

TAMPEREEN YLIOPISTO

Martin Crimpin  
*Attempts on her Life* post-  
dramaattisena draamana

---

Pro gradu- tutkielma

**Maria Salomaa**  
**Huhtikuu 2008**

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos  
Teatterin ja draaman tutkimus

SALOMAA Maria: Martin Crimpin *Attempts on her Life* post-dramaattisena draamana

Pro gradu –tutkielma 79 s. ja 2 liitettä

Huhtikuu 2008

---

Pro gradu –tutkielmassani käsittelen Martin Crimpin näytelmää *Attempts on her Life* post-dramaattisena draamana. Post-dramaattinen teatteri on Hans-Thies Lehmannin nimeämä, uusia esityslähtöisiä nykyteatterimuotoja tarkoittava käsite. Post-dramaattiselle teatterille on ominaista juonen, henkilöhahmon ja kokonaisen maailmankuvan purkaminen, sekä yhden merkityksen tuottamisesta luopuminen. Se määritellään pitkälti suhteessa aristoteeliseen draamaan, joka toimii sille eräänlaisena vastapoolina.

Tutkielmassa post-dramaattisuutta tarkastellaan aristoteelisen draaman vastakohtana, mutta lisäksi sen tutkimisessa hyödynnetään brechtiläistä ja feminististä näkökulmaa. Brechtiläistä ja post-dramaattista teatteria yhdistävät lähinnä muotoon liittyvät seikat, kun taas feministisestä näkökulmasta yhtäläisyyksiä löytyy pääasiassa identiteettiin ja ruumiillisuuteen liittyvissä kysymyksissä.

*Attempts on her Life* -näytelmää käytetään esimerkkinä post-dramaattisesta draamasta. Sen esitetään toteuttavan Hans-Thies Lehmannin post-dramaattiseen teatteriin liittämiä oletuksia osin jo kirjoitetun draamatekstin tasolla sekä muodon että sisällön puolesta.

Asiasanat: post-dramaattinen teatteri, Hans-Thies Lehmann, Martin Crimp, ei-aristoteelisuus, sosialistinen feminismi, brechtiläinen dramaturgia, esityslähtöisyys.

"Perinteisen taiteellisen teatterin kyseenalaistuminen voidaan päätellä siitä, että esittävyys (representaatio) nyt näyttäytyy vain marginaalisena ulottuvuutena tapahtumasta tai tietyistä läsnäolosta. Tämä ajatus kuvaavan tai esittävän (representaation) teatterin vastapainoksi kehittyvästä läsnäolon ideasta on kuitenkin helppo käsittää väärin. Täyteyden ideologiana läsnäolo olisi jälleen vain merkityksen täyteyttä [Sinnfülle] ongelmattomana aistien täytteenä [Sinnenfülle], peiteltyä uudelleen esittämistä (re-presentaatiota). On ajateltava "nykyisyyttä", mutta samalla kertaa futuurina ja vetäytymisenä [Entzug]. Minä kutsuisin sitä potentiaalisen etusijaksi todelliseen nähden."<sup>1</sup>

*Hans-Thies Lehmann*

---

<sup>1</sup> Lehmann, Hans-Thies: luentomateriaali Theater als Möglichkeitsraum/Theater as Space of Possibility, suom. Annette Arlander, TEAK 2002.

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimuskohteena Attempts on her Life	1
1.2 Taustaa tutkimuskysymyksiin	4
1.3 Post-dramaattisen teatterin vastaisku: teatterikonventioiden tietoinen rikkominen	6
1.4 Marssijärjestys	7
<b>2. TAUSTATIETOA TUTKIMUKSEEN: MÄÄRITTELYÄ JA AIKAISEMPIA NÄKÖKULMIA</b>	<b>9</b>
2.1. Draama	10
2.2 Dramaattinen vai draamallinen?	12
2.3 ”Post-dramaattinen draama”	13
2.4 Aikaisempaa tutkimusta ja näkökulmia draamaan	16
<b>3. POST-DRAMAATTINEN, BRECHTILÄINEN JA FEMINISTINEN TEATTERI – YHTYMÄKOHTIA JA EROAVAISUUKSIA</b>	<b>19</b>
3.1 Post-dramaattinen teatteri	20
3.2 Brechtiläinen dramaturgia – taustaa ja yhtymäkohtia post-dramaattisen teatterin intentioihin	22
3.3 Feministinen brechtiläisyys – sosialistinen feminisismi	26
<b>4. POST-DRAMAATTISEN DRAAMAN RAKENNE</b>	<b>32</b>
4.1 Juoni	32
4.1.1 ”Juonettomuudesta” – ajan ja paikan paluu anarkiaan	34
4.1.2 Juoni kompositiona	36
4.2 Dialogi	39
4.2.1. Dialogi kommunikaationa	39
4.2.2 Faattinen dialogi	41
4.2.3 Dialogi polylogina	42
4.3 Henkilöhahmo	44
4.3.1. Näkökulmia henkilöhahmoon	44
4.3.2 Feministinen näkökulma: henkilöhahmon dekonstruktio ja muodonmuutokset	46

<b>5. MERKITYKSEN TUOTTAMINEN POST-DRAMAATTISESSA DRAAMASSA</b>	<b>51</b>
<b>5.1 Merkitysten simultaanisuus ja ei-hierarkkisuus</b>	<b>53</b>
5.1.2 Ei-hierarkkisuus ja simultaanisuus feministisen teatterin intentioiden toteuttajina?	56
5.1.3 Ei-hierarkkisuus brechttiläisestä näkökulmasta	59
<b>5.2. Ruumis, identiteetti ja niiden problematisointi post-dramaattisessa teatterissa</b>	<b>61</b>
5.2.1. Ruumis objektina	62
5.2.2 "Henkilöhahmo" muodonmuutoksina	64
<b>5.3 Todellisuuden ja maailmankuvan esittämisestä post-dramaattisessa teatterissa</b>	<b>66</b>
<b>6. LOPUKSI</b>	<b>70</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>75</b>
<b>LIITE 1</b>	<b>80</b>
<b>LIITE 2</b>	<b>81</b>

# 1. Johdanto

## 1.1 Tutkimuskohteena *Attempts on her Life*

- It's not her first attempt.
  - It shouldn't be her first attempt. She's tried at various times. Even before she leaves home / she tries, doesn't she?
  - She tries at various times throughout her *life*.
  - We see the other times.
  - We live *through* the other times. We live through these harrowing times.
- Silence.*  
(Crimp, 225)

Tarkastelen Martin Crimpin näytelmää *Attempts on her Life* esimerkkinä *post-dramaattisesta draamasta*. Post-dramaattinen teatteri on uusi, esityslähtöisiä teatterimuotoja määrittävä käsite. Erittelen näytelmän post-dramaattisia piirteitä yrittäen lähestyä samalla post-dramaattisen *draaman* määrittelyn rajapintoja. Pyrin Crimpin näytelmän avulla havainnollistamaan sitä, *mitä* post-dramaattisuus voi olla, ja mikä tärkeintä, voidaanko sitä ylipäättään tarkastella *draaman avulla*. Tutkimuskohteenani on kirjallinen näytelmäkäsikirjoitus, joka tekee tutkimuksen luonteesta kyseenalaistavamman ja moniulotteisemman, sillä post-dramaattisen *teatterin* keskeisenä pääpiirteenä nähdään yleensä eitekstilähtöisyys (esim. Zimmermann 2003, 74). Huolimatta *Attempts on her Lifen* tärkeästä roolista, tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan pyritä tuottamaan siitä mitään yhtä eheää tulkintaa. Sen sijaan tarjoan sen eri skenaarioita post-dramaattisen teatterin muodon ja sisällön ominaispiirteiden konkretisoijiksi.

Englantilaisen nykynäytelmäkirjailijan, Martin Crimpin, näytelmä *Attempts on her Life* (1997) toimii siis tutkimukseni *esimerkkidraamana*. Näytelmä koostuu seitsemästätoista erikseen otsikoidusta skenaariosta. Skenaarioissa ei esiinny yhtään kokonaista henkilöahmoa, vaan joukko "ääniä", anonyymeja puhujia. Replikit on erotettu toisistaan, mutta puhujaa ei ole määritelty. Äänien määrittelemättömyydestä huolimatta puhe vaikuttaa kuitenkin enemmän dialogilta kuin monologilta.

Yhteisenä piirteenä näille seitsemälletoista skenaariolle, otannalle elämästä, ja kaikelle puheelle on sen kohde: "Anne". "Anne" voi olla vuoroin nykypäivän kiireinen uranainen, äiti, masokistinen taiteilija, nuori kapinallinen ja maailmanparantaja, terroristi, auto, prostituoitu tai yksineläjä – täysin riippuen skenaariosta. Jokaisessa niistä "Annea" (Annie, Anny jne.) kuvaillaan hyvin konkreettisesti, kaunistelematta ja yksityiskohtiin takertuen. Yhdessäkään skenaariossa "Anne" ei voi hyvin, vaan jokaisesta kuultaa läpi jokin yhteiskunnallinen tai henkilökohtainen ongelma, mikä antaa samanaikaisesti sekä yhteiskuntakriittisen että itseironisen sävyn. Näytelmässä ei siis ole lainkaan henkilöitä, ainakaan siinä mielessä kun ne yleisesti on totuttu määrittelemään. Draama rakentuu pelkästä dialogista ja joistakin parenteseista, joihin ei suinkaan ole merkitty sitä, kuka puhuu tai kenelle. Tärkeää onkin se *kenestä tai mistä puhutaan*.

Näytelmän keskiössä on *nainen*, "Anne", jota sovitetaan erilaisiin määrittelyihin. Hänelle kuitenkin ole kirjoitettu suoraan ainuttakaan repliikkiä, joten "Annen" *läsnäolo* näyttämöllä ei ole lainkaan välttämätön näytelmän toteuttamisessa. Sen sijaan kaikki näytelmän skenaariot ovat enemmän tai vähemmän sidoksissa "Anneen" ja hänen elämänsä/elämiensä fragmenttien esittelemiseen. Näytelmän puhujat ja tila saattavat muuttua, mutta objektina on aina "Anne", "Annie" tai "Anny", eri tilanteissa ja erilaisina. *Pääasiassa eri Annet ovat maskuliiniseksi tulkittavissa olevan dialogin/puheen kautta rakenneltuja konstruktioita*. "Anne" on kuitenkin sekä ihminen tai objekti että "tutkimuskohde", joka asetetaan kuuteentoista eri itsenäiseen skenaarioon. "Annet" ovat sekä muuttuvia että muuttavia. Skenaarioissa on kyllä paljon viittauksia toisiinsa, mutta ne toimivat itsenäisesti, eräänlaisina argumentteina "Annen" eri mahdollisuuksista.

Skenaarioiden yhteisen aiheen lisäksi merkittävää on niiden mitä erilaisimmat muodot. Kaikki seitsemäntoista skenaariota rakentuvat jonkin tietyn, pääasiassa toisistaan poikkeavan muodon varaan. Ne ovat todistajanlausuntoja, puhelinvastaajan viestejä, pätkiä simultaanitulkkausta, lauluja tai runoja, mainoksia tai haastatteluja. Mitä erilaisempi skenaariossa

käytetty esittämisen keino, sitä erilaisempi ”Anne” siinä saadaan aikaan. Myös skenaarioiden otsikot paljastavat aina jotakin oleellista joko rakenteellisesta ratkaisusta tai sisällön kannalta. Esimerkiksi skenaariossa *12 Strangely!* toistetaan ”Strangely”<sup>2</sup> –huudahdusta muiden repliikkien väliin:

- And yes – strangely– no one asks her what she means by Annoushka 'being in the bags'.

-STRANGELY

*Silence.*

- And yes – strangely – no one asks to examine the bags.

- STRANGELY

(Crimp, 260)

Tutkielmassani käytän näytelmän englanninkielistä alkuperäisversiota, vaikka *Attempts on her Life* onkin käännetty suomeksi vuonna 2001 (*Tapaus A*, suom. Reita Lounatvuori). Näytelmässä on paljon sanaleikkejä ja sellaisia ilmaisuja, joita olisi hankala kääntää suomeksi, joten tässä työssä myös lainaukset ovat englanniksi. Jätän suomenkielisen käännöksen sivuun, sillä jo näytelmän englanninkielisellä *nimellä* on tärkeä osuus analyysissäni. Vaikka sanatarkka käännös olisikin jähmeä ja monitulkintainen: (*Itsemurha/murha*)*Yrityksiä/yritelmiä hänen/naisen elämästään*, se silti implikoi suoraviivaisemmin näytelmän sisältöön, jossa ”Anne” sovitellaan erilaisiin rooleihin/elämiin. Joissakin tulkinnoissa eri skenaarit koetaan jopa itsemurhakuvausiksi tai kadonneen, kuolleen protagonistin muisteluksi (Zimmermann 2003, 76). Kaikkein luontevimmin näytelmän nimi kääntyisi minusta suomeksi *Annea etsimässä*, sillä post-dramaattisen teatterin hengessä en halua itsekään luoda tehdä näytelmästä vain yhtä tulkintaa, vaan kohdata ”Annen” samanaikaisesti erilaisena ja samanlaisena – siten, että lukijana minulla on oikeus täydentää, valita tai hylätä skenaarioissa rakennettuja merkityksiä.

---

<sup>2</sup> suom. *oudosti, eriskummallisesti*



## 1.2 Taustaa tutkimuskysymyksiin

Termi "postdramatic" on suhteellisen uusi sekä käsitteenä että teatterimuodon määrittelijänä, eikä siitä ole kirjoitettu suomeksi lainkaan – edes *termiä* ei ole suomennettu, vaan "post-dramaattinen" on kirjoittajan oma käänös. Siksi analysoin tutkielmassani niitä erilaisia (post-dramaattisen) teatterin keinoja, joiden kautta nainen esitetään tässä kyseisessä, hypoteettisesti post-dramaattisessa draamassa, sekä samalla tarkastelen feministisestä näkökulmasta *millaista "Annea"/millaisia "Anneja" draaman kautta voidaan tuottaa*. Oman kiinnostavan näkökulmansa tutkimukseen tarjoaakin siis feministinen teatteri, joka on tyypillisesti rajoja rikkovaa ja kyseenalaistavaa erityisesti *draamateksteissä* – mutta voiko näytelmä olla feministinen, jos sen on kirjoittanut mies?

Sekä termi "post-dramaattinen" että lähes kaikki siitä kirjoitettu teoria on peräisin Hans-Thies Lehmannilta teoksesta *Postdramatisches Theater* vuodelta 1999. Käytän tässä tutkimuksessa vuonna 2006 julkaistua teoksen englanninnosta *Postdramatic Theatre*. Varsinaisten post-dramaattista teatteria koskevien lähteiden pieni määrä johtuu osin kielimuurista; post-dramaattista teatteria koskevaa tutkimusta on kirjoitettu pääasiassa sen syntysijoilla Saksassa ja Puolassa.

Käsitteen nuori ikä ja lähteiden vähyys lisäävät haastetta post-dramaattisuuden avaamiseen, sekä tietenkin sen yhdistämisen ihan uudelleen näkökulmaan: *post-dramaattiseen draamaan*. Aion tarkastella post-dramaattista teatteria peilaten sitä jo olemassa oleviin teatteriteorioihin, sekä etsiä siitä sellaisia piirteitä, jotka ovat rinnastettavissa myös draamatekstin analysoimiseen. Erityisen tärkeiksi mahdollisen post-dramaattisen draaman teoreettisessa tarkastelussa nousevat sekä brechtiläinen että feministinen draama, joissa molemmissa on huomattavan paljon yhtymäkohtia Crimpin näytelmään.

*Attempts on her Life* toimii suorastaan oivallisena esimerkkinä sekä brechtalaisesta että feministisestä draamasta, mutta ensisijaisesti ja kiistellystikin se on leimattu *post-dramaattiseksi*. Useissa näytelmää käsittelevissä artikkeleissa ja jopa Lehmannin teoksen esipuheessa se määritellään nimenomaan post-dramaattiseksi (Jürs-Munby 2006, 6). Lisäksi mm. Aleks Sierzin artikkelissa ”’Form Follows Function’: Meaning and Politics in Martin Crimp’s *Fewer Emergencies*” – joka käsittelee Crimpin uudempaa näytelmätuotantoa – viitataan lähes poikkeuksetta *Attempts on her Life* -näytelmään aina, kun post-dramaattisen teatterin tyypilliset piirteet ovat käsiteltävinä.

*Attempts on her Life* -näytelmän *muoto* sisältää useita elementtejä, jotka ovat rinnastettavissa brechtalaiseen vieraannuttamisefektiin. Lisäksi myös feministiseen draamaan liittyvä *yhteiskuntakriittisyys* ja *poliittisuus* ovat sellaisia brechtalaisen teatteriteorian kulmakiviä, jotka ovat hyvin läsnä myös *Attempts on her Life* -näytelmässä. Brechtalaisella teatterilla onkin ollut huomattava vaikutus post-dramaattisen teatterin kehittymiselle, sillä periaatteessa molemmilla on sama ”vastustaja”: aristoteelinen, dramaattinen draama/teatteri. Joissakin yhteyksissä post-dramaattiselle teatterille on jopa ehdotettu synonyymia ”post-brechtalainen” teatteri. Ilmaisulla viitataan siihen, että post-dramaattisessa teatterissa käsitellään jo brechtalaisen teatterin esittämiä kysymyksiä, mutta nyt niihin etsitään uusia vastauksia. (esim. Kotte 2005, 111.) On huomattava, että hieman yllättäenkin brechtalaista ja feminististä teatteriteoriaa on hedelmällisesti yhdistetty toisiinsa. Käytän materiaalina mm. Janelle Reineltin sekä Elin Diamondin artikkeleita ja esseitä ”brechtalaisesta feminismistä”.

Jos koittaa tarttua johonkin yksittäiseen, näytelmätekstin kannalta oleelliseen seikkaan, sitä huomaakin kerivänsä auki paljon suurempaa vyyhteä. Näytelmän poikkeuksellinen, *post-dramaattinen* muoto, monitulkintainen sisältö sekä skenaarioiden itsenäisyys ja henkilöihahmottomuus vaativatkin ottamaan huomioon sekä muotoon että sisältöön liittyviä elementtejä tarkemmin tutkittavaksi ja peilattavaksi aikaisempaan teatteriteoriaan. Omaksi osakseni

lankeaa tämän vyyhdin keriminen niin kauniiseen ja selkeään kerään kuin mahdollista: *tarkastelen näytelmää post-draamallisena draamana, jonka voi karkeasti eroteltuna tulkita edustavan muodoltaan brechttiläistä dramaturgiaa ja sisällöltään feminististä teatteria.*

### **1.3 Post-dramaattisen teatterin vastaisku: teatterikonventioiden tietoinen rikkominen**

Post-dramaattinen teatteri vaikuttaa kaikessa yksinkertaisuudessaan olevan jotakin sellaista, joka määrittää itsensä perinteiseen teatteriin nähden ns. vastakarvaan. Tämä on selkeä yhtäläisyys sekä brechttiläistä että feminististä teatteria ajatellen: on tarkoitus luopua perinteisestä, dramaattisesta teatterimuodosta. Vaikka jokainen näistä kolmesta vastustaa *aristoteelista draamaa* erilaisten motiivien perusteella, suunta on sama. Feministinen teatteri haluaa kyseenalaistaa kanonisoitua – maskuliinista – teatteria, siten, että keskitytään erityisesti sukupuolten tuottamiseen näyttämöllä: siihen, miten ja missä sukupuoli tuotetaan ilman kulttuurisidonnaisia stereotyyppioita. Brechttiläiseen teatteriin puolestaan liittyy voimakkaasti poliittinen aspekti – jota ei missään nimessä tule sulkea ulos myöskään feministisestä teatterista, päinvastoin! – joka yhtä lailla kyseenalaistaa jo olemassa olevaa draamamuotoa. Tarkoitus on luopua eläytymisestä ja saada yleisö *ajattelemaan*. Post-dramaattisen teatterin kohdalla pyrkimys hylätä aristoteelinen draamamuoto vaikuttaa puolestaan tietoiselta valinnalta: postmodernissa hengessä luopumiselta luopumisen vuoksi.

Väitän, että post-dramaattisella, brechttiläisellä ja feministisellä teatterilla onkin niin paljon yhteisiä elementtejä, että niiden sijoittaminen kokonaan eri lokeroihin olisi mahdotonta. Jotta voitaisiin tunnustella tarkemmin post-dramaattisen teatterin rajapintoja, on tärkeää ottaa huomioon myös kaikkien kolmen yhteinen vastustaja: perinteinen, aristoteelinen draama. Aristoteleen (384–322 e.a.a.) *Runousoppi* on koko länsimaisen kirjallisuudentutkimuksen perusteos, jossa tutkitaan erityisesti tragediaan liittyviä draamallisia elementtejä. Teoksen lukutavat ovat vaihdelleet aikakausien myötä, mutta kriittisetkään kaudet eivät

ole syrjäyttäneen Aristoteleen teorian kanonisoitua asemaa. (Reitala & Heinonen 2001, 13;17.) Siispä nostan tutkimuksessani esille sellaisia *Runousopissa* esiintyviä draamateoreettisia näkökulmia, jotka asettuvat selkeimmin poikkiteloin post-dramaattiseen teatteriin nähden: kyseessä on tällöin näytelmän rakenteeseen ja juoneen sekä henkilöhahmoihin liittyviä huomioita. Tarkoitus on samalla myös demonstroida *Attempts on her Life* -näytelmän sellaisia elementtejä, jotka ovat vastakkaisia aristoteeliselle draamalle.

## **1.4 Marssijärjestys**

*Post-dramaattista teatteria* ole vielä lainkaan tutkittu Suomessa tai suomeksi, joten osa lähteistäni on sekundäärisiä. Tutkimuksen suurin haaste on kuitenkin yritys soveltaa post-dramaattista teatteria koskevan lähdemateriaalin pohjalta tulkinta siitä, mitä post-dramaattinen draama voisi olla käyttäen näytelmää *Attempts on her Life* esimerkkinä. Brechtiläiset ja feministiset teatterin keinot sekä viittaukset ovat puolestaan minusta liian voimakkaina esillä, jotta niitä voisi sivuuttaa ko. näytelmän analysoimisessa. Toivon, että tutkielmani loppumetreillä olen saanut aikaan yhdenlaisen analyysin post-dramaattisesta draamasta, sekä konkretisoinut sille tyypillisiä elementtejä brechtiläisen ja feministisen teatteriteorian avustuksella.

Jotta tämänkään tutkimuksen yhteydessä ei syntyisi teatterimuotojen ja -teorioiden hierarkisoivaa järjestelmää, haluan vielä huomauttaa, että en arvota millään tavalla post-dramaattista, brechtiläistä tai feminististä teatteria/draamaa suhteessa toisiinsa. Käsitteilyjärjestyksessä pyrin mahdollisuuksien mukaan noudattamaan kronologiaa. Mainittakoon myös, että käyttämäni ilmaisu ”näyttämöllepano” ei suinkaan tarkoita tekstille alisteista esitystä, vaan pikemminkin tekstille *pohjautuvaa* esitystä. Koen ei-tekstilähtöiselle teatterille olevan mahdollista pohjautua tekstiin silloin, kun esityksessä konkretisoituvat sellaiset elementit, jotka ovat tekstistäkin luettavissa, mutta kirjallisina vajavaisia.

