

Jonna Leppänen

**KERTOJAT JA KERRONNALLISET
ELEMENTIT NELJÄSSÄ KOTIMAISESSA
NYKYNÄYTELMÄSSÄ**

Viestintätieteiden tiedekunta
Pro gradu
Toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

Jonna Leppänen: KERTOJAT JA KERRONNALLISET ELEMENTIT NELJÄSSÄ KOTIMAISESSA NYKYNÄYTELMÄSSÄ

Pro gradu

Tampereen yliopisto

Teatterin ja draaman tutkimus

Toukokuu 2019

Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee kerrontaa ja kerronnan keinoja neljässä suomalaisessa nykynäytelmässä. Tutkimusasetelma perustuu havaintoon kerronnan keinojen ja kerronnallisten elementtien monimuotoistumisesta 2000-luvulla kirjoitetuissa kotimaisissa näytelmissä samanaikaisesti, kun teatteriesitystä on alettu tarkastella erillään draamamuotoisesta näytelmästä. Tutkielma peilaa Heini Junkkaalan *Kymmenen tikkua laudalla* (2008), Pipsa Longan *Lauluja harmaan meren laidalta* (2012), Jussi Moilan *Paratiisi* (2011), ja Miko Kivisen *Miehen Kuolema* (2013) näytelmien kerronnan keinoja draamanjälkeisen teatterin diskurssiin.

Teoreettisena lähteenä tutkielmassa käytetään pääasiassa saksalaisen Hans-Thies Lehmannin teosta *Draaman jälkeinen teatteri* (1999, suomennettu 2009), joka suhteuttaa nykyteatterin, nykykanssin ja performanssin vuosituhannen vaihteen teoksia draamamuotoisen näytelmän ja sitä näyttämölle asettavan teatterin konventioihin ja muotovaatimuksiin. Samalla tavalla kuin Lehman myös tämä tutkielma asettaa tutkimuskohteensa, eli neljä nykynäytelmää, draamamuotoisen näytelmän ja teatterin tradition jatkumoon, ja toteaa näiden näytelmien olevat yhtäläillä draaman jälkeisiä.

Toinen teoreettinen kehys tässä pro gradu -tutkielmassa on klassinen narratologia, jonka termejä ja tutkimusmetodia sovelletaan näytelmien kerronnan, kerronnallisten rakenteiden, kertojien ja muiden kerronnallisten elementtien alanyysissä. Päälähteenä klassisen narratologian käsittelyssä käytetään Shlomith Rimmon-Kenanin teosta *Kertomuksen poetiikka* (1983, suomennettu 1999).

Kertojien ja kerronnallisten elementtien tarkastelun kautta tässä pro gradu -tutkielmassa ulotetaan draamanjälkeisen teatterin diskurssi koskemaan myös uutta näytelmäkirjallisuutta. Nykynäytelmän termi saa tämän tarkastelun kautta määritelmän, joka sitoutuu Lehmannin teoksesta alkaneeseen diskurssiin nykyteatterista, joka poikkeaa merkittävästi naturalistis-realistisen teatterin konventioista sekä irrottautuu draamamuodon vaatimuksista.

Avainsanat: Draamanjälkeinen teatteri, kerronta, kertoja, narratologia, nykynäytelmä, uusi näytelmä.

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1 Nykynäytelmä.....	2
1.2 Neljä kotimaista nykynäytelmää.....	10
1.2.1 <i>Kymmenen tikkua laudalla</i>	10
1.2.2 <i>Paratiisi</i>	11
1.2.3 <i>Lauluja harmaan meren laidalta</i>	12
1.2.4 <i>Miehen kuolema</i>	13
2. KERTOVAT RAKENTEET JA KERRONNAN TASOT.....	14
2.1 Kertojat ja kerronnalliset elementit näytelmässä.....	14
2.1.1 Kerronnan historiallinen läpileikkaus.....	14
2.1.2 Narratologinen näytelmäkerronnan tarkastelu.....	19
2.2 Nykynäytelmän kerronnan variaatioita.....	20
2.2.1 Dialogi yleisön kanssa.....	20
2.2.2 Moniääninen kerronta ja kuoro.....	29
2.2.3 Kertojahahmo.....	41
2.2.4 Tekstuaalinen kertoja.....	47
3. NYKYNÄYTELMÄ DRAAMAN JÄLKEISESSÄ TEATTERISSA.....	56
3.1 Nykynäytelmä tulee mahdolliseksi draamanjälkeisessä teatterissa.....	56
3.2 Intermediaalisuus ja näytelmän tekstualisoituminen.....	57
4. LOPUKSI.....	62
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

Kertojan funktioiden tarkastelu nykynäytelmässä kumpuaa huomiostani, että samanaikaisesti kun draamanjälkeisen teatterin diskurssi korostaa tekstin siirtyneen sivuun teatterin keskiöstä kuitenkin 2000-luvulla kirjoitetut näytelmät näyttävät korostavan omaa tekstuaalista ja kertomuksellista luonnettaan. Myöskin suomalaisessa teatteridiskurssissa kotimaisen näytelmän kultakaudesta on alettu puhua noin vuodesta 2004 lähtien (esim. Teatteri-lehti 5/2004). Tutkimuskohteenani on neljä kotimaista näytelmää, joissa on joko kertojahahmo tai jotka sisältävät sellaista kertovaa tekstiä, joka on miellettyä kertojan puheeksi. Tarkastelemani näytelmät eivät vain esitä vaan myös kertovat.

Timo Heinonen kirjoittaa Hans-Thies Lehmannin teoksen *Draaman jälkeinen teatteri* suomennoksen (2009) esipuheessa, että postdraamallisessa diskurssissa on kysymys näyttämöllisyyden ja performanssin (merkityksessä sekä esitys että suoritus) ensisijaisuudesta (Heinonen 2009, 12, 14–15). Heinosen mukaan kerronta, representaatio ja kirjoitettu sana tulevat postdraamallisessa teatterissa korvatuiksi ilmenemisellä, kuvilla ja ruumiillisella läsnäololla (Heinonen 2009, 18).

Tämä pro gradu-työ ehdottaa, että kirjoitettu näytelmä voisi olla osa postdraamallista diskurssia. Kertojan hahmon esiintyminen nykynäytelmissä osoittaa, ettei kerronnallisuus ole kadonnut 2000-luvun näytelmästä. Heinosen esittämä (ja toki myös Lehmannin, johon palaan myöhemmin) näyttämön ja esityksen ensisijaisuus ovat draamanjälkeisen teatterin ydin. Nykynäytelmän liittäminen tähän diskurssiin tarkoittaisi, että myös näytelmätekstissä esitystilanteesta tulisi ensisijaista. Miten tämä voisi olla mahdollista? Sitä tulen tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelemaan.

1.1 Nykynäytelmä

Käytän pro gradu-tutkielmassani käsittelemistäni näytelmistä termiä nykynäytelmä. Nykynäytelmä on vakiintunut suomenkielisessä teatteritermistössä 2000-luvun alun aikana tarkoittamaan uutta näytelmäkirjallisuutta. Termin merkitys ei kuitenkaan ole vakiintunut viittaamaan yleisesti hyväksytyyn tiettyyn näytelmien joukkoon, kaanoniin. Nykynäytelmä terminä viittaa toisaalta näytelmien kirjoitusajankohtaan ja toisaalta uuteen, nykyteatteriin, sitoutuvaan näytelmäkirjallisuuden määritelmään. Nykynäytelmän ajallinen kohdennus vaihtelee: toisinaan sillä viitataan 2000-luvulla kirjoitettuihin näytelmiin ja joskus sen alkupiste ulottuu 1980-luvulle saakka.¹ Toisaalta nykynäytelmä viittaa näytelmäkirjallisuuden diskurssiin, jossa nykyteatterin ja Hans-Thies Lehmannin teoretisoiman draaman jälkeisen teatterin ajan näytelmäteksti on erkaantunut draamamuodon vaatimuksesta. Nykynäytelmää Suomessa ovat pohtineet muun muassa suomalainen kirjailija, dramaturgi ja ohjaaja Tuomas Timonen sekä dramaturgi Elina Snicker.

Nykynäytelmä rinnastuu muiden nykytaiteiden kanssa. Englanninkielinen määre *contemporary* kääntyy useiden eri taiteenlajien nyky-etuliitteeksi suomen kielessä. Tällä etuliitteellä halutaan usein ilmaista ero edeltäneeseen, usein modernismin aikakauteen. Toisaalta sisällöllinen ero edeltäneen termin alla olevaan taiteeseen ei välttämättä ole merkittävä. Uusi termi on korvannut edellisen, vaikkei sisällöllistä eroa juuri ole. Nykytanssi korvasi modernin tanssin, nykysirkus uuden sirkuksen ja nykykirjallisuus modernin kirjallisuuden. Nykymusiikki ei kuitenkaan ole syrjäyttänyt modernia musiikkia. Teatteri kuitenkin eroaa muista taiteenlajeista. Nykyteatteri on uusi teatterin muoto, joka eroaa merkittävästi perinteiseksi teatteriksi kutsutusta muusta teatteritaiteesta.

Nyky-etuliite on käytössä monien eri taiteena alojen termistössä. Näitä uusia taiteenmuotoja yhdistää usein monitaiteisuus ja eri taiteen alojen välisten rajojen

¹ Esimerkiksi Suomalaisia nykynäytelmiä -julkaisusarjassa julkaistaan näytelmiä 1980-luvulta lähtien. Suomalaisia nykynäytelmiä -sarjaa alettiin julkaista vuonna 2016.

hämärtyminen. Nähdäkseni yhtenäisellä termistöllä halutaan liittää yksittäiset taiteenalat osaksi laajempaa taidekenttää ja sen muutoksia. Tällöin taiteen nykymuotoja voidaan myös tarkastella osana yhtä taiteenlajia laajempaa taidekenttää ja tutkimuskäsitteistö on sovellettavissa yri taiteenlajien välisten rajojen. Jokaisella eri taiteenalalla on toki omat erityisyytensä yhteisestä nyky-etuliitteestä huolimatta.

Hans-Thies Lehmannin esittelemä termi ”draaman jälkeinen teatteri” tai postdraamallinen teatteri ovat osaltaan asettuneet korvaamaan postmodernin teatterin käsitettä, vaikka on huomioitava, etteivät ne ole synonyymeja postmodernin kanssa. Lehmannin teoksen esipuheessa Timo Heinonen avaa Lehmannin postdraamallisen käsitettä.

Postdraamallisuus merkitsee draamatekstin ylivallan jälkeistä teatteria – näyttämöllistä diskurssia, jossa tekstin asema on liudentunut esteettis-tulkinnallisesta imperatiivista yhdeksi säikeeksi esityksen moniaineista rihmastoa. Lehmann esittää draaman jälkeisen teatterin työstävän esiin draaman ja teatterin välisen eron.

(Heinonen 2009, 13.)

Postdraamallisuudessa on siis kyse siitä, että tekstistä tulee yksi monista teatterissa käytettävistä ilmaisukeinoista. Draaman jälkeinen teatteri tekee näkyväksi aina olemassa olleen eron draaman ja teatterin välillä. Heinonen tarkoittaa tässä draamalla kaikkea teatterissa esitettävää tekstiä.

Kutsun tässä käsittelemiäni näytelmiä termillä nykynäytelmä. Vaikka käsitykseni mukaan nykynäytelmät asettuvat draaman jälkeisen teatterin diskurssiin, vältän käyttämästä termejä draaman jälkeinen näytelmä tai postdraamallinen näytelmä, koska näytelmän ja draaman käsitteelliseen erotteluun sitoutumattoman silmissä edellä mainitut termit saattavat näyttää paradokseilta. Itse en kuitenkaan ajattele, että postdraamallinen näytelmä olisi paradoksi, sillä näen draaman ja näytelmän tarkoittavan eri asioita. Draama on yksi kirjallisuuden laji, jonka tietyt muodolliset piirteet erottavat lyriikasta ja proosasta. Näytelmä taas tarkoittaa sellaista kaunokirjallista tekstiä, joka on tarkoitettu sekä luettavaksi että esitettäväksi. Nkynäytelmä voi muodoltaan muistuttaa yhtä hyvin lyriikkaa tai proosaa kuin draamaakin. Esimerkiksi Emilia Pöyhösen

näytelmä *Kuka tahansa meistä* (Pöyhönen 2011) muistuttaa muodoltaan modernia proosaa tai proosarunoa, vaikka sisältääkin myös dialogijaksoja. Draamamuoto ei siis ole edellytys nykynäytelmälle. Kuitenkin nykynäytelmä voi myös olla draamamuotoinen, kuten suureksi osaksi käsittelemäni näytelmät ovat. Voidaankin sanoa että kun draamanjälkeinen teatteri teki esityksen ja tekstin välisen eron näkyväksi, tuon saman diskurssin siirtäminen näytelmäkirjallisuuden alueelle tekee draaman ja näytelmän välisen eron näkyväksi (Heinonen, 2019, 13).

Tuomas Timonen määrittelee samansuuntaisesti uuden näytelmäkirjallisuuden artikkelissaan *Hell made play – uudesta näytelmästä*, joka sisältyy teokseen *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene* (toim. Ruuskanen 2010) kuten minä yllä määrittelin nykynäytelmän. Timonen kyseenalaistaa artikkelissaan ajatuksen näytelmästä, joka edustaa vain yhtä kirjallisuuden lajia eli draamaa (Timonen 2010, 167) Timonen määrittelee näytelmän kaunokirjalliseksi teokseksi ”*joka on tarkoitettu sekä luettavaksi että esitettäväksi*” (Timonen 2010, 170). Draama on siis Timosen ajattelussa nähtävä yhtenä kirjallisuuden lajina, jolle on vakiintunut juoneen, henkilöhahmoihin ja dialogiin perustuva muoto. Näytelmä taas Timosen mukaan on kaunokirjallinen teksti, joka on tarkoitettu lukemisen lisäksi esitettäväksi. (Timonen 2010.) Sitoudun omassa ajattelussani Timosen määritelmään.

Timonen perustaa käsityksensä draamasta ja näytelmästä Aarne Kinnusen vuonna 1985 kirjoittamaan teokseen *Draaman maailma* (Kinnunen 1985). Kinnunen ei varsinaisesti erota termejä draama ja näytelmä toisistaan, vaan näyttää käyttävän niitä toistensa synonyymeina. Sen sijaan Kinnunen käyttää termiä draamallisuus kuvaamaan erityistä tekstin muotoa, ”-- *jossa henkilöt keskustelevat keskenään ääneen ilman kenenkään välitystä --*” (Kinnunen 1985, 14). Kinnusen mukaan draamallisuus on yhtäältä merkintätapa ja toisaalta simultaanisuutta (Kinnunen 1985, 17). Simultaanisuudella Kinnunen tarkoittaa sitä, että henkilöiden kommunikaatio tapahtuu samanaikaisesti vastaanoton kanssa. Kinnusen määritelmä draamallisuudelle vastaa omaa määritelmäni draamalle. Teoksessaan Kinnunen sitoutuu monistiseen kirjallisuuskäsitykseen, jonka

mukaan eri kirjallisuuden lajeja, draamaa, lyriikkaa ja proosaa, ei voida erottaa kategorisesti toisistaan muotoseikkoihin perustuen. Kinnunen tähdentää, että eri lajit erottuvat toisistaan käyttöyhteyden perusteella. (Kinnunen 1985, 38.) Hän käyttää esimerkkinä Maria Jotunin novellia *Josefina* (1907), joka on muodoltaan Kinnusen sanoin draamallinen, eli ainoastaan dialogia (Kinnunen 1985, 15—16). Kinnusen ajattelussa kirjailijalla on nykypäivän näkökulmasta katsottuna paljon valtaa määrittellä oma teoksensa, ja teosta on luettava siihen kirjallisuudenlajiin kuuluvana, mihin kirjailija (tai kustantaja) on sen sijoittanut.

Sitoudun omassa näytelmän ja draaman termien määrittelyssäni yhtäläillä monistiseen kirjallisuuskäsitykseen, kuten Tuomas Timonen ja Aarne Kinnunen edellä. Kirjallisuuden lajeja ei voida erottaa toisistaan pelkkiin muotopiirteisiin perustuen, vaan mikä tahansa kirjallisuudenlaji voi imitoida toisen lajin muotoa. Omassa ajattelussani sama pätee myös eri taiteenlajeihin nykyisessä nykyaikadiskurssissa. Mikä tahansa taiteenlaji voi muistuttaa muodoltaan jotain toista ja samalla väittää olevansa muuta. Vaikka hyväksyn Kinnusen monistisen kirjallisuuskäsityksen ja laajennan sen monistiseksi taidekäsitykseksi, en sitoudu Kinnusen ajatteluun tekijän vallasta määrittää teoksensa. Jälkistukturalistien tapaan kiistan tekijän mahdollisuuden hallita teoksensa tulkintaa ja korostan tulkinnan ja vastaanoton kontekstuaalisuutta. Teosta ja tekstiä voidaan tarkastella eri taiteenlajien näkökulmista ja näkökulman vaihtelu avaa ja sulkee tulkintamahdollisuuksia. Kinnusen esimerkkiä mukailen: Jotunin näytelmä *Josefina* saa erilaisia merkityksiä riippuen siitä luetaanko sitä novellina vai näytelmänä.

Viimeisten vuosien aikana Suomessa on kuitenkin vakiintunut käyttöön Timosen hengessä yhä vahvemmin termi ”uusi näytelmä”, jolla tarkoitetaan jokseenkin samaa kuin mitä minä kutsun nykynäytelmäksi. Vuonna 2018 Uuden Näytelmän Ohjelman (UNO) julkaisemassa *Uuden Näytelmän antologian* johdannossa Elina Snicker määrittelee uuden näytelmän ja nykynäytelmän synonyymeiksi toisilleen (Snicker 2018, 22). Snickerin johdanto sisältää myös hyödyllistä käsitelmää, jossa hän soveltaa draamatradition vakiintunutta käsitteistöä nykynäytelmän analyysiin. Keskeiseksi

nykynäytelmän piirteeksi Snicker nostaa esille sen tietoisuuden suhtautumisen teatterin ja näytelmäkirjallisuuden konventioihin. Hän kirjoittaa: ”*Uusi näytelmä on tietoinen näistä konventioista, murtaa niitä ja leikittelee niillä, valikoi ja sekoittelee keinoja ja tyylejä tarpeellisen sisällön esiin tuomiseksi.*” (Snicker 2018, 25.) Saman teoksen esipuheessa Saara Rautavuoma vahvistaa käsitykseni näytelmän vahvasta asemasta kotimaisen nykyteatterin piirissä. Hän toteaa: ”*Itsenäinen näytelmäkirjallinen teos, näytelmä, pysyy yhtenä teatteriesityksen lähtökohtana muiden joukossa,*” (Rautavuoma 2018, 7). Mainitsematta Lehmannia Uuden näytelmän antologian kokoajat asettavat teoksensa ja sen sisältämän kotimaiset nykynäytelmät samaan nykyteatterin ja draaman jälkeisen teatterin aikakauteen, jossa itsekin navigoin.

Timosesta, Snickeristä, Rautavuomasta ja omasta tarkastelustani poiketen teatterintutkija Katri Tanskanen ei käytä samoja käsitteitä uusien kotimaisten näytelmien tarkastelussa vuonna 2017 julkaistussa väitöskirjassaan *Yleisö kohtaa toisen: Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä*. Tanskanen tarkastelee kolmea, oman määritelmäni mukaan, nykynäytelmää: Laura Ruohosen *Luolasto* (2014), Leea Klemolan *New Karleby* (2011) ja Milja Sarkolan *Jotain toista* (2015). Väitöskirjan johdannossa Tanskanen asemoi tutkimuksensa osaksi kotimaista nykyteatterin laajaa spektriä, mutta nimeää tarkastelemansa näytelmät ”suomalaiseksi nykydraamaksi”, (Tanskanen 2017, 10). Tanskanen hahmottelee teatterikentän muutoksia vuosien 2005 ja 2014 välillä ja kertoo havainneensa muutoksen nykyteatteridiskurssissa. Vuonna 2004 jako nykyteatterin ja perinteisen draamateatterin välillä oli Tanskanen mukaan jyrkkä (Tanskanen 2017,10). Vuonna 2014 tilanne oli erilainen:

Oman tutkimukseni kannalta oli kiinnostavaa huomata, miten nykyteatterin keinot alkoivat näkyä myös kirjoitetussa draamassa. Tässä tutkimuksessa mukana olevista näytelmistä erityisesti Sarkolan *Jotain toista*. Henkilökohtaisen halun näyttämö on mielestäni tästä hyvä esimerkki.
(Tanskanen 2017, 10.)

Tanskanen toteaa, etteivät näytelmät aina ole muodoltaan tai päämääriltään ”draamaa” siinä klassisessa merkityksessä” ja viittaa muun muassa Lehmannin käyttämään termiin draamallinen. Kuitenkaan Tanskanen ei luovu draaman käsitteestä, jota hän käyttää

synonyymina näytelmälle. Tanskanen käyttää tutkimistaan näytelmistä myös nimitystä ”uusi näytelmä” mutta ei samanlaisessa merkityksessä nykynäytelmän synonyymina kuin esimerkiksi Snicker. Tanskanen kommentoi käsitteiden moninaisuutta, mutta pitäytyy omissa käsitteissään, jotka oman käsitykseni mukaan eroavat nykynäytelmän tämänhetkisestä diskurssista. (Tanskanen 2017, 12-13.) Tanskanen asemoi tutkimuksensa esitystutkimuksen sisään eikä erota esitystä ja näytelmää toisistaan.

