevät hiukan päällekkäin. Tämän vuoksi lavastuksen tulee olla yksinkertainen ja näyttämön suhteellisen tilava. Tapahtumapaikkoina ovat lähinnä olohuoneet, jotka jo näyttämöohjeidenkin mukaan muistuttavat paljon toisiaan, joten lavastuksen siirtelyyn tai muunteluun esityksen aikana ei liene suurtakaan tarvetta.

Aion säilyttää 1980-luvun näytelmän tapahtuma-aikana. Epookkia ei ole kuitenkaan tarkoitus sen kummemmin korostaa, vaan se pysyy taustaelementtinä. (Eli mm. puvustukseen ja lavastukseen ei uhrata hirveästi ylimääräisiä resursseja.)

Varsinaiseen harjoitusprosessiin tarvittaneen pari kuukautta, ehkä hieman enemmänkin, sillä näytelmä on vaativa ja sisältää paljon tekstiä. Harjoitusten alussa pyritään pääsemään irti dialogin kahleista, esim. improvisaatioilla. Näin puheen alle muodostetaan toinen ilmaisun taso, jolloin näyttelijäntyö saadaan moniulotteisemmaksi. Itse näytelmää harjoiteltaessa en aio pakottaa näyttelijöitä omaksumaan omia visioitani, vaan näkemykset muodostetaan yhteistyössä. Yleensäkin työtapani kuuluu antaa näyttelijöille tilaa oman roolityönsä rakentamiseen.” (Suvanto 2003)

Näytelmän tulkintaan kuuluu erottamattomana osana sen fyysinen ilmeneminen näyttämöllä. Tehtäessä ratkaisuja näytelmän visuaalisuudesta, äänistä, rytmistä, näyttelijäntyöstä jne., tulkitaan koko ajan myös näytelmän sisältöä ja päinvastoin. Päätettäessä sitä, kuinka tämä nimenomainen esitys esitetään, tehdään samalla päätöksiä näytelmän sisällöllisistä merkityksistä. Tätä käsitystä tukee myös Gadamerin näkemys, että näytelmä on olemassa vain esityksissään ja tulkinnoissaan. Itsellenikin ohjattavan näytelmän teemat aukeavat helpommin, kun tiedän millainen konkreettinen esitys tulee olemaan.

Voi siis sanoa, että näytelmän näyttämötulkitseminen alkaa jo sillä hetkellä kun se luetaan. Kysymykset ja vastaukset joita teksti ja lukija toisilleen esittävät vievät jo kohti näyttämöesitystä. Vielä pidemmälle mennä voi jopa sanoa, että tulkinta on jo alkanut ennen lukemista. Kaikki potentiaaliset esitysmahdollisuudet sisältyvät jo tekstiin ja odottavat että tulkitsija avaa ne. Tässä vaiheessa dialogi, jota teksti käy jo sisällään, ottaa mukaansa ihmisen uudeksi keskustelun osapuoleksi. Alkaa tekstin universaaliuden soveltaminen tiettyyn historialliseen tilanteeseen.

#### 4.4. Roolivalinnat

YT:n kanssa sovittiin, että valitsen näyttelijät kaikille teatterin jäsenille avointen lukuharjoitusten pohjalta. Näytelmän kaksi läpilukua pidettiin marraskuussa 2003. Suurin osa näyttelijöistä tulikin mukaan juuri tätä kautta, vain Billyn esittäjä jouduttiin hakemaan muualta. Valintojani rajoitti käytettävissä olevien näyttelijöiden määrä, esim. monet sellaiset YT:n jäsenet, joita olin ajatellut mahdollisina näyttelijöinä olivat kiinni muissa projekteissa. Lisäksi, niin kuin harrastajateattereissa yleensäkin, miesrooleihin oli vähemmän tarjokkaita ja siis vähemmän valinnanvaraa kuin naisrooleihin.

Lopulliset roolivalinnat tein ennen joulua. Seuraavassa perustelut jokaiselle valinnalle, siinä järjestyksessä kuin henkilöt esiintyvät näyttämöllä.

Max – Tapio Ylinen.

Max oli eräs niitä rooleja joita mietin pisimpään, ja johon oli vaikea keksiä sopivaa näyttelijää. Rooliin tarvittiin kypsyyttä ja rauhallisuutta, mutta myös muuntautumiskykyä ja tarvittaessa pinnan alta ryöpsähtävää kiihkeyttä. Esittäjän tuli olla uskottava sekä 1. kohtauksen pisteliäänä arkkitehtina että kahden seuraavan kohtauksen epävarmana näyttelijänä.

Kun sitten varmistui, ketkä näytelmään ylipäätään pyrkivät, Tapio Ylisen valinta oli varsin helppo. Olin nähnyt hänet aikaisemminkin näyttämöllä ja luotin hänen kykyihinsä. Mukaan pyrkineistä Ylinen vastasi jo olemukseltaan parhaiten kuvaani Maxista ja hänen mutkaton ja luonteva näyttelemistyylinensä sopi hyvin rooliin.

Charlotte – Disa Kamula

Ensimmäisen läpiluvun jälkeen olen merkinnyt työpäiväkirjaani: ”Disa: ei oikein Charlotte.” (Suvanto 2004) Vähän ajan päästä olin kuitenkin tehnyt täyskäännöksen ja ottanut Kamulan juuri kyseiseen rooliin. Selityksenä lienee se, että Charlotten rooli tuotti minulle eniten vaikeuksia valinnan suhteen, enkä aluksi nähnyt päässäni juuri ketään roolissa. Charlotten pitää ensiksi olla Henryn kirjoittama herkkä ja sympaattinen hahmo, sitten hänen on muututtava pisteliääksi vaimoksi ja lopussa hän on filosofoiva yksinhuoltajaäiti. Tätä roolivalintaa oli mietittävä erityisen tarkkaan.

Voi olla, että aluksi minua arvelutti myös niinkin pinnallinen seikka, kuin Kamulan nuorekkuus ja

kauneus. Häntä oli vaikea ensi alkuun kuvitella kypsänä naisena ja petettynä aviovaimona. Lopulta kuitenkin huomasin, etten osannut ajatella rooliin ketään muutakaan. Kamula nousi aina ykkösvaihtoehdoksi. Olin lisäksi ohjannut häntä aiemminkin, ohjauskurssin demossa keväällä 2001, ja tiesin hänet aloitekykyiseksi ja monipuoliseksi näyttelijäksi, jonka kanssa yhteistyö toimii hyvin.

Henry – Mikko Joukamaa

Mikko Joukamaan olin päättänyt valita jo edellisenä keväänä. Tiesin hänen olevan älykäs ja nopeasti reagoiva näyttelijä, jonka komediantaju ja nokkeluus sopivat erinomaisesti Henryn rooliin. Tiesin hänestä löytyvän myös särmää, joka olisi tarpeen näytelmän muuttuessa koskettavammaksi. Voi sanoakin, että muita roolivalintoja tehdessäni Joukamaa oli jonkinlainen peruslähtökohta, johon kaikki muut näyttelijät suhteutettiin.

Annie – Laura Rämä

Laura Rämä ei itse asiassa ollut ensimmäinen valintani. Olin aluksi valinnut Pirjo Heikkilän Annieksi ja Rämän Debbieksi. Heikkilä kuitenkin ilmoitti pian, ettei pysty olemaan mukana esityksessä. Mikko Joukamaa ja Disa Kamula ehdottivat minulle, että Rämä ottaisi Annien roolin ja Elina Kokko Debbien. Tämä arvelutti minua hieman, koska jo tässä vaiheessa oli tiedossa että Rämä olisi mukana Tampereen Teatterin *West Side Storyssa*, jonka harjoitukset veisivät paljon aikaa. Lisäksi Rämä vaikutti jo ulkoiselta olemukseltaan hieman liian nuorelta Annien rooliin. En kuitenkaan epäroinyt pitkään, sillä tiesin Rämän näyttelijäntaidot ja pitkän näyttämökokemuksen.

Billy – Pasi Sarikoski

Billyn rooli oli ainoa, johon en löytänyt esittäjää lukuharjoitusten kautta. Soitin parillekin YT:laiselle pojalle, mutta heillä ei ollut aikaa tulla mukaan esitykseen. Ongelmana oli myös, että Billyn tuli vaikuttaa Annien rinnalla selkeästi nuoremmalta. Kun Disa Kamula ehdotti Pasi Sarikoskea, joka oli ollut mukana eräessä aikaisemmassa YT:n esityksessä, olin niin helpottunut, että olin valmis ottamaan hänet mukaan edes tapaamatta häntä. Sarikoski osoittautuikin juuri sopivaksi Billyn rooliin niin iältään kuin olemukseltaankin – hänen näyttelijäntaidoistaanhan minulla ei siinä vaiheessa ollut käsitystä, mutta luotin Disa Kamulan arvostelukykyyn.

Debbie – Elina Kokko

Aluksi mietin pitkään, ottaisinko Debbieksi Laura Rämän vai Elina Kokon. Valitsin lopulta Rämän yksinkertaisesti sen takia, että tunsin hänet ennestään ja olin varma että yhteistyö toimisi. Kun Rämä sitten siirtyi Annieksi, minun oli helppo ottaa Kokko hänen tilalleen. Olin nähnyt hänet



lavalla vain kerran edellisenä talvena, *Minun poikani tarina* –esityksessä, mutta jo sen perusteella olin valmis ottamaan hänet mukaan. Hänen eläväinen ja voimakas näyttelemisensä sopi hyvin kuvaani Debbiestä.

#### Brodie – Panu Huotari

Koska Brodien rooli on lyhyt ja aivan näytelmän lopussa, hänen on tehtävä nopea vaikutus yleisöön. Brodiesta puhutaan lähes koko näytelmän ajan, joten katsojilla on hänestä jo jonkinlainen mielikuva, jonka kanssa saattaa olla vaikea kilpailla. Panu Huotari oli tarjolla olevista näyttelijöistä se, jolla katsoin olevan tarvittavan karisman ja voimakkaan näyttelemistyylin.

Yleisesti voin sanoa näyttelijävalinnoistani, että olennaista niissä oli, paitsi näyttelijän sopivuus rooliinsa, myös näyttelijöiden keskinäinen yhteensoveltuvuus. Ei esimerkiksi riittänyt, että näyttelijä on uskottava Annie, mutta hänen ja Henryn esittäjän oli myös oltava uskottava pariskunta. Tämä puoli tuli erityisen tärkeäksi, koska suurin osa näyttelijöistä oli huomattavasti roolihahmoaan nuorempia.

Valintaprosessi vahvisti sen yleisesti tunnetun seikan, että näyttelijöiden valinta on mitä suurimmassa määrin tekstin tulkintaa. Mutta samalla hetkellä kun näyttelijät valitaan, tai ehkä jo silloin kun selviää ketkä esitykseen on mahdollista saada, näyttelijät jo pelkällä fyysisellä olemassaolollaan muovaavat ohjaajan tulkintaa. Tulkinta alkaa siirtyä abstraktion tasolta konkreettiseen maailmaan, jossa teksti ja fyysiset oliot on sovitettava yhteen. Henkilökohtainen ideointi alkaa väistyä soveltamisen tieltä.

Toisaalta jo näytelmän tulkitseminen lukiessa on soveltamista. Teksti asettaa tietyt rajat, joiden puitteissa tulkinta tapahtuu, ja joihin tulkitsijan on sovitettava omat ajatuksensa ja ideansa. Samalla tulkitsija kuitenkin soveltaa myös tekstiä omaan tilanteeseensa ja omiin tarkoituksiinsa, tässä tapauksessa tulevaan esitykseen. Teksti ja tulkitsija käyvät jatkuvaa dialogia.

Vielä pidemmälle mennä voi sanoa, että ymmärtäminen ja soveltaminen ovat yksi ja sama asia. Tulkitsija ei ensin ymmärrä tekstiä ja sitten soveltaa sitä johonkin konkreettiseen tilanteeseen, vaan nämä kaksi ovat erottamattomia prosesseja. (Gadamer 2013, 350) Näin myös teatterintekijän ymmärrys tekstistä on erottamattomasti kytkeynyt siihen millainen hänen näyttämötulkinnastaan mahdollisesti tulee. Toisin sanoen, samalla kun suurempi ymmärrys tekstistä muokkaa näyttämötulkintaa, johtaa näyttämötulkinnan kehittyminen yhä laajempaan ymmärrykseen tekstistä.

Tätä dialogia ei ohjaile tulkitsija eikä teksti, eikä sen lopputulosta voi ennakoida.

Kysymys ennakkoluulosta ja ennakkoasenteesta osoittautuu tässä kohden erittäin monitasoiseksi. On selvää, että tekstiä ei voi lukea ilman minkäänlaista ennakkoasennetta. Lukijalla on mahdollisesti jonkinlainen käsitys kirjailijasta tai tekstistä, ja vaikka molemmat olisivat hänelle ennestään täysin tuntemattomia, jo teoksen nimi tai että se on näytelmä luo jonkinlaisia asenteita. Lukemisen edetessä teksti muokkaa jatkuvasti näitä ennakkoluuloja, mutta samalla lukija tulkitsee tekstiä ennakkoluulojen kautta. Voi esimerkiksi ajatella, että ohjaaja joka lukee näytelmää, etsii tietynlaista tekstiä ohjattavakseen ja tulkitsee näytelmää sen mukaisesti. Toisaalta näytelmä voi muuttaa tai kyseenalaistaa hänen ajatuksiaan, jotka taas johtavat uusiin tulkintoihin.