Tutkielmani käynnistyy käsitteitä ”draama”, ”dramaattinen”, ”draamallinen” ja ”post-dramaattinen” tarkastelevalla luvulla. Sitten esittelen lyhyesti post-dramaattisen teatterin historiaa ja intentioita, sekä tutkimuksen yhteistyökumppaneita eli brechtiläistä ja feminististä teatteriteoriaa. Varsinaiset analyysiluvut jakaantuvat kahden pääotsikon alle. Luvussa 4. *Post-dramaattisen draaman rakenne* tutkitaan draaman tärkeimpien rakennuspalikoiden, juonen, dialogin ja henkilöhahmon merkitystä sekä aristoteelisessa että post-dramaattisessa draamassa. Luku 5. *Merkityksen tuottaminen post-dramaattisessa draamassa* keskittyy puolestaan post-dramaattisen teatterin sisällön kannalta tärkeimpiin elementteihin. Lopuksi kokoan analyysini pohjalta yhteenvedon, ja pyrin vastaamaan esittämäni kysymykseen: miten *Attempts on her Life* voi toimia esimerkkinä post-dramaattisesta draamasta?

,

## 2. Taustatietoa tutkimukseen: määrittelyä ja aikaisempia näkökulmia

*“The cognition of postdramatic theatre starts with ascertaining to what extent its existence depends on the mutual emancipation and division between drama and theatre.”*

(Lehmann 1999/2006, 46)

Hans-Thies Lehmannin mukaan draaman (kulttuurisidonnaista) valta-asemaa on mahdollista uhata juuri ”post-dramaattisen teatterin” eli toisin sanoen nykyteatterin uusimpien ilmaisukeinojen kehityksen kautta. Lehmannin teoksessa *Postdramatic Theatre* draaman dominoivan aseman kuvataan muodostuneen kirjoitettuun tekstiin assosioituvan *tarkoituksen*<sup>3</sup> ja *merkityksen*<sup>4</sup> tärkeyden vuoksi. (Lehmann 1999/2006, 46–47.) Ongelmia tuottavat kuitenkin ”draaman” monet määritelmät: mitä onkaan tarkoitus uhata, kun uhataan *draamaa tai sen asemaa*? Tässä tutkielmassa draaman ymmärretään olevan ensisijaisesti näytelmäkäsikirjoitus, mutta yksioikoisilla määrittelyllä emme ikävä kyllä selviä. Kysymykseni post-dramaattisesta draamasta sisältää oletuksen, jossa ”draama” antaa toki kirjallisen muodon näytelmälle, mutta johon samalla liittyy valtavasti erilaisia *draamalle tyypillisiä konventioita* erityisesti aristoteeliseen teatterimuotoon nähden.

Jotta käsitelisin oikeita asioita niiden oikeilla nimillä, täytyy luoda tarkka rajanveto siitä milloin puhutaan *teatterista* ja milloin *draamasta*. Seuraavaksi määrittelen, mitä *draama*, *dramaattinen* ja *post-dramaattinen* tämän tutkimuksen yhteydessä tarkoittavat. Lisäksi tarkennan valitsemaani suomennosmuotoa: miksi tässä tutkimuksessa *postdramatic* on käännetty ”post-dramaattiseksi” eikä ”post-draamalliseksi”? Entä miksi tässä tutkielmassa käsitellään nimenomaan post-dramaattista *draamaa* post-dramaattisen *teatterin* sijaan?

---

<sup>3</sup> *eng. reason*

<sup>4</sup> *eng. meaning*

Edellä mainittujen kysymysten lisäksi seuraavissa luvuissa avataan hieman myös post-dramaattisiin ”teksteihin” liittyvää tutkimusta, ja sovitetaan *post-dramaattista draamaa* jo olemassa olevan keskustelun jatkumoksi. Käytän apunani erityisesti aikaisempaa *Attempts on her Life* -tutkimusta. Nämä joko tutkimuksen esimerkinäytelmää tai Crimpin muuta tuotantoa käsittelevät artikkelit avaavat hyviä ja tärkeitä näkökulmia poliittisuuteen, nais(ruumiin) representointiin näyttämöllä ja jopa *post-dramaattisen näytelmän* tarkasteluun.

## 2.1. *Draama*

Draamalle löytyy monia erilaisia määritelmiä, mutta vanhin niistä on jo Aristoteleen käsialaa: ”Tragedia [lue *draama*] on arvokkaan ja loppuun suoritetun, pituudeltaan rajoitetun toiminnan jäljittelyä; se käyttää koristeellista kieltä teoksen eri osien erilaisten vaatimusten mukaisesti, se jäljittelee toimivien ihmisten kautta eikä kertomalla; herättämällä sääliä ja pelkoa se tervehdyttää nämä tunteet” (Aristoteles, 21). Aristoteleen mukaan draama on siis yksinkertaistaen *toiminnan jäljittelyä*, joka tapahtuu *juonessa* (Aristoteles, 22).

Sekä Aarne Kinnunen että Hans-Thies Lehmann osuvasti huomauttavat, että Aristoteles erottaa toisistaan näytelmän esittämisen teatterissa ja itse tragedian (näytelmän, *draamatekstin*). Aristoteleen jaon mukaan tragedialle tyypilliset ansiot tulee olla luettavissa jo sen pohjana olevasta *draamasta* myös *ilman näyttämöllepanoa*. (Kinnunen 1985, 235; Lehmann 1999/2006, 41.) Itse en kuitenkaan allekirjoita aivan näin karkeaa rajanvetoa, jossa draama ja teatteri nähdään toisistaan täysin irrallisina. Samaistun pikemminkin mm. Benjamin Bennettin näkemykseen, jonka mukaan draama ymmärretään sellaisena kirjallisenä muotona, jota ei voida määritellä ilman teatteria (esim. Reitala & Heinonen 2001, 21).

Huomio draamatekstin ja esityksen välisistä yhteyksistä on kuitenkin mahdollisen post-dramaattisen draaman tutkimisen kannalta hedelmällinen. Mikäli on olemassa post-dramaattinen draama, ehkä myös sille tyypilliset

elementit ovat luettavissa jo suoraan *draamatekstistä ilman että näyttämöllepanoa vaaditaan?* Tiedostan toki, että yksi post-dramaattisen teatterin selkeimmistä ja helpoimmin määriteltävistä lähtökohdista on juuri tekstilähtöisyyden vastustaminen, mutta *Attempts on her Lifessä* vastustetaan lähes poikkeuksetta kaikkia tyypillisen aristoteelisen, *kirjoitetun draaman* vaatimuksia. On myös otettava huomioon, että teatterin alku on *ei-kirjallinen* (esim. Reitala & Heinonen 2001, 21). Toisin sanoen draamakonventiot juonineen, henkilöhahmoineen jne. ovat ensin kehittyneet ilman kirjallista muotoa. Kirjalliseen muotoon, *draamaksi*, tuottaminen on tapahtunut *jälkikäteen*. Tämä herättää kysymyksen siitä, voisiko myös post-dramaattiselle teatterille tyypillisiä keinoja hyödyntämällä muodostaa sellaisen draamatekstin, joka toteuttaa post-dramaattisen teatterin alun perin ei-kirjallisia vaatimuksia? Samalla kyseessä olisi yhä sellainen draamamuoto, jonka intentio olisi vastustaa aristoteelisia, kanonisoituja draaman lainalaisuuksia ja konventioita.

"[Draama on] Näyttelijöitten yleisölle teatterinäyttämöllä tai vastaavalla esitettäväksi tarkoitettu kirjallisuudenlaji, jossa inhimillistä elämää kuvataan nykyhetkisenä toimintana dialogin ja monologin avulla" (Hosiaisuus 2003, 164). Siteerauksen mukainen käsitys draamasta näytelmäkirjoituksena, joka sisältää voimakkaasti oletuksen *näyttämöllepanosta*, toteutuu myös tässä tutkimuksessa. Toisin sanoen draamaa käsitellään tekstinä, joka on kirjoitettu *teatteria varten ja josta voidaan analysoida jo sellaisiakin elementtejä, jotka toteutuvat vasta näyttämöllä*. Draaman rakenteellisten konventioiden lisäksi hypoteettiseen post-dramaattiseen draamaan liittyy myös sisällöllinen muutos. Perinteiselle draamalle tyypilliset odotukset "inhimillisen elämän" ja "nykyhetkisen toiminnan kuvauksesta" eivät ole enää draaman oletusarvoja, sillä post-dramaattinen teatteri sekoittaa myös ajan ja paikan pysyvyyttä (Sierz 2007, 379).



## 2.2 Dramaattinen vai draamallinen?

Otan käsitteet "dramaattinen" ja "draamallinen" määriteltäviksi kahdesta eri syystä. Ensinnäkin selittääkseni, mitä ne tarkoittavat tämän tutkimuksen yhteydessä, mutta toinen syy on ehkä vieläkin painoarvoisempi ja liittyy omatekoiseen käännökseeni "post-dramaattinen". Koska post-dramaattisesta teatterista ei ole vielä kirjoitettu Suomessa tai suomeksi, ei myöskään käsitettä *post-dramaattinen* ole virallisesti suomennettu. Vaihtoehtoisia suomennoksia olisivat:

- 1) post-dramaattinen teatteri
- 2) post-draamallinen teatteri

Sekä saksankielinen alkusana *dramatisch* että englanninkielinen vastike *dramatic* voidaan kääntää suomeksi molemmilla tavoilla, *dramaattinen* tai *draamallinen*. Olen päätenyt käyttämään nimitystä *post-dramaattinen* seuraavien argumenttien perusteella:

Aarne Kinnunen toteaa, että "-- kirjallinen esitys, jossa henkilöt keskustelevat keskenään ääneen ilman kenenkään välitystä, on draamallinen" (Kinnunen 1985, 14). Kinnusen näkemyksen perusteella "post-draamallinen draama" vaikuttaisi kovin yksiulotteiselta ja jopa paradoksaaliselta käsitteeltä. Erityisesti sen vahva yhdistyminen moniin erilaisiin kirjallisiin esittämisen muotoihin ei minusta palvelisi tarkoitustaan tämän tutkimuksen yhteydessä, vaan karkottaisi käytettävän termistön kauemmaksi draaman tutkimuksesta. *Draamallinen* merkintätapa ei suinkaan ole tyypillistä vain näytelmäkäsikirjoituksille, vaan esimerkiksi myös novelleille (Kinnunen 1985, 15). Lisäksi *Attempts on her Lifes* useimmat skenaariot toteuttavat vain hädin tuskin Kinnusen kuvauksen *keskustelevista henkilöistä*.

Mikäli *postdramatic* käännettäisiin post-draamalliseksi, tarkoittaisi se siis jotakin "kirjallisen esityksen jälkeen" kaltaista määritelmää. Tämä olisi toki tekstilähtöisyyden vastustamisen kannalta tärkeä seikka, mutta silti se ei

kertoisi mitään teatterin ilmaisukeinojen kehittämisestä tai draaman konventioiden rikkomisesta. Post-dramaattista teatteria määrittävät myös monet, nimenomaan teatterin visuaalisten ilmaisukeinojen kehitykseen liittyvät seikat. Mikäli valitsisin suomennoksekseni *post-draamallisen*, pääsisin etenemään tutkimuksessasi ehkäpä yksinkertaisemman, mutta vähemmän tutkimuskysymystä avaavan määritelmän kanssa, jopa vieläpä kaiken lisäksi olisi tutkimukseeni nähden aikamoinen paradoksi: ei-kirjallinen näytelmäkäsikirjoitus.

”Dramaattinen merkitsee, että tapahtumaa tai toimintaa tarkastellaan joidenkin muiden tapahtumien tai toimintojen valotuksessa, suhteessa niihin, ei irrallisina” (Kinnunen 1985, 19). Kinnusen määritelmä *dramaattisesta* viittaa paremmin aristoteelisen draaman konventioiden noudattamiseen, eli draaman tapahtumien tulee seurata loogisesti toisiaan, siten että juonessa on alku, keskikohta ja loppu, ja toiminta on loppuun suoritettua ja kokonaista (Aristoteles, 24–25; 37). Näkisin *post-dramaattiselle teatterille* merkittävämpänä piirteenä pikemminkin tällaisten perinteiselle draamalle tyypillisten vaatimusten vastustamisen kuin yksinkertaisen hyökkäyksen kirjoitettua draamatekstiä kohtaan – jolloin kyseessä voisi olla yhtä lailla vaikka esim. improvisaatioon tai devising -tekniikkaan perustuva teatteri.

Kinnusen määrittely ”dramaattiselle” linkittyy helposti myös käyttämäni esimerkkidraaman, *Attempts on her Lifen*, dramaturgiaan. Näytelmä koostuu nimenomaan irrallisista, episodimaisista skenaarioista, joita voi ja täytyykin tarkastella itsenäisinä tapahtumina – jolloin kyseessä on siis pikemmin ”dramaattisen jälkeinen draama”, tai jopa ”anti-dramaattinen draama”.

### **2.3 ”Post-dramaattinen draama”**

Vaikka käsitteen *postdramatic* suomentamiseen jää kohtuullisen paljon liikkumavaraa ja tilaa tulkinnoille, tässä tutkimuksessa ”post” saa kaverikseen ”dramaattisen”. Käsitettä pyritään laaventamaan siten, että sen käyttö olisi

koherenttia myös *draaman* yhteydessä. Hans-Thies Lehmannin mukaan määritelmä *post-dramaattinen* pitäisi tosin liittää ensisijaisesti kuvaamaan *dramaattisen teatterin nykyistä kehitystä erityisesti teatterillisten esittämisen keinojen kannalta*, eikä *muutoksia teatteriteksteissä* (Lehmann 1999/2006, 46). Vaikka Lehmannin näkemyksen mukaisesti *post-dramaattinen draama* olisi jopa eräänlainen paradoksi, voidaan minusta *Attempts on her Life*-näytelmä kuvailla ainakin hypoteettisesti *post-dramaattiseksi*. *Näytelmä sisältää monia post-dramaattisen teatterin elementtejä sekä sisällön että muodon kannalta jo draamatekstissä*. Lisäksi *Attempts on her Life* on selkeästi kirjoitettu *esitettäväksi* ja siihen sisältyy dominoivana elementtinä teatterin esittämisen keinojen muutos.

Jää nähtäväksi missä määrin *post-dramaattisen teatterin* vaatimukset konkretisoituvat esimerkkidraamassamme, mutta ainakaan käyttämäni *termistö* ei sulje *post-dramaattisen draaman* mahdollisuutta pois. Vaikka molemmat käännökset, *post-dramaattinen* ja *post-draamallinen* olisivat tämän tutkimuksen yhteydessä enemmän tai vähemmän mahdollisia, valintani käyttää *post-dramaattista* pelastaa minut ainakin osittain paradoksaalisen käsitteen käyttämisestä. Jos olisin päätenyt *post-draamalliseen draamaan*, kyseessä olisikin todellinen oksymoroni, jonka purkaminen tämän tutkimuksen lähtökohdista ei olisi tarkoituksenmukaista.

*Post-dramaattinen teatteri* mielletään pääasiassa *ei-tekstilähtöiseksi teatteriksi*, mutta rohkenen esittää asiasta toisenlaisen tulkinnan. Aleks Sierz kirjoittaa, että uusien [post-dramaattisten] teatterimuotojen yhdistävä seikka on nimenomaan se, että "--they no longer focus on the dramatic text" (Sierz 2007, 379). Siinä missä yleisen käsityksen mukaan *post-dramaattinen teatteri* ei ole *tekstilähtöistä*, mielestäni "*ei-tekstilähtöisen*" teatterin vaatimuksen voi tulkita myös toisella tavalla.

*Post-dramaattinen teatteri* suinkaan pohjautu *dramaattiseen tekstiin*, eli esim. aristoteeliseen draamaan. Sen sijaan voisi olla mahdollista etsiä *ei-dramaattisia*, eli *post-dramaattisia draamamuotoja*, joissa *dramaattisen tekstin*,

*draaman, konventioita tietoisesti rikotaan*, mutta jotka voisivat yhä edelleen olla määriteltävissä draamaksi.

Post-dramaattisessa teatterissa huomion painopiste on liikkunut voimakkaasti kohti esitystä, mutta jopa Lehmann toteaa, että [draama]teksti *voi* toimia yhtenä esityksen osana, tasavertaisena musiikin, eleiden ja visuaalisten elementtien joukossa (Lehmann 1999/2006, 46). Post-dramaattiseen *draamaan* nähden on erittäin mielenkiintoista juuri pyrkimys paeta omaa tekstilähtökohtaansa tai ainakin sen valta-asemaa. Post-dramaattinen draama voisi olla kirjoitettu teksti, johon sisältyy erityisen voimakkaasti oletus *esityksestä ja ei-kirjallisista esittämisen keinoista*. Silti draaman konventioita ei rikottaisi luopumalla draamatekstistä kokonaan, vaan pyrittäisiin rakentamaan post-dramaattisen teatterin keinoja hyödyntämällä monitulkintainen, esityslähtöinen draamamuoto.

Ei ole kuitenkaan tarkoitus tukea sellaista näkemystä, jossa teatteri voi käyttää ”polttoaineenaan” lähes mitä tahansa, ja jossa teksti määrittellään sen käyttötavan kautta (esim. Reitala & Heinonen 2001, 21). Vaikka *Attempts on her Life* -näytelmä sisältää mm. lauluja, sanalistoja ja mainoksia, ei sitä voi siitä huolimatta määrittellä teatterin ”polttoaineeksi”: kyseessä on yhä näytelmä, vaikka siinä kyseenalaistetaankin lähes kaikki olemassa olevat draamakonventiot.

Aleks Sierz kirjoittaa, että post-dramaattista ”tekstiä” ei voida nähdä näytelmän käsikirjoituksena, draamana, henkilöhahmoineen, juonineen, dialogeineen ja näyttämöohjeineen (Sierz 2007, 379). Onneksi *Attempts on her Life* ei sisällä sellaisenaan näitä draamalle tyypillisiä elementtejä, vaan sen sijaan näytelmä koostuu joukosta skenaarioita jotka on kirjoitettu ”for the theatre”, teatterille (Crimp 2005, 202). Vaikka kirjailijan intentioihin vetoaminen näytelmän tulkinnan apuvälineenä kuuluukin hieman vanhentuneen, biografisen tutkimuksen kaanoniin, on minusta tärkeää nostaa esille Martin Crimpin käsitys siitä, millaisen ryhmän tulisi muodostaa esitys *Attempts on her Lifen* pohjalta: *”This is a piece for a company of actors whose composition of the world should reflect the compositions of the world beyond the theatre.”* (Crimp 2005, 202).

Tulkitsen tämän siteerauksen siten, että Crimp suuntaa näytelmänsä toteutettavaksi sellaiselle ryhmälle, joka pystyy käsittelemään ja tuottamaan teatteria kyseenalaistaen ja uutta etsien. Siten, että vanhat teatterikonventiot eivät enää määrää *miten* tai *millaisia* keinoja esityksessä käytetään

## **2.4 Aikaisempaa tutkimusta ja näkökulmia draamaan**

Malgorzata Sugiera esittää artikkelissaan "Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre"<sup>5</sup> (2004) rohkean näkemyksen, jonka mukaan post-dramaattisia tekstejä olisi kirjoitettu jo 1970-luvulta lähtien avantgardistisen, feministisen ja post-kolonialistisen teatterin piirissä, joten niiden vaikutus on ollut näkyvässä mm. jo 1990-luvun mainstream -tuotannossa (Sugiera 2004, 16). Tosin on huomattava, että nämä mainitut suuntaukset teksteineen ovat olleet olemassa lähes kolmekymmentä vuotta ennen kuin niille annettiin Lehmannin toimesta määritelmä "post-dramaattinen". Sugieran tulkinta on oman tutkimukseni kannalta huojentava: *tekstin voi määritellä post-dramaattiseksi*. Sekä avantgardistisen, feministisen että post-kolonialistisen teatterin kehitykseen on liittynyt draamatekstien kokeileva muodon lisäksi erilaisten teatterin visuaalisten keinojen etsiminen, joten Sugieran ajatus ei välttämättä ole Lehmannin näkökantaa *vastustava*, vaan pikemminkin *eteenpäin työstävä*. Tärkein kysymys postdramaattisen draaman suhteen lienee se, miten pitkälle termiä "draama" voi venyttää; onko sen käyttäminen relevanttia vielä sellaisten tekstien yhteydessä, joissa tietoisesti kielletään kaikki draamalle tyypilliset ominaispiirteet? (Sugiera 2006, 16).

Draaman rajoja on rikottu ja venytetty toki jo ennen post-dramaattista draamaa. Esimerkiksi Aarne Kinnunen rajaa *muutoksen* draaman historiassa Samuel Beckettin tuotantoon ja siten absurdin teatterin esiinmarssiin (Kinnunen 1985, 196). Kuriositeettina mainittakoon, että ilman minkäänlaista rakenteellista yhteyttä sekä *Attempts on her Lifessä* että Beckettin *Huomenna hän tulee*<sup>6</sup> -näytelmässä luodaan päähenkilö *poissaolon* kautta. Toki Beckettinkin jälkeen

---

<sup>5</sup> Theatre Research International, Vol. 29 No.1

<sup>6</sup> *Waiting for Godot* (1953)

draama on kehittynyt ja muuttanut muotoaan, mutta vaikka Kinnusen *Draaman maailma*. *Villiintynyt puutarha* onkin kirjoitettu melkein viisitoista vuotta ennen post-dramaattista teatteria, löytyy teoksesta [post-dramaattisen] draaman kehityksen kannalta mielenkiintoisia huomioita. Kinnunen kirjoittaa, että esimerkiksi Beckettin näytelmässä *Leikin loppu*<sup>7</sup> henkilöhahmot eivät tapahtumasarjan ollessa ohi kykene identifioimaan tapahtunutta, toisin kuin klassisessa, aristoteelisessa näytelmässä. ”Beckettillä henkilöiden maailma ja henkilöt itse ovat muuttuneet sellaisiksi, että identifiointiprosessi on käynyt mahdottomaksi. Tapahtumat, maailma, kaikki on sellaista, jota ei voida tietää vanhassa merkityksessä”. (Kinnunen 1985, 195–196.) ”Vanhassa merkityksessä” liittyy mielestäni erityisesti *dramaattisen teatterin* konventioihin, joita määrittävät rationaalinen, toisiinsa sidottu toiminta, josta jo absurdi teatteri irtaantui. Tämä irtaantuminen ja draaman moderni kehitys muuttavat *tragediaa* mutta loputonta muutosta se ei kestä, vaan lopulta se *lakkaa olemasta [draama] tragedia* (Kinnunen 1985, 196). Tulkitsen tämän Kinnusen huomautuksen siten, että *draama konventionaalisessa muodossaan lakkaa olemasta* ja että sen kuvaamiseen tarvitaan *uusia määritteitä*, kuten esimerkiksi *post-dramaattinen draama*.

Toisaalta draaman olemusta ei tarvitse ymmärtää jonakin sellaisena, jolle voisi antaa yhden, pysyvän määritelmän, sillä kyseessä on *muuttuva kohde* (Reitala & Heinonen 2001, 18). Draaman olemus ja merkitys ovat kontekstisidonnaisia: Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa, että uuden dramaturgian ainoa ”sääntö” on, että ”ei haluta tunnustaa mitään annettuina otettuja, tilanne- ja tapauskohtaisuuden ylittäviä pysyviä sääntöjä” (Hotinen 2001, 219). Vaikka draaman olemuksen liikkuvuus ja muutosten mahdollisuus ovat tunnustettuja, edes Malgorzata Sugiera ei käytä ilmaisua *post-dramaattinen draama*. Sen sijaan kaikissa post-dramaattisen teatterin kirjallista ulottuvuutta käsittelevissä yhteyksissä *draama on korvattu merkitykseltään neutraalimmalla sanalla kuten esimerkiksi teksti tai näytelmä* (ks. Sugiera 2004, 16).