Miellän tekstin yhdeksi osaksi esitystä ja sen dramaturgiaa, ja aivan kuten joku tutkimus voi keskittyä näyttelijäntyöhön ja joku skenografiaan, keskittyy tämä tutkimus tekstiin unohtamatta kuitenkaan sen olevan yksi elementti muiden joukossa. Kaikki tutkimuskohteeni kantaesitettiin kirjailijan itsensä ohjaamina ja jokainen kirjailija on kuvannut työryhmän ja harjoitusten vaikuttaneen tekstin syntyyn. On myös muistettava, että teatterin kollektiivisuus vaikuttaa teosten synnyn lisäksi niiden vastaanottamiseen, minkä miellän tapahtuvan julkisessa tilassa yhdessä toisten ihmisten kanssa. Siten vastaanottotilanne poikkeaa huomattavasti kaunokirjallisuuden yksityisestä lukukokemuksesta.

(Tanskanen 2017, 13-14.)

Tanskanen kirjoittaa:

Teatterin merkkien perinpohjaisesti muuttunut käytötapa on järkevä peruste sille, että uuden teatterin yhtä merkittävää sektoria nimitetään draaman jälkeiseksi teatteriksi. Samalla uusi teatteriteksti, joka puolestaan koko ajan tutkii omaa olemustaan kielellisenä kokonaisuutena, on mitä selvimmin ”ei enää draamallinen” teatteriteksti. Viitattaessaan draamaan kirjallisena genrenä draaman jälkeisen teatterin käsite tähdentää teatterin ja tekstin välistä jatkuvaa yhteyttä ja vaihtoa. Tämän kirjan keskiössä on kuitenkin teatterin diskurssi ja tekstiä tarkastellaan sen vuoksi vain yhtenä näyttämöllisen toteutuksen osatekijänä, kerroksena ja materiaalina, ei sen hallitsijana. Tähän rajaukseen ei missään nimessä yhdisty apriorista arvolauseita. Edelleen kirjoitetaan merkittäviä tekstejä, eikä usein halveksivasti käytetty sana ”tekstiteatteri” tarkoita nujerrettua teatterimuotoa vaan osoittautuu tutkimuksen kuluessa draaman jälkeisen teatterin aidoksi ja autenttiseksi muunnelmaksi.

(Tanskanen 2017, 13.)

Vaikka Tanskanen ei edellä olevassa lainauksessa mainitse Hans-Thies Lehmannia lainkaan, on edellä oleva pohdinta suoraan Lehmannin teoksesta, kuten lähdeviitteestä käy ilmi. Tanskanen tuntuu käyttävän ”teatteritekstiä” terminä sellaiselle näytelmäkirjallisuudelle, joka ei noudata draaman genrevaatimuksia eli on ”ei enää

draamallinen”. Tanskanen korostaa, Lehmannia seuraten, ettei tutki vain näytelmäkirjallisuutta, vaan näytelmää ”*näyttämöllisen toteutuksen osatekijänä*”. Tanskasen käsitys eroaa omastani siten, että oman määritelmäni mukaan nykynäytelmä itsessään on osa draaman jälkeisen teatterin diskurssia esityksestä riippumatta. Näytelmä ei siis oman määritelmäni mukaan vaadi esitystä tullaan liitetyksi teatterin diskurssiin. Näytelmä on kirjallinen taideteos, joka sisältää implisiittisen esitystilanteen ja siksi sijaitsee sekä kirjallisuuden että esittävien taiteiden lajien alla.

Tässä pro gradu –tutkielmassa termi *draama* viittaa konventionaalista draamallista muotoa noudattavaan kaunokirjalliseen teokseen. Draama tässä tutkielmassa vastaa Kinnusen draamallisuuden käsitettä. Draama on dialogin varaan rakentuva teatteri-intention sisältävä teksti, jossa käytetään pääasiassa dialogiin perustuvaa esittämisen tapaa. Näytelmän määritelmä noudattaa Tuomas Timosen ajattelua, jossa näytelmä ”*on kaunokirjallinen teos, joka on tarkoitettu sekä luettavaksi että esitettäväksi*” (Timonen 2010, 170). Timosen mukaan nykyisin näytelmää ei tarvitse enää samaistaa draamaan, vaan sen materiaalina voidaan käyttää mitä tahansa materiaalia (Timonen 2010, 172). Näytelmä voi olla muodoltaan draamaa, mutta se voi yhtä hyvin olla proosaa tai fragmentaaria muistiinpanoja tai sarjakuvaa. Muoto ei määritä teosta. Mitä tahansa voidaan myös tarkastella näytelmänä. Esimerkiksi dokumenttiteatterin kohdalla voidaan lukea uutista tai henkilöhaastattelua näytelmänä ja toteuttaa se sanasanaisena esityksenä. Sekä draama että näytelmä viittaavat tässä kirjallisiin teoksiin. Esitystilanteeseen viitataan jatkossa termillä esitys.

Samaan aikaan kun nykynäytelmäksi voidaan kutsua millaista tahansa kirjallista teosta, sisältää nykynäytelmä aina oletuksen esitystilanteesta. Nykynäytelmä on tietoinen esitystapahtumasta, johon se osallistuu. Vaikka näytelmää ei esitettäisi teatteriesityksenä, ei esitystilanteen oletus katoa. Narratologian termejä soveltaen tätä voitaisiin kutsua näytelmän *implisiittiseksi esitystilanteeksi*, joka saattaa realisoitua jollakin tavalla tai olla realisoitumatta. Esitystilanteen tuleminen tekstin sisään ja tekstin vallan rapistuminen esitystä määrittävänä imperatiivina vapauttavat paitsi esityksen

myös näytelmän. Timo Heinonen referoi Lehmannia sanoessaan että ”*Näyttämöllinen dynamiikka on korvanut draamallisen dynamiikan. Merkityksenanto ei keskity tekstiin vaan esitys toimii kielellisyyden rajalla, jopa kielen tuolla puolen.*” (Heinonen 2009, 18.)

Nykyinäytelmä tarkoittaa siis tässä pro gradu -tutkielmassa 2000-luvulla kirjoitettua näytelmää, joka voi olla muodoltaan minkä näköinen tahansa. Tässä mielessä nykyinäytelmä on draaman jälkeinen näytelmän muoto, sillä se – kuten teatteriesityskin – on irrottautunut draamakirjallisuuden (muodollisesta) auktoriteetista. Lehmannin teos *Draaman jälkeinen teatteri* (1999/2009) on tärkeä teatteriteoreettinen pohja tälle tutkielmalle, sillä näen 2000-luvun teatterin ja näytelmän olevan vahvasti sidoksissa postdraamalliseen diskurssiin. Lehmann kirjoittaa *Draaman jälkeinen teatteri* -teoksen uuden painoksen esipuheessa, että vaikka hän on rajannut uudet (näytelmän) kirjoittamisen tavat ja teatteritekstit teoksensa ulkopuolelle, on hänen teokseensa viitattu myös teatteritekstejä käsittelevässä diskurssissa (Lehmann 2009, 36). Tämä kertoo siitä, että vaikka Lehmannin teoksen tarkoitus on ollut kuvailla uudenlaisen teatteriesityksen piirteitä, on Lehmannin artikuloima diskurssi laajentunut koskemaan koko teatteritutkimuksen alaa. Puhun edelleen diskurssista, vaikka voidaan myös nähdä, että Lehmannin draaman jälkeisen teatterin diskurssi on laajentunut uudeksi teatterin tutkimuksen paradigmaksi. En kuitenkaan tämän pro gradu -tutkielman puitteissa voi ottaa kantaa siihen, onko näin tapahtunut.

Saksalaisessa teatteritekstiä käsittelevässä diskurssissa on ilmeisesti käsitelty uudenlaista, draamanjälkeistä näytelmätekstiä jo 1990-luvulta lähtien, toisin kuin Suomessa. Lehman puhuu teatteritekstistä, joka ei ole enää draamallinen (Lehmann 2009, 43–44). Hän viittaa tässä Gerda Poschmannin teokseen *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Poschmann 1997). Lehmann tarkentaa *ei enää draamallisen teatteritekstin* käsitettään esimerkiksi (näytelmä)tekstistä, jossa ”*kieli ei esiinny roolihenkilöiden puheena vaan autonomisena teatterillisuutena*” (Lehmann 2009, 44).

Tämä tarkoittaa samanlaista tekstin kielellistä muotoa kuin oma esimerkkini *Kuka tahansa meistä* -näytelmä (Pöyhönen 2011).

1.2 Neljä kotimaista nykynäytelmää

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan neljää suomalaista vuosina 2008-2013 kirjoitettua näytelmää. Näytelmät valikoituivat kohdeteksteiksi, koska niissä on totutusta draamamuodosta poikkeavia kertovia elementtejä. Tarkastelun kohteiksi valikoitui kotimaisia mahdollisimman lähellä tämän tutkielman kirjoitusajankohtaa kirjoitettuja näytelmiä. Kohdetekstejä valitessa rajasin pois kaikki proosakirjallisuuden näyttämösovituksset, koska tällaisen intermediaalisen muunnelman tarkastelu eroaa mielestäni näytelmäksi tarkoitettujen tekstien tarkastelusta merkittävästi. Intermediaalisuuden käsitteeseen ja sen ilmenemiseen nykynäytelmässä palataan kolmannessa luvussa.

Nimitän kaikkia kuutta tässä tarkastelemaan näytelmää nykynäytelmiksi. Seuraavaksi esittelen tarkastelemani nykynäytelmät kronologisessa järjestyksessä.

1.2.1 *Kymmenen tikkua laudalla*

Kymmenen tikkua laudalla on Heini Junkkaalan vuonna 2008 kirjoittama lastennäytelmä. *Kymmenen tikkua laudalla* on kantaesitetty Ahaa Teatterissa Tampereella. Näytelmä kertoo yhdestä perheestä ja sen tapahtumat sijoittuvat kesäloma-aikaan. Näytelmän päähenkilönä on perheen tytär Anna. Näytelmä on tyyllilajiltaan lähellä satua tai maagista realismia ja sen kerronnasta tekee erityisen henkilöahmo nimeltään herra Parenteesi, joka on näytelmän kertoja. Herra Parenteesi pystyy pysäyttämään ajan ja hallitsemaan kertomuksen etenemistä. Herra Parenteesi luo näytelmään metatason: kiinnittää huomiota näytelmän rakenteeseen ja kerrontaan.

Parenteesi esitellään näytelmän toisessa kohtauksessa. Hän ohjeistaa Annaa kerronnan rakenteesta ja tarina alkaa uudestaan siitä, kun perhe saapuu mummolaan viettämään kesälomaa.

Perheen isä rakentaa Tuukan toivomaa venettä kolmatta viikkoa vajassa. Äiti suree isän poissaoloa ja aiheuttaa tulvan mökin pihaan. Annalla on Olli-papan taikapöllistä tehdyt tikut, joilla hän voi ohjailla muita perheenjäseniä. Anna piilottaa Tuukka-tikun, jotta isä ei jatkaisi rakennusprojektiaan vaan tulisi ulos vajasta. Kun Tuukka vihdoinkin löytyy, paljastuu myös isän rakentama Nooan arkin kokoinen vene, jolla koko perhe lähtee yhdessä kotiin.

1.2.2 *Paratiisi*

Jussi Moilan kirjoittama *Paratiisi* ensiesitettiin Helsingissä vuonna 2011 Teatteri Nirvanan ja Teatteri Takomon yhteistuotantona. Paratiisi kertoo tarinan pojasta. Kerronta koostuu henkilöhahmojen repliikeistä, kuoron kerronnasta, paikallislehtien vuorosanoista ja parenteseistä. Kuoro kommentoi yleisölle näytelmän tapahtumia, mutta myös päähenkilö kuulee kuoron vuorosanat. Ensimmäisessä kohtauksessa kuoro korostaa näytelmän tarinan kuvitteellisuutta ja pojan roolia kuvitteellisena henkilönä. Poika kuitenkin vakuuttaa vuorosanoillaan yleisölle olevansa todellinen henkilö.

No, mutta tämä on kuitenkin pojan tarina. Tosin hän ei ole todellinen henkilö.

POIKA: Olen, olen todellinen...

Hänen kauttaan yritetään kertoa teille jotain.

POIKA: Olen minä todellinen... Miks en olis todellinen? Tää on totta tää tarina.

Tämä on vain tarina.

POIKA: Ei oo, tää on tositarina.

(Moila 2011, *Paratiisi*, kohtaus 1.)

Pojan tarina alkaa kuvitteellisessa valtiossa NENIIËISSÄ eteläisen NELSTARAN maakunnan pääkaupungissa. Maakunnassa tapahtuu ILA-separatistisissien

vallankaappaus. Koulu ja päähenkilön kotitalo räjäytetään. Päähenkilö ja hänen veljensä jäävät kahden. Päähenkilö päätyy ILA:n joukkoihin, kunnes pakenee kuoron ja kuolleen isänsä kehotuksesta. Punaisen ristin avustuksella päähenkilö pääsee Suomeen ja Joensuuun vuonna 1996. Josephin on vaikea sopeutua uuteen kulttuuriin, joka hylkii eri kulttuurista tulevaa poikaa. Suomalaissyntyisten oppilaiden ja paikallislehtien kautta kuvataan syrjiviä asenteita, joita päähenkilö kohtaa Suomessa. Näytelmä päättyy Michael Jacksonin *They don't really care about us* kappaleen sanoituksiin.

1.2.3 *Lauluja harmaan meren laidalta*

Vuonna 2011 kirjoitettu *These Little Town Blues Are Melting Away – Lauluja harmaan meren laidalta* esitettiin Turun kaupunginteatterissa vuonna 2013. Ensiversio Pipsa Longan kirjoittamasta näytelmästä voitti vuonna 2011 New Baltic Drama -näytelmäkirjoituskilpailun. Näytelmä kertoo meren rannalla sijaitsevan syrjäisen paikkakunnan asukkaista. Merenpinta on alkanut nousta ja valtaa vähitellen alaa kaikkialla. Näytelmän alussa esitellään näytelmän henkilöahmot ja heidän kotinsa. Näytelmässä ei ole kertojana toimivaa henkilöahmoa, vaan näytelmä rakentuu dialogien lisäksi pitkistä kertovista tekstijaksoista, jotka muistuttavat proosakerrontaa. Tekstijaksojen (implisiittinen) kertoja esittelee henkilöt, mikä mahdollistaa proosamaisen syvyyden ja historiallisuuden tuomisen näytelmän hahmoihin. Näytelmän jälkimmäinen puoli keskittyy asukkaiden evakuointiin ja kauppakeskuksen yhteydessä sijaitsevan Onni-keskuksen tiloissa asumiseen. Turussa 2013 nähdyssä Maarit Ruikan ohjauksessa parenteesitekstit oli sellaisenaan annettu kertoja-hahmon vuorosanoiksi. Hanna Raiskinmäen esittämä kertoja puhui tiiviissä tempossa laajat kertovat katkelmat, jotka alkuperäisessä näytelmässä oli sijoitettu parenteesiin. Raiskinmäen hahmolla oli kädessään videokamera, joka korostaa kertojan tarinan ulkopuolista asemaa ja reportterin tai selostajan roolia.

1.2.4 *Miehen kuolema*

Uusin käsittelemistäni näytelmistä on Miko Kivisen *Miehen kuolema* (Kivinen 2013). Kivisen näytelmä on esitetty Korjaamo-teatterissa Leea Klemolan ohjaamana 2013. Tässä näytelmässä kertoja on nimeltään Kuolio. *Miehen kuolema* on absurdi ja groteski kuvaus miehen ja naisen välisestä suhteesta, joka päättyy miehen kuolemaan. Kuolio toimii näytelmässä kertojana ja seremoniamestarina. Kuolio sisältyy näytelmän tarinaan ja ohjailee näytelmän tapahtumia. Vaikka Kuolio toimii näytelmän tarinan sisällä muiden henkilöhahmojen tapaan, hän on myös suorassa kontaktissa yleisöön. Mielenkiintoinen yksityiskohta on heti näytelmän alussa ensimmäisessä parenteesitekstissä, jossa sanotaan: ”*Kuolio on hahmoineen näyttämöllä*”, (Kivinen 2013). Kuolio on siis parenteesin mukaan sekä itse että hahmonsansa kanssa näyttämöllä. Tarkoittako tämä, että osa Kuolion vuorosanoista on Kuolion näyttelijän ja osa Kuolion hahmon? Tällöin kertojahahmon näyttelijä esiintyisi sekä roolissa että näyttelijänä itsenään, kuten Brechtillä.

Kuolio kertoo näytelmän alussa mitä näytelmän loppupuolella tulee tapahtumaan selventääkseen käsissään olevaa valtavaa naisen sukupuolielintä. Sen jälkeen Kuolio esittelee itsensä, näytelmän ja muut henkilöt: ”*No niin. Nyt alkaa Miehen kuolema. Minä olen Kuolio ja esittelen nyt mun hahmot*”, (Kivinen 2013).

2. KERTOVAT RAKENTEET JA KERRONNAN TASOT

2.1 Kertojat ja kerronnalliset elementit näytelmässä

2.1.1 Kerronnan historiallinen läpileikkaus

Kertojat ja kerronnalliset elementit näytelmäkirjallisuudessa eivät ole uusi ilmiö. Läpi länsimaisen teatterihistorian sekä näytelmäkirjallisuudessa että teatterinäyttämöillä on ollut kertovia henkilöhahmoja sekä muita diegeettistä kerrontaa hyödyntäviä elementtejä kuten kuoroja tai projisoitua tekstiä. Koska länsimaisessa teatterissa vallitsee edelleen naturalistis-realistisen tyylin ihanne sekä näytelmäkirjallisuudessa että esityskonventioissa, pidämme kerronnallisia elementtejä helposti poikkeamina teatterissa. Realismiksi kutsutaan tyylisuuntaa, joka pyrkii mahdollisimman objektiiviseen esittämiseen ja kerrontaan. Realistisessa proosassakin kertojan persoona ja läsnäolo pyrittiin häivyttämään taka-alalle ja näyttämään tapahtuman sellaisena kuin ne tapahtuivat tai olisivat meidän maailmamme kaltaisessa todellisuudessa voineet tapahtua. Teatterissa realismi sai muodon, jossa yleisö pääsee seuraamaan todenkaltaisia tapahtumia ikään kuin luukkunäyttämön kuvitteellisen neljännen seinän läpi. Realistisen taiteen objektiivisuus on vastaava harha kuin valokuvan objektiivisuus.

Kerronnallisia elementtejä on kuitenkin näytelmäkirjallisuudessa ja teatteriesityksissä jo antiikin tragediaissa. Diegeettinen kerronta kuuluu teatteriinkin siinä missä mimeettinenkin. Eri aikakausina kerronnallisuutta on korostettu voimakkaammin eri tarkoituksia varten. Manfred Pfister toteaa teoksessaan *The Theory and Analysis of Drama* (Das Drama 1977/1988), että teatterihistoriassa on lukuisia ajanjaksoja, jolloin näytelmäkirjailijat ovat sisällyttäneet teoksiinsa jonkinlaisia välillisiä kerronnan muotoja, kuten epämuodollista tai kommentoivaa sivuun puhumista, katsojalle suunnattuja monologeja, kuorolauluja tai näyttämön toiminnasta etäännytettyjä

filosofisia henkilöihahmoja. (Pfister 1988, 59.) Pfister mainitsee klassismin sekä realismin ja naturalismin kaudet ainoana, jolloin diegeettistä kerrontaa on vältelty teatterissa (Pfister 1988, 107). Antiikin klassisissa tragedioissa kuoron käyttö oli tavallinen välillisen kerronnan muoto. Arne Kinnunen toteaa antiikin kuoron itse asiassa olleen antiikin teatterissa päähenkilö. Vasta myöhemmin kuorosta erkaantui johtaja ensimmäiseksi näyttelijäksi. (Kinnunen 1985, 223-224.)

Pfister tarkastelee kuoroa kerronnan välittävänä rakenteena, joka voi sijoittua näytelmässä tapahtumien ulkopuoliselle kerronnan tasolle, jolloin se ei osallistu näytelmän tapahtumiin vaan kommentoi niitä ulkopuolelta, tai osallistua näytelmän tapahtumiin sanallisesti neuvomalla, varoittamalla tai ruokoilemalla. Kuoro pystyy käymään dialogia näytelmän päähenkilön kanssa ja etäännyttää itsensä tapahtumista passiivisen seuraajan rooliin. Tapahtumien ulkopuolisella kerronnan tasolla kuoro pystyy ylittämään tapahtumien todellisuuden tiedon rajat, liikkumaan ajassa sekä eteen että taaksepäin sekä tietämään tapahtumista, jotka ovat tapahtuneet toisaalla. Pfister mainitsee näin toimivan kuoron muistuttavan proosakirjallisuuden kertojahahmoa, joka toimii kerronnan välineenä. (Pfister 1988, 74–75, 79.) Kinnunen ja Pfister ovat yhtä mieltä siitä, että kertovat rakenteet ovat kuuluneet eri muodoissaan näytelmäkirjallisuuden realismin ja naturalismin aikakaudelta lukuunottamatta. Antiikin tragedioiden kuoron lisäksi Pfister nimeää teoksessaan draaman eeppeiksi eli kertoviksi rakenteiksi muun muassa allegoriset hahmot keskiaikaisissa moraliteettinäytelmissä sekä modernin eeppeisen draaman kommentaattorihahmot (Pfister 1988, 4). Pfister kutsuu näitä kertovia rakenteita välilliseksi kommunikaatioksi, jossa teoksen vastaanottaja ei saa suoraa välitöntä tietoa tapahtumista vaan tieto esitetään välittäjän kautta (Pfister 1988, 5).

Tarkastelemissani nykynäytelmissä yhdessä kertojana toimii kuoro tai kollektiivinen kertoja. Jussi Moilan *Paratiisin* kerronta perustuu kerronnan tasoilla ja ajassa sekä tilassa liikkuvaan kuoroon. *Paratiisin* kuorolla ei pääasiassa ole roolihahmoa/-hahmoja eikä siten aktiivista roolia näytelmän tapahtumien tasolla. Kuoron jäsenet käyvät

kuitenkin dialogia näytelmän päähenkilön kanssa sekä kohdistavat vuorosanansa suoraan yleisölle.