Toisin sanoen, tulkinta ei koskaan ala tyhjästä. Tulkitsemisprosessista ei voi edes sanoa täsmälleen koska se alkaa tai päättyy. Koko ajan on käynnissä tietty merkityksen ennakointi, joka muovautuu aina niiden yksityiskohtien mukaan, jotka tekstin lukeminen meille paljastaa. Kuitenkin hermeneuttisen kehän periaatteen mukaisesti tulkitsija antaa eteensä tuleville yksityiskohdille merkityksiä sen mukaisesti, millainen hänen käsityksensä kokonaisuudesta on. (Gadamer 1985, 261-262) Ennakkoluulo ei ole vain haitallinen tai rajoittava tekijä, vaan kaiken ymmärtämisen ehto.

Oleennaista on, että tekstin ja tulkitsijan välillä on jonkinlainen perustava yhteisymmärrys. Tulkinta ei voi edes alkaa, elleivät teksti ja tulkitsija puhu millään tasolla samasta asiasta. Gadamerin mukaan

[y]mmärtäminen tarkoittaa ensisijaisesti tarkastellun asian ymmärtämistä ja vasta toissijaisesti toisen esittämän mielipiteen erottamista omasta mielipiteestä ja sen ymmärtämistä. Asian ymmärtäminen, tekemisissä oleminen saman asian kanssa on hermeneuttisista ehdoista siksi ensisijaisin. Se määrää, mitä voidaan ymmärtää yhtenäiseksi merkitykseksi ja mihin täydellisyden ennakoitua voi siis soveltaa. (Gadamer 2004, 36)

Mistä sitten löytyy perusta tälle yhteisymmärrykselle? Kuulumisesta yhteiseen traditioon. Olemme kaikki ajallisia ja historiallisia olentoja, emmekä koskaan pysty asettautumaan tradition ulkopuolelle. (Gadamer 1985, 250) Se mitä traditio meille sanoo ei ole koskaan meille täysin vierasta, vaan osa meitä. Tällöin esimerkiksi näytelmä, joka on kirjoitettu Kreikassa 400-luvulla eKr. tai 1980-luvun Britanniassa, ei ole käsittämätön henkilölle, joka lukee sitä 2000-luvulla Suomessa. Kaikessa vieraudessaankin se on meille tuttu.

Hermeneutics must start from the position that a person seeking to understand something has a relation to the object that comes into language in the transmitted text and has, or acquires, a

connection with the tradition out of which the text speaks. (Gadamer 1985, 262)

Teatterintekijä joka lukee näytelmää, tarkastelee sitä traditiossa, johon hän kuuluu yhdessä tekstin kanssa, mutta samalla hän tarkastelee tekstiä myös ulkopuolelta, ajallisen etäisyyden päästä, erillisenä objektina:

The place between strangeness and familiarity that a transmitted text has for us is that intermediate place between being an historically intended separate object and being part of a tradition. The true home of hermeneutics is in this intermediate area. (Gadamer 1985, 262-263)

Tämä jännite tekstiin kuulumisen ja sen ulkopuolisuuden välillä on keskeinen osa niin hermeneuttista prosessia yleensä, kuin myös erityisesti taiteellista tulkintaa. Se on jokaisen produktion pohjalla, ja eräs tärkeä selitys sille miksi samasta näytelmätekstistä voi saada syntymään niinkin erilaisia esityksiä, jotka kaikki ovat kuitenkin uskollisia alkuperäiselle tekstile. Tradition keskeisen aseman tiedostaminen ei nimittäin tarkoita, että se hyväksyttäisiin sellaisenaan tai että sitä noudatettaisiin orjallisesti. Tulkitsija voi kyseenalaistaa tradition tai tehdä tietoisesti sen vastaisia tulkintoja. Tämäkin tapahtuu kuitenkin tradition sisällä ja muuttuu osaksi sitä. Traditio pysyy näin elävänä ja jatkuvana.

Näytelmän tulkitseminen on siis jatkuvaa liikettä tutun ja vieraan, menneen ja nykyisen, itsen ja toisen välillä. Teatterintekijä tulkitsee tekstiä itsensä kautta, mutta myös itseään ja maailmaansa tekstin kautta. Tärkeää on pysyminen avoimena tekstin toiseudelle ja valmius omien ennakkokäsitysten kyseenalaistamiseen. Tekstin ymmärtämisen voidaankin katsoa noudattavan kysymyksen ja vastauksen rakennetta: tulkitsija pyrkii löytämään sen kysymyksen, johon teksti on vastaus. Samalla teksti kysyy kuitenkin häneltä kysymyksiä, joihin hän yrittää vastata. (Gadamer 1985, 333) Tämä tarkoittaa, ettei tulkinta voi olla pelkkää yhden tietyn, oikean, tekijän tarkoittaman merkityksen etsintää. Jokainen tulkitsija ja aikakausi tuo mukanaan omat kysymyksensä.

#### **4.5. Näyttelijöiden tulkinnat prosessin alussa**

Pyysin näyttelijöitä laittamaan vapaamuotoisesti paperille ajatuksiaan roolihenkilöstään ja näytelmästä yleensä. Viideltä näyttelijältä nämä analyysit sainkin. Tarkoituksena oli kartoittaa heidän tulkintaansa harjoitusten alussa, jolloin sen kehittymistä olisi helpompi seurata. En antanut heille mitään tarkempia ohjeita, vaan halusin lähinnä nähdä heidän sen hetkisen näkemyksensä ja

sen, mitkä asiat heille nousivat tärkeimmiksi.

Ennalta arvattavasti kukin näyttelijä keskittyi lähinnä oman roolihahmonsa analysoimiseen. *Aidon ja oikean* kaltaisen näytelmän kohdalla tämä on erityisen ymmärrettävää, sillä kukaan näyttelijöistä ei ole alusta loppuun näyttämöllä, vaan kohtaukset ovat selkeästi erillisiä, ja jokainen roolihahmo näkee vain tietyn osan tapahtumista. Lisäksi varsinkin harjoitusprosessin alkuvaiheessa jo pelkkä omaan hahmoon tutustuminen ja repliikkien opettelu vie usein käytännössä kaiken energian, etenkin niin puhetta täynnä olevassa tekstissä kuin *Aito ja oikea*. Jotkut näyttelijöistä tosin esittivät jo tässä vaiheessa myös tulkintoja koko tekstistä:

Se millä tavalla näytelmä kertoo rakkaudesta, näyttää nopeasti vilkaistuna stereotyyppiseltä käsitykseltä, millaista elämää näyttelijät ja taiteilijat elävät. Mielestäni pohjalla ovat paljon suuremmat ympyrät. Kaksi suurinta ajatusta olen itse poiminut Charlotelta ja Annielta: sopimukset, varsinkin sopimus avioliitosta on tehtävä joka päivä uudestaan itsensä kanssa. Jotta pystyisi arvostamaan rakkautta ja toista ihmistä ja omaa itseään rakkaussuhteessa, on itsestään löydettävä sellainen kohta, jossa toinen ei ole tärkeä. Näiden pohjalta olen pohtinut, että näytelmän tarjoama kuva rakkaudesta on hyvin lähellä omaani. Samankaltaisuutta olen huomaavinani myös koko yhteiskunnan tasolla. Sitä ainoaa ja oikeaa ei ole olemassakaan, vaan on olemassa useampia ihmisiä, joiden kanssa rakkaus on ”mahdollista”. Kysymys on vain oikeasta ajasta ja paikasta, elämäntilanteesta. Rakkaus ei täytä maailmaa, vaan täydentää sitä. Sitä mielestäni tarkoittaa kohta, jossa toinen ei ole tärkeä. Sellainen täytyy todellakin olla, jotta voi arvostaa toista sekä itseään. (Rämä 2004a)

Roolihahmojaan näyttelijät lähestyivät ensisijaisesti määrittelemällä heidän ominaisuuksiaan, motiivejaan ja suhteitaan näytelmän muihin henkilöihin. He pyrkivät löytämään sellaisia asioita, joita tekstissä ei sanottu ääneen, vaan jotka oli pääteltävä rivien välistä.

Tärkeämpi piirre Henryssä on hänen lapsellinen hyväuskoisuutensa. Hän tuntuu elävän jossain omassa maailmassaan, jonne hän ei usko ikävien asioiden koskaan pääsevän. Hän tietää, että maailmassa on paljon pahoja asioita, mutta hän tuntuu uskovan, että ne tapahtuvat muille, kuvitteellisten tarinoiden henkilöille, eikä koskaan hänelle. (Joukamaa 2004a)

Tyypillistä näyttelijäkuva Charlotte täydentää narsistisuudellaan, joka ei kuitenkaan ilmene ylimielisyytenä, vaan pikemminkin Charlotte on tietoinen erityisyydestään ja kunnianhimoinen ammatissaan. Charlotte pyrkii olemaan vilpitön kaikissa asioissa ja suora ihmisille, mitään ei saa pitkittää tai peitellä. (Kamula 2004a)

Brodien tapa ratkoa ongelmat → PAKO. (Huotari 2004)

Juuri mitään näistä asioista ei sanota suoraan tekstissä. Ne ovat siis tulkintoja ja muodostavat perustan sille tulkinnalle joka lopulta näkyy näyttämöllä. Näihin tulkintoihin eivät vielä ole

juurikaan ehtineet vaikuttaa harjoitukset tai näyttämön konkreettiset olosuhteet, vaan ne ovat syntyneet tekstin lukemisen pohjalta.

Edellä käsitellyt näkemykset tulkinnasta pätevät tässäkin tapauksessa. Voi sanoa, että ne näyttäytyvät erityisen selkeinä, koska näyttämötulkinnan on oltava konkreettinen ja perusteltu. Tulkitseminen on teatterissa fyysistä toimintaa, mikä ei voi olla vaikuttamatta myös sen alkuvaiheisiin. Näyttelijä hakee tekstistä ohjeita ja vihjeitä siihen, kuinka hän toimii näyttämöllä ja suhtautuu toisiin henkilöihahmoihin.

Tämän vuoksi kysymyksen ja vastauksen rakenne on paljon tiedostetumpi kuin esimerkiksi proosan lukemisessa. Näyttelijät esittävät tekstille konkreettisia kysymyksiä, mutta samalla heidän on löydettävä itse vastauksia kysymyksiin, joita teksti heille esittää. Heidän ennakoasenteensa muokkaavat heidän käsityksiään henkilöistä, mutta nekin kyseenalaistuvat heidän koko ajan oppiessaan lisää henkilöistään. Motiivit ja tunteet joita he antavat esittämilleen hahmoille vaikuttavat puolestaan heidän käsitykseensä koko näytelmästä, mutta samalla hahmot näyttäytyvät näytelmän kokonaistulkinnan valossa.

Teatterintekijä tuo tulkintaan oman horisonttinsa, joka sisältää hänen ennakoasenteensa, elämänhistoriansa ja senhetkisen tietämyksensä, sekä kattaa kaiken sen mitä hän voi omasta tarkastelupisteestään havaita. (Gadamer 1985, 269) Tämä horisontti ei ole kiinteä tai muuttumaton, vaan muodostuu joka hetki uudelleen hänen kokemustensa myötä. Näytelmätekstin ymmärtämisessä tulkitsijan horisontti sulautuu tekstin horisonttiin, jolloin tulkitsija suhteuttaa tekstin itseensä ja omaksuu sen mikä aiemmin oli vierasta. Ymmärtäminen on näin luova tapahtuma. Teatteriesitystä tehtäessä tämä ei vielä kuitenkaan riitä. Seuraavaksi kaikkien esityksen tekijöiden horisonttien on kohdattava, jolloin erilaiset tulkinnat törmäävät väistämättä toisiinsa.

#### **4.6. Lavastus, puvustus, valot, äänet**

Alusta lähtien tiesin, että haluan esitykseen lavastuksen, joka sallii nopeat kohtausten vaihdot ja pitää rytmin sulavana. Halusin välttää pitkiä pimennyksiä ja lavasteiden siirtelyä esityksen aikana. Tämä tarkoitti, että lavastuksen oli oltava monikäyttöinen ja tapahtumien oli sijoitettava eri puolille näyttämöä. Olin aluksi toivonut, että pystyisimme rakentamaan katsomon ja näyttämön niin, että voisimme hyödyntää YT:n nousevaa lattiaa ja sen tasoja. (Teatteritila on entinen elokuvateatteri.)

Pian kuitenkin selvisi, että kuukautta ennen *Aittoa ja oikeaa* ensi-iltansa saava *Pelon maantiede* rakentaisi katsomon juuri päinvastaiseen suuntaan, mikä merkitsi että jouduimme käyttämään samaa näyttämöratkaisua. Tämän vuoksi emme voineet hyödyntää eri korkeuksilla olleita tasoja, mutta käytössämme ollut näyttämötila oli onneksi sen verran suuri, että se salli näyttämön jakamisen eri alueisiin.