---

<sup>7</sup> *The Endgame* (1957)

Teatteriesityksen tai draamatekstin kuvaileminen *post-dramaattiseksi* on kuitenkin paljon oman näkökulman valintaan liittyvä kysymys. Lehmann kirjoittaa, että "post-dramaattisen tekstin" sijaan nykyteatterin draamakäsikirjoituksista on käytetty ilmaisua "no longer dramatic theatre texts", joka ei viittaa tarpeeksi uusien teatterin keinojen yksityiskohtaiseen analyysiin. Silti ilmaisulla tarkoitetaan sellaisia tekstejä, joissa kerronnan ja figuraation sääntöjä rikotaan ja tarinan sommittelu katoaa. (Lehmann 2006,18;26). Entä jos valitseekin ilmaisun *post-dramaattinen draama*, jonka avulla voi tarkastelemaan nimenomaan "uuden" teatterin muotojen kehitystä niin, että ne ovat havaittavissa jo draamatekstistä eli kirjoitetusta näytelmästä?

### 3. Post-dramaattinen, brechtiläinen ja feministinen teatteri – yhtymäkohtia ja eroavaisuuksia

”--postdramatic theatre is not simply a new kind of text staging– and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.”  
(Lehmann 1999/2006, 85).

Kuten siteerauksesta käy ilmi, post-dramaattisen teatterin suurin muutos perinteiseen, aristoteeliseen draaman nähden on *muutos itse* lähes kaikilla teatterin (ja draaman) osa-alueilla. Pääpaino ei ole enää draamatekstillä, vaan esityksessä. Tässä luvussa esitellään tiiviisti post-dramaattisen teatterin alkuperää erityisesti postmodernistisen teatterin jatkumona. Samalla esitellään lyhyesti post-dramaattisen teatterin olemusta niiden post-dramaattisten elementtien avulla, joita analyysikappaleissa 4. ja 5. tarkastellaan näytelmästä *Attempts on her Life*. Kyseessä ovat sellaiset määritteet, jotka Lehmann yhdistää voimakkaasti post-dramaattiseen teatteriin, ja jotka tässä tutkimuksessa yhdistetään vielä eteenpäin: *kirjoitettuun draamatekstiin*.

Otsikon mukaisesti tässä luvussa käsitellään myös brechtiläistä ja feminististä teatteriteoriaa siten, että keskitytään niiden välisiin *yhdistäviin* ja *erottaviin* tekijöihin. Lisäksi hahmotellaan niiden molempien suhdetta post-dramaattiseen teatteriin. Brechtiläistä dramaturgiaa käsittelevässä osiossa pääpaino on draaman muotoon ja rakenteeseen liittyvissä seikoissa, kun taas feministisen teatterin elementtejä tarkastellaan pikemminkin ideologisesta, sisällöllisestä näkökulmasta, painottuen sosialistiseen, ”brechtiläiseen feminismiin”.

Mainittakoon vielä, että Lehmann viittaa huomattavan paljon brechtiläisen teatterin merkitykseen post-dramaattisen teatterin kehityksessä. Siinä missä monelle muullekin suuntaukselle, post-dramaattinen teatteri on velkaa Brechtille siinä mittakaavassa, että siitä voidaan jopa käyttää nimitystä *post-*



*Brechtian theatre* (Lehmann 1999/2006, 27). Tämä on perintönä siitä, että juuri brechtillisessä dramaturgiassa pyrittiin ensimmäistä kertaa tietoisesti ja tehokkaasti vastustamaan aristoteelista draamaa. Periaatteessa brechtiläinen ja post-dramaattinen teatteri ovatkin lähtökohdiltaan rinnakkaisia, mutta post-dramaattisessa teatterissa ei tyydytä ainoastaan Brechtin vastauksiin dramaattisen, aristoteelisen teatterimuodon uudistuksessa, vaan pyritään *käsittämään ja luomaan uusia vastauksia* Brechtin herättämiin kysymyksiin (Ibid., 27).

### **3.1 Post-dramaattinen teatteri**

*"To call theatre 'postdramatic' involves subjecting the traditional relationship of theatre and drama to deconstruction and takes account of the numerous ways in which this relationship has been refigured in contemporary practice since 1970s."*  
(Jürs-Munby 2006, 2)

Hans-Thies Lehmannin teos *Postdramatic Theatre* on ainoa aiheesta kirjoitettu tutkimus, jonka kautta *post-dramaattisen* teatterin piirteitä tai olemusta voi lähestyä. Tilanne on harvinainen: sama henkilö on sekä termin että kirjoitetun teorian takana. Vaikka tämän tutkimuksen yhteydessä Lehmannin teosta käytetäänkin eräänlaisena manuaalina post-dramaattisuuden kartoittamiseen, peilataan sitä samalla väistämättä myös aikaisempaan draamateoriaan sekä muodon että sisällön kannalta. Lehmann kirjoittaaakin, ettei mikään *taide* voi kehittyä ilman että se viittaisi jo olemassa oleviin [teatteri-]taidemuotoihin (Lehmann 1999/2006, 27), joten myöskään post-dramaattinen teatteri ei ole monista erityislaatuisista piirteistään huolimatta suinkaan syntynyt tyhjiössä – vaan todella päinvastoin.

"Post-dramaattinen" on siis Lehmannin luoma nimitys uusille, ei-dramaattisille teatterimuodoille, joita ennen tätä tuoretta nimitystä on kutsuttu *postmoderneiksi* (Jürs-Munby 2006, 1). Mitään *eksaktia tai yksiselitteistä määritelmää* siitä ei kuitenkaan ole olemassa, vaan pikemminkin erilaisia mahdollisuuksia siitä, *mitä post-dramaattinen teatteri voisi olla tai minkälaisia teatterillisiä elementtejä sen tulisi sisältää*. Post-dramaattisen teatterin

selkeimpänä määrittelypintana ja vastakohtana toimii ns. perinteinen, aristoteelinen teatterimuoto, jossa noudatetaan aristoteelisen draaman konventioita, ja johon nähden *vastakohtaisuuksia* peilataan (ks. luvut 2. & 4.)

Lehmann tarkastelee teoksessaan *Postdramatic Theatre* laajalti eurooppalaisen teatterin kehitystä aina 1900-luvun alusta nykypäivään. Teoksessa annetaan ymmärtää, että post-dramaattinen teatterin on paljon velkaa useille eri teatteri kehitysvaiheille, myös yli kulttuurirajojen. Teatterin kriisin, joka lopulta on johtanut post-dramaattisen teatterin syntyyn, Lehmann katsoo alkaneen jo 1800-luvun loppupuolella. (Lehmann 1999/2006, 49.) 1900-luvun vaihteen ja eri ismien, mm. symbolismin, dadaismin ja futurismin anti post-dramaattiselle teatterille on runsas. Lisäksi teatterille etsittiin uusia kirjallisia muotoja. Muun muassa Antonin Artaud'n (1896–1948) ”julmuuden teatterin<sup>8</sup>” ja Stanislaw Ignacy Witkiewiczin (1885–1939) ”puhtaan muodon teatterin<sup>9</sup>” tekstit viittasivat jo post-dramaattisen teatterin näyttämöestetiikkaan dekonstruoimalla ja varioimalla todellisuuden esittämisen tapoja. Varsinainen keskustelu teatterin uusista muodoista puhkesi kuitenkin vasta 1970-luvulla, ja se on yhä ajankohtainen. (Lehmann 1999, 49; 57.)

1900-luvun toisen puoliskon kokeilevien teatterinmuotojen taustalta löytyy yksi merkittävä vaikuttaja, postmodernistinen ideologia:

Postmodernismi” alettiin tuntea laajemmin käsitteenä ensimmäistä kertaa arkkitehtuurin yhteydessä 1960-luvun Yhdysvalloissa. Nimityksellä tarkoitetaan modernismia seurannutta tyyl- ja kulttuurikautta kirjallisuuden ja muiden taiteiden piirissä. Jälkimodernismia pidetään sekä reaktiona että täydennyksenä suhteessa edeltäjiinsä *moderniin*. (Hosiasluoma 2003, 727.)

Postmodernistisessä taiteessa parodioidaan menneitä ilmaisutapoja, yhdistellään pastissinomaisesti eri elementtejä yhteen ja kierrätetään vanhaa ja uutta. Sille on tyypillistä suhtautua nykyhetkeen ainoana todellisuutena, ja siten luopua historiasta ja rationaalisuudesta. Se koetaan yleensä ideologisesti pinnallisena ja moraalisesti tyhjänä tyyliuuntana. Siispä postmodernismin

---

<sup>8</sup> eng. *Theatre of Cruelty*

<sup>9</sup> eng. *Theatre of Pure Form*

ominaispiirteinä nähdään syvyyden, eheyden, alkuperäisyyden ja autenttisuuden puute, sekä yksilöllisen subjektin ongelmallistuminen, intertekstuaalisuus, itsereflektiivisyys ja esitystapojen katkelmallisuus. (Hosiaislouma 2003, 728.) Kaikki edellä mainitut postmodernismin piirteet voisivat olla yhtä lailla yksi kuvaus post-dramaattisesta teatterista, jolle on ominaista mm. merkitysten samanaikaisuus ja ambivalenttius, episodimainen rakenne ja psykologisen henkilöhahmon dekonstruktio (ks. luvut 4. ja 5.) Lisäksi postmodernismi on yhdistetty myös feministiseen ideologiaan, erityisesti performansitaiteeseen, jo 1960–70 -lukujen vaihteessa (esim. Forte, 1990 252)

### **3.2 Brechtiläinen dramaturgia – taustaa ja yhtymäkohtia post-dramaattisen teatterin intentioihin**

*“Brecht’s theorisation of the social gest, epic structure, and alienation effect provide the means to reveal material relations as the basis of the social reality, to foreground and examine ideologically-determined beliefs and unconscious habitual perceptions, and to make visible those signs on the body which distinguished social behaviour in relation to class, gender and history. For feminists, Brechtian techniques offer a way to examine the material conditions of gender behaviour (how they are internalised, opposed, and changed) and their interaction with other socio-political factors such as class.”*

(Reinelt 1990, 36.)

Bertolt Brecht (1898–1956) oli saksalainen teatteriteoreetikko ja ohjaaja, joka on laajalti vaikuttanut eurooppalaisen teatterikentän kehitykseen 1900-luvulla. Yleisimmän käsityksen mukaan brechtiläinen, eepinen teatteri gestuksineen ja vieraannuttamisefekteineen mielletään *aristoteelisen draamamuodon vastapooliksi*. Aristoteelinen ja brechtiläinen muoto edustavat tällaisen käsityksen mukaan jopa länsimaisen dramaturgian kahta pääluokkaa. (esim. Heinonen 2001, 189.) Tämä pitää siinä mielessä paikkaansa, että Brecht muodosti eepisen draamamuodon pääpiirteet tarkastelemalla vastakohtaisuuksia draamalliseen, aristoteeliseen muotoon nähden (ks. liite 1).

*Eepinen teatterimuoto* on rakentunut saksalaisen, maailmansodan jälkeisen esitystavan pohjalta. Siihen liittyi selkeästi referoiva, kuvaileva esitystapa,

kommentoiva kuoro sekä taustaprojisoinnit. Lisäksi näyttelijät vieraannuttivat itsensä esittämästään henkilöstä. (Brecht 1967/1991, 117.) Eeppisen teatterin eräs ratkaisevin ominaispiirre on sen pyrkimys pois *illusion luomisesta*. Sen tavoite on vaikeuttaa yhä enemmän katsojan *eläytymistä esitykseen*. Katsojalle ei välitetä pelkkiä emootioita tai anneta mahdollisuutta yksinkertaisesti *elämykseen*, jolloin hänelle välittyy ainoastaan eläytymisen kohteen, usein sankarin, näkökulma. (Brecht 1967/1991, 118;139.)

Eeppiselle teatterimuodolle on rakenteellisesti tyypillistä *välitön siirtyminen esityksestä kommenttiin, vieraannuttaminen* esim. musiikin (kuoro), lavastuksen (esim. dokumenttiprojisoinnin), tarinan historiallistamisen tai yleisön suoran puhuttelemisen avulla. Myös selkeät vaihdokset näiden elementtien käytön välillä, esimerkiksi *otsikointi* tai *valaistuksen vaihto* tukevat vieraannuttamista (Brecht 1967/1991, 122;128;320). Nämä kaikki keinot luetaan *vieraannuttamiseksi*<sup>10</sup>, joiden päätarkoitus on saada sekä katsoja että esiintyjä luopumaan *eläytymisestä*. Vieraannuttamiseksi tarkoitetaan yksinkertaista tutun asian tekemistä *vieraaksi*:

Sillä tarkoitetaan lyhyesti tekniikkaa, jonka avulla ihmistenvälisiä tapahtumia voidaan kuvata niin, että ne herättävät huomiota, vaativat selitystä, eivät ole itsestään selviä eivätkä pelkästään luonnollisia. Efektin tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti. (Brecht 1991, 121.)

Toinen Bertolt Brechtin teatterikentälle tuoma merkittävä käsite vieraannuttamiseksi ohella on *gestus*, ele. Brechtin mukaan gestinen sisältö on kaikkein *konkreettisin* ominaisuus teatterin tekemisessä, sillä se *gestisyys* ei ole eleiden keksimistä, vaan niiden tuottamien aiheiden organisoimista. (Brecht 1967/1991, 90–91.)

Eeppisen teatterin eroavaisuus aristoteeliseen teatteriin nähden liittyy henkilöhahmojen luonteisiin ja toimintaan, sekä niiden väliseen yhteyteen. Henkilöhahmojen luonteet rakennetaan vain heidän toimintansa perusteella,

---

<sup>10</sup> saks. *Verfremdungseffekt*

kun taas ”perinteisessä teatterissa” luonteet perustelevat toimintaa (Brecht 1967/1991, 120). *Attempts on her Life* on irtisanoutunut sekä aristoteelisen että brechtiläisen teatterimuodon näkemyksistä henkilöahmosta. Sen yhteydessä ”toiminta” ja ”luonne” ovat paljon abstraktimmalla tavalla ymmärrettäviä käsitteitä. Näytelmän päähenkilön, ”Annen”, tapauksessa toiminnat ja luonteet tuotetaan lähes kokonaan deskriptiivisesti, jopa eeppiseen tapaan referoiden pieniä katkelmia. Niitä ei silti voi yhdistää yhden tietyn henkilön ominaisuuksiksi tai teoiksi, sillä ”Anneista” saadut vaikutelmat on *vieraannutettu* edelleen varsinaisesta henkilöahmosta.

Brechtiläisellä dramaturgialla ja post-dramaattisella draamalla on siis sama ”vastustaja”: aristoteelinen dramaturgia. Molemmat pyrkivät tekemään *muutoksen* suhteessa perinteiseen draamaan sekä aktivoimaan katsojaa – vaikkakin sitten eri lähtökohdista. Brechtiläisessä draamassa tarkoitus on herättää katsoja omaan ajatteluun ja saada haluamaan muutoksia yhteiskunnassa (Malanin 2005<sup>11</sup>), kun taas post-dramaattisen draaman pyrkimys erkaantua illusionaarisesta, realistisesta draamasta saa aikaan sen, että katsojan on yhä vaikeampi *eläytyä*. Ei siis ihme, että Lehmannin mukaan brechtiläinen teatterin ei kuitenkaan sellaisenaan vastaa post-dramaattisen teatterin vaatimuksia, sillä post-dramaattisen teatterin katsojalle halutaan antaa mahdollisuus luoda itse merkityksiä näkemälleen, eläytyen tai eläytymättä, *oman valinnan mukaisesti* (ks. luku 5.) Lisäksi Brechtin eepinen teatteri perustuu dramaattisen teatterin tavoin fiktiivisen, simuloidun tekstikosmoksen esittämiseen (Lehmann 1999/2006, 55), joka on täysin päinvastaista postdramaattiselle teatterille.

Toinen suuri eroavaisuus brechtiläisen ja post-dramaattisen teatterin välillä on niiden käsitys *aristoteelisesta draamasta*. Tämä on erittäin merkittävä seikka, koska molemmat kuitenkin määrittävät itsensä juuri *suhteessa* siihen. Brecht kokee vain sellaiset näytelmät ei-aristoteelisina, jotka eivät perustu eläytymiseen. Vaikka draama muilta osin toteutuisikin *Runousopin* sääntöjen

---

<sup>11</sup> <http://www.elitisti.net/database.php?id=43&page=1> 13.12.2007

mukaan, mutta ilman intentiota saada katsoja eläytymään, se voidaan luokitella ei-aristoteeliseksi. (Brecht 1967/1991, 124;210.) Post-dramaattisen teatterin yhteydessä puolestaan luovutaan lähes kokonaan myös aristoteelisen draaman käyttämästä *termistöstä*: juonesta, tarinasta ja henkilöahmosta (ks. luku 4.) Selkeä yhtäläisyys post-dramaattisen ja brechtiläisen teatterin välillä on kuitenkin *esityslähtöisyys*, joka on tunnetusti post-dramaattisen teatterin tärkein ja helppotajuisin määrittäjä. Myös Brechtin mukaan dialektinen, uusi draama on sellaisenaan epätäydellinen, riippuvainen *konkretisoinnistaan*, sillä sen toista puolikasta edustaa *valmistamisen mahdollisuus* (Brecht 1967/1991, 93).

Dramaturgisilta ratkaisuiltaan *Attempts on her Life* on siinä mielessä brechtiläinen, että jokainen skenaario toimii itsenäisesti, omana pienenä tarinanaan. Kaikkiin skenaarioihin liittyy myös yksisama, kiistaton elementti: skenaariot on nimetty, otsikoitu siten, että ne joko kuvailevat, ironisoivat tai paljastavat jotakin olennaista skenaarion sisällöstä tai rakenteesta. Esimerkiksi skenaariossa 9, *The Threat of International terrorism™* otsikon ”trademark”-symboli kyseenalaistaa terrorismin vain länsimaalaisten institutionalisoimaksi käsitteeksi. ™ -merkkiä yhdistetään ironisesti ei-tyypillisiin asioihin tai esineisiin. Skenaarion yhdessä repliikissä kuvataan esimerkiksi ”Annen” lapsuutta näin:

– Who prayed to God™ ”God™ bless Mummy, God™ bless Daddy, God™ bless Wiggly the cat, God™ bless everyone” with no sense whatsoever of irony but rather belief that she might invoke there on her knees and in her Minnie Mouse™ pyjamas the blessing of the Father and the Son / and of the Holy Ghost.  
(Crimp, 242)

Näytelmän skenaariot rakentuvat aina yhden, eri keinon varaan. ”Anneja” rakennellaan dialogin, monologin, mainoksen tai laulun kautta, mutta ”Annet” ovat aina keskeneräisiä. Useat skenaariot myös toimivat brechtiläiseen tapaan toisiaan vastaan tai ainakin toisistaan irrallisina, ja niihin dramaturgiaan sisältyy voimakkaasti *muutos* tai *mahdollisuus muutokseen*. Brechtiläiseen dramaturgiaan nähden näytelmässä on se ero, että muutokset ja halu muuttua tapahtuvat ”Annessa”, määrittelemättömässä naishenkilöhahmossa, eivätkä välttämättä välitä katsojalle *halua muuttaa*.

Brecht kirjoittaa, että eepinen teatteri sisältää poliittisen näkökulman lisäksi aina myös taiteellisen ulottuvuuden. Sen luomiseen tarvitaan taiteilijoita, artistisuutta, mielikuvitusta, huumoria ja myötätuntoa (Brecht 1967/1991, 122). Tämä yhdistää sen post-dramaattiseen teatteriin, jossa esim. visuaalinen ilmaisu on rajoittamatonta ja tasavertaista muihin esittämisen keinoihin nähden. Toisaalta Brecht myös kritisoi kokeilevan, yhteiskuntakriittisen ja poliittisen teatterin tuhoavan taiteellisen elämyksen luomista. Kehitys vaati viihteen ja opetuksen yhteensulautumista teatterissa, taidenautinnon eläytymiseen perustuvan pohjan romuttamista (Ibid., 136;139).

### **3.3 Feministinen brechttiläisyys – sosialistinen feminismi**

*“--Brechtian theory provides a tremendously powerful means of describing and producing a theater off resistance. These topics include feminism and its articulation with socialism, feminist theory and its articulation with some poststructuralist theory, feminist-socialist theater and its articulation with Brechtian dramaturgy– and all of these interacting together.”*

(Reinelt 1990, 81.)

Janelle Reineltin mukaan sana ”feminismi” ei voi koskaan esiintyä yksikössä, sillä erilaiset feminismit, erilaiset suuntaukset erottuvat toisistaan, mutta niiden väliset rajanvedot eivät silti ole selviä (Reinelt 1996, 81). Jonkin seikan ”feministiselle” tarkastelemiselle ei ole mitään yksiselitteistä mallia, mutta periaatteessa sen avulla kiinnitetään huomio *naisiin tai heidän poissaoloon*. Sen avulla tehdään näkymättömiä mekanismeja näkyviksi ja kyseenalaistetaan itsestään selvinä pidettyjä seikkoja, sillä ne ovat usein maskuliinisen kulttuurin tuottamia ja ylläpitämiä. (Austin 1990, 1–2<sup>12</sup>; Rosenberg 2001, 132.) Patricia R. Schroeder kirjoittaa, että feminismien sisällöt ja muodot vaihtelevat sen mukaan, kuka niistä kirjoittaa, mutta kaikissa niissä toistuu samoja piirteitä. *Feministisen draaman* määritelmiä on puolestaan muodostettu mm. seuraavalla tavalla:

---

<sup>12</sup> Austin, Gayle 1990 *Feminist Theories fo Dramatic Criticism*. Michigan: The University of Michigan Press, 1–2, sit. Rosenberg 2001, 132.

- “content alone can be the central defining quality”
  - “anything that gives women confidence, shows them to themselves”
  - “--is concerned with women surviving and creating new and human communities out of the wreckage of the past”
  - “When women's struggle for autonomy is a play's central rhetorical motive, that play can be considered as a feminist drama”.
- (Schroeder 1996, 155–156.)

Feministisenä draamana voidaan siis nähdä sellainen näytelmä, jonka keskiössä on *nainen*, mutta perinteisten draamakonventioiden rikkominen sekä erityisesti vanhojen, maskuliinisia arvoja tuottavien, klassikkodraamojen lukeminen vastakarvaan koetaan myös eräänä feministisen teatteriteorian avainkohtana. Draamatekstien feministisen lukemisen perussääntö on Judith Fetterlyn mukaan se, että lukijan tulee olla “resistant reader”, vastustuskykyinen lukija. *Vastustuskykyisellä* tarkoitetaan sellaista luentaa, jonka avulla tehdään vastarintaa draamakirjallisuuden kanonisoiduille mestariteoksille ja luetaan niitä “vastakarvaan”. Sama feministinen lähestymistapa on validi myös draamakirjallisuuden klassikoiden tulkitsemisperinteessä ja aiempien tulkitsemistapojen kyseenlaistamisessa. (Esim. Rosenberg 2001, 133.)