Näytelmätekstien tarkastelussa on vakiintunut kahtiajako näyttämöllä tapahtuvan dialogin ja muiden tekstijaksojen välille. Näitä näytelmätekstin tasoja voidaan kutsua myös päätekstiksi ja sivutekstiksi eli parenteseiksi. Myös Pfister erottaa tekstimuotoisesta näytelmästä kaksi eri tekstin tasoa, jotka tavallisesti erotetaan typografisesti toisistaan: dialogi, joka tapahtuu näyttämöllä ja muut tekstit, jotka eivät esiinny näyttämöllä. Pfister kyseenalaistaa kuitenkin näiden tekstin tasojen tai tekstilajien prioriteettijärjestyksen nostamalla esille esimerkkejä sellaisista näytelmistä, joissa ei ole lainkaan näyttämöllä esitettävää dialogia, kuten Samuel Becketin *Acte sans parole 1 ja 2.*, sekä näytelmistä, jotka muodostuvat dialogin lisäksi pitkistä kuvailevista tekstijaksoista, jotka ovat vain osittain toteutettavissa fyysisenä toimintana näyttämöllä, kuten George Bernard Shaw'n näytelmät. (Pfister 1988, 14.) Pfisterin esimerkit osoittavat muun muassa Beckettin ja Shaw'n horjuttaneen draamamuodon vaatimusta näytelmäkirjallisuudessa jo 1900-luvun alusta lähtien. Esimerkit osoittavat myös, että modernistinen näytelmä palaa takaisin monipuolisempaan kerrontaan, josta realistinen ja naturalistinen teatteri olivat pyrkineet eroon. Pfisterin mukaan tämä kertoo tekstimuotoisen näytelmän olevan itsenäinen taideteos irrallaan esityksestä (Pfister 1988, 14).

Pipsa Longan näytelmä *Lauluja harmaan meren laidalta* koostuu sekä henkilöhahmojen välisistä dialogeista että kertovasta ja kuvailevasta proosallisesta tekstistä. Kuten Pfisterinkin esimerkeissä myös Longan näytelmässä kertovat tekstiosiot ovat vain osittain tuotavissa näyttämölle toimintana tai lavastuksellisina elementteinä tai valo- ja ääniefekteinä. Longan näytelmässä ei anneta näyttämöohjeita tai muitakaan viitteitä siihen, kuinka näytelmäkirjailija on ajatellut näytelmän kertovat tekstiosiot toteutettavan esitystilanteessa. Turun kaupunginteatterissa esitetyssä Maarit Ruikan ohjauksessa oli esitykseen lisätty kertojahahmo, jonka vuorosanoiksi kertovat tekstijaksot oli siirretty. Nykyisellä näyttämötekniikalla persoonaton teksti on toki mahdollista toteuttaa monin

eri tavoin, projisoituna tekstina, äänentoiston kautta kuuluvana nauhoitettuna puheena, tietokoneen puhetoiminnolla, katsojien mobiililaitteiden kautta jne.

Ulkona valo on varjotonta. Se saa värit liukumaan toisiinsa, pehmenemään ja sekoittumaan.

Valo on keväinen talvea mukanaan kuljettava joki: sumea eletyn elämän paljoudesta. Mutta koska on kevät, kuvissa on räikeitä poikkeuksia; unohtuneita lapasia, kirkuvia purkkeja, mauttomia silkkihuiveja. Ulkona ihmiset näyttävät raikkailta. Elämän nuhjuisuus asuu taloissa, ulkona siitä karisee tomu pois.

Sisällä on toisenlaista. Sisällä ihmisellä on hänen oma valonsa:

Ailan luona ei juuri valo eroa ulkovalosta. Hän ei suosi sähkölamppua, elää mieluummin valoisan aikaan ja varjoja vailla.

(Lonka 2012, 5.)

Kun antiikin tragedioiden kuoro antoi lisätietoja tapahtumista, kommentoi ja neuvoi päähenkilöä sekä edusti yleistä moraaliala näytelmissä, modernin ajan näytelmissä kertovat elementit, rakenteet ja henkilöhahmot saavat toisenlaisia merkityksiä. Modernin ajan ja varsinkin postmodernin ajan näytelmät ovat tietoisia omasta taideosuolonteestaan. Kertovat rakenteet korostavat teosten erillisyyttä todellisuudesta ja todellisuutta jäljittelevästä realistis-naturalistisesta näytelmästä. Bertolt Brechtin näytelmissä kertojahahmolla on ideologinen ja vieraannuttava funktio. Pfister rinnastaa Brechtin Kaukaasialaisen liitupiirin (Der kaukasische Kreidekreis 1944) Laulajahahmon kuoroon sekä prologien ja epilogien puhujiin. Erona kuoroon Pfister kuitenkin korostaa lukumäärää ja erona esi- ja jälkipuheiden puhujiin Laulajan läsnäoloa koko näytelmän ajan. (Pfister 1988, 75.) Laulaja toimii Kaukaasialaisessa liitupiirissä kertojana ja välittäjänä näytelmän tapahtumien ja vastaanottajan välillä. Pfisterin mukaan Brechtin näytelmässä kertojahahmo jopa ylittää kuoron selittävän ja refleктоivan roolin ja esiintyy näytelmän tapahtumia ohjailevana subjektina, eli individuaalisena kertojana. Toiseksi esimerkiksi vielä edellistä vahvemmin näytelmän tapahtumiin puuttuvasta kertojahahmosta Pfister mainitsee Thornton Wilderin Meidän kaupunkimme (Our town 1938) ja sen ”näyttämömestari”-hahmon, joka puuttuu tapahtumien kulkuun ja muuttaa näytelmän tapahtumien ajallista järjestystä. Wilderin kertojahahmo tekee yleisönsä tietoiseksi teoksen esityksellisestä luonteesta. (Pfister

1988, 75–76.) Pfisterin mukaan tämän lähemmäksi ei teatteriteksti tule proosatekstiä (Pfister 1988, 76).

Miehen kuolema -näytelmän kertojana toimii Kuolio-niminen henkilöahmo. Kuolio muistuttaa eepin teatterin seremoniamestaria ja nimensä kautta viittaa myös keskiajan moraliteettien allegorisiin hahmoihin.

KUOLIO:

(Improvisaatio) Mä olen todella pahoillani jos tää järkyttää teitä. Mä oon ottanut tän tähän esille ihan silläkin riskillä, että jollekin voi tulla tästä trauma. Mut tähän pisteeseen ollaan tultu. Mä ajattelin kuitenkin että tää on parempi näin kun että tää pamahtais silmille sitten aivan varottamatta vähän ennen toisen näytöksen alkua ja todella dramaattisessa valossa vielä...(tms.)

KUOLIO:

No niin. Nyt alkaa Miehen kuolema. Minä olen Kuolio ja esittelen nyt mun hahmot.

Pentti. Pentheus. Mies. Tuleva perheenisä ja menestyvän kansainvälisen firman johtaja. The boss!

Tässä vieressä hänen entinen vaimonsa, Liisa. Exä!

Ja viimeisenä, mutta ei suinkaan vähäisimpänä Niina, Pentin uusi nuori vaimo, viimeisillään raskaana oleva Niina. Hyvin on pullat uunissa, kukahan on päässyt sutimaan? Pusselisetä? "Niilin hanhet". "Timo sä oot gay" No tää on vähän sisäpiiritsoukki. Youtube-videoita.

(Kivinen 2013, 3.)

Pfisterin mukaan Wilderin ja Brechtin käyttämässä kertojahahmoissa yhdistyy draamallinen hahmo ('dramatic figure') ja kerronnallinen välittäjän ('narrative mediator'). Samalla tavoin kertojahahmo voi olla esillä prologissa tai epilogissa, kuorossa sekä yksittäisten hahmojen kommentoinneissa. Pfister mainitsee, että mikäli nämä hahmot eivät astu täysin ja riittävän selkeästi pois näytelmän tapahtumien todellisuudesta kommentoidessaan tapahtumia suoraan yleisölle/lukijalle, syntyy monimutkaisia ja monitulkintaisia siirtymiä. (Pfister 1988, 76–77.) Tarkastelemani neljä suomalaista nykynäytelmää edustavat juuri tällaisia Pfisterin mainitsemia monimutkaisia ja monimerkityksisiä tapauksia, joissa kerronnan eri tasot eivät ole selkeästi eroteltuja toisistaan. Näiden monimutkaisten kerronnan rakenteiden analyysiin ei riitä Pfisterin jako draamallisten tapahtumien sisäiseen ja ulkoiseen tasoon, vaan

näytelmien kertovien rakenteiden ja kertojahahmojen tarkempaa analyysia varten on otettava käyttöön joitakin strukturalismin ja narratologian käsitteitä.

2.1.2 Narratologinen näytelmäkerronnan tarkastelu

Tekstin ja kertomuksen rakenteita on tarkasteltu narratologiaksi kutsutun kirjallisuustutkimuksen haaran piirissä jo 1900-luvun alusta. Kertojan sijainti tekstissä ja kertomuksen fokalisoijan määrittäminen ovat yksi osa narratologista tutkimusta. Shlomith Rimmon-Kenanin käy läpi teoksessaan *Kertomuksen poetiikka* (alkup. 1983) keskeisimmät narratologiseen diskurssiin sisältyvät käsitteet ja kysymykset. Hän ottaa teoksessa myös itse kantaa käsittelemisensä kysymyksiin. Kertojan käsittelylle teoksessa on keskeistä kertojan ja fokalisoijan erottaminen toisistaan. Vaikuttaa siltä, että narratologiaan nojautuen kertojaa ei voi käsitellä ottamatta kantaa myös fokalisaatioon. Tämä tarkoittaa tutkimukseni kannalta sitä, että mikäli käytän narratologian käsitystä kertojasta oman tutkielmani käsitteen määrittelyn pohjana, joudun näytelmiä analysoidessani ottamaan myös kantaa fokalisoijaan ja sen sijaintiin näytelmäkontekstissa.

Teoksessaan Rimmon-Kenan esittää, että jokaisessa näytelmässä on välttämättä kertoja. Vaikka hän ei teoksessaan juurikaan puutu näytelmien analyysiin, hänen käsityksensä tulee ilmi hänen puhuessaan teksteistä, jotka koostuvat pelkistä dialogeista, eivätkä sisällä lainkaan kuvailevia tai kerronnallisia jaksoja. (Rimmon-Kenan 1999, 113.) Rimmon-Kenan tarkoittaa kertojalla sellaista tekstin sisältämää konstruktiota, jota Chatman kutsuisi Boothin mallin mukaisesti implisiittiseksi tekijäksi. Rimmon-Kenanin mukaan kerrontatilanteen osapuolia on vain neljä Chatmanin ja Boothin kuuden sijaan. Tästä syystä Rimmon-Kenanin kertoja on osittain yhtäläinen Chatmanin ja Boothin sisäistekijän kanssa. (Rimmon-Kenan 1999, 113.) Kertoja on siis Rimmon-Kenanin ajattelussa se subjekti, joka jäsentää tekstin kertomukseksi. Kun kyseessä on pelkästään dialogi, kertoja ei ole näkyvä, mutta se on kuitenkin olemassa ikään kuin dialogin

raporttoijana, tekstin takana. Kolme muuta kerrontatilanteen osapuolta Rimmon-Kenannin ajattelussa ovat kertojan vastapari yleisö sekä todellinen tekijä ja todellinen lukija.

2.2 Nykynäytelmän kerronnan variaatioita

2.2.1 Dialogi yleisön kanssa

Miko Kivisen näytelmässä *Miehen kuolema* realistis-naturalistiseen näytelmään kuuluneita mimeettisen kerronnan konventioita rikotaan muun muassa liikkumalla eri kerronnan tasojen välillä ja käymällä dialogia yleisön kanssa. Esityksen ja sen ulkopuolisen todellisuuden välistä rajaa hämärretään heti näytelmän alusta nähtien. Lisäksi näytelmän absurdi tyyllilaji rikkoo realistis-naturalistisen näytelmän ihanteita eikä jäljittele reaalitodellisuutta. Keskeistä *Miehen kuolema* -näytelmän analyysin kannalta on huomioida, että näytelmän esitystilanne on voimakkaasti läsnä näytelmätekstissä. Tämä ilmenee esimerkiksi näytelmän alun henkilölistauksessa, jossa roolihahmojen ja heidän luonnehdintojensa lisäksi kunkin hahmon perään on kirjattu nimeltä näyttelijä, joka esittää kyseistä hahmoa näytelmän ensiesityksessä vuonna 2013 Korjaamo-teatterissa. Myös näytelmän parenteesit ovat hyvin konkreettisia ohjeita näyttelijöille ja ohjaajalle. Kolmas näytelmän piirre, joka ottaa huomioon esitystilanteen, on parenteseihin sisällytetty vaatimus improvisaatiosta esitystilanteessa. Improvisaatio merkitsee esiintyjän esitystilanteessa luomaa ja esittämää liikemateriaalia tai puhuttua tekstiä. Näytelmän kannalta se tarkoittaa, että näyttelijä luo esitystilanteessa sellaista tekstiä, jota näytelmäkirjailija ei ennalta ole luonut.

Miehen kuolema -näytelmässä on kuusi henkilöahmoa, joista kolme näyttelee yksi näyttelijä. *Miehen kuolema* on tyyllilajiltaan absurdi näytelmä, jonka henkilöahamot

yhtä lukuunottamatta ovat näennäisen realistisia. Muista henkilöhahmoista poikkeava hahmo on näytelmän ja esityksen kertojana sekä seremoniamestarina toimiva Kuolio. Kuolion hahmo on hyvin monitasoinen ja sen kautta pääsemme hahmottamaan *Miehen kuolema* -näytelmän kerronnan rakennetta. Heti ensimmäisessä kohtauksessa käy ilmi, että Kuolio toimii näytelmässä kertojana ja ohjailee muita näytelmän henkilöhahmoja. Pentheuksen ja Niinan riideltä Pentheus poistuu töihin ja parenteesit ohjaavat Kuolion ja Niinan toimintaa:

Pentheus menee. Kuolio ja Niina jäävät. Kuolio alkaa tilittää kireää tilannetta rap- tyyliin.

Demonstroi väkivaltaa pahoinpitelemällä Niinaa.

PIITTAAMATTOMUUS-LAULU

KUOLIO:

Piittaamattomuus, välinpitämättömyys,

Henkinen kylmyys, se on tätä päivää.

Piittaamattomuus, välinpitämättömyys,

Henkinen kylmyys, se on tätä päivää.

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kuluta, kuluta, kuluta, apina! Kuluta, kuluta, kuluta, apina!

Tuote. Halu. Tuote. Halu. Tuote. Halu.

(Kivinen 2013, 9)

Edellä olevasta lainauksesta näkee selvästi, että näytelmän parenteesit ohjailevat myös kertojana ja seremoniamestarina esiintyvää Kuoliota. Kuolio on siis kertojaa imitoiva henkilöhahmo näytelmässä, ei itse kertoja, joka on näytelmän tapahtumia ohjaileva tekstuaalinen subjekti. Narratologian termein voimme hahmottaa kertojan ja Kuolion paikat kerronnallisissa rakenteissa seuraavanlaisesti. Uloimpana, kaikkien kerronnan rakenteiden ulkopuolella sijaitsee reaalin todellisuus, jossa me kaikki todelliset toimijat sijaitsemme. Tällä tasolla sijaitsevat myös todellinen näytelmäkirjailija Miko Kivinen ja näytelmän todelliset tukijat ja katsojat. Todellisilla ihmisillä on kuitenkin hyvin vähän tekemistä taideteoskonstruktiossa. Uloimman kerronnallisen rakenteen tai tason muodostavat implisiittinen tekijä ja implisiittinen lukija, jotka ovat vastaparit toisilleen. Näytelmän on kirjoittanut implisiittinen tekijä eli kirjailijakonstruktio, joka

käyttää samaa nimeä kuin todellinen henkilö Miko Kivinen. Tämän tason erottaa todellisista ihmisistä tietoisuus osallisuudesta taideteokseen, tietoisuus taideteoksen konstruktioluonteesta ja valinta osallistua taideteoksen leikkiin. Implisiittinen lukija hyväksyy esimerkiksi teoksen absurdin tyylin ja antautuu absurdin kuvauksen kuljetettavaksi.

Näytelmätekstissä parenteesitekstit ovat tekstin kerrontaa ja niistä vastaa tekstin kertoja. Kertoja on implisiittisen tekijän luoma fiktiivinen subjekti, joka jäsentää, rajaa ja ohjailee näytelmätekstin kerrontaa. Koska *Miehen kuolema* -näytelmässä parenteesit ohjailevat myös Kuolion hahmoa, voidaan todeta kertojan olevan Kuoliosta erillinen tekstuaalinen subjekti. Yhdyn tarkastelussani narratologi Schlomit Rimmon-Kenanin näkemykseen, että näytelmässä on aina kertoja kuten missä tahansa kirjallisessa teoksessa (Rimmon-Kenan 1999, 113). *Miehen kuolema* -näytelmässä kertoja ja kertojaa imitoiva Kuolion hahmo ovat toisistaan erilliset ja sijaitsevat kerronnan eri tasoilla. Aina näin ei kuitenkaan välttämättä ole. Tekstuaalinen kertoja voi olla läsnä myös esitystilanteessa, mutta tällöin sen on oltava esitystilanteessa läsnä nimenomaan tekstinä – esimerkiksi puhuttuina parenteseina. Voidaan siis todeta, että kertoja on aina luonteeltaan tekstuaalinen ja kertojan sisällyttäminen ei-tekstuaaliseen teokseen, kuten esitykseen, vaatii aina joko sen muuttamista ei-tekstuaaliseksi tai intermediaalisen tekstilainan sisällyttämistä esitystilanteeseen.

Miko Kivisen näytelmässä Kuolion hahmo paitsi imitoi kertojaa myös ylittää kerronnan eri tasoja. Imitoidessa tekstuaalista kertojasubjektia Kuolio ylittää näytelmässä tekstuaalisen ja esityksellisen välisen rajan. Samanaikaisesti Kuolion hahmo puhuttelee esitystilanteessa läsnäolevaa yleisöä, joten se ylittää tämän saman rajan paitsi suhteessa tekstuaaliseen kertojaan myös suhteessa läsnäolevaan yleisöön. Edellä mainittujen ylitysten lisäksi Kuolio toimii myös osana muiden henkilöhahmojen maailmaa ja osallistuu näyttämön tapahtumiin. Muut hahmot pystyvät kuulemaan Kuolion puheen ja käymään dialogia tämän kanssa. Kuolio kykenee myös kommentoimaan tapahtumia, ilman että henkilöt kuulevat häntä. Tällöin Kuolio on omalla kerronnallisella tasollaan,

jolla ei ole muita hahmoja eikä näytelmän sisäisiä kuulijoita ja tällöin Kuolion vuorosanojen vastaanottajina ovat vain esityksen yleisö tai näytelmätekstin lukijat.

KUOLIO:

No niin.

Kun me tulimme tähän kaupunkiin aamulla, näimme kaikkialla miehiä.

Miehen näkeminen voi tuntua teistä itsestäänselvyydeltä, vaikka se ei ole sitä. Kaikkihan voisi olla toisin.

Rakkaat ystävät. Minä väitän ja tulen todistamaan, että ilman miestä me voisimme olla jotain enemmän.

(Kivinen 2013, 3)

Samalla tavoin kuin Kuolio imitoo näytelmän kertojaa Kuolio imitoi myös roolihahmon esittäjää eli reaalista näyttelijää. Edellä olevassa lainauksessa Kuolio puhuttelee yleisöä ja viittaa näyttelijöiden saapumiseen esityskaupunkiin. Esitystilanteessa edellä mainitut vuorosanat saattaisivat vaikuttaa siltä, että näyttelijä astuu ulos roolistaan ja puhuu reaalisenä henkilönä todelliselle yleisölle. Näytelmätekstiä analysoitaessa on kuitenkin ilmeistä, että vuorosanat ovat nimenomaan fiktiivisen henkilöahmon. Tämä käy ilmi ensinnäkin siitä, että vuorosana on merkitty "Kuolion" vuorosanoiksi eikä näyttelijä Miko Kivisen. Myös vuorosanojen sisältö paljastaa, ettei kyseessä ole todellisen tapahtuman raportointi vaan fiktiivisen näytelmän sisäiseen todellisuuteen sisältyvän tapahtuman kuvaus. Näillä vuorosanoilla on merkitys näytelmän tarinaan johdattelevana kehyskertomuksena kaupungista, jossa näkyy vain miehiä.

Kenelle Kuolio kohdistaa vuorosanansa edellisessä katkelmassa? Sekä teoksen reaalilla että implisiittisellä tekijällä on vastinparinsa. Reaalinen vastaanottaja on todellinen ihminen, joka ottaa osaa teatterileikkiin ja hyväksyy taideteoksen konstruktioaluonteen. Implisiittinen vastaanottaja on katsoja-/lukijakonstruktio, joka tiedostaa ottavansa osaa taideteoskonstruktioon. Teatterikontekstissa tällainen implisiittinen vastaanottaja toimii teatterikonvention mukaisesti ja noudattaa teatterileikin sääntöjä: istuu aloillaan, poistuu väliajan ajaksi, taputtaa esityksen päätteeksi jne. Näiden lisäksi vastaanottajalle saattaa olla näytelmässä kirjoitettuna jokin fiktiivinen rooli, jossa yleisöä puhutellaan esitystilanteessa. Edellisessä

tekstikatkelmassa vastaanottajina ovat teoksen implisiittiset vastaanottajat. Yleisölle ei ole määritelty erityistä roolia esityksen katsojina. Heitä ei ole esimerkiksi puhuteltu jonkin tietyn yhteisön edustajina, johon rooliin yleisöä olisi voitu pyytää samaistumaan. Sen sijaan yleisöä puhutellaan yleisönä, mutta kuitenkin teatteritilanteesta tietoisina, eli implisiittisen yleisön/ vastaanottajan roolissa.