Lavastajan löytäminen kesti aikansa, sillä Mari Hämäläinen jota olin alun perin tehtävään ajatellut, ei muiden töidensä takia voinut tulla mukaan. Tuottaja Mirja Kärnä löysi viimein Riitta Kytökorven ja Jukka Niemelän, joille annoin suhteellisen vapaat kädet lavastuksen suunnittelussa. Tärkein ohjeeni oli yllämainittu sulavuus ja kohtausten nopeat vaihdot. Toivoin myös, että lavastuksen värisävyt olisivat vaaleat. Syystä tai toisesta näytelmä oli alusta lähtien yhdistynyt mielessäni vaaleisiin, lähinnä keltaisiin tai vaaleanruskeisiin sävyihin. Lavastajat olivat kanssani asiasta yhtä mieltä.

Kytökorpi ja Niemelä suunnittelivat ja toteuttivat lavastusta samaan aikaan kun harjoitusprosessi eteni. He toteuttivat sen itsenäisesti ja hyväksyttivät suunnitelmansa minulla. Missään vaiheessa en juurikaan korjannut heidän ideoitaan. Ainoa prosessin aikana tullut suurempi muutos heidän ensimmäiseen suunnitelmaansa oli 4. kohtauksen siirtäminen näyttämön vasemmasta takakulmasta oikeaan etukulmaan. Tämäkin tapahtui puhtaasti käytännön syistä ilman mitään taiteellisia taustatekijöitä.

Lavastuksen perusajatuksiksi muodostui näyttämön jakautuminen kolmeen osaan. Lavan vasen puolisko oli esityksen ajan eniten käytössä. Ensimmäisessä näytöksessä siinä tapahtuivat 1. ja 3. kohtaus. Alue oli siis Maxin ja Charlotten näyttämökoti, sekä Maxin ja Annien todellinen koti. Toisessa näytöksessä se oli Henryn ja Annien uusi koti kohtauksissa 5, 9, 11 ja 12. Kummassakin näytöksessä tämän näyttämön takaseinä oli valkoinen kangasseinä, jossa oli oviaukko. Ensimmäisessä näytöksessä huonekaluina oli pöytä ja kaksi tuolia, toisessa näytöksessä oli sohva, nojatuoli ja kirjoituspöytä.

Näyttämön oikean puolen takaosa oli koko esityksen ajan Henryn, Charlotten ja Debbien koti, jossa kaksi viimeksimainittua asuivat myös Henryn lähdön jälkeen. Alue rajattiin muusta näyttämöstä korottamalla se noin metrin korkeudelle lavojen avulla. Kahdessa vaaleanruskeassa seinässä oli yhteensä kolme oviaukkoa, oikealla oleva esitti eteiseen johtavaa ovea ja takaseinän ovet keittiön ja makuuhuoneen ovia. Keskellä oli pöytä, sohva ja kolme tuolia, joista yksi poistettiin väliajalla.

Takaseinällä oli hylly, jossa oli baarikaappi ja levysoitin. (Levysoitin oli toisessa näytöksessä Henryn ja Annien kotona.)

Näyttämön oikean puoliskon etuosa oli ensimmäisen näytöksen lopussa (4. kohtaus) Henryn ja Annien tilapäinen asunto. Kalusteina oli sohva, jalkalamppu ja jakkara, minkä lisäksi näyttämöllä oli pahvilaatikoita kuvaamassa kesken olevaa muuttoa. Yhden laatikon päällä oli Henryn kirjoituskone. Toisessa näytöksessä tätä näyttämön osaa käytettiin 6. ja 10. kohtauksen junaympäristönä, eikä näyttämöllä ollut kuin kaksi junan penkkeinä toiminutta tuolia.

Viimeisenä ratkesi lyhyt 8. kohtaus, jossa Annie ja Billy harjoittelevat näytelmää. Aluksi sitä ajateltiin näyttämön takaseinällä olevalle valkokankaan edessä kulkevalle tasolle, jolloin näyttelijät olisivat usean metrin korkeudella lattiasta. Tämä todettiin kuitenkin liian hankalaksi. Ratkaisun keksi Mikko Joukamaa, joka ehdotti että kohtaus tapahtuisi aivan katsojien edessä olevalla tasanteella. Idea hyväksyttiin heti, ja se osoittautui erittäin toimivaksi.

Puvustajaksi pyysin Siru Kososen, johon olin tutustunut edellisenä syksynä *Selman juonten* yhteydessä. Kosonen hoitikin tehtävän innolla ja kiitettävästi, mutta ongelmaksi muodostuivat hänen muut työkiireensä. Kosonen ei ehtinyt olla paljonkaan aikaa Tampereella, minkä vuoksi esitykseen ei saatu aivan niin paljon pukuja kuin ehkä olisi tarvittu. Tämän vuoksi esimerkiksi Henryn vaatetus ei vaihdu kertaakaan esityksen aikana. (Tähän kiinnitti huomiota myös *Aviisin* arvostelija.) Tästä huolimatta olin hyvin tyytyväinen puvustukseen, joka mielestäni tuki esitystä tyylikkäästi. Perusajatuksena oli realistinen, 1980-luvulle viittaava puvustus, joka olisi sopusoinnussa henkilöiden ja tilanteiden kanssa sellaisina kuin me ne tulkitsimme. Tekstistä ei löytynyt juuri lainkaan suoria viittauksia henkilöiden vaatetukseen, joten meidän oli itse pääteltävä mitä heillä olisi päällään. Pieni vaatebudjetti asetti omat rajoituksensa, sillä olimme paljon riippuvaisia siitä mitä Siru Kosonen löysi kierrätyskeskuksista ja kirpputoreilta. Kaikille henkilöille löytyi kuitenkin vaatetus, jonka saattoi helposti hyväksyä.

Ehkä eniten alkuperäisistä suunnitelmistani poikkesi Henryn vaatetus, sillä hänelle tehtiin hieman korostetun taiteilijamainen ulkoasu samettitakkeineen ja kaulahuiveineen. Olin itse nähnyt hänet enemmänkin hillittynä englantilaismiehenä, joka pukeutuu kotonaankin huomaamattomasti mutta tyylikkäästi. Näin jälkikäteen katsottuna lopullinen puvustus oli kuitenkin sopusoinnussa Joukamaan ulospäinsuuntautuvan ja voimakkaan roolisuorituksen kanssa.

Valosuunnittelusta vastasivat Sini Järnström ja Tanja Mikkola, joita en tuntenut ennestään. Koska omat tekniset tietoni ovat käytännössä olemattomat, annoin heillekin hyvin vapaat kädet. Mitään erityisiä valokikkoja ei esityksessä toisaalta pahemmin ollut, vaan valot pyrittiin pitämään huomaamattomina ja kohtauksen tunnelmaan sopivina. Näkyvin valoratkaisu oli näyttämön vasemman puoliskon valkoisen kangasseinän valaiseminen eri värisillä valoilla eri kohtauksissa, minkä lisäksi 1. kohtauksen loppuun kehitettiin pyörivien valopisteiden efekti kuvaamaan tekstin vaatimaa lumisadetta.

Äänimiehenä toimi Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitoksella opiskeleva Kristian Ekholm. Hänen työnsä oli suhteellisen helppoa, koska äänet olivat pääasiassa musiikkia ja realistisia äänitehosteita, joista suurin osa oli määritelty jo tekstissä. Loput musiikit valitsin itse, joten mitään varsinaista pidemmälle menevää äänisuunnittelua Ekholmin ei tarvinnut tehdä. Koska suurin osa tekstissä mainituista musiikkiotteista oli 1960-luvun popmusiikkia, pyrin omissa musiikkivalinnoissanikin säilyttämään tämän suunnan.

Yleisesti esityksen visuaalisista ja auditiivisista elementeistä voi sanoa, että niissä pyrittiin realistiseen ilmaisuun ja tekstin ohjeiden noudattamiseen. Silloinkin kun teksti ei suoraan antanut ohjetta, tarkoituksena oli löytää ratkaisu joka olisi sopusoinnussa tekstin kanssa sellaisena kuin me sen tulkitsimme.

Samalla jouduimme kuitenkin koko ajan sopeuttamaan näkemyksemme erilaisiin rajoituksiin, joita olosuhteet toivat mukanaan. Koska kyseessä oli pienehkön ja vähävaraisen teatterin esitys, tuli eteen jatkuvasti tilanteita joissa oli löydettävä kompromissiratkaisu omien visioiden ja karujen realiteettien välillä. Suurimmaksi ongelmaksi muodostui 2. ja 7. kohtauksen lavastus, joka sijoitti kohtaukset liian kauaksi katsomosta, mikä söi niiden tehoa. Toisaalta rajoitukset auttoivat myös löytämään ratkaisut helpommin ja toimivat myös inspiraation lähteenä. Hyvä esimerkki tästä on edellä mainittu 8. kohtaus, josta tuli mielestäni eräs esityksen mieleenpainuvimpia ja vaikuttavimpia hetkiä.

Tässä vaiheessa näyttämötulkinnan dialogisuus ilmenee erittäin voimakkaana. Jokaisella tulkintaan osallistuvalla henkilöllä on oma erityisalueensa, jossa hän pääsee osoittamaan osaamistaan ja vaikuttamaan esityksen lopulliseen muotoon. Hänen käsialansa näkyy enemmän tai vähemmän voimakkaana, ja tuo esitykseen jotain ainutlaatuista mitä kukaan muu ei voi tuoda. Näin myös jokainen esitys on ainutkertainen.



Kuitenkin samalla tekijöitä sitoo näytelmän kehys. Niin kuin pelissä pelaajat ovat pelin välikappaleita, joiden kautta se toteuttaa itsensä, ovat esityksessään tekijät näytelmän välikappaleita, joilla se esittää itsensä. Riippuu näytelmästä, kuinka tiukat raamit se tekijöille asettaa, mutta sellaisetkin näytelmät joista puuttuvat näyttämöohjeet tai jopa henkilöhahmot, ovat yhtä lailla omat sääntönsä asettavia rakenteita, joiden puitteissa tekijät visioitaan toteuttavat – jopa silloin kun he tekevät sen tekstiä vastaan. Niin kuin leikkijä tulee leikityksi ja pelaaja pelatuksi, tulee myös esittäjä esitetyksi.

## 4.7. Näytelmän kohtaukset

### 4.7.1 Kohtaus 1.

Ensimmäinen kohtaus toimi mielestäni johdatuksena näytelmän teemoihin. Siinä nostettiin esiin rakkaus, mustasukkaisuus, ja (välillisesti) todellisuuden ja fiktion ero. Ajattelin kohtausta musiikillisesti alkusoittona tai teemana jota myöhemmin varioidaan eri tavoin. Samalla kohtaus antoi selkeän kuvan Henryn kirjailijanlaadusta ja pohjusti siten myös hänen henkilöhahmoaan.

Pidin alusta lähtien itsestäänselvyytenä, että kohtauksen ”fiktiivisyyttä” ei korosteta millään tavoin. Tapahtumien tuli paljastua näytelmäksi vasta seuraavan kohtauksen aikana. Jos katsojat olisivat alusta lähtien epäilleet tapahtumien totuutta, se olisi syönyt seuraavan kohtauksen tehoa, eikä kysymys taiteen ja todellisuuden suhteesta olisi noussut tarpeeksi terävänä esiin. Ajatuksena oli, että ensimmäinen kohtaus virittäisi katsojat tiettyihin odotuksiin ja käsityksiin näytelmän juonesta ja henkilöistä. Kun nämä odotukset pian osoittautuisivat vääriksi, katsojat eivät voisi olla enää varmoja minkään näkemänsä aitoudesta.

Päätin, että Max istuisi paikallaan rakentamassa korttitaloa jo yleisön saapuessa katsomoon. Tämä oli lähinnä olosuhteiden sanelemaa, sillä ainoa vaihtoehto olisi ollut pimentää näyttämö hetkeksi ja antaa Maxin livahtaa paikalleen, mikä olisi mielestäni ollut kömpelöä. Toinen alkuun liittyvä ratkaisu oli olla käyttämättä musiikkia. Näytelmä alkoi näin tavallaan huomaamatta ja vaivihkaa. Samalla kohtauksen loppu, jossa musiikki alkaa viimein soida sai enemmän painoa. Musiikki laukaisi myös kohtauksen jännitteet ja korosti sen prologimaisuutta.

Tekstin mukaan kohtauksen lopussa tuli soida poplevy. Päätin, että kappale olisi 60-luvulta, koska se sopi yhteen Henryn hahmon ja näytelmän muun musiikin kanssa. Lisäksi halusin sen olevan tyyliltään mahtipontista, Phil Spectorin äänivallimusiikin tapaista ja toimivan näin kontrastina edeltävän kohtauksen rauhallisuudelle ja pinnan alaisille jännitteille. Päädyin lopulta Four Seasons -yhtyeen kappaleeseen *Girl Come Running*, jonka kuulin sattumalta radiosta. Kappaleen sanat, jotka kertoivat suhteen päättymisestä ja toiveesta, että rakastettu palaisi, sopivat mielestäni hyvin kohtauksen sisältöön.