Chris Beasley'n mukaan kaikkien feminisismi(e)n lähtökohta on aina ensisijaisesti ”mainstreamin”<sup>13</sup> vastustaminen ja siten universaalien, maskuliinisten arvojen kyseenalaistaminen ja purkaminen. Yhtä lailla on tärkeää myös tutkia naisten asemaa ja ruumiillisuutta poliittisessa ja sosiaalisessa kontekstissa. (Beasley 1999, 3;8.) *Attempts on her Life* vastaa jo pelkän rakenteensa ansiosta Beasley'n asettamiin feminismin vaatimuksiin: traditionaalisten, *patriarkaatin kanonisoimien* draamakonventioiden rikkominen on jo sinänsä eräänlaista mainstreamin vastustamista, sillä aristoteelinen draama toimii myös väljästi klassisen Hollywood-elokuvan pohjana (mm. Reitala & Heinonen 2001, 41). Tutkimuksen kannalta kiinnostava *sosialistinen, brechtiläinen feminismi* puolestaan tutkii (naisen) sosiaalisen sekä taloudellisen aseman ja seksuaalisuuden/sukupuolen välisiä suhteita yhteiskunnassa. Näytelmätekstien<sup>14</sup> kautta on mahdollista implikoida ja esittää vaihtoehtoisia käsityksiä näistä suhteista, ja tällöin brechtiläisen teatterin keinoja on valjastettu

<sup>13</sup> suom. *valtavirta, valtasuuntaus*

<sup>14</sup> eng. *playtext*



palvelemaan feministisiä päämääriä. Näytelmät voivat toimia *esimerkkeinä* siitä, miten eri tavoin suhteita luokan, sukupuolen, orjuuden ja talouden välillä voidaan käsitellä (Reinelt 1990, 151.) Brechtiläisten keinojen, ja erityisesti *gestuksen*, avulla voidaan tarkastella sukupuolten välisten suhteita ja *fyysillistä* niitä gestuksen avulla (Ibid., 159).

Janelle Reinelt kirjoittaa, että feminismin ja brechtiläisen teorian on saattanut yhteen molempien yhteinen tavoite etsiä *poliittiselle teatterille* erilaisia muotoja. Juuri sosiaalisen kritiikin esittäminen ei-realistisessa esityksessä muokkaamalla *dramaturgiaa* sai feministit kiinnostumaan eepisestä teatterista ja brechtiläisistä tekniikoista. Poliittisen teatterin eräänä tavoitteena Reinelt näkee *ideologioiden* tekemisen näkyväksi, ideoiden ja suhteiden manifestoinnin ja niiden eräänlaisen *eristämisen* itsenäisiksi; tämä kaikki on päin vastaista realistiselle ja naturalistiselle teatterille, joissa ideologiat ovat kätkeytyneitä ja sisäänrakennettuja. (Reinelt 1990, 150.)

Elin Diamondin mukaan (1997, 43) sekä feministisessä että brechtiläisessä teoriassa on kyse monitulkintaisesta ja muuttuvasta lähestymistavasta, jota pitää lukea intertekstuaalisesti. Diamond ottaa myös esille jo pelkästään feministisen teorian monet käyttötarkoitukset (esim. kirjallisuuden, elokuvan, etnisyyden tai sosiaaliluokan tutkimuksessa), mutta hän kokee, että feminismillä on kaikissa muodoissaan yksi, sama tavoite: "engaged analysis of sex and gender in material social relations and in discursive and representational structures."(Ibid., 43.)

Toki myös brechtiläiseen feminismiin liittyy joitakin epäkohtia. Brechtiläinen dramaturgia ei ole suoraan siirrettävissä feministisen draaman palvelukseen, vaan brechtiläisyys pitää *radikalisoita* sopimaan feminismin käyttötarkoituksiin. Ristiriitoja näiden kahden välillä on nähtävissä esimerkiksi Brechtin omista draamoista; niissä on sukupuolirooleiltaan hyvin tyyppisiä henkilöitä, kuten esimerkiksi stereotyyppisiä *äiti-hahmoja* (Diamond 1997, 44). Toisaalta

esimerkiksi Brechtin näytelmässä Setsuanin hyvä ihminen<sup>15</sup> naispäähenkilö Sen Te'lle on kirjoitettu mielenkiintoinen tuplarooli, jossa hän hoitaa kaikki hankalat asiat *pukeutuneena mieheksi*. Sen Te luo itselleen näytelmässä maskuliinisen *alter egon*, Sui Ta'n joka edustaa Sen Te'lle vieraita arvoja. Sinänsä kaksoisolentojen asetelma on kyllä tyypillinen, jopa binaarinen oppositio (ks. s.56–57), jossa nainen on heikko ja kiltti, siinä missä mies vahva ja itsekäs. Silti näytelmän sisältö ruokkii ajatusta, jossa *molempia* arvoja, feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta tarvitaan. Sen Te oli *hyvä* ihminen naisena, kunnes ”serkku”, maskuliininen alter ego ottaa hänestä vallan yhteisön painostuksen alla. Näytelmän sukupuoliroolit ovat siis kirjoitettu tavanomaisiksi, mutta molemmat täydentävät toisiaan. Stereotyyppiset hahmot Sen Te tai Sui Ta eivät riitä sellaisenaan, vaan ”hyvän” ja ”pahan” tematiikkaa käsitellään yhtäläillä molempien sukupuolten kautta.

Aristoteelinen draamamuoto ei ole feministisen teatterin suosiossa, mikä yhdistää sen sekä post-dramaattiseen että brechtiläiseen teatteriteoriaan. Myös feministisessä teatterissa keskitytään esittämisen keinojen kehittämisen siinä mittakaavassa, että se on sen eräs suurimmista intentioista (Forte 1996, 20). Janelle Reinelt kirjoittaa, että käyttämällä brechtiläistä dramaturgiaa feministidramaatikot voivat korostaa, muokata tai poistaa sukupuoleen liittyviä merkityksiä ja ennakkokäsityksiä. Se onkin tärkein syy, miksi juuri brechtiläistä teoriaa usein yhdistetään feministiseen teatteriteoriaan – eikä vähiten siitä syystä, että molemmat asettuvat aristoteelista draamamuotoa vastustaviksi teatteriteorioiksi (ks. esim. Reinelt 1996, 35–49). Hänen mukaansa brechtiläinen teoria ja materialistinen feminismi muodostavat usein myös *postmodernille* lähestymistavalle tyypillisiä, kriittisesti kyseenalaistavia teatteriteoreettisia näkökulmia, jotka jakautuvat kolmeen pääkohteeseen:

- (1) tiiviin draamallisen kerronnan, suljetun lopun ja draaman kausaaliyhteyden rikkominen
- (2) sukupuolen esittämiseen ja sen representaatioihin liittyvien ideologisen ennakkokäsitysten purkaminen

---

<sup>15</sup>Alkuteos: *Der gute Mensch von Sezuan*. Suom. Elvi Sinervo, Otava 1967.

### (3) eheän henkilöhahmon dekonstruktio

Näytelmän *Attempts on her Life* kohdalle nämä kaikki kolme näkökantaa tulevat voimakkaasti esiin jo draamatekstissä, ilman näyttämöllepanoa. Kuten jo aikaisemmin on huomattu, Crimpin näytelmää ei suinkaan dominoi aristoteelinen, suljettu malli, jossa toiminta on kokonaista ja loppuun suoritettua. Sen sijaan post-dramaattisellekin teatterille tyypillinen episodimaisuus on eräs näytelmän dramaturgian tärkeimmistä elementeistä.

Vaikka Aristotelesta tulkitsisi pyrkien välttämään mustavalkoisuutta, on *Attempts on her Life* -näytelmästä silti helpompi löytää vastakkaisuuksia kuin yhtäläisyyksiä aristoteeliseen draamaan nähden. Crimpin näytelmän kohdalla tuskin voi puhua ajan, paikan ja toiminnan yhteydestä – yhtä lailla voimakasta omaa tulkintaa vaatisi selkeän alun, keskikohdan ja lopun hahmottaminen. Vastakkaisuuksista räikein on toki sukupuoleen liittyvä vaatimus, näytelmän pääosassa on *nainen*, johon liittyy kaikkein muiden ominaisuuksien ohella myös miehisiä piirteitä. Tässä kohtaa aion toki antaa hieman anteeksi ajan hampaalle, Aristoteleen *Runousoppi* on ennen kaikkea oman aikansa tragedioiden piirteiden kuvailua, eikä tarkoitus välttämättä ole ollut lainkaan tuottaa omaa draamateoriaa (Reitala & Heinonen 2001, 14). Erot aristoteelisen draaman ja *Attempts on her Lifen* välillä ovat pääasiassa muotoon, erityisesti juoneen, liittyviä eroavaisuuksia, jotka vaikuttavat hyvin selkeiltä. Näytelmä tuntuu kovin helposti asettuvan vastustamaan ”perinteistä” draamaa, mikä taas sijoittaa sen post-dramaattisen, brechttiläisen ja feministisen teatterin riveihin, ainakin kun asiaa tarkastelee tällä tavalla ”joko tai” -akselilla.

Brechttiläisiä teatterin vieraannuttamiskeinoja ovat mm. laulut, rikkonainen kerronta<sup>16</sup> ja sekä tapahtumien historiallistaminen. Laulun kautta esittäminen määrittelee katsojalle tietynlaisen tapahtumien havainnoinnin ja aistimisen, rikkonainen kerronta saa aikaan itsenäisiä, toisistaan riippumattomia kohtauksia, joissa kaikissa on oma käännöskohta. Tapahtumien historiallistamisen kautta luodaan tilaa kriittisyydelle: välimatka ”historiaan”

---

<sup>16</sup> *eng. narrative*

kuuluvaan tapahtumaan sallii vertailun nykyhetken tilanteeseen, sekä herättää mahdollisuuden tapahtumien kulkuun puuttumiseen ja muutokseen. Tarinan elementtien näytelmässä tulisi olla brechtiläiseen tapaan toistensa *vastaisia*, jotta jokaisella osa-alueella olisi oma rakenteensa, vähän kuten *näytelmä näytelmässä*. (Reinelt 1990, 157.)

Diamond kirjoittaa, että brechtiläisessä teatterissa vieraannuttamiskeinojen tärkeimmät päämäärät ovat representaatioiden "mystisyyden" poistaminen ja siten katsojan vapauttaminen kuvitteellisiin henkilöihahmoin samaistumisesta. Feminismin kannalta tärkein tavoite lienee tehdä näkyväksi *miten* ja *milloin* nautinnon kohteet, objektit<sup>17</sup> luodaan näyttämöllä. Mustavalkoista tai ei, tulkitsen nämä objektit naishenkilöhahmoiksi, sillä Diamond jatkaa, että tärkeää on luoda naisen ruumiin representaatio, joka *vastustaa* fetisointia. Post-dramaattinen draama jatkaa tämän ajatuksen vieläkin pidemmälle. Sen eräs intentio on esittää asioita, esineitä ja (näyttelijän)ruumiita siten, ettei niillä ole minkäänlaista viittausarvoa *todellisuuteen*, siten (nais)ruumis voi vapautua kaikista siihen liittyvistä kulttuurisidonnaisista merkeistä (ks. luku 5.)

---

<sup>17</sup> eng. *the object of pleasure*

## 4. Post-dramaattisen draaman rakenne

*"Nykyisyys teatterin olennaisena aikana tarkoittaisi siten aikaa jota ei voi kiinnittää kuvaksi, julkilausumaksi, teesiksi tai totuudeksi, vaan jää näyttämisen eleeksi ja teoksi, jossa toisenlainen, virtuaaliseksi jäävä todellisuus leikkii (mukana)."*<sup>18</sup>  
(Hans-Thies Lehmann)

Yleisen käsityksen mukaan post-dramaattista "tekstiä" ei voi kokea näytelmän käsikirjoituksena, *draamana*, henkilöhahmoineen, juonineen, dialogeineen ja näyttämöohjeineen (esim. Sierz 2007, 379). Mutta *Attempts on her Life* onkin sellainen näytelmä, joka ei sisällä lähes lainkaan parenteeseja ja siitä olisi äärimmäisen vaikeaa konstruoida tavanomainen juoni. Näytelmän käsitys henkilöahmosta on hyvin epäkonventionaalinen eikä dialogin funktio ei ole määriteltävissä vain tavanomaisesti *draamalliseksi*. Aleks Sierz alleviivaa, että yleensä draama rakentuu juuri näistä palikoista. Mutta mistä esimerkkidraama on rakentunut? Seuraavaksi tarkastelen *Attempts on her Lifen* avulla kolmea post-dramaattisen draaman kannalta funktioiltaan erikoislaatuista draaman osatekijää siten, että niitä myös peilataan brechttiläiseen dramaturgiaan ja feministisen teatteriteorian ideologisiin motiiveihin. Draaman rakennuspalikoina tarkastellaan:

- 1) juonta
- 2) henkilöahmoa
- 3) dialogia.

### 4.1 Juoni

*"--not action, but states."*  
(Lehmann 1999/2006, 68).

Dramaattisessa teatterissa on *juoni*, joka koostuu *dramaattisesta toiminnasta* siinä missä post-dramaattisessa teatterissa puolestaan luodaan toiminnan

---

<sup>18</sup> Lehmann, Hans-Thies: Luentomateriaali Theater als Möglichkeitsraum/Theater as Space of Possibility, suom. Annette Arlander, TEAK 2002.

sijaan pikemminkin olomuotoja<sup>19</sup>, olotiloja (Sierz 2007, 379). Post-dramaattisessa draamassa hylätään tietoisesti aristoteelinen malli juonesta. ”Aristoteelisella” tarkoitan sellaista draamaa, jossa on alku, keskikohta ja loppu ja jossa *toiminta* on loppuun suoritettua ja kokonaista (Aristoteles, 24–25; 37). Juha-Pekka Hotisen sanoin ”toiminta ei aristoteelisena käsitteenä sovellu läheskään kaikkeen nykyteatteriin” (Hotinen 2001, 218). Juonen tietoinen hylkääminen nivoutuu selkeästi perinteisen draaman konventioiden tahalliseen rikkomiseen. Siispä pelkän ”toiminnan” käsitteen avulla ole enää koherenttia määritellä *juonta, sillä toiminta ei ole etenevää, johdonmukaista, kausaalista eikä se välttämättä pääty mihinkään* (Ibid., 218).

Post-dramaattinen näytelmä koostuu toisiinsa liittyvien kohtauksien<sup>20</sup> sijaan itsenäisistä skenaarioista<sup>21</sup> (Zimmermann 2003, 74) Tavanomaisen juonen sijaan post-dramaattisessa draamassa halutaan siis tuottaa erilaisia, toisistaan irrallisia kuvia tai olotiloja, jotka eivät ole välttämättä sidottuja aikaan tai paikkaan. Nämä kuvat tai olotilat eivät ole osia yhdestä, yhtenäisestä juonesta. Ehkä post-dramaattisen draaman juoni ei siten olekaan lainkaan konstruotavissa – tai ehkä sitä ei ole olemassa?

Richard Schechnerin mukaan draamatekstin juoni voidaan muodostaa listaamalla kaikki henkilöahmon muutokset dramaattisen toiminnan alun ja lopun välillä (Schechner 1985, 185<sup>22</sup>; Lehmann 1999/2006, 77). Tällaisen metodin avulla myös näytelmän *Attempts on her Life* juoni olisi mahdollista määritellä, mutta tavanomaisesta, aristoteelisesta juonesta ”Annen” muodonmuutoksissa tuskin olisi kyse. ”Annen” muutokset ovat kyllä listattavissa aina masokistitaiteilijasta äidiksi, lapseksi tai autoksi. Silti ongelmia Schechnerin juonimallissa tuottaa se, että näytelmän juoni voidaan konstruoida tällä tavoin vain, jos jokaisen skenaarion ”Anne” tulkitaan konkreettisesti yhdeksi ja samaksi henkilöahmoksi. Muuten listan avulla ei saisi aikaan yhden

---

<sup>19</sup> *eng. states*

<sup>20</sup> *eng. scenes*

<sup>21</sup> *eng. scenarios*

<sup>22</sup> Schechner, Richard 1985 *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 185, sit. Lehmann 1999/2006, 77.

”Annen” tarinaa eikä juoni siten muodostuisi, sillä kyseessä olisi vain jonkinlainen kirjattu esiintymisjärjestys eri ”Anneista”.

Martin Crimpin *Attempts on her Lifes* post-dramaattisuus vahvistuu myös tämän määrittelyn kautta. Ensinnäkin Crimp itse on määritellyt näytelmänsä ”seitsemäksitoista kohtaukseksi teatterille”.<sup>23</sup> Mitä tulee näytelmän *muotoon*, se on oikeastaan kuvasarja<sup>24</sup> ”Annesta”, *kollaasi*. Useissa näyttämötoteutuksissa, joihin Crimp on jättänyt varsin vapaat kädet, ollaan keskitetty nimenomaan visuaaliseen ilmaisuun, jossa tekniikalla on suuri osuus (Zimmermann 2003, 75). Myös tämä Heiner Zimmermannin huomautus post-dramaattisen teatterin esitysmuodon yhteyksistä muihin taiteenaloihin linkittää sen erityisesti visuaalisiin taiteisiin: kollaasi, installaatio tai performanssi kuvaakin paremmin *Attempts on her Lifes* piirteitä kuin *teatteriesitys*.

#### 4.1.1 ”Juonettomuudesta” – ajan ja paikan paluu anarkiaan

Juonen vähäinen merkitys tai jopa ”juonettomuus” luo toki erityisen suuren pesäeron aristoteeliseen draaman nähden, sillä *Runousopissa* Aristoteles esittää tragedian tärkeimmät osatekijät seuraavassa järjestyksessä: juoni, luonteet, ajatus, tyyli, lyyrinen runous ja nähtävä esitys (Aristoteles, 22–24; Reitala & Heinonen 2001, 33). Post-dramaattisen teatterin näkökulmasta tämä sama listaus voisi toimia, mikäli muutettaisiin tärkeysjärjestys toisin päin: nähtävä esitys, lyyrinen runous, tyyli, ajatus, luonteet, juoni.

Aristoteles tekee jaon yksinkertaisiin ja monimutkaisiin juoniin. Yksinkertaisista juonista heikoimpia ovat ”kohtauksittaiset”, eli sellaiset, joissa juonen episodeja ei yhdistä toisiinsa todennäköisyys tai välttämättömyys, ja joissa sekoitetaan *asioiden luonnollinen järjestys* (Aristoteles, 28). Aleks Sierz toteaa, että *Attempts on her Life* ei ole analysoitavissa skenaarioiden realistisen ulottuvuuden kautta, koska näytelmässä ei missään vaiheessa määritellä *ajan*

---

<sup>23</sup> *Seventeen scenarios for the theatre*

<sup>24</sup> *eng. images*

*tai paikan määreitä* (Sierz 2007, 381). Aristoteleen vaatimukset luonnollisesta tapahtumajärjestyksestä eivät toteudu esimerkinäytelmässä. *Attempts on her Lifen* ”juonen” konstruointi ei liity niinkään loogisen tapahtumaketjun muodostamiseen vaan episodeja yhdistävän tekijän, ”Annen”, representaatioihin. Perinteisessä mielessä tulkittuna näytelmä on juoneton, mikä irrottaa sen myös muista draamallisen draaman vaatimuksista: kokonaisesta tarinasta, sen ajasta ja tapahtumapaikasta.

*Attempts on her Life* -näytelmässä ei sitouduta mihinkään tiettyyn kronologiaan, vaan eri ”Annet” voisivat olla olemassa rinnakkaisina ja samanaikaisina hahmotelmina. Vaikka näytelmästä olisi mahdollista tehdä sellaisia tulkintoja, joissa ”Annen” muodonmuutokset pyritään selittämään reaali maailman mukaisten sääntöjen mukaisesti, kuten esim. megatähden hurjalla elämäntavalla, olisi ”juoni” silti fragmentaarinen. *Varsinaisen tarinan* konstruointi ei edes ole tarkoituksenmukaista. Kuten Hans-Thies Lehmann toteaa, post-dramaattisessa teatterissa on kyse *olomuodoista, tiloista ja tunnelmista*. Siten kaikki *Attempts on her Lifen* skenaariot, ”Annen” olomuodot, voitaisiin esittää missä tahansa järjestyksessä. Skenaarioiden otsikoiden numeroinnissa ei edes ole pistettä, joten niillä ei välttämättä ole järjestysnumeroinnin kaltaista funktiota. Tästä poikkeuksen tekee skenaario *1 All Messages Deleted*. Se on selkeästi tarkoitettu näytelmän ensimmäiseksi skenaarioksi, sillä siinä konstruoidaan näytelmän jokainen ”Anne” lyhyiden puhelinvastaajaviestien avulla. Skenaario ei tarvitse toteutuakseen mitään muuta kuin puhelinvastaajan, mutta silti se on ikään kuin koko näytelmä pienoiskoossa. Se on myös ainoa skenaario, jonka voi Crimpin mukaan poistaa. Oman tulkintani mukaan juuri tämän skenaarion poistaminen olisi relevanttia, sillä siinä ei tarjota yhtään uutta ”Annea”, vaan pienet referaattit kaikista tulevista ”Anneista”.

Tietyn tilan määrittäminen paljastaa, tuottaa ja ylläpitää sosiaalisia rakenteita (Reitala & Heinonen 2001, 59). *Määritellyn tilan puuttuminen* puolestaan vaikeuttaa reaali maailman tai siinä toimivien yksilöiden konstruointia, mikä on eräs post-dramaattisen teatterin intentioista (Lehmann 1999/2006, esim. 55).



*Attempts on her Lifes* skenaarioista pystyy osin tunnistamaan niille mahdollisia tapahtumapaikkoja, esimerkiksi *11 Untitled (100 words)* voisi sisältönsä perusteella sijoittua loogisesti taidenäyttelyyn, mutta toisaalta vaikkapa *14 The Girl Next Doorin* laulunomainen rakenne ei sisällä ainuttakaan tilaan assosioituvaa merkkiä. Skenaariot voisivat yhtä hyvin tapahtua missä tahansa, mutta niiden merkityksien toteutuminen ei vaadi sitouttamista mihinkään tiettyyn tilaan. Siten näytelmässä luovutaan ainakin tekstin tasolla jälleen eräästä kulttuurisidonnaisia arvojärjestelmiä ylläpitävästä tekijästä, eikä sen avulla vahvisteta vallitsevia hierarkioita. Lieneekin itsestään selvää, että *Attempts on her Lifes* dramaturgia toteuttaa anti-aristoteelisuutensa ansiosta myös Janelle Reineltin *feministiseen dramaturgiaan liittyvää vaatimusta eheän kerronnan, suljetun lopun ja kausaaliyhteyden tietoisesta purkamisesta* (ks. s.30). Näytelmä toimii siis feminististen intentioiden mukaisesti myös rakenteensa puolesta, mikä liittyy myös *feministiseen sisällöntuottamiseen*.