Kuolio puhuttelee suoraan yleisöä ja pystyy keskustelemaan myös sisemmällä kerronnan tasolla sijaitsevien näytelmän muiden hahmojen kanssa. Pentti, Liisa ja Niina ovat näytelmän hahmoja ja myös näytelmän kertomuksen hahmoja. Kuolio on vain näytelmän hahmo, ei näytelmässä kerrottavan kertomuksen hahmo. Kuolio kuitenkin osallistuu kertomuksen tapahtumiin ja kommentoi niitä sekä suoraan yleisölle että näytelmän hahmoille.

PENTHEUKSEN JA NIINAN KOTI.

Kuolio tulee näyttämölle ja alkaa kommentoida ja kuvailla Pentin ja Niinan elämää. Hän on tästä lähtien usein näyttämöllä, ohjaa tapahtumia, eläytyy, kommentoi yleisölle katseellaan. On todistajana.

KUOLIO:

Kaupunkiasunto viihtyisässä lähiössä hyvien kulkureittien varrella on näiden ihmisten koti.

He viihtyvät siellä. Käyvät töissä ja rakastavat.

Ilmassa on kenties kireyttä, mutta se ei johdu heistä vaan systeemistä. Molemmat ovat väsyneitä työpäivän jälkeen.

Ja aivan kuin työ ei riittäisi.

NIINA:

Minä menen vielä jumppaan illalla.

KUOLIO:

Ja kerro vielä yleisölle minne tarkkaan ottaen?

NIINA:

Bodycombattiin.

Kuolio antaa ohjaajan ominaisuudessa kapellimestarimaisen "iskun" Penteukselle.

PENTHEUS:

Mitä hittoa?! Bodycombattiin?! Ei tarvitse jumpata! Sinä tiedät että minä pidän isoista takapuolista, latinopepuista ja brasilialaisesta vahauksesta!

(Kivinen 2013, 6.)

Vaikka Kuolio ei kuulu kohtauksen kertomukseen, hän läpäisee kerronnan tasojen välisen rajan. Kuolio pystyy kommunikoimaan Niinan kanssa. Kuolio pyytää Niinaa tarkentamaan illan suunnitelmiaan yleisölle. Näin Kuolio tekee myös Niinan tietoiseksi esitystilanteesta ja yleisön läsnäolosta. Niina ei kuitenkaan ilmaise mitenkään tiedostavansa yleisön läsnäoloa. Esitystilanteessa Niina voi joko ottaa suoran kontaktin yleisöön ja ilmaista tiedostavansa yleisön olevan tilassa. Vuorosanat voidaan kuitenkin lausua seremoniamestarina toimivan Kuolion käskystä myös ilman yleisöön reagoimista. Selvää on, ettei näyttelijä ainakaan astu ulos roolistaan ja siten Niinan hahmon voidaan todeta olevan vain kerronnan kahdella sisimmällä tasolla. Niinan ja Kuolion välisen dialogin jälkeen Kuolio antaa Pentheukselle merkin, jolloin hän osallistuu dialogiin. Kohtaus on kerronnan tasojen analyysin kannalta hyvin kiinnostava. Edellä olevassa lainauksessa voidaan nähdä olevan kaksi limittäistä dialogia, jotka sijaitsevat eri kerronnan tasoilla. Samanaikaisesti lainausta on mahdollista tulkita myös siten, että Kuolio sijaitsee Pentheuksen ja Niinan todellisuuden ulkopuolella, eivätkä hahmot kuule häntä. Jos Pentheuksen vuorosanat poistaisi edellisestä, etenisi Niinan ja Pentheuksen välinen dialogi aivan luonnollisesti. Parenteesissa selostetaan Kuolion roolista, mutta ei paljasteta kummin tätä kohtausta olisi tulkittava. Vaikuttaako Kuolio tapahtumiin vai kommentoiko hän vain yleisölle näyttämön tapahtumia?

Miehen kuolema -näytelmässä erityistä on hahmojen moninkertaiset roolit, joka tekee kerronnan rakenteista huokoisia ja moniulotteisia. Näytelmässä voidaan havaita olevan kuusi kerronnan tasoa, joista kolme on näytelmän tarinan ulkopuolisia ja niillä sijaitsevilla hahmoilla on käsitys omasta ja näytelmän/esityksen konstruktio-olonteesta. Kolme sisintä kerronnan tasoa ovat näytelmän tapahtumien tasoja. Niistä ulommaisina on esitystilanteeseen sisältyvä kerronnan taso, jolla esityksen kertojahamo/

seremoniamestari eli Kuolio sijaitsee. Sisempi taso on esityksen hahmojen eli Pentin, Liisan ja Niinan taso, joka ei ole huokoinen sitä ympäröivien kerronnan tasojen suuntaan. Hahmot eivät tiedosta olevansa näytelmän hahmoja. Kaikkein sisin kerronnan taso on näytelmän tarinan taso, jossa hahmot ovat esimerkiksi metsässä, eivät näyttämöllä.

Miehen kuolema -näytelmässä käytetään kertojaa imitoivan hahmon lisäksi myös muita kerronnan muotoja. Näytelmässä toisaalta käytetään diegeettisiä realistis-mimeettisen draaman traditiosta poikkeavia ja kertomuskonstruktion ja todellisuuden rajat ylittäviä kerronnan keinoja. Toisaalta näytelmässä hyödynnetään myös mimeettiseen muotoon sisällytettyjä kerronnan tapoja. Kertojaa ja näytelmän kirjailijaa imitoiva Kuolio puhuu suoraan yleisölle, selostaa ja taustoittaa tapahtumia. Lisäksi Kuolio vie näytelmän kerrontaa eteenpäin laulujen muodossa.

Pentheus menee. Kuolio ja Niina jäävät. Kuolio alkaa tilittää kireää tilannetta rap-tyyliin. Demonstroi väkivaltaa pahoinpitelemällä Niinaa.

PIITTAAMATTOMUUS-LAULU

KUOLIO:

Piittaamattomuus, välinpitämättömyys,

Henkinen kylmyys, se on tätä päivää.

Piittaamattomuus, välinpitämättömyys,

Henkinen kylmyys, se on tätä päivää.

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kyvyttömyys kokea tunteita

Kuluta, kuluta, kuluta, apina! Kuluta, kuluta, kuluta, apina!

Tuote. Halu. Tuote. Halu. Tuote. Halu.

(Kivinen 2013, 9)

Laulut syventävät käsiteltäviä teemoja sekä vievät kertomuksen juonta eteenpäin. Edellä olevassa Piittaamattomuus-laulussa seremoniamestarina toimiva Kuolio jatkaa kohtauksessa esiintullutta tilannetta ja sen tunnelman käsittelyä, sekä vie sitä myös

toiminnassa eteenpäin. Laulut kuitenkin katkaisevat näytelmän kertomuksen tapahtumat. Toimivat dramaturgian rytmittäjinä ja jonkin teeman korostajina, mutta ei edistä kertomuksen juonta tai tapahtumia. Piittaamattomuus-laulun voidaan sanoa olevan Kuolion kommentti näytelmän kertomuksen tapahtumiin. Näytelmässä on myös toisenlainen laulu, joka ei ole selkeästi yhdentään hahmon vuorosanoja eikä siten lainkaan motivoitu näytelmän kertomuksen tapahtumille. Kaikki on ok tavallaan -laulu kuljettaa kyllä edellisen kohtauksen teeman käsittelyä, mutta se on kertomuksesta ulkopuolinen siten, ettei sitä ole merkitty vuorosanoiksi.

KAIKKI ON OK TAVALLAAN-LAULU

1.

Aurinko paistaa taivaalla

Mut tämä metro painuu manalaan

Mun mielenmaisemani on sysimusta

Koska päättäjien kalloissa on kusta

Pankkiirit raiskaa siivoojia

Mutta kuka on kenenkin piika

Kun kaiken maailman likatahroja

Puhtaaksi ei saa ees rahalla

Kertosäe:

Maapallo horjuu radallaan

Kaikki on ok tavallaan

Vaikka housuissamme onkin iso paska

Ja poliisi tuudittaa kuolevaa lasta

(Kivinen 2013, 15.)

Kun laulua ei ole merkitty kenenkään hahmon vuorosanoiksi, se ei sisälly näytelmän kertomukseen. Laulu on osa näytelmää, mutta katkaisee kertomuksien tapahtumien kulun. Laulu voidaan ainakin luetussa näytelmässä rinnastaa parenteesiteksteihin ja tulkita olevan näytelmän tekstuaalisen kertojan kommentti näytelmän tapahtumiin. Esityksessä vuorosanoiksi merkitsemätön laulu voidaan kuitenkin sisällyttää kertomuksen tapahtumiin, esimerkiksi jos sen esittävät näyttämöllä tunnistettavat henkilöahmot näytelmän kertomuksesta. Tällöin esitysversio eroaisi tältä osin kirjoitetusta näytelmästä.

Kantaesityksessä sama näyttelijä, joka esitti Kuolion hahmoa, esitti myös kahta muuta näytelmän hahmoa. Näytelmän henkilöluettelossa ei erikseen mainita, onko tarkoituksena, että myös kantaesityksen jälkeen yksi näyttelijä esittäisi nämä kolme roolia. Näytelmän edetessä vaikuttaa siltä, että tämä olisi tarkoituksen mukaista, sillä Miko Kiviselle merkityt roolit sekoittuvat ja asettuvat sisäkkäisiksi rooleiksi.

VARTIJA:

Yhtäkkiä hän muistaa että hän oli lapsena kaunis ja älykäs. Hänellä oli suuret silmät ja vaalea pitkä...hippitukka.

Laittaa päähänsä hippiperuukin, eläytyy. Kontakti-improvisoi yleisön kanssa. Kutsuu heidät tanssiin ja hylkää sitten. Synkistyy radikaalisti.

VARTIJA:

Mutta sitten tulivat maailman murheet ja musersivat hänet alleen.

(Kivinen 2013, 14)

Tässä kohtauksessa vartija esittää monologin, jossa hän puhuu itsestään yksikön kolmannessa persoonassa eli ottaa kertojan aseman. Hän taustoittaa monologissa vartijan hahmoa ja tämän henkilöhistoriaa sekä ottaa fyysistä kontaktia yleisöön kontakti-improvisation muodossa. Toisin sanoen vartija, jota myös esittää Miko Kivinen, ottaa kertojaa imitoivan roolin tässä kohtauksessa ja ylittää yleisön ja kertomuksen tapahtumien välisen kerronnallisten tasojen välisen rajan aivan kuten Kuolio. Erona Kuolion toimiin on se, että tässä kontaktia yleisöön ei oteta sanallisesti vaan kosketuksen kautta. Kierteiseksi tämän muutoksen vartijan roolissa tekee se, että edelleen Miko Kivinen on se hahmo näyttämöllä, jolla on suora kontakti yleisöön ja joka imitoi kertojaa. Kohtausta voitraisiin tulkita siten, että vartijaa ei esitäkään Miko Kivinen, vaan hänen ensisijainen hahmonsansa Kuolio. Tämä tulkinta on kuitenkin luetun näytelmän kohdalla mahdoton, sitä sisäkkäistä roolitusta ei ole merkitty henkilöluetteloon.

Toinen erityinen monologi näytelmässä on Penteuksen vaimon Niinan monologi "Pajukossa".

Niina seisoo pajukossa. Pian on yö.

NIINA:

Oliko se lintu? Oli. Pajulintu laulaa ja tuolla kauempana, lähellä rantaa kahlaa liro.

Tässä ympärilläni on öljytynnyreitä, autonrenkaita, muovipusseja ja käytettyjä kondomeja.

Silti, olen pajujen suojassa. Pajukossa.

Tämä on alue kulttuurin ja villin luonnon rajalla. Minä tajusin että ihminen on syntyessään villi, mutta sitten hänet kesytetään. En ymmärrä miksi se itkettää minua niin paljon. Kun sinä synnyt lapseni, on jo syksy ja yöt ovat kylmiä.

Olen valehdellut isällesi ja muillekin, että teen jumppaohjaajan hommia puolipäiväisesti tässä ihan lähellä sellasella yksityisellä salilla jossa on hyvä tunnelma.

Mutta tänne mä olen tullut.

Mä pelkään ja valehtelen ja puhun itekseni niinku joku hullu ja mun kengät on ihan märät.

(Kivinen 2013, 17)

Niinan monologi on hyvin kuvaileva ja proosallinen. Monologi toimii perinteisen monologin tapaan, eli välittää informaatiota. On siis kertova jakso, joka on naamioitu vuorosanoiksi. Kertoo paikasta ja ympäristöstä, joten sen yksityiskohtia ei tarvitse näyttää skenografisesti. Kertoo puhujastaa ja antaa lisätietoa juonen kannalta oleellisista asioista.

EPILOGI

Kuolio, päässään hippiperuukki tulee paikalle karvaisen lapsen kanssa. Pitävät toisiaan kädestä.

Kuolio on erittäin hämmentyneessä mielentilassa. Kumartavat.

KUOLIO:

Hahmot! Hahmot!

Hahmot tulevat paikalle loppukiitoksiin.

(Kivinen 2013, 47)

Lopulta epilogin parenteesi paljastaa roolien sisäkkäisyyden.

2.2.2 Moniääninen kerronta ja kuoro

Jussi Moilan näytelmä *Paratiisi* on kirjoitettu ja ensiesitetty vuonna 2011. Näytelmän ensiesityksen toteutti helsinkiläinen Teatteri Nirvana. *Paratiisi* kertoo Nuoresta pojasta Josephista, joka on syntynyt kuvitteellisessa Kianjin liittovaltiossa. Kianji vastaa mitä tahansa sisällissotaan ajautunutta ja erilaisten aseellisten ryhmittymien hallitsemaa kriisialuetta. Kun sota syttyy Joseph joutuu erilleen vanhemmistaan ja joutuu selviytymään veljensä kanssa. Vanhempien oletetaan kuolleen ja veljekset värvätään

separatistiryhmittymä ILA:n joukkoihin taistelemaan hallitusta vastaan. Poika pääsee pakenemaan ja päätyy punaisen ristin avustustyöntekijän huomaan. Avustustyöntekijä Marja adoptoi Josephin ja tuo hänet mukanaan Suomeen, Joensuuhun. Näytelmän Joensuun ankea ja ulkomaalaisia syrjivä ilmapiiri rinnastuu Suomen tämänhetkisiin yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Pojalla on vaikea sopeutua kouluun. Vieraantumisen tunnetta kuvataan näytelmässä käyttämässä unkarin kieltä koulukielenä Joensuussa ja tähän annetaan lukuohje näytelmön alussa.

Tarkastelemistani näytelmistä *Paratiisi* on ainoa, jossa kertojan roolissa toimii kuoro. Lisäksi *Paratiisin* erityisyys on sen moniäänisyys, jota tuotetaan sekä moniäänisen kuoron kautta että asettamalla kertojan ja päähenkilön erilaiset näkökulmat ja kertomukset rinnakkain. Näytelmän muoto vastaa perinteistä draamakonventiota; se on jaettu näytöksiin ja näytökset on jaettu kohtauksia vastaaviin jaksoihin, jotka on otsikoitu. Itse näytelmäteksti koostuu eri henkilöiden vuorosanoista eli päätektististä ja erilaisilla kirjasimilla merkityistä sivuteksteistä. Kuitenkin näytelmä eroaa myös merkittävästi draaman konventioista. Näytelmän alussa ei ole henkilöluetteloa ja näytelmätekstissä näytetään eri värisiä kirjasinfontteja. Eri väreille ei anneta lukuohjetta, mutta värien merkitys on helposti analysoitavissa. Eri värien käyttö korostaa näytelmän tekstuaalisuutta ja ohjaa tekstin materiaalisuutta korostamalla näytelmäanalyysejä intermediaaliseen suuntaan. Tässä mielessä tekstit muistuttavat myöhemmin käsiteltävää Pipsa Longan näytelmää *Lauluja harmaan meren laidalta*. Kertovissa tekstirakenteissa näiden kahden näytelmän välillä on kuitenkin yksi oleellinen ero. Longan näytelmän kertovat tekstijaksot ovat hyvin proosallisia ja niissä kerronnan vastaanottaja ei ole esille nostettu subjekti. *Paratiisin* kertovat tekstijaksot ovat kuitenkin osoitetut suoraan joko vastaanottajalle tai näytelmän henkilöille ja siten muistuttavatkin esimerkiksi Miko Kivisen Kuolio-hahmoa *Miehen kuolema*-näytelmässä. *Paratiisin* kertovien tekstijaksojen voidaan sanoa olevan hyvin esityksellisiä, mikä korostaa näytelmän luonnetta lähtökohtaisesti intermediaalisena taidetekstin lajina.

Paratiisin kertojana toimii pääasiassa kuoro. Erikoista on kuitenkin se, ettei kuoroa mainita kertaakaan näytelmässä. Koska näytelmässä ei ole henkilölistasta, ei myöskään kuoroa mainita näytelmän aluksi. Kuitenkin kuoro ikään kuin esittelee itsensä näytelmän aluksi:

NÄYTÖS I

1. JUOKSEVA POIKA

Poika juoksee. **TAAS.**

POIKA

Moi.

Tämä on tuttua jo muistakin näytelmistä ja ihmiskunnan historiasta.

POIKA

Tää on mun tarina.

JONKA ME KERROMME. Tässä on poika, jonka nimi on **JOSEPH.**

POIKA KIERTÄÄ KÄTTELEMÄSSÄ YLEISÖÄ

Moi, kiva tavata teitä. Terve, terve... Mun nimi on Joseph... Moi, mikä sun nimi on?

Pitakaa tavaroistanne huolta, poika on koyha ja hanella on akuutti rahantarve.

(Moila 2011, 3)

Edellä oleva katkelma on näytelmän ensimmäisen näytöksen ensimmäinen kohtaus. Se alkaa sanoin ”*Poika juoksee. Taas*”. Kyseessä ei ole parenteesi vaan kuoron aloitusvuorosana. Kuoron vuorosanat on merkitty toisista vuorosanoista poikkeavasti, eikä niitä ole osoitettu kenenkään vuorosanoiksi. Kuoron vuorosanoiksi tulkitsemani tekstijaksot näytelmässä poikkeavat sekä muista vuorosanoista että parenteseista kirjasintyyppin ja tekstin värin osalta. Näytelmälainauksessa käytetyistä eri väreistä käy ilmi, että ”*Poika juoksee*” on yhden ja ”*Taas*” on toisen kuoron jäsenen vuorosanoja. Seuraavalla rivillä oleva ”*POIKA*” on merkintätapa Poika-nimisen hahmon vuorosanoille ja vastaa myös parenteesien kirjoitusasua. ”*Poika kiertää kättelemässä yleisöä*” on parenteesi. Se on kirjattu käyttäen vain isoja kirjaimia kuten kaikki parenteesit tässä näytelmässä. Lisäksi lause on muodoltaan parenteesina helposti ymmärrettävä.

Tulkintani vuorosanojen kuulumisesta kuorolle yksittäisen kertojan sijaan perustuu eri värien käyttöön. Eri värit merkitsevät tulkintani mukaan moniäänisyyttä, eri erillisistä subjekteista muodostuvaa kuoroa tai monen kertojan joukkoa. Olen päätenyt käyttämään tästä joukosta termiä kuoro. Huomionarvoista kuitenkin on juuri tämän näytelmän kuoron poikkeavuus perinteisestä kuorosta, joka esiintyy yhtenä subjektina, vaikka koostuukin monista henkilöistä. Perinteinen kuoro esimerkiksi antiikin tragedioissa edustaa yleistä yhteisön kantaa usein moraalista näkökulmaa. Moilan *Paratiisissa* moniääninen kuoro on kuoron päivitetty, tai ehkä aiempaa realistisempi, versio. Yhtä yhteisön kantaa on mahdoton löytää esimerkiksi tämänhetkisestä suomalaisesta yhteiskunnasta. Individualismin korstuminen sekä yhteiskunnassa että myöskin taiteessa, tekee yksiäänisen yhteisön uskottavan kuvaamisen mahdottomaksi.

POIKA
En oo ikinä varastanu mitään.

Poika valehtelee.

POIKA
En valehtele.

No, mutta tämä on kuitenkin pojan tarina. Tosin hän ei ole todellinen henkilö.

POIKA
Olen, olen todellinen...

Hänen kauttaan yritetään kertoa teille jotain.

POIKA
Olen minä todellinen... Miks en olis todellinen? Tää on totta tää tarina.

Tämä on vain tarina.

POIKA
Ei oo, tää on tositarina.

(Moila 2011, 3)

Tässä näytelmässä kuoron vuorosanoilla on kerronnallinen funktio. Kuoro ei ole vain kommentaattori vaan koko ajan läsnä – vähintään äänessä – oleva kertoja. *Paratiisin* kuoro tuo esiin myös voimakkaita asenteita, mielipiteitä sekä vastakkaisia versioita kertomuksesta suhteessa päähenkilön kertomukseen. Kuoro ei ole neutraali tai koostu ohuista subjekteista. Päinvastoin, kuoro koostuu vahvoista persoonallisista kertojista.

Tästäkin huolimatta kuoron ensisijaisen tehtävä tässä näytelmässä on kuljettaa kerrontaa eteenpäin.

Paratiisin kuoro on hyvin tietoinen näytelmän esityksellisestä luonteesta. Samanaikaisesti kuoron rooli näytelmän kertojana tekee *Paratiisin* kerronnasta hyvin diegeettistä. Kertovan kuoron läsnäolo ikäänkuin vapauttaa näytelmän henkilöhahmot kerronnallisista velvoitteista.

7. POIKA SEKOOA

POIKA LIUKUU KOHTAUSEN AIKANA LOPULLISESTI
MIELIKUVITUSMAAILMAAN

Sotilas työntää aseensa piipun pojan suuhun ja...

POIKA
Laa laa la.

... tähtain repii kitaleen verille...

POIKA
Laa laa la.

... ja kun he ovat varmuuden vuoksi hakanneet pojan tottelevaiseksi, he vievät hanet mukanaan ja...

POIKA
Laa laa la.