Näyttelijäntyössä oli pidettävä koko ajan mielessä, että Charlotte ja Max eivät olleet samat henkilöt kuin loppunäytelmän ajan. Hahmot oli selkeästi erotettava heidän ”normaaleista” olemuksistaan. Erilaisten roolivaatteiden käyttö oli ensimmäinen askel, mutta eron oli yllettävä aina perusolemukseen asti. Näyttämöohjeiden antamat vihjeet olivat melko ylimalkaisia, joten ratkaisut oli löydettävä tekstin pohjalta.

Tärkeä tulkinta, jonka Tapio Ylinen teki oli, että Maxin hahmo oli itse asiassa Henryn alter ego. Olin itsekin samaa mieltä, tähän viittasivat etenkin Charlotten ivalliset kommentit toisessa kohtauksessa. Ylinen ryhtyikin aluksi viemään hahmoa fyysisestikin tähän suuntaan: ”*Pitänee tutkia herra Joukamaan gestiikkaa hieman tarkemmin tulevissa harjoituksissa. Saattaisin saada rooliin uutta [sic] fyysistä ulottuvuutta.*” (Ylinen 2004b, 22.2.)

Ylinen näki hahmon pöyhkeänä ja ylimielisenä, sekä omana älykkyytensä suomasta etulyöntiasemasta nauttivana. Hänen tulkintansa pysyi harjoitusten myötä samana, mutta fyysisessä ilmaisussa tapahtui muutoksia:

Ensilukemalta teksti antoi viitteitä siitä, että Maxin esittämä hahmo on lavalla hyvin ivallinen ja pisteliäs. Niinpä tulin korostaneeksi tekstin pirullisuutta harjoitusten alkuvaiheessa. Tänä rooli muuttui selvästi viileämmäksi. Vaikka kohtaus onkin täynnä kireitä hetkiä ja katkerasti lausuttuja sanoja, Maxin hahmo esittää ne (aivan kuin Henrykin tekisi) hallitulla tyyneydellä ivan jäädessä kuplimaan pinnan alle. (Ylinen 2004b, 22.2.)

Pyrin itsekin viemään Ylisen roolityötä hillitympään suuntaan, niin että hänen piikikkyytensä olisi

hienovaraisempaa ja katkeruutensa kätkeymää. 19.2 kirjoitin työpäiväkirjaani. ”Yritän hillitä hänen tiuskintaansa, saada enemmän ironiseksi ja surumieliseksi.” (Suvanto 2004, 19.2.) Tyylivalinnan taustalla oli myös ajatus Henryn näytelmästä ja Maxin esittämästä hahmosta epärealistisina, älyllisinä konsepteina, jotka myöhemmin näytelmän aikana vertautuisivat paljon sotkuisempaan ja kipeämpään eron todellisuuteen. Toisaalta Ylinen säilytti muutamia tyyneyden alta hetkellisesti irti pääseviä purkauksia, jotka pienistä varauksistani huolimatta hyväksyin, koska ne elävöittivät kohtausta ja tekivät hahmosta hieman inhimillisemmän.

Myöhemmin Ylinen siirsi suoritustaan etäämmäksi Mikko Joukamaan/Henryn suoranaisesta jäljittelystä:

Lisäksi olen tältä erää luopunut ajatuksesta, että varsinaisesti yrittäisin esittää Henryä ensimmäisessä kohtauksessa. Annan tekstin viedä, sillä tekstissä hän se Henryn olemus piilee. Jos annan tekstin johdatella, jokin osa Henryä tulee väistämättä esille. (Ylinen 2004b, 30.3.)

Charlotten hahmossa oli erityisen mielenkiintoista, että ”todellinen” Charlotte suhtautui 1. kohtauksen hahmoon ja koko Henryn näytelmään erittäin kielteisesti. Päätimme kuitenkin, että sen ei anneta näkyä, vaan Charlotte säilyttää työmoraalinsa ja esittää roolin parhaansa mukaan. Katsoimme myös, että hahmon on erottava selkeästi Charlotten ”todellisesta” persoonasta. Kontrastista tulikin selkeästi jyrkempi kuin Maxin kohdalla, vaikka hänenkin persoonissaan ero oli helposti nähtävissä.

Kohtauksen tärkeimmäksi kysymykseksi Charlotten kohdalla muodostui hänen reagointinsa Maxin käytökseen. Pysyykö hän rauhallisena, suuttuuko avoimesti, vai alkaako itkeä? Disa Kamula kirjoitti 27.3:

Mun kaari alkaa paluusta, kaipuusta ja pienestä flirttailusta ja kosketuksen hakemisesta ja kääntyy sitten väsymykseen ja sitä kautta ihmetykseen ja loukkaantumiseen. Miten joku voi loukata mua niin paljon? Ja kun pinna menee, niin meinaan melkein läimäyttää Maxia. Mutta en lyökään. Se aukesi tänään, ja vaatii vielä harjoittelua. Mutta idea on nyt selvillä. (Kamula 2004b, 27.3.)

Itse katsoin, että Charlotte loukkaantuu aidosti, mutta yrittää hillitä itsensä. Hän ei halua antaa

Maxille sitä tyydytystä, että tämä näkee hänen itkevän. Hän on kuitenkin itkun partaalla, ja se on vähällä purkautua esille. Katsoin että Charlotten tärkein tuntemus kohtauksessa on pettymys mieheensä, jonka hän näkee aivan uudessa valossa.

Kuten näytelmän analyysissa totesin, hämärtää tämä kohtaus todellisuuden ja fiktion rajaa. Näyttelijät puhuvat tekstiä, jonka on kirjoittanut todellinen henkilö Tom Stoppard, mutta samalla myös fiktiivinen henkilö Henry. Työryhmä tulkitsee yhtä aikaa kahta näytelmää, todellista ja kuvitteellista. Kun näyttelijä esittää esittämistä, käy esitys dialogia itsensä kanssa. Samalla myös näyttelijä käy dialogia itsensä kanssa. Hänessä on läsnä useampi henkilö yhtä aikaa ja nämä henkilöt esittävät toisilleen ja esittäjälleen kysymyksiä ja vastauksia. Näyttelijän on löydettävä tapa ilmaista nämä elementit fyysisesti.

Työryhmän pohdintoista huomaa, että tämä prosessi on selkeästi luova, oman persoonallisen panoksen vaativa työ. Kokeillaan erilaisia painotuksia, sovitetaan omaa ilmaisua muiden työryhmän jäsenten näkemyksiin ja haetaan sisäisen ja ulkoisen olemisen välistä tasapainoa. Tästä näkyy myös, että edes voimakkaasti valmiiseen tekstiin perustuvassa teatteriesityksessä esittäminen ei jää jäljittelyksi tai kopioimiseksi:

Jäljittely on tässä mielessä osoittamista. Jäljittelyssä näet tulee aina näkyväksi jotakin enemmän kuin siinä, mitä niin kutsuttu todellisuus tarjoaa. Osoitettu asia on ikään kuin luettu esiin monien asioiden tulvan keskeltä. Kaikkea tuota muuta ei tarkoiteta – vain osoitettua tarkoitetaan. Se saadaan näkyviin tarkoitettuna ja siten se kohoaa eräänlaiseen ideaalisuuteen. Se ei ole enää tämä tai tuo näkyvä vaan jonakin osoitettu ja merkitty näkyvä. Silloin kun näemme mitä joku osoittaa, toteutuu aina identifikaatio ja siten tunnistaminen. (Gadamer 2015, 40.)

Toisin sanoen, lukemattomien mahdollisuuksien tulvasta valitaan tietyt merkitykset ja ilmaisut, ja lopputulos on aina enemmän kuin alkuperäinen teksti – mutta on samalla tekstin tapa toteuttaa itsensä. *Aidon ja oikean* ensimmäisessä kohtauksessa itseään ilmaisee kaksi näytelmää, ja tulkitsijat kulkevat niiden välissä, samalla kuitenkin syvällä molempien sisässä yhtä aikaa.

#### **4.7.2. Kohtaus 2.**

Toinen kohtaus on näytelmän pisin ja vaativin. Siinä esitellään näytelmän todelliset päähenkilöt ja heidän keskinäiset suhteensa. Siinä on eniten henkilöitä yhtä aikaa lavalla, ja he puhuvat myös

toistensa päälle. Tämän kohtauksen tekemiseen meni selvästi eniten aikaa ja vaivaa. Ongelmaksi muodostui rajallinen tila ja etenkin näyttelijöiden etäisyys katsomosta. Täysin tyydyttävästi niitä ei saatu ratkaistua.

Stoppard on rakentanut kohtauksen niin taitavasti, että katsoja saa tarvitsemansa informaation asteittain ja olennaisena osana draaman kulkua. Katsoja joutuu arvioimaan käsityksensä henkilöistä ja tapahtumista koko ajan uudelleen. Teksti tarjosi siis tukevan pohjan, jonka varaan kykeni rakentamaan. Haasteena oli kuitenkin saada kohtaus eläväksi ja uskottavaksi. Asemointiin ja näyttelijöiden liikkeisiin oli kiinnitettävä erityisen suurta huomiota. Voikin sanoa, että tämän kohtauksen harjoittelussa varsinainen tulkitseminen jäi jossain määrin taka-alalle, sillä huomio kiinnittyi sen mahdollisimman sujuvaan tekniseen suorittamiseen.

Kohtauksen olennaisin asia oli mielestäni Henryn ja Annien suhde ja sen paljastuminen. Kaikki henkilöiden sanat ja teot liittyivät siihen tavalla tai toisella, vaikka he eivät sitä itse olisi tienneetkään. Koko kohtauksen liikkeelle pannut tapahtuma oli Henryn puhelinsoitto Annielle ja puhelimeen vastanneen Maxin kutsuminen kylään.

Edellisen kohtauksen lopussa soinit kappale toimi siltana kohtausten välillä. Se jatkoi soimista 2. kohtauksen alussa, mutta nyt vaimeampana, kuin Henryn levysoittimesta kuuluvana. Näin kohtaukset saatiin linkitettyä toisiinsa sulavasti. Tästä seurasi, että 2. kohtaus vaikutti loogiselta jatkolta edeltäneelle kohtaukselle, mikä teki ”fiktiivisyyden” paljastumisesta vielä yllättävämpää.

Charlotten ja Maxin hahmot oli tehtävä selvästi erilaisiksi kuin he olivat olleet edellisessä kohtauksessa. Teksti oli jo suurelta osin huolehtinut tästä meidän puolestamme, repliikit ja toimintaohjeet tekivät henkilöiden asenteet ja perusluonteet hyvin selviksi. Niitä ei tarvinnut enää erityisesti korostaa. Näyttelijöiden oli helppo löytää hahmoille fyysinen ilmaisu, joka oli sopuoinnussa tekstin kanssa.

Charlottessa korostui alussa väsymys ja ärtyneisyys, joka muuttui yhä enemmän pisteliäisyydeksi. Hän oli vihainen Henrylle sunnuntaiamunsa pilaamisesta ja purki kiukkunsa tähän. Maxiin ja Annieen hän suhtautui ystävällisemmin, mutta suuntasi ivallisuuttaan heihinkin ja käytti heitä

väliskappaleina Henryn piikittelyssä. Juuri ennen ensi-iltaa päätettiin, että Charlotte purkaa turhautumistaan heittelemällä Henryä vihannesten paloilla. Tämä ajatus oli lähtöisin yleisöpalautteesta ja Disa Kamula hyväksyi sen heti. Itselläni oli sen suhteen pieniä epäilyksiä, mutta annoin sen jäädä esitykseen, koska se selvästi auttoi näyttelijää ja elävöitti tilannetta. Heittely ei myöskään vienyt liiaksi tilaa dialogilta.

Harjoitusten aikana nousi esiin kysymys, oivaltaako Charlotte kohtauksen aikana totuuden Henryn ja Annien suhteesta. Teksti ei anna tähän suoraa vastausta, sillä Charlotten repliikit voi tulkita monin tavoin. Disa Kamula oli sitä mieltä, että totuus valkenee Charlottelle, mutta itse en ollut asiasta läheskään varma. Yhtenä suurimmista epäonnistumisistani projektissa pidänkin sitä, etten osannut tehdä lopullista päätöstä asian suhteen, vaan se jäi roikkumaan jotenkin ilmaan. Toisaalta epävarmuus ei vaikuttanut liiaksi lopulliseen esitykseen. Kamula piti oman tulkintansa, mutta ei tuonut sitä liian ilmiselvänä esiin, jolloin katsoja sai tulkita kohtauksen niin kuin sen itse koki.