#### 4.1.2 Juoni kompositiona

Martin Crimp koetaan erittäin tekstikeskeisenä draamakirjailijana, jonka näytelmissä ovat tyypillisiä mm. toistot, fraasit ja yhden johtoaatteen, teeman, varaan rakentaminen. Hän käsittelee tekstiä artefaktina, *jossa kaksoismerkitys, ironia sekä siten sanojen sisältämä lataus, merkitys luovat kielestä merkityksien, vallan ja todellisuuden taistelukentän*. (Zimmermann 2003, 70.) Crimpin näytelmien tiivis sommittelu ei siis viittaa siihen, että skenaariot olisivat itsenäisyydestään huolimatta mielivaltaisessa järjestyksessä tai joiden muotoa ei olisi tarkasti valittu, vaan päinvastoin, näytelmässä *Attempts on her Life* dramaturgia on loppuun saakka ajateltua. Aleks Sierz huomauttaakin, että näytelmä ja sen kaikkien omaleimaisten elementtien toteutuminen on täysin riippuvaisia *yksilöllisesti kirjoitetusta tekstistä* (Sierz 2007, 380). Heta Reitala ja Timo Heinonen (2001, 55) puolestaan toteavat, että "[draamassa] ei voi olettaa olevan sattumanvaraisia seikkoja, koska jokainen elementti on lähtökohtaisesti osa konstruktiota ja siten edelleen merkityksiä tuottavaa, tulkittavaa korpusta --". Vaikka "juoni" tai edes "juonettomuus" eivät ole parhaita käsitteitä

kuvailemaan *Attempts on her Lifes* dramaturgisia ratkaisuja, on niiden merkitys silti kiistaton sekä aristoteelisessa että rakenteeltaan kokeilevammassa draamassa.

Vaikka varsinaista juonta tai tarinaa ei pystykään konstruoimaan, ei silti ole sattumaa, että näytelmä alkaa skenaariolla, jossa puhelinvastaajaviestien avulla viitataan prologimaisesti *kaikkiin* tuleviin "Anneihin". Esimerkiksi tämä puhelinvastaajaviestin kursivoitu osuus toistuu sellaisenaan skenaariossa *11 Untitled (100 words)*:

– Anne? *Brilliant. It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sexy. It's deeply serious. It's entertaining. It's illuminating. It's cryptic. It's dark.* Let's meet. Call me. (Crimp, 205)

Juha-Pekka Hotinen on ehdottanut termiä *kompositio* korvaamaan *juonen* käsitettä uudessa ei-aristoteelisessa dramaturgiassa (Hotinen 2001, 217; ks. liite 2). Juonen sijaan post-dramaattisen draaman skenaarioiden järjestystä ja rakennetta voisi tosiaan kutsua osuvammin *kompositioksi*, joka viittaa tietoisesti jäsenettyyn tekstin rakenteeseen, mutta ei silti vaadi juonen kaltaista *loogisten ja toisiinsa liittyvien tapahtumasarjan tai kokonaisen tarinan muodostamista*. Käsittelemällä juonta rakennettuna kompositiona voisi silti tarkastella skenaarioiden muotoa ja rakennetta, ja niiden luomia merkityksiä erikseen ja suhteessa toisiinsa.

*Attempts on her Lifes* kompositio on harkittu. Näytelmä on postmodernismille tyypillisesti itsereflektiivinen. Sen skenaariot viittaavat intertekstuaalisesti toisiinsa ja jo niiden otsikoinnit liittyvät vahvasti ko. skenaarion sekä sisältöön että muotoon. Myös *hiljaisuudet ovat merkittyjä ja siksi merkityksellisiä ja niitä käytetään kohtuullisen paljon*. Juha-Pekka Hotisen (2001, 219) mukaan "uudessa" dramaturgiassa voidaan käyttää hyväksi hiljaisuuksia kommunikaation häiriönä, mutta ne antavat myös vastaanottajalle tilan *luoda merkityksiä näkemälleen tai kuulemalleen*.

Melkein kaikissa skenaarioissa otsikko toistetaan skenaarion aikana, yleensä sen loppupuolella, ikään kuin episodin sulkijana. Esimerkiksi edellisen lainatun

skenaarion 11 sulkuihin merkitty osuus otsikosta, (100 words), viittaa skenaariossa hiljaisuuksien aikana yhteensä viidesti toistuviin sanalistoihin. Niissä kaikissa on 20 sanaa – eli yhteensä 100 sanaa. *11 Untitled (100 words)* käsittelee masokistisen naisartistin, “Annen” itsetuhoista taidetta. Vaikka sanalistat vaikuttavat ensin eksplisiittisesti liittyvän lähinnä eri taidemuotoihin, ja sattumanvaraisuudessaan muistuttavat lähinnä dadaismia, myös *sanat on valittu kuvaamaan skenaarion sisältöä:*

deportment  
narrow  
brother  
to fear  
stork  
false  
anxiety  
to kiss  
bride  
pure  
door  
to choose  
hay  
contented  
ridicule  
to sleep  
month  
nice  
woman (a)  
to abuse (b)  
(Crimp, 255–256)

Tämä sanalista on skenaarion viimeinen ja se osuvasti päättyykin sanoihin (a) *nainen* ja (b) *pahoinpidellä/hyväksikäyttää*, kun kyseessä on itseään satuttava, masokistinen taiteilijainainen. Listoilla on dadaistisesta ulkoasustaan huolimatta selkeä funktio tämän skenaarion sisällöntuotossa. *Ne eivät ole temaattisesti irrallisia skenaariosta*. Vaikka käsikirjoitukseen ei ole merkitty ohjeita siitä, miten ne tulisi esittää, on repliikkien edessä aina ajatusviiva, mutta listoja edeltää ainoastaan ohjeistus: “*Silence. In the silence*” (Crimp, 255). Listat voisivatkin olla projisointeja, ääneen luettuja tai miimisesti näyteltyjä – tai kaikkia mainittuja. Esittämisen keinon valintaa ei ole valmiiksi määritelty, mutta sen *tarve* paljastuu pelkän draamatekstin avulla. Tämä skenaario paljastaa, että esityksessä tarvitaan jotakin tiettyä teatterillista esittämisen keinoa, mutta

valintaa ei ole tehty valmiiksi. Draamateksti vaatii siten avukseen näyttämöllepanon, joka purkaa myös tekstin auktoriteettiasemaa. *11 Untitled (100 words)* käyttäytyy juuri olettamani post-dramaattisen draaman tavoin, post-dramaattiset elementit ovat luettavissa skenaariosta, draamatekstistä, mutta vaativat esityksen toteutuakseen.

Erilaisten esittämisen keinojen kirjo ja sisäänrakennetut, ei-kirjalliset elementit linkittävät *Attempts on her Lifen* myös post-dramaattiselle teatterille tyypillisiin visuaalisiin ratkaisuihin. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa, että "visuaalisella dramaturgialla" ei kuitenkaan tarkoiteta ainoastaan *visuaalisesti organisoitua dramaturgiaa*, vaan *visuaalisten elementtien itsenäisyyttä kirjoitetusta tekstistä sekä niiden statusta omien merkitysten tuottajina* (Lehmann 1999/2006, 93). Kyse onkin ensisijaisesti siitä, millainen *muoto* ko. skenaariolle on valittu, sillä merkitys ja tapahtumat eivät ole konstruoitavissa vain sen avulla *mitä sanotaan*, vaan kerronnan muodolla on yhtä ratkaiseva osuus. Esimerkiksi skenaario *15 Statement* rakentuu todistajanlausunnosta, jossa henkilöä haastatellaan "Anneen" liittyvin kysymyksin ja skenaario *14 Girl Next Door* on samanniminen, brechtiläiseksikin tulkittu (mm. Luckhurst 2003, 55) laulu:

--

She's the predator  
She's the god of war  
She's the fatal flaw

She's the girl she's the girl  
She's the girl she's the girl  
She's the girl she's the girl  
SHE'S THE GIRL NEXT DOOR  
(Crimp, 265)

## **4.2 Dialogi**

### **4.2.1. Dialogi kommunikaationa**

*"The reader of Crimp's text no longer encounters the habitual image of passages of dialogue headed by the names of their protagonists, but 'expanses of speech'."*  
(Zimmermann 2003,74)

“Draamallinen diskurssi noudattaa pitkälti tavallisen sosiaalisen kassakäymisen mallia ja konventiota” (Reitala & Heinonen 2001, 52). Vaikka näin onkin, draaman dialogi on *järjestetystä, valikoidumpaa ja keskitetystä*, mikä tarkoittaa sitä, että dialogi sisältää tavalliseen puheeseen verrattuna moninkertaisen viittaus- ja informaatioarvon. Arne Kinnunen (1985, 66) kirjoittaa, että “ Draamallinen esitys – olipa se sitten näytelmä tai novelli – eroaa kaikista muista siinä, että kaikki tapahtuu kommunikaatioprosessina. Näytelmän kertoja viestii meille toisten henkilöiden kommunikoinnin välityksellä-- Kommunikaatioprosessissa on kaikki, se ilmentää kaikkea”. Eli ns. perinteisen draaman tavoin kaikki olennainen tuotetaan myös *Attempts on her Life* -näytelmässä dialogin, tai useasti vielä *puheen*, kautta.

Draama on konstruktio, johon liittyy vain sille ominaisia konventioita, *joiden rikkominen tahallisesti* vaatii näiden konventioiden tuntemista – ja juuri draaman konventioita vastaan rikkominen (esim. absurdi draama) on huomiota herättävää ja merkityksellistä (Reitala & Heinonen 2001, 52). Post-dramaattinen draama rikkoo perinteisiä draamakonventioita myös dialogin näkökulmasta. *Attempts on her Life* -näytelmän dialogille on tyypillistä lyhyys, monitulkintaisuus, samanaikaisuus, toistot sekä monologimaisuus. Yksi näytelmän dialogin ominaispiirre on myös nimenomaan *epätyypilliset viittaukset*, esimerkiksi skenaariossa *7 The New Anny* mainostetaan uudesta automallista hyvin kyseenalaisia ominaisuuksia:

–[phrase]

– We now understand that all the things other manufacturers offer as extras..

–[phrase]

– ...are offered on the Anny as standard.

–[phrase]

– Air-conditioning.

--

–[phrase]

– The back seat is never made slippery by sperm.

–[phrase]

– Slippery by blood.

(Crimp, 235;238)

Post-dramaattisen draaman diskurssia voi kuvata myös Elfriede Jelinikin nimityksellä *Sprachflächen*<sup>25</sup>. Se tarkoittaa vapaasti käännettynä *puhetahraa*, sellaista tilaa, jossa *puheella* on valta. (Esim. Sierz 2007, 379.) Sprachflächen tarkoittaa (draama)puhetta/tekstiä, jossa ei nähdä arvottavia eroavaisuuksia kerronnan, dialogin, kuvailun, näyttämöohjeiden tai ekspositorisen tekstin välillä (Zimmermann 2003, 74). Kaikki puheen muodot koetaan homogeenisena joukkona, vaikka siinä olisi kuinka toisistaan poikkeavia elementtejä. Aleks Sierzin mukaan *Attempts on her Lifestä* ei ole mahdollista tulkita *Sprachflächenin* läsnäoloa, joten se ei voi toimia esimerkkinä post-dramaattisesta näytelmästä. Sierzin mukaan näytelmä koostuu tunnistettavasti dialogista, sekä sisältää muutamia selkeitä näyttämöohjeita. (Sierz 2007, 380.) Tosin esimerkiksi Heiner Zimmermann esittää täysin päinvastaisen näkemyksen: "what spectators hear is rarely dialogue-- they hear the recital<sup>26</sup> of texts." (Zimmermann 2003, 76). *Attempts on her Life* sisältää kyllä tunnistettavaa dialogia siinä mielessä, että kirjoitettujen repliikkien välillä puhuja aina vaihtuu toiseksi Crimpin ohjeiden mukaisesti: ajatusviiva repliikin edessä tarkoittaa sitä, että puhuja on vaihtunut, mutta jos tauon jälkeen repliikin edessä ei ole mitään merkkiä, sama puhuja jatkaa. Seuraava esimerkki on skenaariosta *3 Faith in Ourselves*, jossa alleviivatut osuudet kuuluvat samalle puhujalle:

– She's angry.

– She's very angry.

Silence.

She's very angry, but she has a right to be.

– She has – well obviously- a right to be angry. Everything destroyed. A way of life destroyed. A relationship / with nature destroyed.

(Crimp, 219)

#### 4.2.2 Faattinen dialogi

On merkittävää, että *Attempts on her life*- näytelmän skenaarioissa *dialogia käydään määrittelemättömien henkilöahmojen tai puhujien välillä*. Tämä on päinvastaista perinteiselle näkemykselle, jossa dialogi eräs tärkeimmistä

---

<sup>25</sup> eng. *expanses of speech, language surfaces*

<sup>26</sup> suom. *selonteko, luettelo, kertomus, ääneen lausuminen*

funktioista on kuvata henkilöhahmon ominaisuuksia: luonnetta, asenteita, intentioita, sosiaalisia suhteita jne. *Attempts on her Lifen* dialogia voisikin kuvailla *faattiseksi*, jolloin tarkoitus ei ole välittää mitään oleellista informaatiota, vaan ylläpitää itsetarkoituksellista kontaktia. Faattiselle dialogille on tyypillistä, että repliikit voitaisiin vaihtaa kenelle tahansa, eikä sillä olisi mitään vaikutusta *merkityksen* kannalta. Lisäksi siihen liittyy myös jo itsessään ilmaiseva ulottuvuus. (Reitala & Heinonen 2001, 53.) Juuri siksi *Attempts on her Life* soveltuu hyvin esimerkiksi näytelmästä, jossa hyödynnetään faattista dialogia: repliikeille on merkitty jokin tietty puhuja ainoastaan yhteen skenaarioon, 16 *Pornó*.

Realistisilla henkilöhahmoilla tai heidän välisellä, realistisella dialogilla ei siis ole juuri mitään tekemistä post-dramaattisen draaman kanssa: puhujat eivät määrity sen perusteella, mitä he sanovat tai samaistu itse siihen. Tämän äärimmilleen viedyn vieraannuttamisefektin kautta samalla lähestytään sellaista anti-illusionaarista eepistä draamaa, joka erkaantuu yhä kauemmaksi realistisesta esityskonventiosta. (Zimmermann 2003, 74; 75.) Puhujia voi olla yhtä hyvin kaksi tai sata, sillä ainoastaan *puhujan vaihtuminen määrittellään*, joten jokainen repliikki voisi kuulua eri puhujalle.

#### 4.2.3 Dialogi polylogina

*“The play [Attempts on her Life] is a ‘polylogue’ of consencus.”*  
(Zimmermann 2003, 76)

Yksioikoinen tulkinta, jossa *Attempts on her Life* -näytelmä nähdään monologina on mahdollinen ainoastaan, jos tulkinnassa hyödynnetään *polylogin* käsitettä. Dialogissa puhujia on kaksi, mutta polylogilla tarkoitetaan ensisijaisesti sellaista vuoropuhelua, johon osallistuu enemmän kuin kaksi henkilöä. Sen toinen merkitys on *ulkoiseen muotoon kirjoitettu monologi, jonka sisällä erottuu monta puhuvaa subjektia*. (Hotinen 2001, 219.) Riippumatta kumman merkityksen valitsee, *Attempts on her Lifen* voi tulkita koostuvan dialogin sijaan polylogista.

Mielestäni eräs näytelmän kiehtovimmista seikoista on "Annen" läsnä - tai poissaolon suhde valtarakenteisiin mm. feministisestä näkökulmasta katsottuna, joten mielelläni edelleen hylkään näytelmän määrittelemisen monologiksi. Koen että puhujien vuoropuhelussa "Anne" sijoitetaan rooleihin nimenomaan *pakotettuna ja ulkopuolelta*, maskuliinisen puheen lävitse. Jokaisen näytelmän skenaarion, olipa kyseessä sitten monologi, dialogi tai vaikkapa laulu, pääasiallinen funktio on aina tuottaa erilaisia "Anneja": *anonyymien puhujien tuottamia naishahmoja erilaisissa tilanteissa*. Esimerkiksi toisessa skenaariossa *2 Tragedy of Love and Ideology* "Anne" kuvaillaan muutamalla repliikillä:

- The woman?
  - Young and beautiful, naturally.
- (Crimp, 208)

Skenaariossa *16 Pornó* "Anne" on kerrankin määritelty: "The principal speaker is a very young woman" (Crimp, 269). Se onkin tavallaan ainoa skenaario, jossa "Annelle" on annettu oma ääni. Näyttämöohjeissa ensimmäinen puhuja määritellään siis nuoreksi naiseksi, "Anneksi", ja toinen puhuja kääntää jokaisen repliikin jollekin Afrikassa, Etelä-Amerikassa tai Itä-Euroopassa käytetylle kielelle:

- The best years of her life are ahead of her.
  - [translation]
  - She may be seventeen or eighteen
  - [translation]
  - ...but ideally she's younger...
  - [translation]
  - ...fourteen perhaps or younger still.
  - [translation]
  - It's really really important to understand that she is in control
  - [translation]
- (Crimp, 269)

Tämäkään skenaario ei sisällä henkilöhahmoille tyypillistä puhetta, jonka kautta hänen olemustaan, luonnetta tai motiiveja voitaisiin tavoittaa. "Anne" *toistaa jotakin etukäteen määrättyä, sillä "Anne" puhuu itsestään kolmannessa persoonassa – ikään kuin itsensä ulkopuolelta*. Tämän ja skenaarion *5 The New Anny* simultaanitulokkausta käytetään mielenkiintoisesti eräänlaisena



äänimateriaalina: vieraalla kielen käytöllä ei tuoteta sisällöllistä merkitystä, vaan valjastetaan ääni *materiaaliksi* (Zimmermann 2003, 77).

*Attempts on her Life* -näytelmässä käytetään hyvin vaihtelevia keinoja puheen tuottamiseen, eikä niitä kaikkia voi suinkaan kuvata ”dialogiksi”. Edes käsite ”polylogi” ei kuvaile tarpeeksi skenaarioiden erilaisia *puheen, kommunikoinnin muotoja, joka ovat osin lauluja tai mainoksia*. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa, että kun koko teatteri kaikkine osa-alueineen toimii *Sprachraumina*<sup>27</sup>, *puheen tilana*, muuttuu näytelmän tavanomainen rakenne erityisesti dialogin tasolla. Se muuttuu epäkoherentimmaksi ja pirstaleisemmaksi, ja sen vuoksi myös näyttelijän rooli tulee jäsentää uudelleen:

--theatre without dialogue the figures only seem to be speaking. It would be more accurate to say that they are being spoken by the author of the script or that he audience lends them its inner voice.  
(Lehmann 1999/2006, 31.)

Oman tulkintani mukaan koko näytelmän voisi kokea ”Sprarchraumina”: olipa skenaarion muoto sitten mikä tahansa, se sisältää jonkinlaisen kirjallisen elementin, jossa *kommunikaatioprosessi* tapahtuu.

## 4.3 Henkilöhahmo

### 4.3.1. Näkökulmia henkilöhahmoon

*”In short, post-dramatic theatre puts the western tradition of mimesis, drama as representation, into question and then takes it apart by means of performance.”*  
(Sierz 2007, 379)

Lehmannin mukaan yksi suurimmista post-dramaattisen teatterin eroista perinteiseen draamaan nähden on se, että jälkimmäisessä on *henkilöhahmoja*<sup>28</sup> siinä missä post-dramaattisessa teatterissa hahmoja ei ole *määritelty*, vaan kyseessä on ”anonyymeja puhujia<sup>29</sup>” (esim. Sierz 2007, 379; Zimmermann 2003, 74). Henkilöhahmoihin liittyviä draaman konventioita on

---

<sup>27</sup> *eng. speaking space*

<sup>28</sup> *lat. dramatis personae*

<sup>29</sup> *eng. anonymous speakers*

rikottu aikaisemminkin esimerkiksi Samuel Beckettin absurdeissa draamoissa sekä Sarah Kanen *in-yer-face* -teatteriteksteissä (Zimmermann 2003, 74). Henkilöhahmottomuuden vaatimus välittyy helposti tarkasteltavaksi myös post-dramaattiseen *draamaan*: post-dramaattisen draaman yhteydessä ei voi oikeastaan edes ymmärtää *henkilöhahmoja* perinteiseen tapaan, sillä *hahmojen funktio ei ole samankaltainen kuin dramaattisessa draamassa*. Heidän kauttaan ei ole tarkoitus luoda kokonaisia, psykologisesti eheitä henkilöhahmoja, vaan oikeastaan luopua niistä. Vaikka edellisessä luvussa todettiin, että *Attempts on her Lifen* puhe on mahdollista tulkita dialogiksi, ei se ole tyypilliseen tapaan portti henkilöhahmon syvimpään olemukseen. *Sen, mitä sanotaan ei ole tarkoituskaan määrittellä puhujaa vaan tuottaa jälleen uusi konstruktio tai fragmentti "Annesta"*. Esimerkiksi tässä näytteestä skenaarista 17 *Previously Frozen* ainoa "henkilöhahmo", jota konstruoidaan, on poissaoleva "Anne":

- So. What? She doesn't work?
  - She *does* work.
  - She *has* worked.
  - She *can* work.
  - She *will* work.
  - She *won't* work.
  - What?
  - She *won't* work.
  - But she has skills.
- (Crimp, 282)

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa, että "*uudessa*" *dramaturgiassa* *henkilöhahmoon voidaan asennoitua roolina* ja esittämisessä käytetään hyväksi erilaisia vieraannuttamiskeinoja sekä metatasoja. Tällöin henkilöhahmo voi jäädä sekä psykologisesti että taustaltaan *tuntemattomaksi*. (Hotinen 2001, 218.) Tällainen näkemys, jossa henkilöhahmo koetaan nimenomaan *roolina*, paljastaa sen keinotekoiseen rakenteeseen nojautuvana konstruktiona, jota ei ole välttämättä tarpeen esittää *eheänä, inhimillisenä henkilöhahmona*. Post-dramaattisessa draamassa läpinäkyvä henkilöhahmon keinotekoisuus problematisoi myös *ihmisen representaatioita*, sillä se sallii jatkuvan liikkeen subjektista –osin jopa objektista– toiseen. Koska *Attempts on her Life* -näytelmässä ei ole

”henkilöhahmoja”, ei sen *puhujin* voi myöskään suhtautua samanlaisin vaatimuksin kuin aristoteelisessa draamassa. (Sierz 2007, 381.)

Aarne Kinnusen mukaan draaman muutoksessa huomattavaa on eräänlainen kokonaisen henkilöhahmon identiteetin katoaminen tai monitulkintaisuus: ”--henkilöt lakkaavat vähitellen tietämästä, keitä ovat, mikä on maailma, mikä on totuus, mikä todellisuus, ja mikä on oikein, mikä väärin” (Kinnunen 1985, 195). Esimerkiksi Beckettin näytelmässä *Leikin loppu* henkilöhahmot eivät tapahtumasarjan ollessa ohi kykene identifioimaan tapahtunutta, toisin kuin klassisessa, aristoteelisessa näytelmässä (ks. s.17). Post-dramaattinen draama on vienyt identiteetin problematisoinnin vieläkin pidemmälle luopumalla ei ainoastaan *tunnistamisesta, vaan purkamalla koko henkilöhahmon käsitteen pienempiin osasiin.*

*Attempts on her Life* -näytelmä edustaa henkilöhahmottomuudessaan ehdottomasti post-dramaattista draamaa. Näytelmän seitsemästätoista skenaariosta vain kahdessa rajataan puhujien määrä kahteen. Molemmissa näissä skenaarioissa, *7 The New Anny* ja *16 Pornó*, dialogi esitetään kahdella eri kielellä, mutta vain jälkimmäisessä ensimmäinen puhuja on määritelty *nuoreksi naiseksi*, mikä viittaa ”Anneen” (ks. s.43–44). Lisäksi viitaten henkilöhahmojen määrittelemättömyyteen on mielenkiintoista, että näytelmän ensimmäisessä skenaariossa, *1 All Messages Deleted*, ”repliikit” on kirjoitettu niin, että ne voidaan esittää pelkän puhelinvastaajan kautta, mutta pelkkien ääniviestin kautta viitataan kaikkiin näytelmän eri Anneihin *yhden* vastaajan kautta. Siten ”oikean” näyttelijän läsnäolo lavalla ei edes ole välttämätöntä, vaan koko skenaario voidaan todella esittää objektin, puhelinvastaajan kautta.