... antavat hanelle lapion ja laittavat hanet KAIVAMAAN.

SOTILAS
Kuules Inge-äpä. Jos sä haluat elää niin ala kaivaa.
POIKA
Laa.

Poika kaivaa kahden muun pojan kanssa.

(Moila 2011, 17.)

Yllä olevassa lainauksessa isoilla kirjaimilla kirjattu virke on parenteesiteksiä. Sinisellä, oranssilla ja mustalla kirjatut osat ovat moniäänisen kuoron vuorosanoja. Samanlaisena toistuvat Pojalle merkityt vuorosanat ”Laa laa la” ja Sotilaalle merkityt vuorosanat on kirjattu samanlaisella kirjasintyypillä. Tulkintani mukaan kuorolle kuuluvat vuorosanat voitaisiin yhtä hyvin tulkita parenteseiksi, ellei kirjasintyyli erottaisi niistä tämän näytelmän parenteseista. Näytelmän yllä olevasta lainauksesta ei käy ilmi, esitetäänkö kuoron kuvailemat tapahtumat myös mimeettisesti näyteeämöllä esitystilanteessa vai ovatko ne vain kuoron diegeettisen kerronnan kautta esillä. Diegeettinen kerronta mahdollistaa kerronnalle sellaisen yksityiskohtaisuuden, jota perinteisen mimeettisen

toiminnan kautta olisi teatteriolosuhteissa hankala esittää: Kuoro kertoo, että ”... tähtäin repii kitalaen verille...” (Moila 2011, 17).

Lisäksi diegeettisen kerronnan avulla voidaan helposti tehdä aikahyppyjä näytelmässä.

Mikea ei naurata. Eikä pian enää myoskään itketä.

POIKA

Mike...

Hän on lakannut puhumasta kokonaan.

POIKA

Okei. Parempi että oot hiljaa ku huudat.

He odottavat koko yon ja seuraavan päivän, mutta ketään ei kuulu.

POIKA

Maiki, maiki, mai mai mai, muusik hitii mii souhaar...

Alkaa tulla nälkä.

POIKA

Musta tuntuu että isä on eksyny.

He ryömivät ulos kellarista.

Puolet kotitalosta on sortunut maahan.

Moila, 2011, 12-13

Mike ja poika heräävät kurnivin vatsoin hylätyn talon takana olevasta vajasta.

POIKA

Laa laa la.

Poika tuntee olonsa voimattomaksi.

POIKA

Laa laa la.

Ulos ei uskaltaisi, mutta nalka pakottaa liikkeelle.

POIKA

Laa la.

Ja Mikea pitää raahata kuin jotain sakkia.

POIKA

Tule ny senkin säkki... Laa laa laa laa laa laa la.

Viimein heidän silmiinsä sattuu aution näköinen kauppa, **jonka ikkunat ovat sapaleina ja ovet murrettu.**

Moila 2011, 15

8. METSA

He suuntaavat ulos kaupungista ja vaeltavat maaseudulle.

POIKA

Laa laa la.

He harhailevat paivasta toiseen metsassa.

POIKA

Laa laa la.

Vain nalka pitää vaikeat muistot poissa mielestä.

POIKA
Laa laa la.

He loytavat syodakseen vain marjoja, hedelmia ja juuria.

POIKA
Laa laa la

Nalissaan pojat kaivelevat jopa hylatyn talon tunkiota.

POIKA
Laa laa la.

Laa laa la.

POIKA
Laa laa laa laa laa laa la.

Viimein he sattuvat kylän laidalle ja päättävät uskaltautua pyytämään sieltä apua.

(Moila 2011, 19.)

Edellisessä lainauksessa on homattavaa, että kertovat tekstijaksot eivät ole parenteeseja vaan kuoron vuorosanoja. Koska naturalistis-realistisen draaman ihanteeseen kuului diegeettisen kerronnan välttäminen, on vuosisatojen ja -kymmenten aikana syntynyt erilaisia käytänteitä kuvata esimerkiksi aikahyppyjä. Yön ja päivän kulumista saatetaan esimerkiksi kuvata valon värin ja voimakkuuden vaihtelulla tai äänimaiseman muutoksilla, jotka kuvaavat yötä ja sitten päivää. *Paratiisin* kuoro yksinkertaisesti toteaa ajan kuluvan, mistä syystä kerronta etenee nopeasti ja vaihtelevalla tempolla kuten romaanissa. Lisäksi kuoro kuvailee tapahtumapaikkoja ja ympäristön muutoksia. Sanallinen kuvailu mahdollistaa tapahtumien taustoittamisen. Samoin kuin ajan kuluminen myös voimattomuuden tunteet tai kaupan murretut ovet voitaisiin esittää näyttämöllä myös mimeettisesti, skenografisesti tai sisällytettyinä henkilöhahmojen vuorosanoihin. Diegeettinen kerronta ei esitä tapahtumia katsojan itse todistettavina vaan kertoo tapahtumista. Sanallinen kerronta korostaa sekä näytelmän tarinallisuutta että kerronnan subjektiivisuutta. Kun joku puhuu, katsoja ei voi erottaa kerrontaa kertojasta. Jos jotakin näytetään näyttämöllä, on katsojan helppo unohtaa, että kerronnan takana on jokin kertova subjekti, lavastaja, äänisuunnittelija ja viime kädessä näytelmäkirjailija.

Monia *Paratiisin* kuoron vuorosanoja on tulkittava samanaikaisesti myös parenteeseina, vaikka ne kirjasintyylin mukaan on selvästi tarkoitus tulla lausutuiksi ääneen esitystilanteessa kuoron toimesta.

10 B. DIKTAATTORIN SYNTYMÄPÄIVÄT

Improvisoitu kohtaaminen, jossa hallituksen joukot juhlivat Neuvostoliiton/Venäjän johtajien syntymäpäiviä Stalinista Putiniin.

(Moila 2011, 24.)

Edellä on esitetty koko kohtauksen sisältö. Kuvaileva teksti muistuttaa parenteesia, mutta on kuitenkin kirjasintyylin perusteella kuoron vuorosana. Parenteesit on kirjattu muualla tässä näytelmässä vain isoja kirjaimia käyttäen. Edellä kuvatussa kohtauksessa kuoron vuorosanoihin on kuitenkin oletettavasti tarkoitettu suhtautua parenteesina, sillä on vaikea uskoa, että koko kohtaaminen tulisi kuitatuksi vain kuoron yhdellä vuorosanalla.

Kuten jo aikaisemmin on tullut esille *Paratiisin* kerronta on samanaikaisesti esityksellistä että tekstuaalista. Tekstuaalisuutta ja näytelmätekstin materiaalisuutta korostetaan erilaisilla tekstin ominaisuuksiin liittyvillä tehokeinoilla, kuten eri kirjasintyyyleillä ja väreillä. Kun tekstin materiaalisia ominaisuuksia käytetään hyödyksi, tekstistä tulee oma mediansa, ei vain puheen tallennuksen väline. Kirjasintyyli on selvästi lukuohje, joka on visuaalinen ei sanallistettu. Lisäksi tekstiin on sisällytetty nykypäivän tekstuaalisia erityispiirteitä kuten hymiö alla olevassa lainauksessa, joka toimii yhtäläisellä visuaalisena, ei sanallistettuna, merkinä.

POIKA
Me esiinnytään teille, jos saadaan ruokaa...
SOTILAS
Vai niin, no katsotaan sitten. Pojat, tulkaa katsomaan!
POIKA LAULAA
Ai dukmai beibi onä sädiudi bäng... (jne.)
SOTILAAT
☺

(Moila 2011, 15-16.)

On ilmeistä, että erilaisia tekstuaalisia piirteitä, värejä ja hymiöitä, ei olisi mahdollista hyödyntää ilman nykyistä tietotekniikkaa ja tekstinkäsittelyohjelmia. Toisaalta on hyvä kuitenkin huomioida, kuinka uusi ilmiö konekirjoitettu teksti onkaan. Käsinkirjoitettujen näytelmien kohdalla on tietenkin ollut mahdollista käyttää vaikka minkälaisia tekstin kokoon ja tyyliin liittyviä erityispiirteitä, jopa piirettyjä kuvia jne. Onkin perusteltua ajatella, että käsinkirjoitettujen käsikirjoitusten siirtäminen konekirjoitettuun muotoon on eräänlainen transmediaalinen käännytyö, joka lähes

välttämättä supistaa alkuperäisen tekstin ilmaisumahdollisuuksia ja vivahteita. Nykynäytelmä mahdollistaa uudestaan useiden medioiden käytön, kun draaman muoto ei ole enää rajoittava normi. Moila hyödyntää *Paratiisissa* tekstin erilaisia materiaalisia ilmaisukeinoja ottaen myös muita medioita, kuten television ja sanomalehdet huomioon. Näytelmätekstiä ei voida kuitenkaan sanoa monimediaiseksi, sillä sekä televisio että paikallislehdet ovat osa näytelmää vuorosanamuotoon käännettyinä.

Musiikki soi ja meininki on mainio, mutta äkkiä kuuluu räjähdyksiä.

ISÄ TULEE

Avatkaa televisio.

TELEVISIO

Hallitus on siirtänyt yön aikana joukkoja Nelstaran maakuntaan, jossa ennakoidaan ILA:n separatistisissien vallankaappausta. Aikaisin tänään aamulla tehtiin ohjuskuja maakunnan strategiaan kohteisiin.

MIKE

Mikä on vallankaappaus?

(Moila, 2011, 9.)

Aivan näytelmän alussa käy selväksi, että päähenkilön kotimaassa on syttynyt sota. Ensin kuuluu räjähdyksiä ja sitten televisiosta kuullaan, että hallitus ja separatistit ovat aloittaneet yhteenoton. Televisio toimii tässä kohtauksessa tarinan sisäpuolisena kertojana. Se poikkeaa kuorosta, sillä kertova kuoro ei toimi tarinan kehyksen sisäpuolella, vaan sen ulkopuolella. Vain päähenkilö voi käydä dialogia sekä tarinan muiden henkilöiden että kuoron kanssa. Toisin sanoen kuoro ja televisio sijaitsevat kerronnan eri tasoilla. Päähenkilö ei varsinaisesti liiku kerronnan tasojen välillä, vaan sijaitsee kehyskertomuksessa kuoron kanssa samalla, esitystilanteesta tietoisella kerronnan tasolla. Sisäiskertomuksessa eli tarinassa taas päähenkilö on eri kerronnan tasolla kuin kertojana toimiva kuoro, mutta voi kommunikoida kerronnan tasojen välisestä rajasta huolimatta.

Näytelmän lopussa päähenkilön kanssa käy dialogia paikallislehden yleisönosaston kirjoittajat.

Paikallislehden yleisönosastokirjoituksessa sanotaan:

PAIKALLISLEHTI

Suomeen on tullut pakolaisnimikkeen turvin kiistattomasti epäsosiaalista

joukkoa, joka käyttää häikäilemättä hyväkseen suomalaisia sinisilmäisiä ja hyväuskoisia viranomaisia ja muita auttajia.

POIKA

En mä ole tullu tänne mitään keneltäkään viemään...

PAIKALLISLEHTI

Osa joukosta on vaarallista ja tuntee selvästi vetoa rikolliseen toimintaan.

POIKA

En mä ole mikään rikollinen.

PAIKALLISLEHTI

Ovatko kaupunkimme kadut turvallisia?

Ties millaisia traumoja tai häiriintymiä näillä tulokkailla saattaa olla.

POIKA

En oo väkivaltanen... Ne tuli ite päälle.

PAIKALLISLEHTI

Suuri määrä kunnollisia suomalaisia nuoria on parhaillaan työttömänä. He tuntevat itsensä syrjityiksi. Eikä syyttä.

POIKA

Mäkin oon suomalainen!

(Moila 2011, 55-56.)

Ylläolevassa lainauksessa ei hyödynnetä diegeettistä kerrontaa kuvatun ajan Joensuun asenneilmapiirin kuvaamisessa, vaan se tuodaan esille Paikallislehden vuorosanoihin. Paikallislehti tuntuu toimivan tässä perinteisen kuoron tavoin yhteisön mielipidettä esille tuovana yksimielisenä äänenä, vaikka on selvää, että kuvattujen mielipidekirjoitusten kirjoittajia on useita. Ja aivan näytelmän lopuksi sekä lehteen kirjoittavat että kuoro, päähenkilö ja yksi paikallisista muodosta ajautuvat riitaan asioiden todellisesta laidasta.

Pojan tarina on nyt kuultu.

POIKA

Emmä ole väkivaltainen... En oo. Mä vaan puolustin itteeni.

Nayttaa silta etta han on varittanyt totuutta.

MAAHANMUUTTOKRIITTINEN NUORI

[Painu vittuun täältä! / **Takarodj vissza oda, ahonnan jötté!!**]

POIKA

Musta tulee hyvä suomalainen.

Vaikuttaa silta etta han valehtelee.

POIKA

Mä en ole valehdellu kertaakaan.

Han valehtelee.

PAIKALLISLEHTI

Meidän on otettava vastuuta lähiöidemme turvallisuudesta.

Laa laa la.

POIKA

Emmä ole vaarallinen...

Mä olen suomalainen. Hyödyllinen, turvallinen suomalainen!

LAA LAA LA.

(Moila 2011, 58.)

Jo näytelmän alussa on tullut esille että näytelmässä on kaksi rinnakkaista näkökulmaa ja tarinaa. Näytelmä on moniääninen ja nostaa fokalisaation kysymyksen esille. Näytelmä on myöskin metafiktiivinen ja leikittelee realistisen teatteritradition ja nykyteatterin ihanteiden sekoittamisella. Samaan aikaan, kun näytelmä pyrkii realistiseen kuvaukseen tarinan tapahtumien ja kerronnan tarinallisuuden korostuksen osalta, näytelmä sisältää myös realistisesta kerronnasta poikkeavia piirteitä, kuten kuolleiden kanssa käytyä dialogia. Toisaalta vaikka näytelmä poikkeaa realistisen teatterin ja kerronnan traditiosta, se kuitenkin pyrkii erilaisia nykyteatterin piirteitä yhdistämällä luomaan mahdollisimman realistisen kuvauksen tapahtumista päähenkilönsä, eli Josephin näkökulmasta. Kuoro kyseenalaistaa Josephin luotettavuuden ja samanaikaisesti toteaa myös oman kertomuksensa perustuvan vain Josephin kertomaan.

Haluamme huomauttaa, ettei kukaan todella tiedä miten ”se on”.

POIKA
On se totta. Kaikki on totta!

Meillä ei ole muita todisteita kuin pojan oma kertomus.

POIKA
Kertokaa se... Kaikkien pitää saada kuulla mun tarina...

Se ei ole hauska tarina.
Niin – se ei ole hauska tarina.

POIKA
Kertokaa se!

Mm. **No, olkoon menneeksi. ME KERROMME TARINAN.**

(Moila 2011, 4.)

Vaikka kuoro tekee eron oman kantansa ja Josephin kertoman välille, se kuitenkin nimittää näytelmää kertomakseen. Kuoro ei kuitenkaan ole näytelmän kertoja. Kuoro toimii tässä näytelmässä tarinan kertojana. Esitystilanteessa kuoro on yksi kollektiivinen hahmo, jolla on kertojan rooli. Kuoro ottaa suoran kontaktin yleisöön ja päähenkilö Josephiin näytelmän alussa ja lopussa, tarinaa ympäröivällä esityksen tasolla. Kun kuoro puhuttelee yleisöä suoraan, se ylittää esityksen ja sen ulkopuolella olevan

kerronnan tason rajan, jolla sisäistekijä ja sisäiskokijat sijaitsevat. Kuoro ei tule ulos kuoron roolista, vaan pysyy omassa esitystilanteeseen sisältyvässä roolissaan, mutta puhuttelee yleisöä, ilman että sille on annettu esityksessä mitään roolia. Teatteritilassa olevia katsojia ei puhutella reaalisisinä ihmisinä vaan nimenomaan implisiittisinä kokijoina, jotka ovat ottaneet osaa teatterileikkiin.

Kuoro ei tyydy vain kertomaan pojan tarinaa, vaan osallistuu sen tapahtumiin neuvoen ja keskustellen päähenkilön kanssa. Joseph on ainoa, joka kuulee kuoron kommentit. Tällöin kuoro ylittää kahden eri kerronnan tason välisen rajan. Kuoro pysyy edelleen kertojan roolissa, sille ei anneta roolia tarinassa, mutta sen on mahdollista vaikuttaa tapahtumien kulkuun.

Sinun on pakko lahtea pois taalta.

POIKA

Mitä?

Kuuntele nyt. Sinun on mentava. Tama ei voi jatkua.

POIKA

Eikö? Mikä?

Jos sina jaat tanne, sina kuolet.

POIKA

Mä en kuole. Mulla on tää risti, joka suojelee mua luodeilta ja... tää suojelee mua myös miinoilta ja aidsilta...

Mina en tarkoita sellaista kuolemaa. Sina kuolet **SISALTA ja alat haluta**

kuolemaa.

POIKA

Mä en ymmärrä tota. Mä voin paremmin kuin koskaan...

ISÄ

Poika, pakene.

POIKA

Isä?

ISÄ

Sinun on pakko mennä, muuten sinusta ei jää mitään jäljelle.

POIKA

Isä, minä luulin että...

ISÄ

Mene! Nyt heti! Ennen kuin ne tulevat takaisin.

(Moila 2011, 29.)

Vaikka kuoro epäili pojan luotettavuutta näytelmän alussa, se kuitenkin osoittaa myötätuntoa tätä kohtaan ja neuvoo Josephia pakenemaan ILA:n joukoista. Samassa kohtauksessa myös pojan kuollut isä kehottaa poikaa lähtemään, joten tarinan sisällä kuoron ääni rinnastuu isän ääneen, jonka poika kuulee päänsä sisällä.

2.2.3 Kertojahahmo

Heini Junkkaalan näytelmä *Kymmenen tikkua laudalla* vuodelta 2008 on muodoltaan hyvin perinteinen draama. Henkilölistauksessa näytelmän alussa luetellään henkilöhahmojen iät, suhde muihin hahmoihin ja hahmon nimi. Ainoastaa yksi henkilöhahmoista poikkeaa realistisen draaman konventiosta. Herra Parenteesi on jo nimensä puolesta näytelmän tarinan ulkopuolinen hahmo ja tuo näytelmätekstiin metatason. Herra Parenteesin hahmo korostaa kyseessä oleven näytelmää. Näytelmää luettaessa hahmo alleviivaa tekstin näytelmäluonnetta. Sen voidaan ajatella alleviivaavan myös kyseessä olevan tekstin draamaluonnetta, sillä parenteesit kuuluvat draaman konventioon. Kuten aiemmin on tullut jo esiin, nykynäytelmässä ei välttämättä käytetä parenteseja tai niiden käyttötarkoitus on draaman konventioon nähden moniulotteisempi ja monitulkintaisempi. Henkilölistauksen jälkeen kerrotaan lyhyesti tarinan tapahtuma-aika ja -paikka sekä näyttämöohjeet esityksen skenografille sekä murteiden käytön osalta näyttelijöille. Tämä näytelmä noudattaa muodollisesti draaman konventioita ja sisältää ajatuksen potentiaalisesta esityksestä, joka oletettavasti toteutetaan näytelmään kirjattujen näyttämöohjeiden mukaisesti. (Junkkaala 2008, 2.)

Näytelmä noudattaa draaman konventiota myös rakenteensa puolesta. Näytelmä on jaettu kahteen näytökseen ja kolmeentoista kohtaukseen. Kohtausten alussa on kursiivilla kirjoitetut näyttämöohjeet ja sen jälkeen dialogi. Näyttämöohjeet lomittuvat dialogin joukkoon, mutta ovat selkeästi oheita näyttelijöille ja muille esityksen tekijöille. Näytelmä sisältää voimakkaasti draaman konventioon kuuluvan ajatuksen näytelmätekstin hallitsemasta esitystilanteesta. Tässä mielessä Junkkaala *Kymmenen tikkua laudalla* ei asetu postdraamallisen näytelmän kontekstiin.

Sama tilanne kuin alun lettukesteillä. Kohtauksen alku voidaan tehdä esim. pikakelauksella niin että siinä on kaikki samat toiminnot ja repliikit kuin kohtauksessa 2, mutta nopeutettuna, kunnes kohtaus jatkuu normaalitempoisena kohdasta:

(Junkkaala 2008, 58)

Parenteeseissa huomioidaan esitystilanne ja esityksen yleisö: "*Kun yleisö tulee sisään, puuvajasta kuuluu paukutusta. Anna, Äiti, Tuukka ja Mummo, jolla on Knuffe kainalossa, leikkivät kymmenen tikkua laudalla -peliä*", (Junkkaala 2008, 3).

Näytelmän kerronta etenee pääasiassa henkilöhahmojen välisten dialogien ja näyttämöohjein viitoitetun toiminnan kautta.

ÄITI

Mitä sinä kuvittelet tekeväsi?

ISÄ

Tämä on aivan naps vain ja valmis.

ÄITI

Uskomatonta. Kolme varttia. Kolme varttia sinä pystyit olemaan erossa työn teosta. Ostetaanko kukkia?

ISÄ

Mitä?

ÄITI

Ennätyks: kolme varttia ilman työntekoa, ostetaanko kukkia?

ISÄ

Tämäpä ei nyt ole mikään työ varsinaisesti edes, yksi pieni aamuhartaus.

ÄITI

Mikä ihmeen "yksi pieni aamuhartaus"? Me olemme lomalla.

(Junkkaala 2008, 17.)