Päällimmäisenä ajatuksena on haukkua Henryä ja saada näin Max lähtemään, että saisin olla edes yhden aamupäivän rauhassa. Mutta ei. Porukkaa lappaa vaan koko ajan lisää. Annie tulee ja nyt yritän vielä pitää kulissia yllä jonkinlaisen keskinäisen ”olemmehan kaikki ystäviä ja taiteilijoita” hengen mukaisesti. Yritän olla mukava kaikille muille paitsi Henrylle. Aluksi en huomaa mitään, mitä Henry ja Annie puuhaavat, mutta kun Henry ryhtyy vaahtoamaan Brodiesta, tajuan häntä seuratessani, että hänellä ja Annieella on jotain peliä meneillään. Tämän vuoksi ryhdyn vittuilemaan suoraan myös Annieelle. *Hieno homma Henry* –repliikki voi siis tarkoittaa useampaakin asiaa: sitä miten hän petti lupauksensa minulle, suututti Maxin ja paljasti suhteensa Annieen. (Kamula 2004b, 12.2.)

Maxin hahmon voimakkain piirre oli aluksi vaivautuneisuus Henryn ja Charlotten kinastelun keskellä. Hän halusi selvästi pois tilanteesta ja yritti koko ajan kääntää puheenaihetta turvallisemmille vesille. Annien saavuttua ja keskustelun käännyttyä Brodieen Max puolusti innokkaasti vaimoaan ja muuttui yhä ärtyneemmäksi Henryä kohtaan, koska uskoi tämän pilkkaavan Annieta. Shampanjalla oli tässä mitä ilmeisimmin myös oma vaikutuksensa. Max ei missään vaiheessa ymmärtänyt mitä todella oli tekeillä, mutta hän ei silti saanut vaikuttaa tyhmältä. Neuvoin Tapio Ylistä lausumaan jotkin repliikit, kuten ”*Tyypillistä tuolle sun saamarin keittiölle, pelkkää shampanjaa eikä yhtään talouspaperia*” tai ”*Pyhällä Augustinuksella tuskin oli squashkaveria*”, niin kuin ne olisivat yrityksiä keventää tilannetta huumorilla, jotka kuitenkin epäonnistuvat.

Todellinen Max, jonka kohtaamme toisessa ja kolmannessa kohtauksessa, on hieman arka ja pidättyväinen mies, ei mikään suuri sankarinäyttelijä, jollaisen hänen voisi kuvitella olevan ensimmäisen kohtauksen perusteella. Max palvoo Annieta, ja voisin jopa väittää hänen olevan henkisesti riippuvainen tytön huomiosta. (Ylinen 2004b, 20.1.)

Maxin purkaus kohtauksen lopussa alkoi tiukkana, mutta silti hillittynä. Ylinen antoi hillintänsä pettää asteittain, niin että kun hän lopuksi syytti Henryä Annien kohtelemisesta alentuvasti, sanat purkautuivat hänen suustaan kiukkuisesti ja nopeasti. Tämä viittasi siihen, että Maxin nöyryytystä pahensi juuri Annien läsnäolo. Hän oli toisaalta aidosti harmissaan Annien puolesta, mutta toisaalta pyrki säilyttämään viimeiset ylpeyden rippeensä ja käyttäytymään kuin Henryn piikittely ei olisi osunut häneen itseensä.

Henry nähdään tässä kohtauksessa ensimmäisen kerran, ja hänen näkyvimmat luonteenpiirteensä piirretään nopeasti: nokkeluus, pisteliäisyys, rakkaus popmusiikkiin. Kohtauksen aikana katsoja joutuu useaan otteeseen muuttamaan käsitystään hänestä. Aluksi hän vaikuttaa Charlotten rakastajalta, jonka luokse tämä on muuttanut, kunnes edellisen kohtauksen todellisen luonteen paljastuminen muuttaakin hänet kärsivälliseksi aviomieheksi ja perheenisäksi. Annien saapumisen myötä Henryn kuva muuttuu uudestaan, tällä kertaa vaimoan naimisissa olevan naisen kanssa pettäväksi mieheksi, joka yrittää päästä ratkaisuun elämänsä suhteen.

Olennaista on, että Henryllä on salaisuus. Tämä luonnehtii kaikkea hänen käyttäytymistään kohtauksen aikana, ja kun tämä salaisuus selviää, se näyttää kaikki Henryn sanat ja teot uudessa valossa. Tulkitsin, että Henry, joka on pulppuavan onnellinen ja hyväntuulinen, kulkee lähes tietoisesti paljastumisen riskirajoilla, mutta ei mene missään vaiheessa liian pitkälle. Kun Annie ehdottaa suhteen paljastamista, ei Henry kykene ottamaan ratkaisevaa askelta.

Kriisin väistyttyä ja Annien annettua anteeksi Henryn käyttäytyminen muuttuu villimmäksi. Se, että hän ylipäätään ottaa Brodien puheeksi, voidaan nähdä näpäytyksenä huonosti käyttäytyvälle Charlottelle, mutta Henry vie juttua vielä pidemmälle ärsyttäen tietoisesti Maxia. Selitys, jonka hän antaa Annille, ”*Se oli vain jotta että mä voisin katsoa sua niin ettei se näyttäis oudolta*”, ei tyydyttänyt minua, mutta en kehittänyt sen tilalle mitään yksiselitteistä tulkintaa. Mielestäni kyse oli lähinnä monimutkaisesta ja yksipuolisesta flirttailusta Annien kanssa, johon liittyi hänen

aviomiehensä nolaaminen. Toisaalta Henryä oikeasti ärsytti Brodien nostaminen marttyyriksi, ja hän halusi puhkoa reikiä Maxin ja Annien argumentteihin. Tässä vaiheessa hän suhtautui vielä asiaan sarkastisesti ja humoristisesti, mutta näytelmän myöhemmissä vaiheissa hänen reaktionsa muuttuvat aidosti hämmentyneiksi ja vihaisiksi.

Mikko Joukamaan suorituksessa ei juurikaan esiintynyt havaittavia käytöksen muutoksia. Katsoja sai itse muuttaa käsitystään hahmosta sitä mukaa kun sai uutta tietoa. Selkein muutos Henryssä tapahtui hänen jäätyään kahden Annien kanssa. Alun kevyen flirttailun muututtua vakavaksi kiistelyksi suhteen tulevaisuudesta Henryssä näkyi ensimmäisen kerran todellinen ahdistuminen. Maxin tullessa yllättäen huoneeseen Henry menee hetkeksi paniikkiin, ja hänen heittonsa ”*Mä olen pahoillani Max, se yritti kerran tehdä sen mullekin*” tuli lähes refleksinomaisena yrityksenä tuoda huumoria ahdistavaan tilanteeseen. Pian tämän jälkeen Annie ajoi Henryn seinää vasten ja vaati häntä kertomaan totuuden Charlottelle, joka kävelikin saman tien sisään. Henryllä ei ole tässä kohden repliikkejä, joten hänen reaktionsa ovat pitkälti näyttelijän päätettävissä. Joukamaa teki Henryn kamppailusta ja rohkeuden pettämisestä selkeästi näkyvän, hän yritti puhua Charlottelle pariinkin kertaan, mutta ei saanut sanoja tulemaan ulos.

Kun tilanne oli selvinnyt, Henry palasi aikaisempaan hyväntuulisuuteen, mutta nyt siinä näkyi selvemmin hermostuneisuuden peitteleminen. Joukamaa puhui nopeammin ja hänen eleensä olivat äkkinäisempiä. Kun puhe siirtyi Brodieen, Henry rentoutui selkeästi ja hänen tarkkaavaisuutensa korostui. Siinä missä Henry oli äsken ollut ahdingossa, oli hän nyt selvästi tilanteen hallinnassa ja manipuloi etenkin Maxin reaktioita. Joukamaan puhe oli nyt korostetun briljeeraavaa, omasta nokkeluudestaan nautiskelevaa. Selväksi tuli, että Henry oli nyt vahvimmalla alueellaan, sanojen parissa.

Annie on aluksi kaikkein neutraalein kohtauksen hahmoista. Hän tulee sivustakatsojaksi Henryn, Charlotten ja Maxin väliseen tilanteeseen. Katsoja ei tiedä hänestä etukäteen muuta kuin että hän on Maxin vaimo. Muut häneen liittyvät seikat selviävät vähitellen kohtauksen aikana: näyttelijyys, yhteiskunnallinen aktiivisuus, suhde Henryn kanssa. Hänestä tulee siis koko ajan yhä tärkeämpi hahmo. Se, kuinka hän käyttäytyy ollessaan kahden Henryn kanssa, poikkeaa ymmärrettävistä syistä suuresti hänen käytöksestään muiden seurassa. Muutoksen oli silti vaikutettava luontevalta. Laura Rämä tuli kohtaukseen hyväntuulisena, hieman epävarman oloisena, mutta rentoutui pian.



Kun hän jäi kahden Mikko Joukamaan kanssa, hän ei varsinaisesti muuttanut käyttäytymistään, vaan hän säilytti tietyn hännäävän asenteen, ja syntyi vaikutelma että hän nauttii tilanteesta, jossa saa kiduttaa rakastettuaan hyväntahtoisesti. Mitä pidemmälle kohtaus eteni, sitä enemmän leikkisyys karisi pois, ja Rämän näyttelemisestä näkyi selvästi, että Annie on tosissaan. Muutos tapahtui asteittain, melkein huomaamattomasti. Rämä ei tarvinnut suuria eleitä välittääkseen hahmonsa kiihkeyden.

Muiden näyttelijöiden palattua näyttämölle Annie jää jälleen sivustakatsojaksi. Hän ei juurikaan ole äänessä kohtauksen loppupuolella, vaan yrittää välttää huomiota. Hän ei halua puhua Brodiesta, mutta ei myöskään pyri ohjaamaan keskustelua turvallisemmille vesille. Annie tarkkailee tilannetta ja tekee sen aikana ratkaisunsa: muiden poistuttua hän kutsuu Henryn iltapäiväksi kohtaukseen kanssaan. Rämä säilytti rauhallisuutensa loppuun asti, eikä tuonut Annien tunteita näkyvästi esiin. Katsojat saivat itse päätellä, mitä hänen ulkokuorensa alla tapahtui.

Kohtauksen kokonaissisällön suhteen harjoitusprosessin aikana ei tapahtunut varsinaisia uudelleenoivalluksia tai tulkintojen uudelleenarviointia. Tämä johtui ainakin osittain edellä mainitusta kohtauksen teknisestä vaativuudesta. Lisäksi näyttelijöiden suoritukset vastasivat paljoltikin omia näkemyksiäni henkilöhahmoista ja heidän toiminnistaan. Silti ei voi sanoa, että kohtaus olisi siirtynyt tekijöiden päästä suoraan näyttämölle. Tekstin muuttuminen toiminnaksi vaati jatkuvaa soveltamista vallitseviin olosuhteisiin. Tässä tulee konkreettisesti näkyviin se ajatus, että tulkitseminen on aina myös soveltamista. Jotta teksti tulisi ymmärrettäväksi, tulkitsijan on löydettävä sen merkitys juuri siinä hetkessä ja tilanteessa. Se vaatii tulkitsijalta myös aktiivista toimintaa, jotta tulkinta olisi merkityksellinen kulloisissakin olosuhteissa. Teatterissa olosuhteet ovat usein fyysisiä rajoitteita, joiden puitteisiin tulkinta on sovitettava. Tämä voi kuitenkin johtaa myös hedelmälliseen vuorovaikutukseen olosuhteiden ja tulkinnan välillä. Rajoitteet pakottavat tulkitsijat keskittämään ajatuksensa ja löytämään mahdollisuuksia joita he eivät olisi mahdollisesti tulleet muuten ajatelleeksi.

Charlotten aikaisemmin mainittu vihannesten heittäminen voisi olla esimerkki tällaisesta. Koska lavastusratkaisu esti intiimin tunnelman, eivätkä pienet eleet olisi erottuneet, hänen turhautumisensa tuli saada näkyväksi jollain selkeällä tavalla. Ennakkoyleisöltä tullut ehdotus auttoi näyttelijää löytämään tilanteeseen sopivan fyysisen toiminnan. Tämä oli sellainen tilanne ja tulkintaratkaisu

jota olisi ollut vaikea nähdä ennakolta ja jonka synty oli riippuvainen sen hetkisistä olosuhteista.

Kaikki tulkinta tapahtuu jossain tilanteessa. Se ei ole historiaton, ajasta irrallinen tapahtuma, vaan siinä yhdistyvät mennyt ja nykyinen. Aikaisemmin kirjoitettu teksti kohtaa nykyhetken, ja lopputulos kuuluu kumpaankin aikaan. Se tarkoittaa, että tulkitsijan on sovellettava mennyt nykyisyyteen, luotava se uudestaan nykyisyydessä ymmärrettävällä tavalla (Tontti 2002, 58). Tässä tulee näkyviin jo Aristoteleen tekemä ero teoreettisen ja käytännöllisen viisauden (*fronesis*) välillä. *Fronesis* on taitoa soveltaa yleiset periaatteet kulloiseenkin tilanteeseen, ei olosuhteista huolimatta, vaan niiden kautta. (Gadamer 1985, 21) Teatteritaiteessa soveltaminen liittyy esityksen tekemiseen tiettyyn tilaan tietyssä paikassa tietylle yleisölle. Tällöin tulkitsijan on lakattava näkemästä rajoittavat olosuhteet puutteina, jotka estävät häntä tekemästä ihanteellista esitystään. Sen sijaan olisi nähtävä, mitä ne voisivat antaa tulkinnalle ja kuinka ne auttaisivat tulkitsijaa saavuttamaan päämääränsä tekstin tekemisessä ymmärrettäväksi.