#### **4.3.2 Feministinen näkökulma: henkilöhahmon dekonstruktio ja muodonmuutokset**

*”Crimp deconstructs the difficulty of representing the female on stage in ways that are at once sophisticated and provocative for mainstream theatre, but theoretically troubling.”* (Luckhurst 2003, 49)

Näytelmän henkilöahmottomuus vastaa post-dramaattisen draaman lisäksi samalla myös Janelle Reineltin feministisen teatterin vaatimusta "henkilöhahmon dekonstruktioista" (ks. s.30). Feministisestä näkökulmasta henkilöahmojen määrittelemättömyys luo useita sukupuolen representointiin liittyviä uusia mahdollisuuksia ja toki myös ongelmakohtia. Elin Diamond väittää, että katsoja näkee näyttämöllä ainoastaan sukupuolen kulttuurisidonnaiset merkit, ei *sukupuolta* (Diamond 1997, 44,46.) Siten naisen ruumis ei voi koskaan olla näyttämöllä *neutraali*: siihen liittyvät tietyt, patriarkaalisen yhteiskunnan tuottamat asenteet ja odotukset.

Feministiteoreetikoiden yleinen kanta naisen ruumiillisuuteen näyttämöllä käsittää useita ongelmakohtia nimenomaan katseen ja katselemisen politiikkaan liittyvissä kysymyksissä. Tämä on erittäin kiinnostava ajatus *Attempts on her Life* -näytelmän kannalta, sillä siinä voidaan halutessa välttää kokonaan naisnäyttelijän ruumiin tuominen lavalle. "Annelle" ei ole *suoraan* kirjoitettu ainuttakaan repliikkiä, jota ei voisi esittää anonyymien puhujan kautta, tai joka olisi selkeästi vain "Annen" omaa puhetta. Näytelmän tapa tuottaa "Annet" on siten *naishenkilöhahmoa konstruoiva, loputon prosessi*. Näyttämöllepanossa on mahdollista luoda naispäähenkilöhahmo ilman, että häntä tuodaan lainkaan lavalle. Tämä tukee hyvin erästä feministisen teorian pääperiaatetta, jonka mukaan näkeminen, lukeminen tai kuuleminen ei koskaan voi olla neutraalia, vaan liittyy aina tiettyyn historialliseen kontekstiin ja ilmaistaan tietyistä kulttuurisista lähtökohdista käsin (Rosenberg 2001, 132). *Attempts on her Life* -näytelmän kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että lukija/katsoja ei välttämättä assosioi "Annen" sellaisia visuaalisia kulttuurisidonnaisia merkkejä, jotka välittyvät *katseen kautta ja jotka ovat sidoksissa naisen ruumiillisuuteen*.

Vaikka *Attempts on her Lifen* näyttämöllepanossa voidaankin halutessa välttää näyttelijän (naisen)ruumiin tuominen lavalle, ja siten väistetään yksi patriarkaatin kulttuurisidonnaisia merkkejä ylläpitävistä toimista, on näytelmän "Anne" silti asetettu useimmissa skenaarioissa suurimmaksi osaksi hyvin stereotyyppioita noudattaviin naisen rooleihin. Tämä puolestaan herättää

ajatuksia toisenlaisista naisruumiiseen ja naiseen liittyvistä epäkohdista. *Kaikki näytelmän "Annet" ovat maskuliinisen puheen tuottamia rakennelmia.* "Anne" kuvataan esim. äitinä<sup>30</sup>, rakastajattarena<sup>31</sup>, prostituoituna<sup>32</sup> ja yhdessä skenaariossa "Anne" esineellistetään jopa niin pitkälle, että hän ei ole edes *nainen* vaan auto<sup>33</sup>. Näytelmän ensimmäisen skenaarion ohella myös skenaario *14 Girl Next Door* toistaa kaikkia eri *Attempts on her Lifes* "Anneja":

--

She's a pornographic movie star  
A killer and a brand of car  
A KILLER AND A BRAND OF CAR

She's a terrorist threat  
She's a mother of three  
She's a cheap cigarette  
She is Ecstasy.  
(Crimp, 263)

"Annet", tulkintani mukaan näytelmän *Attempts on her Lifes* päähenkilöt, tuotetaan siis hyvin paljon toisistaan poikkeavissa tilanteissa ja muodoissa, joten ehkä "Annen" olemusta olisi hedelmällisempää käsitellä ei niinkään "henkilöhahmon" käsitteen vaan *muodonmuutosten* avulla. Hans-Thies Lehmann kirjoittaa:

--theatre is transformation at all levels-- an attention to processes of metamorphosis leads to another mode of theatrical perception in which seeing as recognition is continually outdone by a play of surprises that can never be arrested by an order of perception.  
(Lehmann 1999/2006, 77)

Feministisessä näkökulmassa ei tyypillisesti sitouduta yhteen tarjottuun muotoon tai identiteettiin. Tämä liittyy feministisen ajattelun "identiteettipolitiikkaan", jossa (nais)identiteettiä ei haluta nähdä staattisena tai selvästi rajattuna, vaan prosessina, loputtomana purkamisena ja rakentamisena. (Koivunen 1996a, 99.) "Annejen" identiteeteistä luopuminen ja uudelleen rakentaminen voidaan tulkita yhteiskuntakritiikiksi, jossa (naisen) identiteetti on sidoksissa (naisen) ruumiiseen. "Annen" pelastus toteutuu juuri

---

<sup>30</sup> 3 *Faith in Ourselves*

<sup>31</sup> 2 *Tragedy of Love and Ideology*

<sup>32</sup> 16 *Pornó*

<sup>33</sup> 7 *The New Anny*

muodonmuutosten kautta. Vaikka "Annelle" tarjotut roolit/olomuodot ovat usein stereotyyppioihin nojaavia, patriarkaatin naissukupuoleen yhdistämiä, hän ei kuitenkaan jää toteuttamaan niitä. "Annet" luopuvat identiteetistä ja ruumistaan kerta toisensa jälkeen, joka on merkki äärimmäisestä vastarinnasta.

Bertolt Brecht kokee draamallisuuden hajoamisen seurauksena myös yksilön, eritoten tämän psykologisten ominaisuuksien hajoamisen. Brecht kirjoittaa, että henkilöahmon ominaisuuksia voi jättää kertomatta ja toimintoja voi kuvata pelkkinä ilmiöinä, merkkeinä henkilön *luonteesta* (Brecht 1967/1991, 78.) Hänen mukaansa tämä toteutuu parhaiten ensimmäisissä dialektisen näytelmäkirjallisuuden kokeiluissa, jotka keskittyivät muotoon liittyviin seikkoihin. Siten yksilön psykologia pirstaloitui ja olosuhteet esitettiin eeppeissä prosesseina. Henkilöt tuotettiin *objektiivisesti*, heidän toimintansa ei ollut itsestään selvää vaan *huomiota herättävää ja toimintojen välisten yhteyksien pohtimiseen ohjaavaa*. (Brecht 1967/1991, 78, 96.) Brechtin ja feministisen teatteriteorian näkemys sirpaloituneesta yksilöstä ja identiteetistä eivät lähesty asiaa kuitenkaan samasta näkökulmasta. Brechtille yksilön, henkilöahmon fragmentaarisuus edustaa erästä vieraannuttamisefektin muotoa, eikä identiteettiä koeta sidoksissa ruumiillisuuteen. Feministisen näkemyksen mukaan juuri *identiteetti* tulee problematisoida rikkomalla rakennetta. Brechtille lähinnä rakenteellinen seikka on feministisestä näkökulmasta erittäin tärkeä, ideologinen kysymys.

Brecht manifestoi eläytymistä vastaan myös näyttelijän näkökulmasta. Hän kirjoittaa, että näyttelijä ei milloinkaan saa unohtaa esittävänsä toista henkilöä eikä saa päästää itseään muuntautumaan toiseksi henkilöksi. Eläytyminen on eeppeisen teatterin kirosana, ja siten myös tärkeä seikka vieraannuttamisefektiä ajatellen: kun katsoja ei *eläydy* ihmisten väliset tapahtumat esitetään siten, että ne eivät ole välttämättömiä tai luonnollisia, vaan vaativat selitystä. (Brecht 1967/1991, 121.) Tämä erityisesti vieraannuttamisefektiin liittyvä huomio toteutuu äärimmillään *Attempts on her Lifessä*, jossa näyttelijälle ei anneta mitään mahdollisuutta eläytyä "Anneen", sillä tämä päähenkilö voidaan konstruoida vain pieni palanen kerrallaan, jopa ilman konkreettista näyttelijää.

”Annen” olemassa olo voidaan tulkita vain 3. persoonassa, samoin kuin Brecht opastaa näyttelijän suhtautumaan esittämään hahmoon (ks. Brecht 1967/1991, 121–123).

*Attempts on her Lifessä* ”Annesta” luodut kuvailut voidaan tulkita siinä mielessä objektiiviseksi, että niiden tuottajia ei voi määritellä kokonaisiksi, psykologisiksi henkilöahmoiksi, joiden kautta luodaan illuusio ihmisyksilöstä. ”Annesta” annetaan vain pieniä palasia, mikä brechtiläisin termein kuvattuna on äärimmäistä, kompleksista vieraannuttamista. Juuri nämä palaset ovat *huomiota herättäviä* ja eri ”Annejen” väliset *yhteydet* vaativat katsojaa kiinnittämään niihin huomiota, täyttämään aukkoja ja valitsemaan niille merkityksiä. Vieraannuttaminen on olemassa jo kirjoitetussa draamatekstissä, sillä ”Annen” henkilöahmot ovat vain viitteitä, eivät kokonaisia merkkejä. Mikäli näyttämölle tuodaan deskriptiivisen puheen lisäksi muita viitteitä ”Annesta” vaikkapa näyttelijän (ruumiin, eleiden, gestuksen) kautta, tulee vieraannuttamisefektistä ikään kuin kaksinkertainen.

## 5. Merkityksen tuottaminen post-dramaattisessa draamassa

*” Ironically most believed in the lies the text propagates about its own senselessness and unsurprisingly found it impossible to locate political meanings at all, grasping immediately for that well-known postmodern trope that privileges lack of meanings as the ‘real meaning.’ ”*  
(Luckhurst 2003, 49).

Hans-Thies Lehmann listaa kattavasti teoksessaan *Postdramatic Theatre* post-dramaattiselle teatterille tyypillisiä keinoja<sup>34</sup> ja ominaispiirteitä. Lehmann toteaa, että niiden kautta tulevat esiin post-dramaattisen teatterin kaikki oleelliset, erilaiset elementit (Lehmann 1999/2006, 82). Teoksessa esitellyt erilaiset post-dramaattisen teatterin keinot ja ominaispiirteet ovat voimakkaasti sidoksissa erilaisiin tapoihin *tuottaa merkityksiä*, vaikka monet niistä luokittevatkin kosmeettisesti vain rakenteellisiksi erikoispiirteiksi. Kovin konkreettisesti tai kaiken kattavasta listauksesta ei silti ole kyse: Lehmann pikemminkin kuvailee elementtejä, jotka hän kokee post-dramaattiselle teatterille merkittäviksi. Mistään lopullisista rajauksista saati ”ohjelistasta” ei siis ole kyse.

Post-dramaattisen teatterin tyypillisin seikka on irtisanoutua aikaisemmista esityksiperinteistä, mutta yhä tiedostaa niiden olemassaolo. Sisällöntuottamisen kannalta suurin vastakkainen ominaisuus on jättää merkitysten muodostaminen ja tulkinta *katsojalle*. Suurin osa seuraavaksi käsiteltävistä, post-dramaattiselle teatterille tyypilliseksi mainituista piirteistä keskittyvätkin katsojan näkökulmaan. Tämä on erittäin mielenkiintoinen huomio sekä post-dramaattisen draaman jäljittämisen että sen sitouttamisen aristoteeliseen ja brechtiläiseen draamaan, koska suurin ero niiden välillä fokusoituu juuri katsojan suhtautumisen määrittelyyn. Voiko samoja katsojaan liittyviä seikkoja soveltaa myös mahdollisen post-dramaattisen draaman *lukijaan*, vai vaaditaanko kaikkien elementtien toteutumiseen *esitys ja katsoja*?

---

<sup>34</sup> *eng. postdramatic theatrical signs*



Olen jakanut nämä tyypilliset, sisällön- eli merkityksen tuottamiseen liittyvät elementit temaattisesti kolmeen pääkategoriaan:

- 1) Merkitysten simultaanisuus ja ei-hierarkkisuus
- 2) Ruumiin, subjektin ja identiteetin problematisointi
- 3) Maailmankuvan tuottaminen ja problematisointi

Jokaisessa kategoriassa keskitytään vain muutamaaan *Attempts on her Life* -näytelmän kannalta tärkeimpään post-dramaattiseksi luokiteltavaan elementtiin. Tarkoitus ei olekaan tuottaa näytelmästä kokonaista tulkintaa, vaikka käsiteltävänä ovatkin juuri sisältöön ja merkitykseen liittyvät seikat. Priorisoimalla Lehmannin esittelyn pohjalta nämä nyt käsiteltävät kolme teemaa ja niille ominaisia rakenteellisiakin seikkoja referoin omaa tulkintaani post-dramaattisen teatterin merkittävimmistä elementeistä ja samalla sen koko olemuksesta.

Haluan tuoda esiin Juha-Pekka Hotisen "uuden" dramaturgian (ks. liite 2) temaattiseen koheesioon liittyvän näkemyksen, joka on hyödyllinen myös analysoitaessa post-dramaattisen teatterin tapoja luoda merkityksiä. Hotisen näkemyksen mukaan (post-dramaattisen) näytelmän aiheet tai aiheet ilmenevät ainoastaan *suuntana*, jota voi vaihtaa tai joka saattaa katketa. "Aihe" koostuu pikemminkin mielikuvista, viittauksista, assosiaatioista tai näyttämöllisistä metaforista. (Hotinen 2001, 218.) *Attempts on her Lifen* kompositio, sommittelu ei ole omiaan tuottamaan vain yhtä, koherenttia tulkintaa aiheesta, mutta sen sijaan kaikki osaset liittyvät yhteen tavalla tai toisella. Siksi en määrittele näytelmää temaattisesti pirstaleiseksi, vaikka sen rakenne voimakkaasti siihen suuntaan viittaakin. Seuraavat post-dramaattisen draaman sisällöntuottamiseen liittyvät elementit eivät varmasti tarkoituksenmukaisesti tuota draamatekstissä käytettäessä vain yhtä *aihetta*, mutta *Attempts on her Life* -näytelmällä on silti taipumus rakentua sisällöllisesti ei niinkään yhden "tarinan" kuin yhden *naisen* varaan.

## 5.1 Merkitysten simultaanisuus ja ei-hierarkkisuus

*"The de-hierarchization of theatrical means is a universal principle of postdramatic theatre."*

(Lehmann 1999/2006, 86).

Post-dramaattisen teatterin yhteydessä kokonaisvaltaisella, ei-hierarkkisella ja simultaanisesti eri merkityksiä luovalla rakenteella pyritään saavuttamaan kaksi hyvin erilaista seikkaa. Ensinnäkin erilaisten teatterin keinojen käyttäminen siten, että niiden välillä ei ole arvottavaa rakennetta, sallii vapaan genrerajojen rikkomisen yhden ja saman esityksen sisällä. Tämä mahdollistaa tanssiteatterin, puheteatterin performanssin, kuvataiteiden jne. rinnakkaisen ja jopa samanaikaisen käyttämisen esityksessä. Toisekseen kaikki käytettävät teatterin keinot ja tyylit koetaan *tasa-arvoisina suhteessa toisiinsa*. Esityksen kannalta kaikki elementit voivat olla samanaikaisesti yhtä voimakkaita ja merkityksellisiä. Siten esityksessä voidaan johtaa katsojaa simultaanisesti useiden, toisistaan poikkeavien merkitysten luokse. (Lehmann 1999/2006, 87.)

Yhden, selkeän merkityksen tuottamisen välttäminen sotii tietysti sellaista (perinteistä) esitystraditiota vastaan, jossa pyritään luomaan yksiselitteinen merkitys siten, että kaikki esityksen elementit ovat harmoniassa suhteessa toisiinsa ja kokonaisuuteen (Lehmann 1999/2006, 86). Siksi post-dramaattisen teatterin vaihteleva ja ei-arvottava näyttämöestetiikka nostaa katsojan aseman suvereeniksi suhteessa esitykseen. Merkitysten tuottaminen tapahtuu viime kädessä katsojan *valinnan* kautta. Vaikka draamatekstissä ei olisi juonta tai kokonaisia henkilöahmoja, post-dramaattisen teatterin erikoislaatuisuus toteutuu vasta näyttämöllä ja viime kädessä katsojan kautta. Tämä selittää post-dramaattisen teatterin voimakasta esityslähtöisyyden vaatimusta. Tällaisen näkemyksen mukaan vasta katsojan, vastaanottajan, läsnäolo voi toteuttaa merkitysten vapaan tulkitsemisen esityksen pohjalta. Aristoteles halusi välittää katsojalle juuri tiettyjä, annettuja emootioita, Brecht puolestaan stimuloida katsojan kriittistä ajattelukykyä, mutta post-dramaattisen teatterin katsojan valinnalla on *itseisarvo* suhteessa nähtävään esitykseen.

*Attempts on her Life* kaikki 17 eri skenaariota rakentuvat toisiinsa nähden hyvin eri lähtökohdista. Kuten on käynyt ilmi, näytelmän skenaariot koostuvat tavanomaisen dialogin sijaan polylogista, faattisesta dialogista tai vaikkapa simultaanitulkauksesta. Ne muistuttavat vuoroin mainosta, elokuvan kohtausta, todistajanlausuntoa tai laulua. Näytelmän voimakas genererajojen rikkominen ja fragmentaarisuus luovat kaikille skenaarioille kuitenkin yhtä tärkeän statuksen: *jokainen skenaario rakentuu alusta loppuun saakka yhden tietyn muodon varaan*. Silti skenaarioiden välillä ei ole havaittavissa sellaista arvottavaa järjestystä, jossa esim. dialogia sisältävät skenaariot olisivat *sisällön* kannalta tärkeämpiä kuin vaikkapa laulun muodossa toimivat skenaariot.

Konkreettisimmat esimerkit *simultaanisten* merkitysten tuottamisessa *Attempts on her Life* -näytelmässä lienevät sellaiset skenaariot, joiden dialogia ei voi määritellä enää polylogiksi, tai edes kakofoniaksi, vaan joiden kohdalla on kyseessä todella tarkasti jäsennelty, simultaaninen vuoropuhelu. Näytelmän viimeisen skenaarion, *17 Previously Frozen* lähes lopussa käydään tällainen keskustelu:

- That thing about the killer. How he'd inflicted a total of 37 stab-wounds on the child's mother as the child slept.

- And it was his own child  
-No, it wasn't his own child. But his own child was there.

- He brought his child to watch

- He brought his own child- that's right- to watch his murder this other child's mother. He did what?

(Crimp, 284)

- What thing was it?

- The salmon?

- Yes.

- Well about how you define the word 'fresh'. What the word 'fresh' in a phrase like 'fresh salmon' actually means.

- You mean can it mean 'previously frozen'?

- Exactly.

Nämä repliikit on mahdollista tulkita toisistaan täysin erillisiksi, jolloin kyseessä voisi olla esimerkiksi neljä eri puhujaa siten, että vasemman palstan keskustelu käydään kahden eri puhujan välillä samoin kuin oikean puolimmainenkin. Tällöin ”keskustelussa” ei olisi aivan niin absurdiä sävyä, kuin jos vasemman ja oikean puoleiset repliikit todella koettaisiin *kahden* puhujan väliseksi: se mitä sanotaan osin samanaikaisesti liittyisi sekä murhattuun äitiin että pakastelohen tuoreuteen. Jotta puhujien määrää tai funktiota olisi vielä vaikeampi analysoida tuntuvat erilliset keskustelut tulevan samaan risteykseen viimeisessä siteeratussa repliikissä ”He did what?”, joka kallistuu enemmän kommentiksi vasemman palstan viimeiseen repliikkiin.

Merkityksien tulva ja niiden simultaaninen tuottaminen saakin aikaan eräänlaisen *ylenpalttisuuden tunteen*<sup>35</sup>. Toisena vaihtoehtona merkkien ja merkitysten tulvalle Lehmann näkee *merkkien supistamisen minimiin*. Toisin sanoen post-dramaattisessa teatterissa on mahdollisuus leikitellä runsaudella siinä missä minimalistisuudellakin. (Lehmann 2006, 89.) Jos esityksessä supistetaan merkitysten tuottamista, on silloin tarkoitus *provosoida katsojan mielikuvitusta*. Tällöin kyseessä on *aktivoiva teatteri*: ”Absence, reduction and emptiness are not indebted to a minimalist theory but to a basic motif of activating theatre”. (Lehmann 2006, 90.) Post-dramaattiselle teatterille tyypilliseen tapaan katsojalla (tai lukijalla) on siis vastuu itse täyttää aukkoja, ja tarttua näytelmässä tarjottuihin merkityksiin. Tällaisen (kirjoitetun) simultaanisen dialogin esittämisen keinot alleviivaavat jälleen esityksen tärkeyttä suhteessa draamatekstiin. Valintoja on toisaalta tehtävä paljon jo esitystapojen valinnassa ennen katsojan osuutta. Martin Crimp ei ole itse antanut minkäänlaista ohjeistusta siitä, miten simultaaninen, usean puhujan välinen keskustelu pitäisi esittää. Mikäli dialogi toteutetaan näyttämöllä yksinkertaisesti kahtena samanaikaisena keskusteluna, joutuu katsoja jälleen tekemään valinnan. Tilanne olisi sama, jos dialogi esitettäisiin neljänä erillisenä monologina, jolloin keskustelut tuottaisivat pikemminkin post-dramaattiselle teatterille tyypillistä äänimateriaalia (ks. s.43–44) kuin neljän eri valinnan mahdollisuuden.

---

<sup>35</sup> *eng. plethora*

Katsoja ei voi suhtautua esitykseen eläytyen, sillä se pyritään tekemään lähes mahdottomaksi. Post-dramaattinen teatteriesitys toimii ikään kuin haasteena, joka vaatii katsojan yksilöllisen panoksen esityksen subjektiivisessa ymmärtämisessä. *Attempts on her Lifen* kohdalla merkitysten rinnakkaisuus, kuten vaikka esimerkki simultaanisesta dialogista, yhdistää näytelmän vahvasti post-dramaattisen teatterin tärkeään ominaispiirteeseen, jossa yhdestä, samanaikaisesta toiminnasta luopumalla muodostetaan esityksestä katsojalle eräänlainen valintojen tila (Lehmann 1999/2006, 88). *Attempts on her Life* -näytelmän simultaanisuudesta ei ole epäilystäkään. Jo ensimmäisessä skenaariossa, 1 All Messages Deleted, monnimerkityksellisyys ja simultaanisuus tuodaan esiin puhelinvastaajan viestien muodossa. Kuten jo aikaisemminkin on todettu, skenaariossa paljastetaan erilaisia ”Anneja”, mutta arvottamatta tai antamatta mitään kokonaista. Vastuu merkitysten muodostamisesta jää vastaanottajalle, joka voi muodostaa annetun materiaalin pohjalta oman ”Annensa”.