Draaman konventioon kuuluu pyrkimys kuljettaa kerrontaa mimeettisesti näyttämöllä tapahtuman toiminnan ja henkilöiden välisen dialogin kautta. Pyrkimys välttää diegeettistä kerrontaa tai vähintään motivoida se näytelmän tai tarinan sisällä, on klassisen draaman ihanne. Realistisessa ja naturalistisessa draamassa tämä vietiin äärimmilleen ja kaikki teatterillisuus pyrittiin häivyttämään niin näytelmäkirjallisuudessa kuin teatteriesityksessäkin. Näytelmässä *Kymmenen tikkua laudalla* kuljetetaan näytelmän kerrontaa parenteesien ja dialogin lisäksi myös lyriikan avulla. Lyriikka on motivoitu henkilöhahmojen vuorosanoina, jolloin se ei riko kerronnan jatkuvuutta, eikä eri tasojen välisiä rajoja. Lyriikkaa käytetään lisätietojen

antamiseen ja tapahtumien selostamiseen. Esimerkiksi Äidin runossa välittyy tietoa henkilöiden välisistä suhteista. (Junkkaala 2008, 7.)

Kymmenen tikkua laudalla noudattaa niin muotonsa kuin tarinansakin puolesta draaman konventiota uskollisesti, kunnes Herra Parenteesiksi nimetty hahmo astuu näyttämölle ensimmäisen näytöksen toisessa kohtauksessa: "*Annan taakse on tullut seisomaan herrasmiesmäisesti pukeutunut Herra Parenteesi matkalaukkuineen. Kun Anna näkee Herra Parenteesin, hän pelästyy pahan kerran*", (Junkkaala 2007, 7). Herra Parenteesi luo näytelmään metatason ja näytelmän kerrontaan esitystilanteeseenkin vaikuttavan lisätason. Vaikka Herra Parenteesi esittäytyy kertojaksi, ei hän kuitenkaan edusta näytelmän varsinaista kerronnan tasoa. Tekstuaalinen kertoja on realistisen draaman kaltaisesti persoonaton ja mahdollisimman näkymätön, eikä Herra Parenteesi vastaa näytelmän kertojaa. Sen sijaan Herra Parenteesi on näytelmän tarinan keroja.

HERRA PARENTEESI

Oikein hyvä neiti päähenkilö Anna!

ANNA

Mutta... Herra...

HERRA PARENTEESI

Suonette anteeksi, unohdin esittäytyä, minä olen Herra Parenteesi, tämän tarinan kertoja.

(Junkkaala 2008, 10)

Samaan aikaan, kun Herra Parenteesi esittäytyy tarinan kertojaksi hän tulee myös nimenneeksi Annan tarinan päähenkilöksi. Herra Parenteesi ei puhu esitystilanteesta mitään, joten voidaan olettaa, ettei hahmo ole tietoinen näytelmän teatteriluonteesta. Ainoastaan esitettyjen tapahtumien tarinallisuudesta. Chatman-Boothin mallia soveltaen voidaan siis sanoa kaikkien näytelmän henkilöhahmojen sijaitsevan tarinan sisäpuolella. Tämän näytelmän tarinassa on kuitenkin useampia sisäkkäisiä tasoja, joista yksi on mummolassa tapahtuvan toiminnan taso, jonka lisäksi tarinassa on kaksi sisäkkäistä kertomisen tasoa. Päähenkilö Anna ja myöhemmin myös Mummo liikkuvan tarinan tapahtumien tason ja ensimmäisen kerronnan tason välillä. He tietävät voivansa vaikuttaa tarinan tapahtumiin. Toinen kerronnan taso on Herra Parenteesin, eli tarinan varsinaisen kerronnan taso, jolle ei muilla henkilöhahmoilla ole pääsyä. Herra

Parenteesi sen sijaan liikkuu toisen kerronnan tason ja ensimmäisen kerronnan tason välillä, ilmestyen tarinan tapahtumapaikoille ja käyden dialogia Annan kanssa. Herra Parenteesi ei kuitenkaan yllä tarinan tapahtumien tasolle; Annan lisäksi muut tarinan henkilöt eivät voi nähdä eikä kuulla Herra Parenteesia.

Herra Parenteesi avaa matkalaukkunsa ja tutkii sen sisältöä.

ANNA

Mitä sä teet mejän pihalla?

HERRA PARENTEESI

Aah, puhutteletteko kenties minua?

ANNA

Mitä sä oot tehny mun Äitille ja Isille ja Mummolle?

HERRA PARENTEESI

Olkaa rauhassa arvon neiti, heillä on kaikki aivan hyvin. Minun oli vain pysäytettävä aika hetkeksi.

(Junkkaala 2008, 8.)

Voidaan siis sanoa, että Herra Parenteesin ja Annan välinen ensimmäisen kohtaaminen synnyttää uuden tason tarinan kerrontaan. Tämä tapahtuu, kun Herra Parenteesi ilmoittaa Annan olevan tarinan päähenkilö.

HERRA PARENTEESI

Oikein hyvä neiti päähenkilö Anna!

ANNA

Mutta... Herra...

HERRA PARENTEESI

Suonette anteeksi, unohdin esittäytyä, minä olen Herra Parenteesi, tämän tarinan kertoja.

(Junkkaala 2008, 10)

Samassa yhteydessä Herra Parenteesi ilmoittaa olevansa tarinan kertoja. Herra Parenteesi ei viittaa näytelmään eikä sen esitysluonteeseen, vaan ainoastaa tarinaan. Kuitenkin henkilöahmon nimi "Herra Parenteesi" sisältää oletuksen näytelmästä. Jos tarinasta olisi haluttu häivyttää kokonaan sen näytelmäluonne ja esitystilanteesta häivyttää käytetty media, eli teatteri, olisi tämän kertojaksi esittäytyvän hahmon nimi varmasti ollut "Kertoja". Kun Herra Parenteesi esittäytyy nimellään, joka viittaa näyttämöohjeisiin draamamuotoisessa näytelmässä, syntyy vaikutelma että tämä

hahmo väittää olevansa koko näytelmän kertoja. Tulkintani mukaan näin ei kuitenkaan ole.

Kymmenen tikkua laudalla -näytelmän parenteesitekstit ohjailee kaikkien näytelmän henkilöhahmojen toimintaa, myös Herra Parenteesin.

ANNA

Äiti...? Äiti...?

Annan taakse on tullut seisomaan herrasmiesmäisesti pukeutunut Herra Parenteesi matkalaukkuineen. Kun Anna näkee Herra Parenteesin, hän pelästyy pahan kerran.

ANNA

Isi, Isi pihalla on joku mies.

(Junkkaala 2008, 7.)

On siis ilmeistä, että Herra Parenteesi on yksi näytelmän hahmoista, joita näytelmän todellinen (tekstuaalinen) kertoja ohjailee. Tämä tekstuaalinen kertoja on realistisen draaman konvention mukaisesti häivytetty olemattomiin, aivan kuin sitä ei olisi olemassa. Näkemykseni mukaan Herra Parenteesi on näytelmän tarinan henkilö, joka imitoi näytelmän kertojaa. Kerronnan tasoa, jolla Herra Parenteesi sijaitsee, voidaan kutsua näytelmän kerrontaa imitoivaksi tasoksi. Kun Herra Parenteesi esittelee itsensä nimellään ja sen jälkeen tarkentaa olevansa tarinan kertoja, esitetään samalla väite, että näytelmän kertoja olisi yhtä kuin parenteesitekstit, eli näyttämöohjeet. Draamamuotoisessakin näytelmässä kertoja on läsnä kauitenkin myös muualla kuin parenteeseissa. Näytelmässä kertoja on esille asettaja, rajaaja ja sommittelija. Nykynäytelmässä kertoja voi olla tätäkin näkyvämpi ja yhtä vahva persoonallinen toimija kuin proosassakin, kuten tämä tutkielma osoittaa.

Herra Parenteesin ilmaantumisen jälkeen Anna tiedostaa olevansa tarinan päähenkilö ja hallitsevansa tarinan kulkua. Herra Parenteesin käskystä tarinan kerronnassa palataan ajassa taaksepäin ja kertomus alkaa uudestaan aiemmin esitettyjä tapahtumia edeltävistä tapahtumista, eli siitä kun Annan perhe saapuu loman alussa mummolaan. Herra Parenteesin käyntiä lukuunottamatta tyyli on realistinen. Tarinan todellisuus alkaa

kuitenkin toimia reaali maailman lainalaisuuksista poikkeavasti, kun leikin maailma sekoittuu todellisuuteen Annan saadessa Olli-papan taikapölin.

MUMMO

Laitetaanko Äitiis ensin vähän eloa ja vipinää taikatikulla? Saadaan siitä meille keittiöapulainen.

Mummo nostaa Äiti-tikun, samassa Äiti herää ja nousee ylös. Mummo liikuttaa Äiti-tikkua epäuskoisena, Äiti liikkuu Mummon ohjailun mukaisesti. Mummo ohjaa Äidin kykkimään kasvimaalle. Kun Äiti tekee senkin, Mummon on pakko uskoa, että tikuissa on taikaa.

(Junkkaala 2008, 56–57.)

Annalla on kymmenen tikkua, joista jokainen edustaa yhtä perheenjäsentä. Liikuttamalla tikkuja Anna pystyy liikuttamaan muita. Annan lisäksi Mummo havaitsee tämän ja siirtyy itsekin tarinan tapahtumia ohjailevalle tasolle. Tätä leikin ja todellisuuden sekoittumista näytelmän tarinassa voidaan tulkita kolmella eri tavalla. Ensimmäinen tulkinta on, että tarinan kerronta tulee osaksi esitettäviä tapahtumia. Toinen tulkinta on se, että näytelmän tyyli laji onkin realismin sijaan maaginen realismi ja kysessä ovat yliluonnolliset tapahtumat, jotka esitetään mahdollisina reallisen kaltaisessa todellisuudessa. Kolmas tulkinta yliluonnollisista elementeistä on, että Annan ollessa sisimmän tarinan kertoja ja samanaikaisesti toimija tarinassa, on Annan fokalisaatio hallitseva, jolloin kaikki tapahtumat on kerrottu Annan lapselle tyypilliseen mielikuvitukseksensaeseen kokemustietoon perustuen. Palaan maagiseen realismiin tämän tutkielman kolmannessa luvussa. Keskityn nyt esittelemistäni ensimmäiseen eli kerronnan tasoihin ja sivuan lopuksi hieman fokalisaation tematiikkaa.

Näytelmässä on kiistatta metataso, jonka Herra Parenteesi jo nimensäkin kautta tekee näkyväksi. Herra Parenteesi sijaitsee kerronnan kolmanneksi sisimmällä tasolla, kahden sisemmän ollessa Annan kerronnan taso ja sisin kaikista tarinan toiminnan taso. Herra Parenteesin hahmo eroaa suuresti muista näytelmän henkilö hahmoista: draaman konventiota noudattavaan näytelmämuotoon viittaavan nimensä lisäksi myös hahmojn vuorosanojen kieli eroaa toisista. Anna ja muut henkilöt jäljittelevät vuorosanoissaan puhekieltä ja paikallista murretta, kun taas Herra Parenteesi puhuu erittäin huoliteltua

yleiskieltä. Voitaisiin siis sanoa Herra Parenteesin puhuvan kirjallisempaa kieltä kuin muut henkilöt.

HERRA PARENTEESI

Juuri niin. Nyt me palaamme tarinan alkuun, ensimmäiseen kesälomapäivään. Minä odotan teitä tässä lettukestikohdassa, hyvää matkaa neiti päähenkilö Anna!

(Junkkaala 2008, 10.)

ANNA

Mä luulin, et Isi olis mun ja Äitin kanssa, nyt ku se ei voi tehdä venettä. Mut se onki vaa metsässä ja huutaa Tuukkaa.

(Junkkaala 2008, 63.)

Herra Parenteesin käyttämä kieli jäljittelee sitä kieltä, jota konventionaalisesti käytetään näytelmien parenteseissa. Herra Parenteesi käyttää huoliteltua yleiskieltä.

2.2.4 Tekstuaalinen kertoja

Kuten yleensäkin näytelmässä Pipsa Longan *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmän kerronta alkaa heti ensimmäiseltä sivulta henkilöhahmojen listauksesta. Näytelmän hahmojen luonnehdinnat eivät tässä näytelmässä ohjaa vain roolitusta, vaan luovat hahmoista psykologisesti samastuttavia henkilöitä jakamalla heistä luonteeseen ja elämänasenteeseen liittyvää tietoa. Tekstuaalisen kertojan persoona on läsnä jo henkilölistauksessa; henkilöistä ei vain jaeta informaatiota, vaan heistä kerrotaan proosallisesti sanavalinnoin kuten ”*yksinäisyydestä pelokas*” sekä ”*juuri sellainen tuuheapartainen mies*”. (Lonka 2012.) Henkilöahmojen listauksen jälkeen näytelmän miljöötä kuvataan näin: ”*Tapahtuu syrjäseudulla Itämeren rannalla ja Onnikeskuksessa näinä aikoina. Kevät. Hidas tempo.*” (Lonka 2012, 4.) Kutsun tämän näytelmän kertojaa tekstuaaliseksi tekstojaksi erotuksena niistä näytelmien kertojista, jotka esiintyvät henkilöahmoina näytelmissä. Kuvaus viittaa vain näytelmän tarinan miljööseen, ei lainkaan sen ulkopuolelle. Esitystilannetta ei mainita lainkaan, eikä suoria näyttämöohjeita esityksen tekijöille anneta.

Näytelmän päätekstialkaa tekstikatkelmalla, jonka otsikko on ”*Kuvista ja valosta*”. Tekstissä kuvaillaan näytelmän valon sävyjä ja kuvallisuutta. Aluksi teksti vaikuttaa valosuunnittelijalle ja skenografille suunnatuilta näyttämöohjeilta, mutta pian tekstin tyyli laji muuttuu proosalliseksi.

Näytelmän maailma rakentuu kuvista. Kuvat ovat omia maailmojaan, hitaita, joskus lähes liikkumattomia kuin valokuvia. Hitaasti liikkuvia kuvia, joita on aikaa katsoa ja hengittää alkukevään ilmaa. Kuvissa on paljon tilaa, meri avaa aavan maiseman. Kodit ovat pieniä ja ihminen sisällä talossaan iso. Mutta marketissa ihminen pienenee, muuttuu lähes läpinäkyväksi. Ulkona ihminen tulee kokoisekseen.

(Lonka 2012, 5.)

Kuvailevan tekstijakson voidaan sanoa toteuttavan kahta funktiota: se antaa näyttämöohjeita ja toimii itsenäisenä proosallisena ilmaisevana tekstinä. Jos teksti tulkitaan vain näyttämöohjeiksi, kuvailevan ja proosallisen tekstilajin käyttö on välineellistä; sen tarkoituksena on välittää mahdollisimman tarkasti kirjailijan ohjeet valaistussuunnittelusta ja skenografiasta vastaaville henkilöille. Jos tekstijaksolla nähdään välinearvon sijaan itseisarvo, on tekstiä luettavana proosallisena tekstinä, jonka sisällyttäminen esitykseen jää ohjaajan harkinnan varaan.

Vastoin draaman konventiota, näytelmä ei rakennu kohtauksista ja näytöksistä, vaan kuvista. Kuvat ovat tuokioita, jotka kuvataan pääasiassa diegeettisesti tekstuaalisen kertojan kautta. Ensimmäisessä kuvassa ei ole lainkaan dialogia eikä kertovasta tekstistä erotettuja parenteseja. Proosallinen kuvaileva teksti kuvaa kuitenkin myös tapahtumia ja on siten luettavissa näyttämöohjeeksi. Merkittävänä erona konventionaaliseen näyttämötekstin muotoon on kuitenkin se, että kerronta muodotaa suljetun fiktiivisen konstruktion ja sijoittuu fiktiiviseen miljööseen, ei oletettuun esityshetkeen.

”On kevätaamu. Ilmassa on ohutta usvaa ja linnut aloittelevat aamulaulujaan. On hieman koleaa ja auringon voi vain aavistaa pilviverhon takaa. Yöllä on varmaankin sadellut hiljakseen, maa näyttää olevan kostea. Merenrannalla seisoo Ailan talo. Ailan talo on harmaa. Kestävän ja käytetyn näköinen. Ei lainkaan hienosteleva, mutta vankka. Tosin – tosin meri on

noussut yli talon kivijalan ja näyttää jo uhkaavasti kurottuvan nielaisemaan talon kokonaan. Hitaasti, hitaasti toki, sillä eihän Itämeri ole nopea ja dramaattinen meri. Pikemminkin sairas vanhus – jos sallitte vertauksen.”

(Lonka 2012, 7.)

Proosallisen ylläolevasta tekstikatkelmasta tekee sen ilmaisun sävy, kertojan persoonan läsnäolo sekä tekstuaalisten ilmaisukeinojen – kuten välimerkkien – hyödyntäminen. Tekstissä kertojan persoona on vahvasti läsnä ja ilmenee rupattelevassa sävyssä. Rytmitys ja sanavalinnat viittaavat puhuttuun tekstiin. Tässä yhteydessä puhutun kaltainen kieli viittaa joko siihen, että teksti on tarkoitettu näyttämöllä puhuttavaksi tai siihen, että tekstuaalisen kertojan läsnäoloa halutaan korostaa samoin keinoin kuin proosakirjallisuudessa. Tekstin edetessä edellä mainitut tyylipiirteet korostuvat entisestään.

Näytelmän tekstuaalinen kertoja ei ole kaikkietävä, mutta tietää kuitenkin enemmän kuin muut henkilöt näytelmässä. Kertoja pystyy selostamaan henkilöhahmojen ajatuksia ja henkilöhistoriaa rajoittuen kuitenkin ainoastaan henkilölistauksessa nimeltä mainittuihin päähenkilöihin. Markettiin sijoittuvassa kuvassa käy ilmi, ettei kertoja tiedä myyjättären ajatuksia: ”*Tytti on onnellinen. Hän irrottaa julisteen varovaisesti seinältä ja vilkuilee välillä myyjätärtä, joka on jo unohtanut Tytin, onhan hänellä parempaakin ajateltavaa. Mitä ajateltavaa? Sepä ei meille kuulukaan.*” (Lonka 2012, 32)

Kertoja on rajallinen tai ainakin asettuu näytelmän lukija-katsojan rajalliseen asemaan, jolla havaintokenttä on rajattu.

Joku liikkuu talossa. Se on Aila, kukas muukaan? Aila on vanha ja sitkeä nainen. Niitä naisia, jotka pysyvät samanlaisina vuodesta toiseen, vain nahka venyy kurtuille. Nyt Aila tulee ikkunaan ja katsoo ulos. Ei haukottele, hänhän on aamuvirkku. Aila riisuu pitkän yöpaitansa, sellaisen vanhan puuvillaisen kotelon, jossa on niin hyvä nukkua.

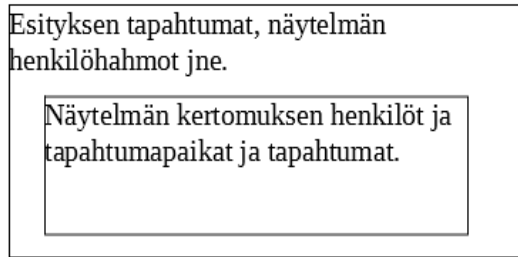
(Lonka 2012, 7.)

Edellä kertojasta tulee rajallinen ja hän näkee vain sen mitä todellinenkin ihminen pihalla seisoessaan näkisi. Rajallisuus tekee kertojasta hyvin inhimillisen, minkä tähden kertoja on helppo mieltää yhdeksi kylän asukkaista tai jonkinlaiseksi dokumentaristiksi, joka tuntee kylän asukkaat hyvin: ”Ukko maalaa aina marssimusiikin tahdissa” sekä ”- onhan Hilikka saanut aikoinaan kunniamaininnan Martoilta karjalanpiirakoiden rypytyksestä” (Lonka 2012, 15). Kertojan voidaan myös tulkita olevan dokumenttielokuvan tai luontodokumentin voice over -ääni, joka selostaa katsojalle tapahtumia niiden tapahtuessa. Näytelmän jako kuviin kohtausten ja näytösten sijaan tukee myös tätä tulkintaa. Voidaan ajatella näytelmän lainaavan muotopiirteitä ja kerronnan konventioita eri mediasta eli dokumenttielokuvasta. Turun kaupunginteatterissa toteutetussa näyttämöversiossa ohjaaja Maarit Ruikka toi kertovat tekstijaksot näyttämölle lisätyn kertojahahmon kautta. Ruikan kertoja liikkui näyttämölle videokamera kädessä ei toimi juuri tällaisena dokumentaristina.

”Aila ui ja ui ja ui jonnekin tuonne. Emme me jaksa seurata häntä enää, sillä Aila ui pitkään. Annetaan Ailan jäädä tuonne veteensä. Katsotaan olisiko joku toinen jo hereillä.” (Lonka 2012, 8.) Edellä kertoja puhuu suoraan lukija-katsojalle. Näytelmän kertoja tiedostaa olevansa kertoja ja tiedostaa, että hänen kertomuksellaan on vastaanottaja. Vaikka kertoja tiedostaa olevansa kertoja ja tiedostaa vastaanottajiensa läsnäolon, hän ei tunnu tiedostavan vastaanottajiensa lukijuutta ja katsojuutta teatterissa. Kertoja tiedostaa tekstuaalisuutensa mutta ei teatterillisuuttaan. Chatman-Boothin termin voidaan sanoa kertojan olevan näytelmän tarinan ulkopuolinen välttämätön ja tekstuaalinen kertoja, joka kertoo meille tapahtumat oman persoonansa kautta. Kertojan vastapari ja kerronnan vastaanottaja on samalla kerronnan tasolla, näytelmän tarinan ulkopuolella, mutta silti visusti tekstuaalisen konstruktion sisäpuolella oleva vastaanottaja, jolla ei ole fyysistä olemusta teatterikatsomossa tai näytelmän fyysisenä lukijana.

Alla mukaelma Chatman-Boothin mallista sovellettuna tähän näytelmään.