#### 4.7.3. Kohtaus 5.

Viides kohtaus oli minulle monessa mielessä näytelmän ydinkohtaus. Siinä näytelmän henkilökohtaiset ja yleiset teemat risteytyvät ja sulautuvat toisiinsa. Rakkauden ja taiteen kysymykset yhdistyvät erottamattomasti. Henryn ja Annien suhde tulee ensimmäiseen todelliseen kriisipisteeseensä, jossa heidän rakkautensa ja periaattensa joutuvat koetukselle.

Kohtaus alkaa kepeän komediallisesti, mutta siirtyy asteittain yhä vakavampiin sävyihin. Tähän suuntaan tilannetta vie lähinnä Annie, joka pakottaa Henryn pois alun nokkelasta väistelystä rehelliseen puheeseen. Toisin kuin neljännessä kohtauksessa, jossa Henry purki konfliktin puheella, tilanne muuttuu todelliseksi väittelyksi. Stoppard rakentaa asetelmaa hienovaraisesti ja antaa sen kehittyä luontevasti.

Kohtauksessa toistuvan korkean ja matalan vastakkainasettelun mukaisesti alussa soi Verdin ooppera ja lopussa popmusiikki. Stoppard ei määrittele kumpaakaan tarkemmin, joten alkuun valitsin Filipin monologin *Don Carlos* –oopperasta. Siinä aviomies valittaa, ettei hänen vaimonsa rakasta häntä, joten se tarjosi mainiosti ironisen ja tulevaa ennakoivan kommentin näytelmän

asetelmiin. Aaria sopi myös näyttämötilanteeseen, jossa Henry istui yksin tuolissaan yleisön tullessa väliajalta katsomoon. Loppuun puolestaan otin Dexy's Midnight Runners -yhtyeen kappaleen *Jackie Wilson Said*. Paitsi, että se 1980-luvun alussa levytettyinä oli juuri sellainen laulu, jonka saattoi olettaa kuuluvan radiosta, sen hyväntuulinen rentous toimi kontrapunktina juuri nähdylle repivälle väittelylle.

Kohtaus on suhteellisen pitkä, ja siinä on vain kaksi näyttelijää, joiden on pidettävä katsojien mielenkiinto yllä koko sen keston ajan. Tämän vuoksi oikean rytmien löytäminen oli ensiarvoisen tärkeää. Vakavuus ja keveys oli saatava juuri oikeaan suhteeseen ja jännitteitä oli pidettävä yllä.

Kohtauksen rytmi ja jännitteet alkavat hahmottua. Ensimmäinen jännite laukeaa ”tauko”-repliikillä. Varottava ettei Annie kuulosta alussa marisijalta. Toimiva elementti: Henryn spontaani naurahdus kohdassa ”Ihmiset ovat kyllästyneet...” Antaa motivaatiota repliikin jatkolle. Idea: ”Sinä olet mustasukkainen” on oivallus. Tässä kohdin Annie yllä. Krikettimailamonologilla Henry päihittää Annie, tämä joutuu nöyrytykseen. Viimeisen monologin aikana Annie tiukkenee, eikä suostu enää alistumaan. Ajatus: ”Jos rakastat minua, teet sen.” (Suvanto 2004, 10.2)

Yllä oleva näyte työpäiväkirjastani kuvaa niitä ajatusprosesseja, joiden kautta lähestyin kohtausta. Siitä näkyy, että lähestymistapa oli varsin yksityiskohtainen, yksittäisiin repliikkeihin paneutuva. Samalla huomio keskittyi henkilöiden keskinäisiin valtasuhteisiin, siihen kumpi missäkin vaiheessa oli niskan päällä. Yllä olevan vaihtelu auttoi pitämään kohtauksen dynamiikan elävänä.

Olella näissä ajatuksissa on, että ne syntyivät käytännön harjoitusten kautta, nähtyäni näyttelijöiden työskentelevän lavalla. Yleensäkin omat ajatukseni näytelmästä tarvitsevat selkiytyäkseen kontaktia näyttelijäntyön kanssa. Kirjoitettujen repliikkien muuttuminen toiminnaksi paljastaa alatekstejä paljon tehokkaammin kuin tarkintaan tekstin lähiluku. Hyviä esimerkkejä tästä ovat juuri henkilöiden väliset jännitteet. Kun näyttelijä lausuu repliikin tietyllä tavalla, ja vastaanäyttelijä reagoi siihen omalla tavallaan, he antavat sille merkityksiä, joista he tai ohjaaja eivät ole välttämättä olleet siihen asti tietoisia.

Melko pian harjoitusten alkamisen jälkeen kohtaukselle syntyi selkeä kaari. Alku on kepeää sanailua klassisesta ja kevyestä musiikista, mutta sen alla piilee Henryn väistely ja vastahakoisuus

siirtää puhe Brodien näytelmään, sillä hän tietää että edessä on yhteenotto. Tilanne jännittyy vähitellen, mutta vielä tässä vaiheessa Henry saa purettua sen:

HENRY  
 Kiinnostaako tää sua ammatillisesti, vai onkse pelkästään henkilökohtasta?  
 ANNIE  
 Pelkästään?  
 (Tauko.)  
 HENRY  
 Kiinnostaako tää sua henkilökohtasesti, vai onkse pelkästään ammatillista?  
 ANNIE  
 Kumpi sua epäilyttää?  
 (Tauko)  
 HENRY  
 Tauko. (Stoppard 2003, 56-57)

Tähän kohtaan tuli näkyvä tilanteen rentoutuminen, hymyilyä ja pieniä naurahduksia. Pienen jännitteen purkautuminen ei kuitenkaan poistanut suurta jännitettä, joka tuli yhä selvemmin esiin, kun Annie käänsi itsepintaisesti puheen näytelmään. ”Point of no return” saavutettiin kohdassa, jossa Henry lukee ääneen otteen näytelmästä. Alkuvaiheissa Mikko Joukamaa luki otteen tahallisen parodisesti ja pelleillen, mutta tästä luovuttiin, koska ei tuntunut uskottavalta että Annie ei protestoisi. Sen sijaan Henryn tuskastuminen kasvoi mitä pidemmälle hän tekstissä eteni, kunnes ei voinut enää jatkaa:

HENRY  
 [...]  
 Et kai sä aio tehdä tätä?  
 ANNIE  
 Miks en?  
 HENRY  
 Se on huono.  
 ANNIE  
 Sä tarkoitat että se ei oo kirjallinen.  
 HENRY  
 Se ei oo kirjallinen ja se on huono. Hän ei osaa kirjoittaa. (Stoppard 2003, 59)

Kun Henry sanoi ensimmäisen kerran rehellisen mielipiteensä, kohtausten suunta ja ilmapiiri muuttuivat. Kummankin näyttelijän esiintymisestä tuli ärhäkämpää ja aggressiivisempää, mikä huipentui kohdassa, jossa Henry lähti hakemaan krikettimailaansa. Mikko Joukamaan

näyttelemine oli jopa aggressiivisempaa, kuin millaisena olin kohdan alkujaan päässäni nähnyt, ja ajatus, että Henry saattaisi lyödä Annieta, tuntui ainakin parin sekunnin ajan olevan mahdollisuuksien rajoissa. Henryn repliikki ”*Turpa tukkoon ja kuuntele*” tuli ulos todellisena huutona.

Kohtauksen energia jatkui Henryn krikettimailamonologissa, joka tuli ulos purkauksen kaltaisena vuodatuksena. Tämä on oikeastaan ensimmäinen kerta näytelmässä, jolloin Henry puhuu rehellisesti ja avoimesti työhönsä liittyvistä asioista. Hän suhtautuu kirjoittamiseen intohimoisesti, mikä näkyi ja kuului myös Joukamaan ilmaisussa. Samalla Joukamaa teki monologista silti selkeästi esityksen, jossa Henry hyödyntää teatterillisiä ja retorisia kykyjään. Tämä näkyi etenkin monologin lopussa:

*(Osoittaa krikettimailaa)* Tää ei oo parempi, koska joku sanoo että se on parempi, tai koska krikettiliiton salajuoni yrittää pitää nuijat pois kentältä. Se on parempi, koska se on parempi. Jos sä et usko, niin meehan lyömään tällä, niin näät miten se sujuu. ”Sä olet merkillinen poika, Billy, kuinka vanha sä olet?” ”Kakskymmentä, mutta mä olen elänyt enemmän kuin sä tulet koskaan elämään.” Aah, aijai!

*(Pudottaa käsikirjoituksen ja hyppii ympäriinsä huutaen ”Ai!”.* Annie katsoo ilmeettömänä, kunnes Henry luovuttaa.) (Stoppard 2003, 64)

Jo teksti antaa selvän viittauksen teatraalisuuteen, ja Joukamaa hyödynsikin tämän täysillä. Laura Rämä reagoi tähän ilmeettömällä hiljaisuudella ennen ”*Mä vihaan sua*” –repliikkiään. Tähän kohtaan syntyi luonteva hengähdystauko niin näyttelijöille kuin yleisöllekin ennen Henryn toista monologia, jossa tämä selittää Brodien maailmankuvan virheellisyyden. Tämä puhe oli selvästi vähemmän teatralinen, mutta silti selkeästi tunteella esitetty. Kun Henry lopussa siirtyi puhumaan sanojen merkityksestä, Joukamaan ilmaisu muuttui sisäänpäin suuntautuneemmaksi ja mieteliäämmäksi.

Tämän jälkeen Annie siirtää keskustelun henkilökohtaiselle tasolle. Laura Rämä käveli vakain askelin kirjoituskoneelle, veti paperin ulos ja alkoi lausua tekstiä viileän asiallisesti. Annie lukee Henryn scifi-käsikirjoitusta kohtuullisen pitkän aikaa, ennen kuin Henry keskeyttää hänet. Tulkitsin tämän niin, että Henry tiesi mitä on tulossa heti kun näki Annien menevän koneelle, mutta odotti koska halusi toisaalta löytää oikean vasta-argumentin, toisaalta rangaista itseään niin sanojensa ja tekojensa ristiriidasta kuin Annien suututtamisestakin. Kohtauksen loppu oli puhtaan

henkilökohtaista väittelyä, josta kaikki yleisempi oli riisuttu pois. Yliote on Anniella, mikä myös näkyi näyttelijäntyössä. Rämä oli kiivaampi kuin kertaakaan aiemmin koko esityksen aikana. Kohtauksen päättyessä oli selkeä tunne siitä, että vaikka Henry oli mahdollisesti voittanut älyllisen argumentin, tunnetasolla hänet oli piesty pahemman kerran.

Kohtauksen kokonaisuudesta voi edellisen perusteella todeta, että sitä kuljettivat eteenpäin selkeä rytmitys ja dynamiikan vaihtelu. Näiden hakemisessa menttiin paljolti tekstin ehdoilla, mikä ei silti estänyt näyttelijöitä tuomasta tulkintaan omaa persoonallista kosketustaan. Kohtauksen yleisilmeen voisi sanoa syntyneen jonkinlaisena ketjureaktiona. Näyttelijöiden tulkinta tietystä kohdasta syntyi reagoinnista edelliseen kohtaan ja vastaanäyttelijän tulkintaan. Alateksti haettiin tällöin tilanteen kautta. Hyvänä esimerkkinä tästä on Annien repliikki ”*Sä olet mustasukkainen*” (Stoppard 2003, 63), joka Rämän tulkinnassa tuli ilmoille juuri tuolla hetkellä syntyvänä oivalluksena, jolla Annie uskoo näkevänsä Henryn älyllisen tuohtumuksen taakse.

Tässä havainnollistuu ajatus tulkinnasta päättymättömänä, elävänä prosessina. Mitä pidemmälle harjoitukset etenevät, sitä syvemmäksi ja monitasoisemmaksi tulkinta muuttuu ja ruokkii samalla itseään, niin että prosessi jatkuu edelleen. Tämän vuoksi on hyvin hankalaa väittää, että tulkinta olisi jossain vaiheessa lopullinen tai valmis. Ensi-illassa ja muissa esityksissä nähdään tietyssä pisteessä oleva tulkinta, joka on valmis vain siinä mielessä että se on valittu lukuisten muiden tulkintojen joukosta yleisön nähtäväksi. Se voi silti kehittyä yhä edelleen esitysten aikana, niin että tekijät voivat esitysten päättyessäkin kokea prosessin jääneen kesken.