### **5.1.2 Ei-hierarkkisuus ja simultaanisuus feministisen teatterin intentioiden toteuttajina?**

*”In post dramatic theatre it becomes a rule to violate the conventionalized rule and the more or less established norm of sign density.”*  
(Lehmann 2006, 89)

*Non-hierarchy*, ei-hierarkkisuus on selkeästi yksi post-dramaattisen draaman avainperiaatteista, joka ulottuu erilaisten esittämisen keinojen elementteihin, niiden kautta tuotettuihin merkityksiin ja lopulta oleellisesti myös vastaanottojaan, lukijaan tai katsojaan. Koska post-dramaattisen draaman perustuksissa on näin dominoiva, ei-arvottava lähtökohta sekä muodon että sisällön tuottamiseen, koen sen eräänlaiseksi sukulaissieluksi myös feministiselle teatterille, jonka eräs pääintentio on *binaaristen oppositioiden purkaminen*. Binaarisilla oppositiolla viitataan Hélène Cixous’n ajatukseen sukupuolittuneista, hierarkkisista vastapareista länsimaisessa ajattelussa.

Vastapareja ovat esimerkiksi valo/pimeys tai järki/tunne, ja niiden kautta toistetaan aina *miehinen/naisinen* – oppositiota. Tämä ajattelumalli paljastaa miehisen(fallos) tärkeän position verrattuna marginaaliseen, naisiseen(ei-fallos) puoliskoon parista (Cixous 1987,63<sup>36</sup>; Koivunen 1996b, 50.) Parien miehinen puolisko edustaa positiivisia, statukseltaan voimakkaiksi miellettyjä elementtejä. Vastaparien dekonstruktion avulla voidaan alleviivata merkityksien muodostumista myös puoliskojen suhteesta toisiinsa, sillä toteutuakseen vastakohtaparit edellyttävät molempien puoliskojen samanaikaista olemassaoloa. (Ibid.)

Vaikka ei-hierarkkisuus vaikuttaakin kosmeettisesti erittäin hedelmälliseltä lähtökohdalta nimenomaan feministisen näkökulman tuottamisessa, liittyy siihen eräänlainen *näkökulmasidonnaisuuden paradoksi*. Se tarkoittaa sitä, että feministisellä tieteenfilosofialla on kaksi mahdollisuutta: joko omaksua ja pitäytyä näkemyksessä, jonka mukaan *näkökulmia ei voida vertailla tai asettaa paremmuusjärjestykseen* tai hyväksyä *näkökulmien vertailtavuus ja arvottaminen*. (Rolin 2005, 97.) Ensimmäisessä tapauksessa säilytetään avoimuus erilaisia näkökulmia kohtaan, ja vapaudutaan siten mm. patriarkaatin tuottamien, kulttuurisidonnaisten *naiseen ja naisen ruumiiseen liittyvien merkkien dominoinnista, koska niiden arvottava ominaisuus puretaan*. Samalla silti estytään kritisoimasta sellaisia naissukupuoleen tai naisen ruumiiseen liittyviä näkemyksiä, joiden koetaan feministisestä näkökulmasta olevan lähtökohtaisesti virheellisiä tai keinotekoisia. Toisessa tapauksessa taas joudutaan osin luopumaan feminismille ominaisesta liberaaliudesta, jonka ansiosta kyseenalaistaminen ja avoimuus uusille näkökulmille ovat mahdollisia.

Merkitysten tuottamisen ei-hierarkkiseen järjestelmään liittyy siis feministisestä näkökulmasta toisaalta positiivinen, vanhoja rakennelmia purkava ulottuvuus, mutta esim. näytelmän eri ”Anneja” ei voida arvottaa erilaisten roolien perusteella, jotka vaihtelevat hyvinkin tyypillisestä äidin tai rakastajan kuvailusta vaikkapa epäkonventionaaliseen terroristisankarittareen. Koska

---

<sup>36</sup> Cixous, Hélène, 1987 ”Sorties. Out and Out: Attacks/Ways out/Forays, teoksessa Cixous Hélène & Clément, Catherine 1987. *the Newly born Woman*: Manchester: Manchester University Press, 63, sit. Koivunen 1996b, 50.

*Attempts on her Lifessä* viitataan kuuteentoista erilaiseen ”Anneen”, ovat ne kaikki post-dramaattisen teatterin ei-hierarkkisoivan järjestelmän nimissä yhtä hyväksyttäviä.

Toinen feminismin kannalta ongelmallinen seikka on post-dramaattisen teatterin *binaarisia oppositioita tuottava määrittelytapa*. Hans-Thies Lehmann määrittelee post-dramaattiselle teatterille tyypilliset elementit pääasiassa *vastakohtaparien kautta*. Post-dramaattisen teatterin *vastustajaksi, negatiiviseksi puoliskoksi asetetaan aristoteelinen draama ja siihen liittyvät konventiot*. Vastakohtapareilla on aina välttämättä jossakin määrin arvottava sävy siten, että toinen parista assosioidaan positiivisesti ja toinen negatiivisesti. Ongelmallista tämä on feministisestä näkökulmasta ajateltuna, koska eräänä feminismin päätehtävinä on nähty nimenomaan arvottavien järjestelmien ylläpitämisen vastustaminen ja patriarkaalisen yhteiskunnan binääristen oppositioiden purkamisprojekti. Tämän tulisi toteutua nimenomaan sellaisissa *vastakkainasetteluissa, joissa vastakohtaparit määrittyvät mustavalkoisesti akselilla positiivinen-negatiivinen*. (Cixous 1987, 63<sup>37</sup>; Koivunen 1996b, 50.)

Toisaalta asettamalla post-dramaattinen ja aristoteelinen teatteri vastakkaisiksi, täytyy ottaa huomioon, että ainoastaan ensimmäinen pyrkii feminismin peräänkuuluttamaan läpinäkyvyyteen ja monitulkintaiseen ajatustapaan, jotka estävät hierarkioiden syntymistä, kun taas aristoteelisen draaman voi kokea pikemminkin patriarkaatin arvoja ylläpitävänä foorumina. Kaikessa anti-hierarkkisuudessaan post-dramaattinen teatteri vaikuttaa poliittiselta kannaltaan kovin liberaalilta, joka taas tekee peräeron sekä brechtiläiseen että myös feministiseen teatteriin.

Ei-hierarkkisuus on tärkeä seikka myös post-dramaattisen draaman olemassaolon kannalta. Ensinnäkään se ei sulje pois draamatekstin käyttämistä *post-dramaattisen esityksen pohjalla*. Sen sijaan kirjoitettu näytelmäteksti voisi olla yksi merkitystä tuottavista elementeistä muiden

---

<sup>37</sup> Cixous, Hélène, 1987 ”Sorties. Out and Out: Attacks/Ways out/Forays”, teoksessa Cixous Hélène & Clément, Catherine 1987. *the Newly born Woman*: Manchester: Manchester University Press, 63, sit. Koivunen 1996b, 50.

joukossa, tasavertaisena ja simultaanisesti käytettynä *keinona muiden joukossa*. Koska post-dramaattisessa teatterissa käyttöön on haluttu kaikkien teatterigenrejen kirjo, teksti ei tietenkään voisi olla autoritäärisessä asemassa suhteessa esitykseen, vaan sitä voisi käyttää eri tavoin: puheena, projisointeina, lauluna, runoina, maalauksina jne. Mikä tärkeintä, kaikkia näitä erilaisia teatterin keinoja voidaan ottaa huomioon jo draamatekstissä. Esimerkkidraamassamme *Attempts on her Life* läheskään kaikkia skenaarioita ei tarvitse tuottaa äänen eikä siten myöskään läsnä olevan näyttelijän ruumiin kautta, vaan esittämisen voisi toteuttaa installaationa tai vaikka mykkäfilmin avulla.

### 5.1.3 Ei-hierarkkisuus brechtiläisestä näkökulmasta

Post-dramaattisessa teatterissa eräs intentio on siis löytää sellainen esittämisen keinojen monimuotoisuus, joka asettuu vastakkaiseksi suhteessa perinteiseen näkemykseen *esityksen merkityksestä*. Tällainen perinteisiä esityskonventioita rikkova, jopa eksperimentaalinen merkitysten massatuotanto asettaa toki myös esityksen katsojan vastaanottamaan jotakin ei-totuttua. Lehmann kirjoittaa, että katsojan ei tule muodostaa välittömiä merkityksiä näkemälleen, vaan niiden tuottamista voi ja pitää lykätä (Lehmann 2006, 87).

Post-dramaattisen ja brechtiläisen teatterin pyrkimys estää katsojan *samaistuminen* on samankaltainen, mutta silti erilaisin motiivein allekirjoitettu päämäärä. Siinä missä brechtiläisessä teatterissa herätetään ajattelemaan ja haluamaan muutosta nykyiseen, post-dramaattisen teatterin katsoja prosessoi esitystä lykkäämällä *merkityksen* rakentamista. Sekä merkitysten moninaisuus että niiden simultaaninen tuottaminen johtavat katsojan kannalta myös siihen, että havaintojen lohkominen pienemmiksi merkitysyksiköiksi on välttämätöntä. Toisin kuin dramaattisessa teatterissa, katsojalle on palautettu mahdollisuus tarttua mihin tahansa samanaikaiseen tapahtumaan ja sen merkitykseen. (Lehmann 2006, 87–88.) Aleks Sierzin mukaan *Attempts on her Life* -



näytelmän post-dramaattisin elementti onkin juuri sen *avoin muoto*, joka haastaa lukijan tai katsojan itse luomaan merkityksiä (Sierz 2007, 381).

Ei-hierarkkisuus ja simultaanisuus ovat brechtiläistä ja post-dramaattista teatteria erottavia tekijöitä. Genrerajojen rikkominen oli sallittua myös Brechtin mielestä: "--yhdessä ja samassa esityksessä käsitellään teemaa kolmella eri tavalla: sanan, musiikin ja kuvan keinoin. Näin syntyy itsenäisten taiteiden kollektiivi." (Brecht 1967/1991, 284). Taiteet ovat kyllä tasa-arvoisia ja sen puitteissa itsenäisiä myös post-dramaattisessa teatterissa, mutta näitä erilaisia keinoja ei ole tarkoitus sitoa vain yhden teeman käsittelemiseen, vaan kaikki käytettävät teatterin keinot saattavat johdattaa esitystä ja katsojaa eri suuntaan.

Selkeä yhtymäkohta kaikissa kolmessa, aristoteelisessa, brechtalaisessa ja Lehmannin post-dramaattisessa teatterissa on katsojan aseman valtava *merkitys*. Aristoteelisen mallin mukainen emootioiden välittäminen ja eläytyminen problematisoidaan sekä Brechtin että Lehmannin toimesta, mutta eri lähtökohdista. Molempien teatterimuotojen anti-aristoteelisuus ilmenee siis rakenteen lisäksi myös sisällössä, sekä erityisesti sen välittämisessä katsojalle. Brecht kirjoittaa, että "uusi teatteri vaatii uudenlaisen katsojan", ja kuinka sellainen ihmistyyppi onkin jo olemassa, mutta ei käy vielä teatterissa (Brecht 1967/1991, 42–43). Lehmann puolestaan toteaa, ettei post-dramaattisen teatterin katsoja ole vielä tottunut sen ominaispiirteisiin, vaan hän odottaa *draamalta* juonta, tarinaa ja dialogia. Post-dramaattisen teatterin tämän hetkinen, valveutunut katsoja on Lehmannin mukaan todennäköisimmin jonkin visuaalisen taiteen tai musiikin harrastaja. (Lehmann 1999/2006, 31.)

Molemmissa teatterimuodoissa asetetaan katsoja sellaiseen positioon, josta hän tarkastelee, analysoi ja luo merkityksiä näkemälleen. Brecht kirjoittaa, ettei moderni katsoja halua joutua suggestion valtaan eikä menettää ajattelukykyään, jolloin aristoteelisesta *eläytymisestä* luopuminen johtaa poliittiseen asennoitumiseen (Brecht 1967/1991, 97–98). Post-dramaattisessa teatterissa katsojaa ei pyritä stimuloimaan sisällön poliittisen merkityksen kautta, vaan post-dramaattisen teatterin anti-hierarkkisoiva rakenne pakottaa

myös katsojan luomaan henkilökohtaisia merkityksiä näkemälleen. Toisaalta se herättää katsojan analysoimaan omaa suhdettaan hierarkkisoiviin järjestelmiin ja omiin arvoihin, koska niitä ei tarjota esityksessä valmiina.

## **5.2. Ruumis, identiteetti ja niiden problematisointi post-dramaattisessa teatterissa**

*"For someone who expects the representations of a human – in the sense of psychological – world of experience, it can manifest a coldness that is hard to bear"*  
(Lehmann 1999/2006, 95).

Hans-Thies Lehmann toteaa, että tekstilähtöisen teatterin katsojat ovat syvästi juurtuneet odottamaan teatteriesitykseltä erityisesti kahta seikkaa. Ensinnäkin teatteriesityksen puheen, kommunikaation, oletetaan olevan alisteista kirjoitettuun tekstiin nähden ja toisekseen lavalle odotetaan ihmisenäyttelijöiden representaatioita fiktiivisistä, inhimillisistä henkilöhahmoista. (Lehmann 1999/2006, 95.) Jälkimmäinen liittyy jo käsiteltyyn henkilöhahmon dekonstruktioon ja post-dramaattisen teatterin "henkilöhahmojen" epäpsykologiseen lähtökohtaan, mutta samalla esiin nousee yhä monitahoisempia ruumiillisuuteen ja identiteettiin liittyviä kysymyksiä – eritoten feministisestä näkökulmasta.

Post-dramaattisessa teatterissa hylätään eheän henkilöhahmon tuottamisen lisäksi draamalle yleensä tyypillisen, inhimillisen *toiminnan imitointi*. Tämä on tärkeä seikka erityisesti ihmisruumiin representaation näkökulmasta. Varmasti post-dramaattisessa esityksessä näyttämöllä on ihmisenäyttelijöitä, joiden kautta esitetään, mutta silti toiminnan ei pidä olla inhimillistä tai *ihmisen representointiin assosioituvaa*. Lehmannin mukaan teatteriinkin liittyy odotus *ihmisruumiin* osuudesta esitykseen, joka luo siihen *lämmön tunteen*. Vaikka jo avantgardistiset, eepiset ja dokumentaariset esitykset ovat tehneet tavallaan lopun tälle teatterin odotusarvolle, post-dramaattinen teatteri vie ajatusta vieläkin pidemmälle: tarkoitus ei ole aina erkaantua vain ihmisruumiista ja sen lämmöstä, vaan myös kaikista niihin liittyvistä assosiaatioista. (Lehmann 1999/2006, 95.) Siispä pelkästä *ihmishenkilöhahmojen konstruoinnista ja*

*representoinnista luopuminen ei riitä, vaan myös ihmisruumiille tyypillisistä merkeistä tulisi päästä eroon niin toiminnan kannalta kuin visuaalisten elementtienkin suhteen. Mikäli lavalla on näyttelijän ruumis, sen tulee viestiä myös muita kuin inhimillisiä signaaleja.*

Post-dramaattisessa teatterissa hylätään sekä kokonaisten, loogisten merkitysten tuottaminen sekä problematisoidaan tai jopa vieraannutaan perinteisen, psykologisen henkilöhahmon tuottamisesta. ”*Henkilöhahmolle*” ei pyritä konstruoimaan vain yhtä identiteettiä tai ruumista. *Attempts on her Life* -näytelmässä on periaatteessa toimittu juurikin näin: näytelmässä ei tavoitella vain yhtä, kokonaista henkilöhahmoa, vaan sen jonkinlaisia, keskeneräisiä kopioita tai versioita. Näytelmän väljä rakenne antaa tilaa nimenomaan (nais)sukupuolen erilaisiin representaatioihin, sillä näytelmän päähenkilö ”Anne” on mahdollista esittää esim. naisnäyttelijän kautta, tai häntä ei ole välttämätöntä tuoda lainkaan lavalle, jolloin ”Anne” tuotetaan pelkkien repliikkien tai puheen kautta. Tämä liittyy eheän henkilöhahmon dekonstruointiin, sillä ”Anne” on jaettu seitsemääntoista skenaarioon pieniin hippusiin, jotka eivät suinkaan yhdessä muodosta yhtä, kokonaista henkilöhahmoa, vaan pikemminkin ”Annen” keskeneräisiä luonnoksia, näytelmän nimen mukaisia *yrityksiä*, jotka ovat osin toisistaan hyvin poikkeavia. Esimerkiksi *Attempts on her Lifen* skenaario *3 Faith in Ourselves* sisältää kohdan, jossa skenaarion ”Anya” merkitsee sekä naista että puuta:

- The trees in other words have names.
  - They have names just as the inhabitants have names. There is the person, and there is the tree. There is Anya the woman, and there is Anya the tree.
- (Crimp, 215)

### **5.2.1. Ruumis objektina**

*”The central theatrical sign, the actor’s body, refuses to serve signification”*

(Lehmann 1999/2006, 95)

Kaikki post-dramaattisen teatterin piirteet ovat alisteisia sen anti-hierarkkiselle merkitysrakenteelle – niin myös ruumiin esittäminen. Tulkitsen edellisen sitaatin siten, että post-dramaattisen teatterin tärkein merkityksen rakentaja olisi

kuitenkin näyttelijä ja tämän ruumis, mutta silti tarkoitus on rakentaa sen pohjalta jotakin muuta, valjastaa ihmisruumis kantamaan *mitä tahansa merkityksiä*. Lehmannin mukaan tarkoitus on viedä ruumiin merkityksen tuottaminen tai ei-tuottaminen niin pitkälle, että ruumiista muodostuu ratkaisematon arvoitus<sup>38</sup>, teema. (Lehmann 1999/2006, 96.)

Lehmann myös toteaa, että (nais)ruumiin representoinnin problematisointi liittyy erityisesti feministiseen teatterikritiikin piiriin:

The female body as a socially coded 'projection screen' for ideals, wishes, desires and humiliations has become especially thematized as feminist criticism has made the male-coded images of woman, and increasingly also gender identity, recognizable as constructs, raising consciousness about the projections of the male gaze. (Lehmann 1999/2006, 139.)

Historiallisessa patriarkalisessa diskurssissa "nainen" on jopa toiminut *merkkinä, jolla ei viitata millään tavalla todellisuuteen* (Harris 1999, 16<sup>39</sup>; sit. Luckhurst 2003, 54).

Näytelmän *Attempts on her Life* "Annet" ovat tässä suhteessa mielenkiintoisesti ja erittäin ei konventioiden mukaisesti konstruoitu (nais)"henkilöhahmo". "Annen" metamorfoosit sekä jatkuva pakeneminen eivät anna tavoittaa "Annen" ruumista tai siihen liittyviä oletuksia. Feministisestä näkökulmasta ajatellen on samaan aikaan todella mielenkiintoista että todella alistavaa, että näytelmä voidaan esittää ilman fyysistä "Anneä". Toisaalta jos "Anneä" ei tuoda naisnäyttelijän ruumiin muodossa lavalle lainkaan, voidaan välttää kaikki niiden merkkien esittäminen, jotka kulttuurisesti liittyvät naisen ruumiiseen. Toisaalta "Annet" muodostetaan usein maskuliiniseksi tulkittavan puheen kautta, eikä "Annen" toiminta ole välttämättä hänen omissa käsissään. Esimerkiksi skenaariossa *6 Mum and Dad* on dialogista irrallisia osuuksia, joissa "Annen" tunteita ja toiveita kerrotaan jälleen 3. persoonassa, vieraannuttaen:

---

<sup>38</sup> *eng. enigma*

<sup>39</sup> Harris, Geraldine 1999 "*Staging Femininities: Performance and Performativity*" Manchester and New York: Manchester University Press, 16, sit. Luckhurst 2003, 54.

- Oh yes. There's definitely a funny side.

*Silence. In the silence:*

'Ann feels that there is sometimes a problem with the word "singles", as it is often misunderstood. She would like to stress that these holidays are not match-making events, but instead bring like-minded people together in informal and friendly surroundings, allowing them to enjoy a holiday together, and leave as friends.'

(Crimp, 233)

## 5.2.2 "Henkilöhahmo" muodonmuutoksina

Näytelmän ruumiillisuutta tarkastellessa nousee esiin juuri muodonmuutoksien suuri merkitys sekä merkitysten tiheällä tuottamisella sekä esimerkkidraaman "Annejen" luomisessa. Muodonmuutoksien tarkasteleminen on kiinnostavaa että post-dramaattisen teatterin näkökulmasta että feministisen teatterin kannalta. Yleinen, feministinen näkökulma (nais)ruumiin esittämiseen on, että naisen ruumis näyttämöllä ei koskaan ole neutraali, vaan se on täynnä kulttuurin tuottamia merkkejä sukupuolesta ja sukupuoliroolista (esim. Geis 1996, 169). Naisen ruumiillisuus ja ruumiin esineellistäminen, jopa kohtelemisen *konkreettisenä objektina* ilmenevät *Attempts on her Lifestä* jo tekstin tasolla.

"Annen" muodonmuutoksista useimmat ovat henkisiä. Tämän näytelmän kohdalla käsitteen "henkilöhahmo" käyttäminen on muutenkin ongelmallista, muodonmuutoksien kautta havaitaan, ettei "Annella" viitata välttämättä edes ihmiseen. "Anne" rinnastetaan toistuvasti objektiksi tai naiseksi, jota esineellistetään. Muutamassa skenaariossa viitataan myös "Annen" omaan haluun olla kone tai esine, jolloin post-dramaattisen teatterin näkemys ihmisestä *minkä tahansa merkityksen tuottajana toteutuu*. Esimerkiksi skenaariossa *6 Mum and Dad*, lapsi "Anne" kertoo vanhemmilleen haluavansa isona terroristiksi. Skenaarion anonyymit puhujat siteeraavat "Annen" lapsuudessa lausumaa, omaa repliikkiä: "I feel like a screen" (Crimp, 228).

Skenaariossa *7 The New Anny* "Anne" on uusi maasturi, josta on tehty mainos. Siinä "Anne" on muutettu autoksi, objektiksi, joka yleensä kuvastaa miehistä valtaa tai toimii sen symbolisena jatkeena. "Anny-maasturi" on superauto länsimaalaisille, raiskauksesta ei jää veri-, sperma- tai oluttahroja takapenkille,

kukaan ei koskaan pakkaa "Annya" täyteen räjähteitä poliittisen kannanoton nimissä, "Anny" on nopea ja tehokas ja saatavilla sadan prosentin rahoituksella rajoitetun ajan. Ironisesti "Anny-Anne" on autona paljon *hyödyllisempi* kuin ihmisenä. Skenaarion objektiksi muuntautunut "Anny" auto palvelee auliisti kaikkia ajajansa tarpeita ja arvoja siinä missä muiden skenaarioiden "ihmis-Annet" ovat sekavia ja epävarmoja, toivottomia tai itsetuhoisia. Kohtauksessa ironisoidaan oivallisesti koko länsimaalaista, pahimmillaan todella kieroutunutta arvomaailmaa muuttamalla ihmisen esineeksi, luopuen "*Annyyn*" *liittyvistä inhimillisistä piirteistä*.