Reaal. Implis. Tekstuaal.
tekijä tekijä kertoja



Potent, Implis. Reaal.
lukija lukija lukija

Kertojan tekstuaalisuutta korostetaan myös *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmässä kerronnan yksityiskohtaisuudella. Näytelmän kertoja kiinnittää proosallisissa tekstijaksoissa huomiota sellaisiin yksityiskohtiin, joita ei voida tulkita vain näyttämöohjeiksi, sillä niiden esille tuominen esitystilanteessa on perinteisin teatteri-ilmaisun keinoin (näyttelijäntyöllä, valo- ja äänisuunnittelulla, skenografialla jne.) mahdotonta tuoda näkyviksi esityksen yleisölle. ”*Ovensuusta näkyy hieman sisään mökkiin. Lattialla on kissankarvasta harmaita räsymattoja ja keskelle huonetta on asetettu heteka, jonka mökkyrälle jääneissä lakanoissa nukkuu muutama kissa.*” (Lonka 2012, 8–9.)

Kerronta muistuttaa proosalle tyypillisen kuvailevan kerronnan lisäksi kuvailutulkkausta tai kuunnelmaa. Näkörajoitteisille laadittu kuvailutulkkaus kuvailee sanallisesti kuvan, elokuvan tai esityksen sellaisia piirteitä, jotka näkevä vastaanottaja pystyy huomioimaan. Myös teatteriesityksiä voidaan kuvailutulkata, mutta sille ei ole olemassa vakiintunutta konventiota kotimaisessa teatterissa. Nykyaikaisen teknologian avulla voidaan tuoda esille myös sellaisia yksityiskohtia esitystilanteessa, joita perinteisillä teatteriesityksen ilmaisukeinoilla ei voitaisi näyttää. Esimerkiksi reaaliaikainen videokuva ja -projisointi katsojille on yksi käytössä oleva mahdollisuus. *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmä ei sisällä ohjeistusta tai oletusta tällaisten sovellutusten hyödyntämiseen, joten palaamme taas huomioon kertovien tekstijaksojen kahdesta funktiosta. (Katso ylempänä) Samoin kuin yksityiskohtien tarkkuus myös näyttämöllä vaikeasti toteutettavat tapahtumat ja toiminta argumentoi tekstijaksojen itseisarvoisen aseman puolesta, näyttämöohjefunktion sijaan. ”*Nyt yksi kissoista tulee*

nuustimaan Petterin hiuksia. Harmaaraidallinen mirri nuuskii hetken, sitten se kiipeää Petterin selän päälle ja käpertyy kerälle nukkumaan.” (Lonka 2012, 9.)

Näytelmässä on tapahtumia, joita on mahdoton kuvata perinteisin keinoin näyttämöllä. Kuten Aila pyöräilemässä autojen seassa. (Tässä kuvassa Aila ajaa maantiellä auktojen edessä hidastaen liikennettä. Autot tööttäilevät hänelle. Aila on tyyni ja iloinen.” Lonka 2012, 27). Näytelmä antaa mahdollisuuden kulkea kahteen eri suuntaan näyttämösovituksen kanssa. Mikäli tekstiä luetaan perinteisesti kuin se olisi draamateksti ja pyrittäisiin löytämään nykyisistä näyttämökeinoista ratkaisut tapahtumien kuvaamiseen (todenkaltaiset äänet, video, värivalot jne) Tällöin tekstillä olisi esityksessä sama asema kuin aiemminkin draamalla, se toimisi kaikkien esityksen eri osa-alueiden käsikirjoituksena. Jos taas näytelmä tuodaan tekstinä, luettavana tai luettuna, näyttämölle se antaa muille esityksen osa-alueille luoda omat narratiivinsa ja esitys kokonaisuus syntyy eri alojen yhteistyönä, jolloin näytelmä on vain teksti muiden kertovien elementtien rinnalla.

Ruikan ohjauksen ratkaisu tuoda nämä tekstit kamera kädessä kulkevan lisätyn henkilöihahmon vuorosanoina näyttämölle on mielestäni kompromissi näiden kahden ensin mainitun vaihtoehdon välillä. Ruikan ratkaisu korostaa tekstin proosallisuutta ja sen kautta esityksen tekstuaalisuutta, mutta ei tekstin itsenäisyyttä. Näytelmätekstissä kertoja ei kuitenkaan ole henkilöihahmo. Tästä huolimatta kertojan persoona on vahvasti läsnä arvoineen, asenteineen ja ironisine sävyineen. ”*Sitten Hilikka ottaa jääkaapista purkin maitoa, jättää oven auki, hyi mitä tuhlausta! ja täyttää pitkän lasin maidolla*”, (Lonka 2012, 18). Kerronnan ironia ilmenee, kun kertoja kuvailee Ukon ja Hilkan 20-vuotiasta poikaa Pasia.

Pasi rakentaa antaumuksella patoa valkean talon pihassa virtaavaan puroon. Oikea mies kai rakentaisi suojavallia ja suojelisi taloa mereltä, joka on täälläkin uhkaavasti noussut ylös kivijalkaa pitkin, mutta Pasi ei ole sellaisia miehiä, ei. Hän rakentaa hauskaa patoa pikku puroon. Ja onhan se hauskaa, kun vesi ei pääsekään virtaamaan tuttua uomaansa pitkin, vaan etsii uusia reittejä.

(Lonka 2012, 15.)

Toisaalta kertojan sävy on mahdollista tulkita myös erittäin naiivina ironisen sijaan. Kertojan naiivi sävy tässä yhteydessä sopisi hyvin näytelmän kokonaissävyyn. Näytelmässä puhutaan vakavista asioista hyvin yksinkertaisella ja naiivilla sävyllä. Kyse ei ole vain kertojan naiiviudesta vaan ennemminkin henkilöhahmojen naiiviudesta ja lapsekkuudesta, yksinkertaisuudesta. Jopa henkilöhahmojen toiminta on naiivia ja lapsekasta, kuten Petterin kuraleikit, Tytin askartelut ja Kertun riippuvuus äidistään. Näytelmässä kaikki on kuvattu, sekä kerronnan että toiminnan tasolla kuitenkin niin, että vastaanottaja ymmärtää asioiden traagisuuden ja vakavuuden. Voidaan siis sanoa, että vaikka kertoja esittää ja kertoo tapahtumat yksinkertaisina, hän ei kuitenkaan tee pilaa henkilöhahmojen kustannuksella, vaan tässäkin osoittaa lämmintä empatiaa ja inhimillisyyttä kuvaamiaan hahmoja kohtaan.

Tähän mennessä näytelmän kerronnan alysisissa on käynyt ilmi että kertoja on samanaikaisesti korostetun tekstuaalinen ja empaattinen ja inhimillinen. Kertojuuden ja kertojan persoonallisuuden korostaminen rikkoo voimakkaasti realistis-naturalistisen draaman konventioita, joissa kertoja on täysin häivytetty ja tapahtumat näytetään ikään kuin sellaisenaan näyttämöllä. Kuitenkin kertoja on tekstuaalisena konstruktiona aina läsnä. Taustalle ja näkymättömiin häivytetty kerronta on ominaista yhtäläillä realistis-naturalistiselle proosakirjallisuudelle kuin draamallekin. Proosassa kertojan persoonaa alettiin vahvistaa jo 1900-luvun alun modernismissa, mutta teatterissa mimeettinen draama on hallinnut meidän aikaamme saakka. *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmän kohdalla kysymys realismin ja diegeettisen kerronnan välisestä suhteesta on erityisen kiinnostava. Samanaikaisesti kuin vahvasti läsnäoleva kertoja ja kerronnalliset tekstijaksot rikkovat draaman konventiota ja realistisen teatteriesityksen konventiota, mahdollistaa se kuitenkin aiempaa realistisemmän ilmaisun henkilöhahmoille näytelmässä ja näyttelijöille esitystilanteessa. Kun henkilöhahmojen ajatuksia ja arvoja ja asenteita kuvataan kertovan tekstin kautta, ei näitä tarvitse sisällyttää dialogiin, jotta ne tulisivat teatteriyleisölle esille. Tämä johtaa siihen, että dialogi säilyy hyvin

vähäsanaista ja siten realistisena. Näytelmä on siis samanaikaisesti hyvin tekstuaalinen mutta samalla hyvin realistinen

Vahva kertoja tuo muassaan näytelmään myös voimakkaan fokalisaation. Kuten jo aiemmin on todettu fokalisaatio on aina läsnä myös näytelmässä ja teatterissa – kaikessa esille asetetussa. Vahvapersonainen kertoja tekee fokalisaation näkyväksi ja ohjaa korostetusti lukija-katsojan huomiota: ”*Aijai, mutta katsokaapa Petterin jalkoja. Jonnekin ovan kengät jääneet matkanvarrelle ja toisesta jalasta puuttuu sukkakin.*” (Lonka 2012, 9.) Se, mitä näyttämöllä esitetään on jonkun tekemä rajaus ja valinta. Nyt kun kertoja korostaa tekevänsä valintoja sitä koskien, mille huomio olisi seuraavaksi hyvä siirtää, tulee tämä näyttämisen valta näkyväksi.

Näytelmän kerronnassa lomittuvat proollisten jaksojen ja dialogien lisäksi myös lyyriset jaksot. Näytelmään sisällytetty lyriikka ei ole Longan käsialaa vaan tunnettuja musiikkikappaleiden sanoituksia. Näiden lyyristen jaksojen voidaan ajatella korostavan näytelmän tekstuaalisuutta kiinnittämällä huomion eri tekstilajeihin, joita näytelmään on sisällytetty. Toisaalta esitystilanteen kannalta ne katkaisevat aiemman kerronnan tyylin musiikilla, mikäli oletamme kysyisessä kohdassa mainitun kappaleen esitettävän esityksessä. (Lonka 2012, 13.) Tässä näytelmässä laulut eivät riko kerronnan rakennetta. Laulut on motivoitu eri henkilöhahmojen vuorosanoina, heidän esittämäänsä kappaleina. Lyriikkaa ja musiikkia voidaan käyttää näytelmissä ja teatterissa hyvin eri tarkoituksissa: ne voivat vieraannuttaa ja perustella eepistä kerrontaa, kuten Brechtillä, ne voivat syventää tai keventää näytelmätekstiä ja tehdä sen henkilökohtaisemmaksi vastaanottajalle, kuten esimerkiksi ohjaaja Juha Luukkosen ohjauksissa *Che – hän elää!?* (2013) ja *Siinä näkijä missä tekijä* (2018), tai olla koko teoksen rakennuspalikoita kuten jukebox-musikaaleissa. *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmässä Tytti laulaa Katri Helenan tunnetuiksi tekemiä lauluja ja kunnan työntekijä Tiitinen, jolla on minibussi, Frank Sinatraa.

Pipsa Longan näytelmä on samanaikaisesti korostetun tekstuaalinen, realistinen ja naiivistinen. Näytelmä korostaa tekstuaalisuuttaan proosallisilla tekstijaksoilla, joissa on kertojan vahva persoona läsnä asenteineen ja fokalisaatioineen. Proosallinen kerronta vapauttaa dialogin tarinan eteenpäin viemisen paineesta, jolloin henkilöhahmojen ilmaisu puheen ja tekojen tasolla saa yhä realistisempia piirteitä. *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmästä ei käy ilmi, kuka tätä tarinaa kertoo, mutta saamme kertojasta kuitenkin runsaasti tietoja. Näytelmän tekstuaalinen kertoja on osittain kaikkietävä. Hän näkee päähenkilöiden mieliin ja pystyy liikkumaan ajassa jonkin verran taaksepäin. Kertoja tuntuu tuntevan näytelmän henkilöt hyvin ja suhtautuu heihin hyvin empaattisesti vaikuttaen samanaikaisesti rehelliseltä ja luotettavalta kerronnassaan. Kertoja on kuitenkin rajallinen. Toisinaan seinät rajoittavat hänen havaintokenttäänsä, toisinaan eivät. Tekstuaalisuutta korostaa myös toisaalta sellaisten tapahtumien kuvailu, joita on hankala näyttämöllistää, mikä mahdollisesti johtaa siihen, että kertova teksti on sisällytettävä esitykseen. Toisaalta taas kertoviin tekstijaksoihin on sisällytetty sanallistettuja ääniä, jotka olisi yksinkertaista tuottaa näyttämöllä: ”Rahi-rahi lisää hiluja taskusta ja kili-kili ja napu-napu ja noin ostettu”, (Lonka 2012, 36). Kerronnan ja kertojan tekstuaalisuutta korostetaan myös tekstuaalisilla ja lyriikalle tyypillisillä tehokeinoilla, kuten metaforilla ja vertauksilla ”*Ailan talo nököttää sääriään myöten vedessä*” ja ”*Meri on kuin sulaa metallia, harmaanmusta, niin tumma että näyttää kovalta*”, (Lonka 2012, 101) sekä typografialla, jolla muun muassa kuvataan ajan kulumista: ”*Sinne menevät. Tietä pitkin kohti kotia. Odotellaan me tässä vielä hetki. Kuunnellaan miten pikku puro lorisee. Noin. Jatketaanko?*” (Lonka 2012, 42.)

3. NYKYNÄYTELMÄ DRAAMAN JÄLKEISESSÄ TEATTERISSA

3.1 Nykynäytelmä tulee mahdolliseksi draamanjälkeisessä teatterissa

Uudenlainen draaman traditiosta irrottautunut näytelmä on mahdollinen vasta draamanjälkeisen teatterin aikana. Muutokset teatteritaiteessa ja teatterin tekemisen käytännöissä mahdollistavat paitsi traditiosta irrottautumisen myös teatterin eri ilmaisukeinojen ja osa-alueiden ymmärtämisen itsenäisinä, tai ainakin omalakisina, taiteen ja yleisön kanssa muodostuvan suhteen ilmentyminä. Olen tarkastellut nykynäytelmiä edellä ensisijaisesti narratologisin termein, jotka ovat syntyneet kirjallisuuden tutkimuksen tarpeisiin, yksinomaan tekstin tulkintaan ja analyysiin. Olen käyttänyt sellaisia klassisen narratologian termejä, jotka eivät sellaisenaan enää välttämättä vastaa nykykirjallisuuden monimuotoisuuteen. Samoin narratologisen nykynäytelmien kerronnan tarkastelun ja rakenneanalyysin kohdalla tulee selväksi, että uudenmuotoisten näytelmien kohdalla tarvitaan uusia käsitteitä, jotta päästään tarkastelemaan näytelmien uusia, ennen näkemättömiä piirteitä. Samaa toteaa Israel artikkelissaan: *“It is not that narratology has hitherto been wrong: I believe, for instance, that Bordwell’s description of the classical mode of narration is very accurate. But, we do seem to live in times where different new forms and developments within order forms of narrative demand that we develop, supplement and revise our theories.”* (Israel 2010, 143.)

Draamanjälkeisen teatterin keskeinen muutos sitä edeltäneeseen draaman hallitsemaan teatteriin on esityksen ja esityksen eri osien itsenäistyminen omalakisiksi ilmaisumuodoiksi. Esitys tai esityksen eri osat ja ilmaisukeinot eivät palvele draamamuotoisen näytelmän näyttämölle asettamisen päämäärää, vaan luovat yhdessä mahdollisen näytelmätekstin kanssa esitysmuotoisen synteesin, jota kutsutaan teatteriesitykseksi. Tämä muutos johtaa siihen, että käsityksemme siitä mitä teatteri on muuttuu. Teatteri ei enää draamanjälkeisen teatterin piirissä ole yksi taidemuoto, vaan

monitaiteinen kokonaisuus. Draamanjälkeisessä teatterissa yhdistyy teksti, kehollinen läsnäolo, näyttelemisen taide, ohjaajan taide, dramaturgia, äänitaide, valotaide, skenografia, yhteisötaide ja poliittinen tapahtuma. Lisäksi teatteriesitys voi sisältää tanssitaidetta, musiikkia, sirkustaidetta, installatioita, kuvataidetta jne. Draamanjälkeinen teatteri kumpuaa teatterin traditiosta, draamaakin vanhemmasta. Kukin esitys voi korostaa ja tutkia teatteritaiteen eri piirteitä, venyttää sen rajoja ja tai kyseenalaistaa teatteriin yhdistettyjä konventioita.

Kun draamanjälkeinen teatteri ymmärretään esitystapahtumana, joka syntyy eri taiteen muodot ja ilmaisukeinot yhteentuovana foorumina, alustana, näyttämönä, tulee draamanjälkeisen teatterin tutkimuksen löytää myös käsitteitä ja näkökulmia, joilla voi lähestyä teatterin uudenlaista entistä monimuotoisempaa ja monitaiteisempaa luonnetta. Intermediaalisuus avaa teatteriesitykseen monimediaisen näkökulman. Nykynäytelmät näyttäytyvät yhtä monimediaisina kuin draamanjälkeinen teatteriesityskin. Draamanjälkeisen teatterin diskurssi tekee intermediaalisuuden näkökulman mahdolliseksi myös nykynäytelmän tarkastelussa. Seuraavaksi tarkastelen nykynäytelmää intermediaalisuuden käsitteen kautta.

3.2 Intermediaalisuus ja näytelmän tekstualisoituminen

Intermediaalisuudeksi kutsutaan sitä piirrettä taiteessa, erityisesti nykytaiteessa, jossa teos viittaa, lainaa tai imitoi toisia medioita eli viestinnän välineitä. Kapeassa mielessä intermediaalisuus voidaan ymmärtää eri medioiden hyödyntämisenä tietyssä teoksessa. Laajassa merkityksessään intermediaalisuus on laaja intertekstuaalisuuteen rinnastuva merkityssuhteiden verkosto, joka ylittää eri medioiden väliset rajat. (Grishakova, Ryan 2010, 3.) Usein intermediaalisuus näyttäytyy teoksissa monitaiteisuutena tai erilaisten teknologioiden hyödyntämisenä. Irina Rajewsky toteaaakin artikkelissaan, että intermediaalisuuden käsite on korvannut monitaiteisuuden (interart) myös englanninkielisessä tutkimuksessa. (Rajewsky 2005, 43) Intermediaalisuus on käsitteenä

sukua intertekstuaalisuudelle, joka tarkoittaa tekstien välisiä viittaussuhteita, sekä monimedialaisuudelle, joka tarkoittaa eri medioita käyttäviä teoksia. (Rajewsky 2005, 44; Gibbons 2010, 285.) Intertekstuaalisuus tarkoittaa useimmiten nimenomaan sisällöllisiä viittauksia, ei niinkään muodon imitointia, joten myös eri tekstilajien ja -genrejen välisiä viittaus-, lainaus- ja imitointisuhteista on perusteltua tarkastella intermediaalisuuden kautta. Kun draamanjälkeisessä teatterissa teatterin eri elementit ja ilmaisukeinot itsenäistyvät toisistaan, ne eivät enää näyttäydy teatteritaiteen piirteinä, vaan teatteritaide näyttäytyy eri ilmaisu- ja taidemuotojen synteeseinä.

Intermediaalisuus on sateenvarjotermi, jonka alle Wolf sijoittaa neljä eri kategoriaa: Transmediaalisuus, intermediaalinen muunnos tai käänös, intermediaalinen viittaus ja monimediaisuus. (Gibbons 2010, 286.) Transmediaalisuudella ymmärrän tarkoitettavan toisen median imitoimista ilman, että kyseistä mediaa todella käytetään. Esimerkiksi *Lauluja harmaan meren laidalta* -näytelmässä kerronnallisten tekstijaksojen kertoja imitoi dokumentaristia ilman että näytelmään on sisällytetty varsinaista dokumentaristin hahmoa. Intermediaalinen muunnos on yksinkertaisimmillaan käänös yhdestä taiteenlajista toiseen, esimerkiksi romaanisovitus näyttämölle. Tietyssä mielessä konventionaalisen draaman näyttämölle asettaminen on kirjallisen teoksen kääntämistä näyttämöteokseksi. Intermediaalinen viittaus vastaa intertekstuaalista viittausta, mutta tapahtuu yli mediarajojen. Multimediaalisuus eli monimediaalisuus tarkoittaa kokonaisuutta, joka koostuu rinnakkaisista eri medioista. Multimediaalisuudesta käytetään myös termiä multimodaalisuus (Gibbons 2010, 286).

Eri taiteenlajit voidaan nähdä eri medioina. Samoin yhden taiteenlajin eri ilmaisukeinot voidaan nähdä eri medioina. Journalismissa eri medioita ovat esimerkiksi sanomalehti, televisio, sosiaalisen median kanavat ja virtuaaliset uutispalvelut. Samoin taiteen alalla eri medioita voidaan erotella taiteenlajien mukaan: teatteri, tanssi, sirkus, musiikki, kuvataide, elokuva. Eri taiteenlajeja voidaan taas luokitella yksimediaisiksi ja minimediaisiksi perustuen konventionaalisiin tapoihin suhtautua eri taiteen muotoihin. Ooppera on monimediaalinen taiteenlaji, kun se yhdistää musiikkia ja teatteria. Samoin

nykyteatteri voidaan ajatella monimediaiseksi taiteenlajiksi, koska teatterin eri ilmaisumuodot erottuvat omalakisiksi taiteenlajeiksi. Konventionaalisesti musiikkiesitys mielletään yksimediaiseksi. Musiikkiesitys koostuu kuitenkin itse musiikin äänikokemuksesta sekä esiintyjän kehollisesta läsnäolosta, mahdollisesti myös valo- ja tilasuunnittelusta. Kun kaikki musiikkiesityksen eri elementit tukevat päämediaa eli musiikin kuulokokemusta, emme miellä niitä toisistaan erillisiksi. Kun ne taas itsenäistyvät ja erottuvat toisistaan eri rytmien tai dramaturgioiden tai jonkin muun piirteen kautta, huomaamme ne esityksessä ensimmäistä kertaa toisistaan erillisinä ilmaisukeinoina ja taidemuotoina. Näin tapahtuu esimerkiksi nykysirkusesityksessä jossa jonglööri esiintyy ilman välinettä. Emme ole aiemmin mieltäneet jongleriaesityksen muodostuneen kahdesta erillisestä ilmaisumuodosta: kehollisesta liikkeestä ja esineen näyttämölläolosta. Kun jonglöörin väline poistetaan ja jäljelle jää vain kehon liike, huomaamme välineen ja kehon toisistaan erillisinä jonglerian ilmaisukeinoina. Usein juuri poissaolo korostaa. Sanaton teatteriesitys korostaa puhutun tekstin ja kehollisen ilmaisun erillisyyttä toisistaan.