Prosessin kulku osoittaa myös, kuinka Gadamerin pelimetafora saa teatterikontekstissa hyvinkin konkreettisen ilmaisun. Samoin kuin pelaaminen on itse asiassa pelatuksi tulemista (Gadamer 1985, 95), on näytelmätekstin esittäminen esitetyksi tulemista. Teksti tuo itsensä näkyviin esittäjien kautta, huolimatta siitä mitä persoonallisia tai ainutlaatuisia elementtejä nämä siihen tuovat. Lisäksi niin kuin peli ei koskaan todella pääty, eikä taideteoksen merkitys ole koskaan lopullinen (Lawn 2006, 91), ei näytelmätekstin tulkintakaan saavuta koskaan sitä pistettä, joka tyhjentävästi näyttäisi kaikki sen merkitykset. Tekijöiden on vain päätettävä, missä vaiheessa he sanovat tulkinnalle kuten Jumala merelle Jobin kirjassa: ”*Tähän asti, ei edemmäs!*”<sup>3</sup>

3 Useimmiten aikataulu tekee kuitenkin päätöksen heidän puolestaan.

#### 4.7.4. Kohtaus 7.

Olen valinnut seitsemännen kohtauksen viimeiseksi käsiteltäväksi, koska siinä havainnollistuu kuinka ohjaajan ja näyttelijöiden tulkintojen törmäminen voi olla erityisen hedelmällistä ja avata ohjaajalle uuden näkökulman henkilöihmiin. Lisäksi kohtaus oli minulle alusta pitäen tärkeä, koska siinä oleva Henryn monologi toisen ihmisen tuntemisesta on eräs suosikkikohtiani näytelmässä.

Kohtaus jakaantuu kolmeen osaan. Alussa Henry, Charlotte ja Debbie keskusteleivat Debbien kotoa lähtemisestä, toisessa osassa Henry ja Debbie puhuvat rakkauden olemuksesta, ja kolmannessa osassa Henry ja Charlotte käyvät läpi omaa avioliittoaan ja parisuhteita yleensä. Vaikka keskustelu kulkee koko ajan vakavampaan suuntaan, säilyy tekstissä tietty keveä ja nokkela sävy. Tämä antaa esityksen tekijöille hyvät mahdollisuudet luoda kontrastia henkilöiden toiminnan ja ajatusten välille.

Kohtaus on Debbien ainoa esiintyminen näytelmässä, ja näin ollen myös ainoa kohta, jossa saamme nähdä Henryn ja Charlotten vanhempien rooleissa. Kohtauksen lempinimeksi tulikin työryhmän keskuudessa ”perheidylli”, missä oli enemmän kuin häivähdys ironiaa. Nimi ei silti ollut täysin katteeton, sillä tulkinnassamme kohtauksessa kulki mukana lämmin ja välittävä tunnelma. Jälkikäteen katsottuna kohtauksen olennaiseksi temaattiseksi sisällöksi nousi ihannoidun romanttisen rakkauden ja ihmissuhteiden todellisuuden välinen ristiriita. Henryn idealistinen rakkauskäsitys törmää Debbien ja Charlotten realistisempaan näkemykseen, ja vaikka Henry myöntääkin ettei hänen näkemykselleen ole juurikaan pohjaa todellisuudessa, hän haluaa silti uskoa siihen. Samalla hänen päässään alkaa kuitenkin itää epäilyksen siemen, joka myöhemmin puhkeaa kukkaan.

Kohtaus tapahtui näyttämön samassa osassa kuin 2. kohtaus. Lavastus pysyi muuten samana, mutta levysoitin ja pari tuolia oli viety pois. Henryn puvustus oli sama kuin muissakin kohtauksissa, kun taas Charlottella oli yllään kylpytakki ja Debbie oli puettu ja meikattu 1980-lukulaiseen, punkiin viittaavaan tyyliin. Siirtymä edellisestä, junassa tapahtuvassa kohtauksesta tehtiin pimennyksen kautta, niin että Debbien sytyttäessä savukkeensa syttyivät myös näyttämön valot. Kohtauksen päättyessä ja valaistuksen vaihtuessa alkoi taustalla puolestaan soida Carlo Gesualdon ”O dolorosa gioia”, joka toimi kahdeksannen kohtauksen musiikkina.

Koska Debbie ei esiinny muualla näytelmässä, muodosti tämä kohtaus hänen kokonaiskuvansa. Elina Kokko teki hahmosta leikkisän, hieman näsäviisaan teinitytön, joka esitti ehkä hieman aikuisempaa kuin olikaan, mutta joka oli selvästi älykäs ja tasapainossa itsensä ja maailman kanssa. Oli helppo uskoa, että hän tulisi pärjäämään maailmalla.

Kohtauksen ensimmäisessä osassa tunnelma oli leikkisä ja kevyt. Debbie ja Charlotte sanailivat keskenään lähes ”tyttöjen kesken” ja jättivät tahallaan Henryn yrittämään saada keskustelua palaamaan asiaan. Henry pyrki säilyttämään isällisen auktoriteettinsa, jolta naiset vetivät koko ajan mattoa alta, mutta alta paistoi hänen huolensa tyttärestään. Charlotte puolestaan käyttäytyi enemmän Debbien ystävän kuin äidin tavoin ja tuntui ainakin päällisin puolin olevan kiinnostuneempi omista teatterimuistoistaan kuin tyttärensä lähdöstä maailmalle. Kuten myöhemmin kohtauksen aikana tuli selväksi, tämä oli silti vain pintaa.

Charlotten poistuttua Henryn ja Debbien keskinäinen tunnelma oli aluksi hieman vaivautunut, mitä korostettiin tauoilla ja lyhyeksi jäävillä keskustelun aloitusyrityksillä. Kun keskustelu pääsi todella käyntiin, rytmi nopeutui, mutta säilyi silti kohtuullisen rauhallisena. Henry istui suurimman osan aikaa paikallaan, kun taas sohvalla istunut Debbie oli koko ajan pienessä liikkeessä, välillä istuen ja välillä maaten. Hänen liikkeensä olivat erityisen korostettuja, kun hän ilmaisi turhautumistaan, esimerkiksi Henryn puhuessa raamatun kreikan kielestä Debbie lysähti sohvalle dramaattisesti. Henry vuorostaan lähti liikkeelle Debbien alkaessa puhua suorasukaisesti seksistä ja suuntasi baarikaapille hakeakseen vahvistusta. Tuntemispuheensa aikana hän taas meni aina kohtauksen näyttämöalueen etureunalle asti. Hän ei kuitenkaan suunnanut puhettaan suoraan yleisölle, vaan vaikutelma oli, että hän puhui paljolti itselleen.

Debbien ja Henryn keskustelusta ei syntynyt varsinaisesti väittelyn vaikutelmaa, sillä kumpikaan ei pyrkinyt vakuuttamaan toista tai saamaan tätä muuttamaan mielipidettään. Pikemminkin he avautuivat toisilleen omista ajatuksistaan ja hakivat keskinäistä yhteyttä. Omasta mielestäni tämä yhteys löytyi, vaikka sitä ei varsinaisesti puettu sanoiksi. Tämän vaikutelman synnytti pikemminkin Joukamaan ja Kokon näyttelijäntyö. Siitä välittyi lämpö ja välittäminen.



Vielä saattaessaan Debbietä ulos Disa Kamula oli sama itsevarma ja napakka Charlotte, jollaisena hänet oli aiemmin nähty. Mutta kun hän palasi näyttämölle, hänessä oli tapahtunut selkeä muutos. Ennen kuin hän sanoi mitään, hän suuntasi baarikaapille, otti pitkän lasillisen viiniä ja sanoi vasta sitten: *"Onneksi me myytiin se poni"*. Näkyi selvästi, että hyväntuulisen ulkokuoren pitäminen yllä oli ollut rasittavaa ja että se purkautui nyt ulos. Tästä alkoi esityksen vaihe, joka tuli itselleni yllätyksenä, johon en ollut osannut varautua, mutta joka pian osoittautui yhdeksi koko projektin suurimmista onnistumisista.

Pelkästään tekstin perusteella ei voisi päätellä, että Charlottessa tapahtuu kohtauksen myötä suurtakaan muutosta. Vaikka itse näinkin, että hänen ja Henryn keskustelu oli nyt avoimempaa ja rehellisempää kuin heidän ollessaan naimisissa, Charlotte näyttäytyi edelleen itsevarmana ja pisteliäänä, ilman suurempia sisäisiä ristiriitoja, tai ainakaan sellaisia jotka hän itse olisi tiedostanut. Pintatasolla hänen funktionsa oli toimia realismin äänenä Henrylle ja vauhdittaa tässä käynnistyvää prosessia.

Kamula kuitenkin lähestyi tekstiä roolihahmon omasta näkökulmasta. Hänen Charlottensa oli hieman väsynyt ja elämän kolhima, uudella tavalla lämmin ja myötätuntoinen nainen, jolle tyttären lähtö kotoa oli suurempi asia kuin hän halusi itselleen tai muille myöntää. Hän ei ollut silti menettänyt itsetuntoaan tai huumorintajuaan, seksuaalisuudesta puhumattakaan. Charlotte pystyi suhtautumaan elämään huvittuneisuudella ja puhumaan menneisyydestä ilman katkeruutta. Ehkä hän ei ollut oppinut kaikista virheistään, mutta ainakin hän kykeni myöntämään ne.

Kuinka Kamula sitten välitti tämän? Tekstiä ei muutettu sanallakaan, joten kaikki edellä mainittu ilmeni hänen näyttelijäntyöstään. Hänen fyysinen ilmaisunsa oli rauhallisempaa, kasvojen ilmeet tyynempiä ja äänenpainot pehmeämpiä ja sävyisämpiä. Jossain määrin ilmaisu oli myös sisäänpäinkääntyneempää, kuin hän olisi samalla pohtinut asioita joista puhui. Kamulan ja Joukamaan välisessä keskustelussa oli lisäksi uudenlaista intiimiyttä ja Kamulan elekielestä näkyi 2. kohtauksen turhautumisen sijasta myötätunto. Kaiken kaikkiaan Kamula korostikin niin fyysisessä kuin sanallisessakin esiintymisessään muutosta aiemmin nähtyyn Charlotteen. Hahmo oli silti tunnistettavasti sama.

Kamulan lähestymistapa yllätti minut, enkä aluksi oikein tiennyt kuinka suhtautua siihen. Se oli jotain aivan toisenlaista kuin olin kuvitellut, mutta olisi tuntunut hölmöltä lähteä muuttamaan sitä. Vähitellen aloin tajuta, että näyttelijä oli omalla tulkinnallaan rikastanut kohtauksen ja sitä kautta koko näytelmän sisältöä todella kiitettävällä tavalla. Loppujen lopuksi Charlotten hahmon kaari sopi kuin sopikin omaan näkemykseeni, sillä yritän usein löytää kaikista hahmoista mahdollisimman paljon myönteisiä ja moniulotteisia puolia.

Voi sanoa, että edellä kuvatussa prosessissa havainnollistuu kirkkaasti, kuinka teatteriesityksen synnyttämisessä toteutuu Gadamerin kuvaama horisonttien sulautuminen. Siinä missä tulkinta yleensä on yksittäisen tulkitsijan ja tulkittavan kohteen horisonttien sulautumista, teatteriesityksessä kukin työryhmän jäsen katsoo tekstiä omasta kiintopisteestään. Harjoitusprosessin aikana heidän horisonttinsa kohtaavat, vaikuttavat toisiinsa ja laajenevat. Kunkin tulkitsijan horisontti pysyy hänen omanaan, mutta niiden rinnalle syntyy esityksen horisontti, joka pitää sisällään kaikkien esityksen syntyyn vaikuttaneiden horisontit.

Hyvä esimerkki tästä on juuri näyttelijän omaehtoinen tulkinta roolistaan. Se voi olla toisenlainen kuin ohjaajan näkemys, tai jopa ristiriidassa sen kanssa, mutta se on syntynyt silti saman tekstin pohjalta. Parhaassa tapauksessa heidän näkemyksensä rikastuttavat toisiaan, jolloin koko esitys syvenee ja laajenee joksikin suuremmaksi, kuin kumpikaan heistä osasi etukäteen ajatella. Näin näytelmän kokonaistulkinta ei koskaan voi olla täysin yhden ihmisen varassa, vaan se elää ja muuttuu kaikkien tekijöiden kautta.

Näytelmätekstin tulkinta näyttämöllä on siis jatkuvaa erilaisten näkemysten ja ennakkoasenteiden törmäyttämistä toisiinsa. Näkemykset kirkastuvat ja muotoutuvat jatkuvassa vuorovaikutuksessa, mikä ei tarkoita, että alkuperäiset tulkinnat olisivat olleet väriä, vaan että syntyvä uusi tulkinta on oikea juuri tälle esitykselle. Ennakkokäsitystä ei kumota, vaan se avartuu. Samalla hermeneuttinen kehä laajentaa yksittäisten kohtausten ja henkilöiden kautta koko esityksen kokonaisnäkemystä.

## 5. YHTEENVETO

Tämän pro gradu -työn synty on ollut moninkertainen tulkintaprosessi. Olen tulkinnut Stoppardin näytelmää lukemalla, kääntämällä ja ohjaamalla sitä, tulkinnut omaa tulkintaani ja muiden työryhmän jäsenten tulkintoja. Nyt lopuksi minun pitäisi vielä tehdä tulkinta kaikesta tästä edeltävästä. Esiin nousee kysymys, onko kaikki tämä tulkitseminen johtanut minkäänlaiseen ymmärtämiseen?

Otin työni lähtökohdaksi ajatuksen tulkinnasta jatkuvana dialogina. Tässä viimeisessä työn vaiheessa olen käynyt vuoropuhelua itseni ja oman tekstini kanssa, ja kaikki osapuolet ovat muuttuneet sen aikana huomattavasti. Perusajatukseni on kuitenkin pysynyt samana ja jopa vahvistunut: tulkintaa ei voi ajatella ilman vuorovaikutusta, kysymistä ja vastaamista joista seuraa uusia kysymyksiä.

Siinä missä näytelmäanalyysissäni havainnollistin, kuinka Gadamerin hermeneuttinen kysymyksen ja vastauksen rakenne ilmeni *Aidon ja oikean* tekstissä, olen tutkimusosuudessa pyrkinyt tarkastelemaan kuinka samat elementit vaikuttivat yhdessä tietyssä kyseisen näytelmän esityksessä. Sen kautta haen myös yleisempää kokonaiskuvaa siitä mitä tapahtuu tekstin muuttuessa fyysiseksi tapahtumaksi.

Tulkintaprosessi näyttäytyy alusta lähtien jatkuvana vuorovaikutuksena. Ensin ohjaaja lukee tekstin ja käy sen kanssa omaa dialogiaan muodostaen näin näkemyksensä tulevasta esityksestä. Näyttelijät ja muu työryhmä puolestaan muodostavat oman tulkintansa tekstin pohjalta, ja näin syntyy lukuisia horisontteja, jotka sulautuvat toisiinsa. Esitystä harjoitellessa eri tulkinnat vaikuttavat toisiinsa, muokkautuvat, avartuvat ja tarkentuvat. Jokainen tulkitsija tekee omaa luovaa työtään, mutta suhteuttaa sen koko ajan laajempaan kokonaisuuteen, joka puolestaan elää ja muovautuu tulkitsijoiden yksilöllisen panoksen kautta.

Samaan aikaan tulkintaa muokkaavat monet sellaiset tekijät, joihin työryhmän jäsenet eivät pysty vaikuttamaan. Esitystila, harjoitteluolosuhteet ja näyttelijöiden persoonallisuus ja fyysinen olemus ovat vain muutamia niistä seikoista, joihin tulkinta täytyy soveltaa. Tässä näkyy konkreettisesti, kuinka tulkinta on aina aikaansa ja kulloiseenkin tilanteeseen sidottu tapahtuma, eikä sitä pysty

irrottamaan muusta maailmasta erilliseksi yksiköksi. Tulkinta on aina dialogia myös ympäröivän maailman kanssa.

*Aito ja oikea* tulkittiin Tampereen Ylioppilasteatterissa vuonna 2004 traditionaalisesti ja tekstilähtöisesti, mutta jokainen kysymys ja vastaus, jonka tulkinta nosti esiin, oli sidoksissa juuri tuohon hetkeen ja tilanteeseen. Tulkitsijat suodattivat tekstin oman maailmansa ja persoonansa kautta ja keskustelivat sen ja toistensa kanssa omasta yksilöllisestä näkökulmastaan. Näin prosessista tuli enemmän kuin osiensa summa, elävä kokonaisuus, joka ohjasi itseään ja jonka kautta teksti synnytti itsensä uudelleen, yhtä aikaa pysyvänä ja ainutkertaisena.

Työn aikana ovat keskustelleet myös eri aikatasot. Tekstien ja niiden tulkinnan kautta toisistaan ajallisesti kaukanakin olevat historian pisteet ovat kytkeytyneitä toisiinsa, tässä tapauksessa aika jolloin *Aito ja oikea* kirjoitettiin, aika jolloin se esitettiin Tampereen Ylioppilasteatterissa, ja aika jolloin kirjoitin tämän tutkimuksen. Esiin nousee ajatus, joka nosti päätään jo teoriaosuudessa: tulkitsija ei voi tarkastella kohdettaan objektiivisesti, turvallisen välimatkan päästä, vaan hänen on myönnettävä yhteenkuuluvuutensa sekä kohteensa että oman historiallisen sijaintinsa kanssa. Tämä näkyy tässä työssä erityisen voimakkaasti, koska tulkinta jota tarkastelen, on omani. Ajallinen etäisyys on toisaalta avartanut näkökulmaani ja auttanut sijoittamaan tulkinnan paremmin kontekstiinsa, mutta samalla se on korostanut kuinka omaa työtäni tutkiessani olen yhä jollain tavalla sidoksissa siihen ajankohtaan, jolloin esitys tehtiin. Näytelmän ohjaaja ja gradun kirjoittaja ovat kaksi erillistä roolia, mutta silti yksi ja sama henkilö.

On myös oltava tarkkana siitä kuinka kulloinenkin ajallinen horisontti vaikuttaa kuhunkin tulkintaan. Samoin kuin näytelmä luettiin esityksessä vuoden 2004 näkökulmasta, on tässä gradussakin esitystä tulkittu myöhemmän ajan horisontista. Jos gradu olisi valmistunut muutamaakin vuotta aiemmin tai myöhemmin, näyttäytyisi myös sen kohde varmasti toisenlaisena. Samoin kuin näytelmä syntyy aina esityksissään uudelleen, ilmaisee myös tutkimuskohde itseään uudella tavalla kulloisenkin kirjoittajan ja hänen näkökulmansa sekä ajallisen ja paikallisen sijaintinsa kautta.

Koska olen siis hyvin suuressa määrin tutkinut edellä itseäni ja omia ajatusprosessejani, on selvää ettei tutkimus voi olla täysin objektiivista. Mutta kuten Gadamerilta olemme oppineet, voi se silti tuottaa totuudenmukaista tietoa, jota voi soveltaa laajempiinkin yhteyksiin. Katsonkin osoittaneeni

että filosofinen hermeneutiikka soveltuu hyvin työkaluksi tutkittaessa näytelmätekstin ja esityksen suhdetta. Sen kautta voi tuoda näkyväksi niitä prosesseja, joiden kautta syntyy kulloinenkin tulkinta. Koska tulkinta ei ole pysyvä ja kiinteä vaan jatkuvasti elävä, laajentuva ja syvenevä, se ei ole helposti tavoitettavissa tieteellisen metodin keinoin. Hermeneutiikan avulla taiteellisen ilmaisun erikoisluonne on kuitenkin yhdistettävissä tieteellisesti pätevään tutkimukseen.

Näin siis tämäkin työ johtaa päätökseen tullessaan yhä uusiin kysymyksiin ja laajeneviin näköaloihin. Potentiaali jatkotutkimukselle ja pidemmälle menevälle tekstin ja tulkinnan suhteen analyysille on laaja, ja jokainen mahdollinen polku haarautuu uusiin suuntiin. Teatterihistorian kannalta voisi olla hedelmällistä tutkia tiettyjen näytelmien tulkintatraditioita, tapoja joilla niitä on luettu eri aikoina ja eri paikoissa ja kuinka tulkintojen muutokset ovat näkyneet esityksissä. Tämän voisi laajentaa myös koskemaan näytelmäkirjailijoiden tuotantojen tulkintoja. Toisaalta myös yksittäisten teatterintekijöiden tai ryhmien tavat tulkita tekstejä tarjoavat hermeneutiikan kannalta kiinnostavia tutkimusmahdollisuuksia.

Hermeneutiikka tarjoaa myös keinoja tutkia laajemminkin tapoja, joilla yksittäiset produktiot tulkitsevat näytelmätekstejä. Laaja ja mahdollisimman kattava tutkimus, jossa kartoitettaisiin kaikkien työryhmän jäsenten tulkintaprosessit sekä myös esityksen vastaanotto, pääsisi varmasti vielä syvemmälle dialogisuuden eri tasoihin. Kuinka useasta erilaisesta tavasta ymmärtää sama teksti syntyy yhtenäinen tulkinta on kysymys, jonka kautta päästään tutkimaan teatteritaiteen yhtäaikaan yksilöllistä ja kollektiivista luonnetta.

Toinen teatterin ytimessä oleva dikotomia, jonka tutkimiseen ja purkamiseen hermeneutiikka antaa välineet, on sanallisuuden ja fyysisyyden suhde. Koko historiansa aikana teatteritaide on ollut yhtä aikaa kirjallista ja ruumiillista ilmaisua. Kuinka nämä ilmaisumuodot asettuvat vastakkain ja kuinka ne ruokkivat ja tukevat toisiaan – jos tämä nähdään dialogina Gadamerin tarkoittamassa mielessä, avaa se mahdollisuudet niin yksittäisen näyttelijän työn kuin koko teatteriesityksen avaamiseen. Esiin nousevat myös ne eri kielet, niin sanalliset kuin sanattomatkin, joilla näytelmä itseään ilmaisee. Miten näistä syntyy teatteriesityksen kieli?

Kysymykset seuraavat toisiaan. Johonkin on kuitenkin aina vedettävä raja. Niin kuin teatteriesityksessä on tulkinta on pakko pysäyttää johonkin kohtaan, jotta esityksellä olisi kiinteä muoto ja sisältö, on tutkimuksessakin pysähdyttävä ja annettava työn jähmettyä siihen muotoon, jossa se kyseisessä ajallisessa hetkessä on. Prosessista tulee objekti. Tähän objektiin kiteytyy

kuitenkin kaikki siihenastinen ymmärrys ja tulevan suuremman ymmärryksen potentiaali. Vastauksena tämän loppuluvun alussa esittämäni kysymykseen voikin todeta, että ymmärrän nyt paremmin paitsi tulkintaa, teatteria ja omaa itseäni, myös ennen kaikkea kuinka paljon ymmärrettävää vielä on. Päätepiste on seuraavan luvun alku.

## LÄHTEET:

- GADAMER, Hans-Georg 1985: Truth and Method. Crossroads, New York
- GADAMER, Hans-Georg 2013: Truth and Method, Bloomsbury, Chennai
- GADAMER, Hans-Georg 2002: Esipuhe toiseen painokseen. niin & näin 3/2002
- GADAMER, Hans-Georg 2004: Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa. Vastapaino, Tampere
- GADAMER, Hans-Georg 2015: Taiteen leikki. IssueX Syyskuu 2015
- JYLHÄMÖ, Kimmo 2002: Miksi hermeneutiikan leikki pitää ottaa vakavasti? Suomentajan esipuhe esipuheeseen. niin & näin 3/2002
- LAWN, Chris 2006: Gadamer: A Guide for the Perplexed. Continuum, Lontoo
- NADEL, Ira 2004: Double Act: A Life of Tom Stoppard. Methuen, Lontoo
- OESCH, Erna 1994: Tulkinnasta. Tulkinnan tiedolliset perusteet modernissa ja filosofisessa hermeneutiikassa. Tampereen yliopisto, Tampere
- PASANEN, Kimmo 2004a: Taide, pelit ja totuus. Taide-lehti 2/2004
- PASANEN, Kimmo 2004b: Taideteos, totuus ja kielipelit. Taide-lehti 3/2004
- RICOEUR, Paul 2004: Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä. Tutkijaliitto, Helsinki
- STONE PETERS, Julie 1992: Theatre Hermeneutics, Bodies, History: Gadamer and Ricoeur on Performance and Text. Internationale Zeitschrift für Philosophie 1/1992
- STOPPARD, Tom 2000: The Real Thing. Faber and Faber, New York
- TONTTI, Jarkko 2002: Sinne ja takaisin – Hermeneuttisen filosofian seikkailut 1900-luvulla. niin & näin 3/2002
- WEINSHEIMER, Joel 1991: Philosophical Hermeneutics and Literary Theory, Yale University Press, New Haven
- WILDE, Oscar 1997: Collected Works of Oscar Wilde. Wordsworth Editions, Ware

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

- HUOTARI, Panu 2004: Roolianalyysi
- JOUKAMAA, Mikko 2004a: Roolianalyysi

JOUKAMAA, Mikko 2004b: Työpäiväkirja

KAMULA, Disa 2004a: Roolianalyysi

KAMULA, Disa 2004b: Työpäiväkirja

RÄMÄ, Laura 2004a: Roolianalyysi

RÄMÄ, Laura 2004b: Työpäiväkirja

STOPPARD, Tom 2003: Aito ja oikea. Suomentanut Jussi Suvanto

SUVANTO, Jussi 2003: Ohjaustarjous Tampereen Ylioppilasteatterille

SUVANTO, Jussi 2004: Työpäiväkirja

YLINEN, Tapio 2004a: Roolianalyysi

YLINEN, Tapio 2004b: Työpäiväkirja

#### **SÄHKÖISET LÄHTEET:**

Ilona-tietokanta, Teatterin tiedotuskeskus TINFO ja Teatterimuseo, haettu 21.2.2016,  
[http://ilona.tinfo.fi/esitys\\_tieto.aspx?id=3757](http://ilona.tinfo.fi/esitys_tieto.aspx?id=3757)

SUVANTO, Jussi, Facebook-päivitys 5.2.2011,  
<https://www.facebook.com/jussi.suvanto/posts/185861818110832>, haettu 1.10.2016