Mediamuoto tai -taidemuoto, jonka konventionaalisesti miellämme yhdeksi mediaksi, voi rikkoa tietoisesti yhtenäisyyden ja sitä kautta tulla tietoisesti koetuksi ja vastaanotetuksi eri medioina. Teoriassa kukin taiteenlaji voidaan hajottaa loputtomasti entistä pienempiin osatekijöihin, jotka voidaan ohjata tulemaan vastaanotetuksi eri medioina. Draamanjälkeisessä teatterissa kuljetaan tätä jatkuvan pilkkomisen tietä. Lehmannin mukaan draamanjälkeisen teatterin peruseräite on dekonstruktio, ja näen tämän jatkuvan purkamisen prosessin ilmentävän juuri sitä. (Lehman 2009, 15, 19-20, 29.) Draamanjälkeinen teatteri hajoaa ensin esitykseksi ja tekstiksi. Esitys jatkaa hajoamista valoksi, ääneksi, näyttelijän taiteeksi, ohjaukseksi, vastaanotoksi, jne. Teatteriesitykset, joista on riisuttu kaikki muu ilmaisu kuin näyttelijä, kohdentavat vastaanoton näyttelijän taiteen eri ilmaisukeinoihin, puheeseen, liikkeeseen, ilmeisiin, keholliseen läsnäoloon ja yleisön kohtaamiseen. Myös keho, aika ja tila voidaan nykyesityksessä kokea eri medioina, jotka ovat yhteidessä muihin medioihin (Groot Nibbelink, Merx 2010, 220).

Yksi teatteritaiteen draamanjälkeisessä teatteridiskurssissa itsenäistyneistä ilmaisukeinoista on näytelmäteksti, jona purkaa omia ilmaisukeinojaan yhtä lailla kuin esitys. Draamanjälkeisessä teatterissa sekä esitys että näytelmä ovat vapautuneet draaman konventioista. Nykynäytelmällä ei draamanjälkeisessä teatterissa ole enää velvollisuutta noudattaa draamamuotoa. Nykynäytelmällä ei myöskään ole velvollisuutta kannatella potentiaalisen teatteriesityksen dramaturgiaa, rakennetta, jännitettä tai rytmiä. Teksti saa olla yhtä itsenäinen osa esityskokonaisuutta kuin mikä tahansa muukin taide- tai ilmaisumuoto. Tämä näytelmän itsenäistyminen mahdollistaa näytelmän uudet muodot. Hans-Thies Lehmann sanoo, että draamanjälkeisessä teatterissa teatteriteksti on 'ei enää draamallinen' ja se tutkii 'olemustaan kielellisenä kokonaisuutena' (Lehmann 2009, 43). Teatteritekstin itsenäistyessä se alkaa tutkia omia ilmaisukeinojaan, kuten tekstuaalisuutta, kieltä, typografiaa, kerrontaa, rytmiä jne. Tämä on nähtävissä myös neljässä tarkastelemassani kotimaisessa nykynäytelmässä. Intermediaalisuuden tutkimusnäkökulma mahdollistaa nykynäytelmän tarkastelun niin, että sen käyttämät eri ilmaisukeinot alkavat näyttäytyä eri medioina.

Tarkastelemissani nykynäytelmissä korostuu samanaikaisesti näytelmien tekstuaalisuus ja kielellisyys sekä siihen implisiittinen esityksellisyys. Tekstuaalisuutta korostetaan sekä draamamuotoiselle näytelmälle epätyypillisillä kerronnallisilla elementeillä että tekstin materiaalisuutta korostavilla typografisilla korostuksilla. Kerronnallisia elementtejä voidaan tarkastella intermediaalisuutena näissä näytelmissä. Intermediaalisuus on tässä yhteydessä käyttökelpoisempi termi kuin intertekstuaalisuus, sillä kyse ei ole tekstien välisistä sisällöllisistä viittauksista, vaan itse medioita korostavista ja teosten monimediaalisuutta korostavista viittauksista. Näytelmät käyttävät eri kirjallisuuden lajien piirteitä, imitoivat ja lainaavat sekä sisällyttävät eri medioita itseensä, jolloin tarkastelemistani nykynäytelmistä tulee monimediaalisia.

Pipsa Longan näytelmä *Lauluja harmaan meren laidalta* sisältää kertovia tekstijaksoja, jotka muistuttavat proosakerrontaa. Samaan aikaan kun näytelmä luo transmediaalisen

suhteen eri medioiden, näytelmä- ja proosakirjallisuuden, välille, se tekee myös itsestään monimediaalisen. Heini Junkkaalan *Kymmenen tikkua laudalla* puolestaan luo näytelmäparenteeseista persoonallisen kertojan puhetta tuomalla Herra Parenteesi-nimisen hahmon osaksi näytelmää. Herra Parenteesin tehdessä aikahyppyjä ja ”kelaamalla” tapahtumia syntyy eri kirjallisuudenlajien välisten viittaussuhteiden lisäksi viittauksia myös elokuvaan ja erityisesti vanhaan vhs-tallennusteknologiaan. *Miehen kuolema* -näytelmä hyödyntää musiikkia yhtenä medianä, minkä lisäksi se sisällyttää poikkeuksellisen vahvasti esitystilanteen osaksi näytelmätekstiä. *Paratiisi* puolestaan korostaa tekstuaalisuuttaan käyttämällä eri kirjainmalleja ja värejä näytelmätekstissä. Tekstin materiaalisuus korostuu.

Näytelmä on lähtökohtaisesti monimediaalinen kirjallisuudenlaji. Nykykirjallisuus on tuonut monimediaisuuden myös lyriikkaan ja proosaan, mikä laajentaa entisestään myös näytelmälle mahdollisia monimediaalisia viittaus- lainaus- ja muunnosmahdollisuuksia. Myös perinteinen draamamuotoinen näytelmä imitoi toista mediaa, nimittäin teatteriesitystä. Samanaikaisesti näyttämösovitus draamatekstistä on intermediaalinen muunnos tekstiteoksesta näyttämöteokseksi. Nykynäytelmää ei välttämättä soviteta näyttämölle, vaan se muodostaa yhden osan esityksen kokonaisuudesta. Näin ollen nykynäytelmä on omalakinen omia keinojaan itsenäisesti hyödyntävä teos, joka halutessaan voi sisältää esityksellisiä piirteitä.

Kertojan kautta tapahtuva kerronta on proosakirjallisuuden keinovalikoimaan kuuluva piirre. Vaikka persoonallisia kertojia tavataan myös muissa taiteenlajeissa, voidaan se aina mieltää intermediaaliseksi lainaksi tai proosakirjallisuuden imitaatioksi niin näytelmässä kuin elokuvassakin. Esimerkiksi elokuvan päälle puhuttu ’voice over’-kerronta imitoi proosakirjallisuuden kertojaa. (Mittel 2010, 86.) Mitä tahansa elokuvaa voidaan tarkastella narratologian metodein, jolloin voidaan todeta kaikissa elokuvissa olevan kertoja. Elokuvan omat kerronnan keinot ovat liikkuvan kuvan kohdentaminen, rajaaminen, tarkentaminen, leikkausten ja liikkuvan kameran kautta luotu rytmi, kuvattujen henkilöhahmojen toiminta ja puhe. Elokuvan kertoja ei välttämättä ole

persoonallinen. Voice over -kertojan ihmisääni tekee kertojasta persoonallisen, jonkin henkilön, riippumatta siitä onko kertova teksti personoitua ja kirjoitettu passiivimuotoon. Nykynäytelmä voi yhtälailla olla kokonaan esimerkiksi nonsense-runosta tai proosakirjallisuudesta muotonsa ottava tai vain kerronnan konventiot proosasta lainaava. Eri mediat voivat olla näytelmässä tarinallisesti motivoituja tai tarinan rinnalla esiintyviä, eli intradiegeettisiä tai ekstradiegeettisiä.

4. LOPUKSI

Tämän pro gradu -tutkielman lähtökohtana oli huomio siitä, että samaan aikaan kun teatteriesitys itsenäistyy draamamuotoisen tekstin kuvittamisen velvollisuudesta draamanjälkeisen teatterin aikakaudella, uusien kotimaisten näytelmien joukossa tulee esille useita nykynäytelmiä, joissa korostuu kerronnallisuus erityisesti moninaisten kerronnan muotojen hyödyntämisen kautta. Neljän kotimaisen nykynäytelmän tutkiminen draamanjälkeisen teatterin näkökulmasta ja erityisesti Hans-Thies Lehmannin teoksen *Draamanjälkeinen teatteri* (1999/2009) pohdintojen kautta mahdollisti nykynäytelmän määrittelyn ja pohdinnan osana draamanjälkeisen teatterin diskurssia.

Aineistonani olen käyttänyt ainoastaan neljää näytelmää, joten hyväksyn että johtopäätelmäni ovat vain pintaraapaisu laajaan aihepiiriin. Tutkittaessa oman aikamme taiteisiin liittyviä ilmiöitä on myös hyväksyttävä se, että kaikenlainen tarkastelu on osa tämänhetkistä jatkuvasti käynnissä olevaa keskustelua. Viimeistä sanaa on turha edes pyrkiä esittämään. Nykyaiteen tekijät ovat hyvin tietoisia tutkimuksellisesta keskustelusta, jota taiteesta käydään, ja toisinaan taide ja tutkimus ottavat osaa samaan diskurssiin. Nämä tosiasiat huomioiden voidaan kuitenkin tämän pienimuotoisen tutkimuksen pohjalta todeta, että draamanjälkeinen teatteri purkaa aiempia valtarakenteita tekstin ja esityksen välillä – sekä sisällä. Lisäksi draamanjälkeiseen teatteriin kuuluu myös muiden valtarakenteiden purkaminen. Teatteriesityksen eri

elementtien, kuten kehollinen ilmaisu, puhe, musiikki, valot, äänet, skenografia jne., tasa-arvoistussa myös teatterin tekemisen käytännöt ja työryhmät tasa-arvoistuvat. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että puheilmaisuun perustuva näyttelijän taide ei enää ole keskeisin kerronnantapa, ohjaajan visio teemasta ei ole kyseenalaistamaton eikä näytelmäkirjailijan kirjoittama draamamuotoinen näytelmä ole ainoa lähtökohta esitykselle. Tämä saattaa johtaa draamamuotoisen teatterin peruspilarien eri näyttelijän, ohjaajan ja näytelmäkirjailijan kriisiin.

Tämä pro gradu -tutkielma jättää jälkeensä vastaamattomia kysymyksiä, kuten näytelmien kerronnan problematisoiman fokalisaation kysymyksen. Kerronnan ja kertojan tarkastelu tuo esiin kysymyksen fokalisaatiosta. Perinteisesti kirjallisuuden tutkimuksessa fokalisaatiolla on tarkoitettu kerronnan näkökulmaa, toisin sanoen sitä subjektia, joka järjestää ja jäsentää tapahtumat kertomukseksi ja arvottaa sekä valikoi tapahtumia. Näkökulmahenkilö on voinut olla kertoja tai kertoja on voinut kertoa kertomusta jonkin tarinan henkilön näkökulmasta. Modernissa kirjallisuudessa fokalisaatio otettiin erityisen tarkastelun kohteeksi ja sillä alettiin tehdä kokeiluja: fokalisaatio saattoi muuttua romaanin kuluessa, kuten myös kertoja. Näytelmän tutkimuksessa fokalisaatio on koettu hankalaksi, minkä arvelen johtuvan pitkästä ja hallitsevasta realismin traditiosta. Realistis-naturalistisessa draamassa fokalisaatio on hankalasti paikannettavissa, aivan kuten saman tyylisuunnan proosakirjallisuudessa ja lyriikassakin. Nykynäytelmää tarkasteltaessa fokalisaatio on usein näennäisesti selkeä. Esimerkiksi Jussi Moilan *Paratiisissa* tapahtumat ovat korostetusti päähenkilön omiin kokemuksiin perustuvia ja päähenkilö Poika on kerronnan näkökulmahenkilö. Heini Junkkaalan näytelmässä *Kymmenen tikkua laudalla* näkökulmahenkilö on Anna. Vaikka Junkkaalan näytelmässä on kertojahahmo Herra Parenteesi, on fokalisoija selvästi Anna, ei kertoja. Pipsa Longan näytelmässä *Lauluja harmaan meren laidalta* näkökulmahenkilöä vaihtelee. Miko Kivisen *Miehen kuolema* -näytelmässä tapahtumat esitetään näytelmän kertojana ja esityksen seremoniamestarina toimivan Kuolion kautta. Vaikka tarinan näkökulmahenkilö vaihtelee kohtauksesta toiseen, ovat kaikki tapahtumat Kuolion kertomaa tai esille asettamaa. Samaan aikaan nykynäytelmät ovat

usein moniäänisiä, mikä horjuttaa näennäisen fokalisoitun asemaa. Esimerkiksi Longan näytelmässä näkökulmahenkilö muuttuu, mutta kertovien tekstijaksojen tekstuaalinen kertoja pysyy samana. Kenen näkökulmasta tapahtumat siis näytetään? Kertojan, fokalisoitun vai vastaanottajan?

Käsitlemissäni näytelmissä näkökulmahenkilö on helppo tunnistaa, mutta näytelmät ovat moniäänisiä, eikä fokalisaatio ole ”puhdas”. Kertoja tuo oman näkökulmansa kerrontaan. Dialogi kertojan ja päähenkilön välillä *Paratiisissa* on eräänlaista neuvottelua näkökulmasta. Lisäksi katsojan/vastaanottajan aktiivinen rooli nyky näytelmän tapahtumassa on oleellinen fokalisaatiota monimutkaistava tekijä. Kun katsoja on aktiivinen hän hakee oman näkökulmapositionsa suhteessa käsillä olevaan teokseen, ei passiivisesti vastaanota annettua näkökulmaa. Vastaanoton tilanne on ikäänkuin läpitunkevan dekonstruktiivinen. Tämä tuo fokalisaation pohdintaan oman kierteensä. Onko näytelmissä lainkaan kollektiivisesti tunnistettavaa fokalisaatiota? Onko edes olemassa kollektiivisesti vastaanotettavaa teosta? Voiko dekonstruktiivinen vastaanotto olla yhteisöllisesti jaettua vai onko se aina korostetun individuaalista?

Marina Grishakova tuo teoksessa *Intermediality ans Storytelling* esiin Genetteltä peräisin olevan ajatuksen kerronnan rajaavuudesta. Hänen mukaansa kertoja rajaa kaikkietävän kirjailijan visiota fiktiivisestä maailmasta. Fokalisaatio ja henkilöhahmojen näkökulmat rajaavat kerrontaa. (Grishakova 2010, 316.) Ajattelen kuitenkin, että rajoittamaton jonkin fiktiivisen maailman välittäminen jollekulle toiselle on mahdotonta. Välittäjätoimintaan, eli kertomiseen, liittyy aina valintoja ja rajauksia. Personoitua subjektiivista kerrontaa korostava kirjallisuus, näytelmä ja esitys eivät pyri peittelemään, että kerronta rajaa ja rajoittaa, vaan kertojan kautta näytetään valintojen olevan jonkun persoonan tekemiä.

Sekä tämän tutkimuksen perusteella että suomalaista teatterikenttää 2010-luvulla seuraamalla on helppo todeta, että kotimainen näytelmäkirjallisuus ei ainakaan ole kriisissä. Eletään taas tai edelleen kotimaisen näytelmän kultakautta. Näyttelijän ja

ohjaajan kriisiä ei ehkä vielä ole selätetty, mutta tässä tutkimuksessa ei oteta kantaa siihen, sillä aineistona on ollut vain näytelmäkirjallisuus, ei lainkaan esitykset. Esitystä ja näytelmää ei enää esityksen tapahtumaluonteen ymmärtämisen ja draamanjälkeisen teatterin diskurssin 20-vuotisen vahvistumisen jälkeen saa sekoittaa toisiinsa. Kotimainen näytelmäkirjallisuus kehittyy osana draamanjälkeisen teatterin kehitystä samalla tavalla itsenäisenä osana kuin äänisuunnittelu tai näyttelijän työ. Draaman jälkeisen teatterin diskurssissa tekstiin, ja varsinkin draamatekstiin, on suhtauduttu usein kuin viholliseen. Olen kuullut puhuttavan tekstin kolonisoimasta teatterista. Samalla postdraamallinen teatteridiskurssi kuitenkin vapauttaa myös näytelmän. Kun näytelmän ei tarvitse vastata esityksen dramaturgiasta, jännitteistä, eikä kannatella esityksen dynamiikkaa, voi näytelmäkirjailija käyttää tekstiä ilmaisullisesti paljon vapaammin.

Teatterin osien itsenäistyminen, eri ilmaisukeinojen tasa-arvoistuminen, kerronnan ja tekstuaalisuuden korostunut ja draaman muotovaateista vapautuminen siirtää vastuun esityksen dynamiikasta ja dramaturgiasta näytelmästä esitykseen, näytelmäkirjailijalta esityksen ohjaajalle. Tulkinnan ja koheesion luomisen vastuu puolestaan siirtyy näytelmäkirjailijalta ja ohjaajalta entistä voimakkaammin teoksen vastaanottajalle. Draamallinen näytelmämuoto tavoitteli yhtenäistä ja ristiriidatonta maailman representaatiota. Draamamuotoinen näytelmä pyrkii yksinäisyyteen ja totuudellisuuteen, mikä vahvistaa sen vastaanottajan ristiriidatonta käsitystä maailmasta. (Heinonen 2009, 31.) Postdraamallinen teatteri ei väitä eikä esitä maailman olevan yksinäinen ja ristiriidaton, vaan aivan kuten draamanjälkeisen näytelmän se pyrkii entistä todenmukaisempaan ja moniäänisempään puheenvuoroon ympäröivästä todellisuudesta. Valmiiksi yhteen sovitettua yhtenäistä kokonaisuutta ei tarjota valmiina, vaan jokaisen vastaanottajan on luotava oma käsityksensä annettujen näkökulmien pohjalta. Yksi keino ohjata nykynäytelmän vastaanottoa kriittisempään, vastuullisempaan ja aiempaa voimakkaammin dekonstruktiiiviseen suuntaan, on käyttää kertojaa tarinan välittäjänä. Kun kertomusakti tehdään näkyväksi, luodaan tarinankerronnan tilanne, kerrontatapahtuma, joka on presentaatiota representaation sijaan. Näin ollen nykynäytelmä korostaa omaa subjektiivisuuttaan ja

kertomusluonnettaan ja ikään kuin riistää vastaanottajalta mahdollisuuden suhtautua näytelmään maailman annettuna representaationa. Nykynäytelmän kerronnan aktin korostamisen ja moniäänisyyden voidaan sanoa dekonstruoivan totuuden representaatiota.

LÄHTEET

- Nibbelink, L.G., Merx, S. 2010: Presence and Perception: analysing intermediality in performance. Teoksessa: Mapping intermediality in performance. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Gibbons, Alison 2010: The Narrative Worlds and Multimodal Figures of House of Leaves: ” – find your own words; I have no more”. Teoksessa: Grishakova, Marina: Ryan, Marie-Laure (ed.) 2010. Intermediality and Storytelling. Walter De Gruyter HmbH & Co. KG, Berlin/ New York.
- Grishakova, Marina: Ryan, Marie-Laure (ed.) 2010: Intermediality and Storytelling. Walter De Gruyter HmbH & Co. KG, Berlin/ New York.
- Junkaala, Heini 2008: Kymmenen tikkua laudalla. Julkaisematon.
- Heinonen, Timo 2009: Draam allisen teatterin jälkinäytös? Esipuhe teoksessa: Lehmann, Hans-Thies 1999/2009, Draaman jälkeinen teatteri. Like, Keuruu.
- Kinnunen, Aarne 1985: Draaman maailma. Villiintynyt puutarha. WSOY, Porvoo.
- Kivisen, Miko 2013: Miehen kuolema. Julkaisematon.
- Lehmann, Hans-Thies 1999/2009: Draaman jälkeinen teatteri. Like, Keuruu.
- Lonka, Pipsa 2012: These Little Town Blues Are Melting Away – Lauluja harmaan meren laidalta. Julkaisematon.
- Mittel, Jason 2010: Previously On: Prime Time Serial and the Mechanics of Memory. Teoksessa: Grishakova, Marina: Ryan, Marie-Laure (ed.) 2010. Intermediality and Storytelling. Walter De Gruyter HmbH & Co. KG, Berlin/ New York.
- Moila, Jussi 2011: Paratiisi. Julkaisematon.
- Paavolainen , Pentti 2009: Nykyteatterin karttaa lukemassa. Teoksessa: Lehmann, Hans-Thies 1999/2009, Draaman jälkeinen teatteri. Like, Keuruu.
- Pfister, Manfred 1988: The theory and analysis of drama (alkup. Das drama). Cambridge University Press, Cambridge.
- Pöyhönen, Emilia 2011: Kuka tahansa meistä. Julkaisematon.
- Rautavuoma, Saara 2018: Näytelmän ystävälle. Esipuhe teoksessa: Uuden Näytelmän antologia. Teatteri 2.0: UNO / Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry.
- Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Indermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, no. 6 (s.43-64).

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983/1999: Kertomuksen poetiikka. Suom. Auli Viikari. SKS Helsinki.

Snicker, Elina 2018: Näytelmän lukemisen taito. Johdanto teoksessa: Uuden Näytelmän antologia. Teatteri 2.0: UNO / Kulttuuri- ja teatteriyhdistys Kaksikko ry.

Tanskanen, Katri 2017: Yleisö kohtaa toisen: Etiikan dramaturgioita 2010-luvun suomalaisissa näytelmissä.

Timonen, Tuomas 2010: Hell made play – uudesta näytelmästä. Teoksessa: Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010, Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene. Like.