Skenaarion *11 Untitled (100 words)* esineellistäminen tapahtuu puolestaan "Annen" itsensä toimesta. Taiteilija-Anne on tehnyt naisruumiistaan taideteoksen yrittämällä tappaa itseään useita kertoja –onnistumatta. "Anne" on dokumentoinut itsemurhayrityksiä, ja muodostanut näyttelyn lasinsirpaleista, lääkkeistä, itsemurhaviesteistä ja valokuvista, joissa on "Annen" HIV-positiivisia seksipartnereita. Tässä skenaariossa patriarkaalisen kulttuurin tuottama, tyypillinen naissukupuolen alistaminen on käännetty ylösalaisin: "Anne" esineellistää itse itsensä. "Anne" on tehnyt ruumiistaan objektin, julkisen tarkastelun kohteen, joka asetetaan esille ei-seksuaalisessa mielessä. Ruumista arvioidaan, pohditaan aiheutettuja vahinkoja ja keskustellaan siitä kuten mistä tahansa taideteoksesta:

- It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sick. It's sexy. It's deeply serious. It's entertaining. It's illuminating. It's dark. It's highly personal and the same time raises vital questions about the world we're living in.
- What fascinates me is her use of textures. I think there's a great sensitivity here in the juxtaposition of materials: leather and glass, blood and paper, Vaseline and steel, which evoke in the viewer an almost visceral reaction.
- I'm afraid what we're seeing here is pure narcissism.—  
(Crimp, 250)

Post-dramaattinen draama ei ehkä kaikessa monimerkityksellisyydessään toimi parhaiten poliittisen sisällön tuottajana, mutta sen avulla olisi mahdollista purkaa nimenomaan naisen ruumiin representointiin liittyviä seikkoja. Mikäli post-dramaattisessa teatterissa näyttelijän ruumis ei suostu alistumaan sille tavanomaisiin normeihin eikä toimimaan niiden mukaan, olisi ehkä vihdoinkin aika

kumota väite, jonka mukaan naisnäyttelijän ruumis ei voi koskaan olla lavalla neutraali. Ei ruumiin tarvitsekaan olla neutraali, vaan se voi olla ”resisting”, vastustava. Koska post-dramaattisessa teatterissa ruumista vieraannutetaan sekä psykologisesti että fyysisesti tyypillisistä inhimillisistä konventioista, vieraannutetaan samalla myös patriarkaatin tuottamista, naisruumiin kulttuurisista merkeistä. *Attempts on her Life* tuottaisi post-dramaattisesti erinomaisen mahdollisuuden esittää naisen ruumis ilman tyypillisiä assosiaatioita, sillä ”Annen” poissaolosta tulee jopa merkityksellisempää kuin läsnäolo.

### **5.3 Todellisuuden ja maailmankuvan esittämisestä post-dramaattisessa teatterissa**

*“The postdramatic theatre is the first to turn the level of the real explicitly into a ‘co-player’ – and this on a practical, not just theoretical level.”*  
(Lehmann 1999/2006, 100)

Perinteisen teatterin oletuspohja on, että esityksessä luodaan suljettu, fiktiivinen maailma, joka tuotetaan jäljittelyn kautta (Lehmann 1999/2006, 99). Tämä on post-dramaattisen teatterin selkeä vastakohtaisuus brechtiläiseen ja erityisesti aristoteeliseen draamaan nähden: kokonaisen maailmankuvan, todellisuuden jäljittelystä luopuminen. Perinteisesti draaman oletetaan pyrkivän suljetun kosmoksen luomiseen mimesiksen, jäljittelyn kautta – ja se nähdään yleensä vastakkaisena diegeettiselle kerronnalle (Hosiaislouma 2003, 148).

Hans-Thies Lehmann kirjoittaa, että ”abstrakti”, juoneton tai teatterillinen teatteri esiintyy niin radikaalina suhteessa todellisuuteen, että niiden välisiä viittaussuhteita on liki mahdoton löytää. Tällaiset ominaispiirteet täyttäviä teatterimuotoja Lehmann kutsuu ”konkreettiseksi teatteriksi”<sup>40</sup>. (Lehmann 1999/2006, 98.) Esimerkiksi abstraktin maalauksen tavoin esitys viittaa itse omaan ei-representationaaliseen<sup>41</sup>, ei-mimeettiseen mutta formaaliin rakenteelliseen luonteeseensa. Tällöin huomio kiinnittyy *konkreettisesti* sen johonkin tiettyyn osa-alueeseen. *Attempts on her Lifessä* tällaista

---

<sup>40</sup> eng. *Concrete theatre*

<sup>41</sup> eng. *non-representational*

konkreettisuutta edustavat ensisijaisesti skenaarioiden muodot. Esimerkiksi skenaarion *5 The Camera Loves You* muistuttaa rakenteellisesti laulua, mutta ironisesti sen sanoissa käsitellään juuri "Annejen" *todellisuuden, uskottavuuden vaatimusta*:

We need to feel  
what we're seeing is real  
It isn't just acting  
it's far more exacting  
than acting  
We're talking reality  
We're talking humanity  
We're talking of a plan to be  
OVERWHELMED by the sheer totality  
and utterly believable three-dimensionality  
THREE-DIMENSIONALITY  
of all the things that Anne can be  
ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE  
(Crimp, 233)

Post-dramaattinen teatteri koetaan ei-illusionaarisenä, ei "todellisuuteen" viittavana, vaan taiteena tilassa ja ajassa: *kolmiulotteisena, muttei "todellisena"*. Se sisältää ihmis(näyttelijöiden)ruumiita ja kaikkia mahdollisia taidekeinoja. Post-dramaattisen teatterin maailmankuva on tilan, ajan, fyysillisyyden, värin, äänen ja liikkeen konkreettista käsittelyä. Jos esitys sisältää edellä mainittuja elementtejä siten, että ne viittaavat edelleen jollakin tasolla todellisuuteen, vaikei synteesi olisikaan mahdollinen, ne herättävät silti mahdollisuuden erilaisiin assosiaatioihin. Mikäli todellisuuden viittaussuhteita on mahdoton hahmottaa, silloin eri elementit, ruumiit, materiaalit ja muodot kommunikoivat vain puhtaan läsnäolonsa kautta. (Lehmann 1999/2006, 98.)

Lehmann kirjoittaa myös todellisuuden ja esityksen hämärtyvistä rajoista. Tällä hän tarkoittaa sellaista esittämismuotoa, jossa katsoja ei voi tietää on se, mitä näyttämöllä tapahtuu todellista vai lavastettua. (Lehmann 1999/2006, 103.) Tätä Lehmann kuvailee todellisen murtamiseksi<sup>42</sup>. Post-dramaattinen teatteri profiloituu tavallaan myös samaan suuntaan kuin *näkymätön teatteri*. Häilyvä raja todellisten tapahtumien ja teatterin välillä saatetaan kokea problemaattisena, mutta post-dramaattisessa teatterissa se on jopa

---

<sup>42</sup> eng. *Irruption of The Real*



tarkoituksenmukaista. Se saa katsojan problematisoimaan oman, turvaton asemansa sosiaalisessa tilanteessa. (Lehmann 1999/2006, 104.) *Attempts on her Lifessä* leikitellään kevyesti myös tällaisten muotojen kanssa. Esimerkiksi skenaario 15 *The Statement* on muodoltaan todistajanlausunto:

*Long silence.*

You state quote as a child she often shared a bed with two or three of her younger siblings unquote. Do you abide by that statement?

- Yes.

- Why?

- Because she did.

- 'Because she did.'

(Crimp, 268)

Toisaalta post-dramaattisessa teatterissa tulee tehdä näkyvä ero näyttämöllepanon intentionaalisen kohteen esittämisen ja empiirisesti sattumanvaraisten elementtien välille (Lehmann 1999/2006, 100). Lehmann kirjoittaa, että post-dramaattisessa teatterissa on ensimmäistä kertaa eroteltu "todellisuus" vain esityksen *yhteistyökumppaniksi, kun sillä yleensä on dominoiva rooli*. Janelle Reineltin näkemys feministisestä draamasta sisältää "draaman kausaaliyhteyden rikkomisen" (ks. s.30) Hotisen uuden dramaturgian taulukossa (liite 2) puolestaan käydään läpi yksityiskohtaisesti kaikki purkamista vaativat elementit. Post-dramaattisen teatterin fragmentaarinen ja ambivalentti olemus huokuu pirstaleisia olomuotoja kaikilla osa-alueillaan: miten ihmeessä post-dramaattisen draaman "maailmankuvan" voisi tulkita yhdellä tavalla, suljettuna ja ennalta määrättyä tekstikosmoksena?

Bertolt Brechtin mukaan "uutta näytelmätuotantoa" tulee ymmärtää sosiologisesta näkökulmasta, vain siten voidaan tarkastella sekä muotoon että sisältöön liittyviä elementtejä. Lisäksi hän toteaa, ettei uuden näytelmätuotannon tarkoitus ole tukea vanhaa näyttämöestetiikkaa vaan tuhota se, ja liittää siihen poliittisia käsitteitä (Brecht 1967/1991, 57, 71.) "Vanha draamamuoto" ei tarjoa välineitä, joilla maailmaa nykyisellään tai aikamme ihmiskohtaloita voisi esittää, siispä uutta teatterimuotoa huudettaessa huudetaan myös uutta yhteiskuntajärjestelmää (Brecht 1967/1991, 73). Brechtin työkalut uuden teatterimuodon konstruoimiseen ovat sekä uusien aiheiden

haltuunotto että uusien suhteiden hahmottaminen, sillä hänen mukaansa *taide seuraa todellisuutta*. Uusia aiheita ei puolestaan voi käsitellä ilman uutta draamamuotoa, jolloin tarvitaan myös poliittisia tietoja, rutiinin hylkäämistä sekä taiteellista osaamista (Brecht 1967/1991, 77–78, 110). *Attempts on her Lifessä* tuhotaan järjestelmällisesti aristoteelisen teatterin ominaispiirteet, ja jätetään siten myös näyttämöestetiikka vapaaksi riistaksi, alisteiseksi esitykselle, muttei todellisuudelle.

Näytelmä toteuttaa lähes kaikilla osa-alueilla Brechtin väitettä: ”*Vanha draamamuoto on kuollut, se on totuus*” (Brecht 1967/1991, 71). Sosiologinen, yhteiskuntakriittinen näkökulma sen sijaan paljastuu sekä sovinnaisen että epäsovinnaisen ”Annejen” kautta, jotka kuvastavat enemmän tai vähemmän joko naisen ruumiiseen tai identiteettiin liittyviä alistavia rakenteita. Kuten Brecht kirjoittaa, tulee teatterin mullistamisen taustalla olla tarve kuvata oikealla tavalla *ajan henkeä* (Brecht 1967/1991, 59). Post-dramaattisessa teatterissa ”ajan hengestä” pyritään päinvastoin luopumaan. Eeppisessä teatterissa ympäröivälle maailmalle voidaan antaa itsenäinen rooli (Ibid., 112) ja korostaa artistisuutta kaikilla osa-alueilla (Ibid., 112;117), mutta post-dramaattisessa teatterissa ympäröivästä maailmasta hierarkioineen ja kanonisoituine merkitysjärjestelmineen voidaan ja halutaan kokonaan luopua. Vaikka Arne Kinnunen pohtiikin missä määrin draaman rajoja voidaan rikkoa, milloin se lakkaa olemasta draama, jos ympäröivää maailmaa ei tunnusteta (ks. s.17) Ongelma on kuitenkin vain käsitteellinen. *Draama voi olla jatkuvaa muutosta, eikä vakiintuneisiin määritelmiin tarvitse jäädä kiinni, vaan voi keksiä uusia.*

## 6. Lopuksi

Post-dramaattisesta teatterista on kirjoitettu periaatteessa vasta 2000-luvulla, joten ei ole mikään ihme, ettei sen kaikki piirteitä tai teoreettisia ongelmakohtia ole vielä pyritty – ehditty – ratkomaan. Hans-Thies Lehmannin saksankielinen alkuteos *Postdramatisches Theater* julkaistiin jo 1999, mutta englanninnos *Postdramatic Theatre* painettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 2003, joten kyseessä on todella uusi käsite teatterin tutkimuksen kentällä. Oma lähestymistapani, jossa koen post-dramaattisen, kirjoitetun draaman mahdolliseksi näytelmäkäsikirjoituksen muodoksi, perustuu pitkälti omiin tulkintoihini postdramaattisesta teatterista tämän Lehmannin *Postdramatic Theatre* –teoksen pohjalta.

Post-dramaattisen teatterin tai *draaman* tarkastelu vaati taakseen aikaisemman teatteriperinteen vahvaa tuntemista. Eikä vain kronologiaan viittaavaan ”post” -etuliitteen vuoksi, vaan koska se todella ammentaa useista edeltäneistä draamamuodoista. Silti post-dramaattisen teatterin avulla pyristellään irti lähes kaikista perinteisistä dramaattisen teatterin elementeistä, mutta edelläkävijä se ei kuitenkaan ole. Juuri siitä syystä turvauduin jo ensimetreillä Bertolt Brechtiin ja feministiseen teatteriteoriaan, jotka ainakin näennäisestä vaikuttivat vetävän yhtä köyttä post-dramaattisen teatterin kanssa. Asiaa helpotti vielä sekin seikka, että brechtiläisyys ja feministinen teatteriteoria ovat löytäneet toisensa jo aikoja sitten. Toisekseen näiden kahden sulkeminen tutkimuksen ulkopuolelle olisi tehnyt lähestymistavastani huomattavasti kapeamman, sillä joka ikisessä kirjassa, esseessä tai artikkelissa, joka edes jollakin tavalla koskee post-dramaattista teatteria/draamaa, mainitaan aina näkökulmasta riippuen joko brechtiläinen tai feministinen teatteri– tai molemmat.

*Attempts on her Life* ja erityisesti näytelmän päähenkilöt, ”Annet” antoivat oivan tilaisuuden tarkastella post-dramaattista teatteria eri näkökulmista. Jo lähtöasema tutkimukselle oli hyvä: siinä missä post-dramaattista teatteria koskevat kirjoitukset ottavat huomioon tässäkin työssä käytetyt

teatteriteoreettiset lähestymistavat, mainitaan niissä yleensä myös Martin Crimp. Sama toimii myös päinvastoin; Martin Crimpin tuotantoa koskevissa kirjoituksissa hänen näytelmänsä saatetaan pinnallisesti määritellä postdramaattiseksi, mutta Crimpin näytelmien *luonnetta* ei kuitenkaan ole avattu nimenomaan juuri siitä näkökulmasta, että post-dramaattisuus olisi näytelmien tärkein, määrittävä elementti. Tuntuikin heti alusta saakka tarpeelliselta analysoida ja purkaa sitä, *mitä postdramaattinen teatteri tai draama voi tarkoittaa purkamalla olemassa olevia, vakiintuneita käsitteitä*. Yksinkertaisesti koko post-dramaattinen teatteri perustuu aristoteelisen teatteriteorian vastakarvaan lukemiseen ja se ilmenee ”tietoisena dadaismina”. Sen avulla pilkotaan, tuotetaan uutta ja hukataan vanhaa, *ennen kaikkea kyseenalaistetaan kaikki draaman konventiot, mutta ei silti hylätä niitä*.

Post-dramaattisen teatterin ehdoton ansio on sen yritys löytää yksi yhteinen nimitys mitä erilaisimmille nykyteatterin muodoille, joiden selkein yhteinen tekijä on draamatekstin yliotteesta luopuminen. Mielestäni samankaltaisia määrittelyongelmia liittyy nimenomaan feministiseen teatteriteoriaan, jossa toki käsitellään samankaltaisia sukupuolen representaatioihin sekä politiikkaan liittyviä aiheita, mutta mitään yhtä, selkää teoriaa ei ole olemassakaan. Näiden rinnalla brechtiläinen teatteriteoria sen sijaan vaikuttaa kovinkin selkeältä, mutta se selittynee osin sillä, että brechtiläisen teatteriteorian takana on yksi mies, Bertolt Brecht.

Epäselvyyttä post-dramaattiseen ja feministiseen teatteriin aiheuttanee teorioiden *ikä*. Post-dramaattisuus tosin nojaa vielä tällä hetkellä ainoastaan yhden miehen teokseen, mutta silti se tuntuu lähinnä kattotermiltä, jonka alle voikin huoletta sijoittaa lähes minkälaista teatteria tahansa – tosin sillä vaatimuksella, että kyseessä on teatteria, joka pyrkii *pois* tekstilähtöisyydestä. Koska epätekstilähtöisyys on post-dramaattisen teatterin selkein ominaisuus, oli minusta erittäin mielenkiintoista käyttää esimerkkinä näytelmän käsikirjoitusta. Koko tutkimuksen kannalta tärkeää on myös huomata suomennosten *post-dramaattinen* ja *post-draamallinen* väliset eroavaisuudet. Oletan, että molempia suomennoksia tulee jatkossa esiintymään, sillä termin

ambivalentti merkitys riippuen suomennoksesta avaa toki jälleen mahdollisuuksia erilaisille näkökulmille. *Attempts on her Life* on varmasti kirjoitettu esitettäväksi, mutta jokin tekstissä saa sen vaikuttamaan yllättävän kokonaiselta myös luettuna, jopa post-dramaattisten lukulasien läpi.

”Post-dramaattinen teatteri” ei mielestäni ole vielä mikään sellainen teatterin muoto, jonka tyypilliset piirteet ja intentiot voisi yksiselitteisesti rajata. Hans-Thies Lehmannin teos – siinä missä aiheesta kirjoitetut artikkelitkin – ovat minusta tavallaan vastine kysyntään: toisin sanoen ollaan haluttu antaa nimi sellaisille teatterin muodoille, joilla ei ole ollut yhteistä nimittäjää. Koska tulkitsem post-dramaattisen teatterin siten, että se ensisijaisesti on tietoisesti tuotettu nimitys erilaisille *nykyteatterimuodoille* ja vasta toiseksi *jotakin uutta*, koin loogiseksi tarkastella tässä tutkimuksessa *post-dramaattista draamaa, joka Martin Crimpin kaltaisten draamakirjailijoiden johdosta on mahdollista*.

Käytin post-dramaattisen teatterin piirteiden kartoittamiseen Lehmannin pääteoksen lisäksi myös sen pohjalta rakennettuja tulkintoja, joissa nousi useimmiten esiin vain oletus ei-tekstilähtöisestä teatterista. Itsepäisesti olen ollut aiheesta eri mieltä tai ainakin halunnut nähdä sellaisen mahdollisuuden, jossa post-dramaattista teatteria voisi tuottaa kirjoitetun draaman pohjalta. Sitä paitsi ei-tekstilähtöiselle teatterille on jo olemassa kelpoja muotoja, kuten improvisaatioteatteri tai devising. Itse tulkitsem tämän voimakkaan post-dramaattiseen teatteriin yhdistettävän ei-tekstilähtöisyyden siten, että ratkaisevaa on miten sana *draama ymmärretään*. Toki siis on kyseessä teatterimuoto ”draaman jälkeen”, mutta jos draamalla tarkoitetaan traditionaaliseen, aristoteeliseen draamatekstiin liittyviä konventioita eikä pelkästään *näytelmäkäsikirjoitusta* on minusta post-dramaattisen draaman tuottaminen täysin mahdollista.

Toki post-dramaattisen teatterin esityslähtöisyyttä tukee draaman konventioiden rikkomisen ohella sen näkemys *katsojan asemasta*. Post-dramaattinen teatteri on mitä suurimmassa määrin katsojan teatteria, sillä vasta katsojan kautta realisoituvat kaikki post-dramaattisen teatteriesityksen

tarjoamat merkitykset tai anti-merkitykset. Ja miksei niiden pohjalla, tai joukossa voisi toimia draamateksti, yhtenä tasavertaisena muiden elementtien seassa?

Viime metreillä uskallan määritellä *Attempts on her Lifen* edustamaan *post-dramaattista draamaa*. Tartuin näytelmään jopa matemaattisella kaavalla, jossa brechtiläinen muoto plus feministinen sisältö on yhtä kuin post-dramaattinen draama. Laskutoimenpiteeni ei ole varmastikaan absoluuttinen, mutta tietyin vaatimuksen täysin mahdollinen konstruktio draamatekstile. Brechtiläisen dramaturgian keinoja voidaan hyvinkin käyttää post-dramaattisen draaman muotona, sillä episodimaisuus ja elementtien itsenäisyys ovat molempien eräänlaisia tukipilareita. Myös feministiseen sisällön tuottaminen post-dramaattisessa draamassa *on mahdollista*. Varsinkin, kun joidenkin feministien mukaan riittää, jos näytelmän keskiössä on *nainen*. Tämä ei silti tarkoita, että post-dramaattisella draamalla ei voisi olla yhtymäkohtia myös muiden nykyteatterimuotojen tai –teorioiden kanssa.

*Attempts on her Life* toteuttaa kaikki post-dramaattiselle teatterille rajaamaani pääkategoriat; näytelmän fragmentaarisuus ja episodimaisuus eivät toteuta perinteistä merkityksenluomista, vaan pakottavat joka skenaariossa ja niiden sisälläkin määrittelemään uudestaan mitä tapahtuu tai miksi. Henkilöhahmojen dekonstruktiksi nimittämäni pirstaleisuus herättää monia ihmisruumiiseen liittyviä epätavanomaisia assosiaatioita, jolloin ei voi olla varma, representoidaanko enää lainkaan *ihmistä*. Post-dramaattisessa draamassa *sekin on sallittua*. *Attempts on her lifessä* ei luoda yhtä, kokonaista kuvaa maailmasta, vaan pieniä palasia useasta eri fiktiivisestä universumista. Samoin kuin henkilöhahmossa, myös draaman maailmassa, fiktiivisessä konstruktiossa on tapahtunut kehitystä sellaiseen suuntaan, jossa ympäröivää maailmaa ei voida yksiselitteisesti ymmärtää.

Ehkäpä post-dramaattista teatteria voisi kutsua vain ja ainoastaan post-brechtiläiseksi teatteriksi. Lehmann kirjoittaa, että tarve post-dramaattisen teatterin luomiselle on syntynyt etsiessä uusia vastauksia Brechtin esittämiin

kysymyksiin. Tarpeeseen kyseenalaistaa brechtiläisen dramaturgian keinoja voi onneksi kommentoida itse Bertolt Brechtin suulla:

On syyttävä uusille asioille, tunnettava dialektiikkaa ja sen myötä uusia taidekeinoja. Sosialistinen, realistinen luomistapa vaatii jatkuvaa koulutusta, uusiutumista, uudistusta. Ennen kaikkea sen on oltava taistelevaa. Ja taistelijana se tarvitsee kaikkia aseita, aina parempia aseita, aina uusia.  
(Brecht 1967/ 1991, 418.)

## LÄHTEET

ARISTOTELES: *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski 1967. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.

BARNETT, David 2006: Political Theatre in a Shrinking World. René Pollech's Postdramatic Practices on Paper and on Stage. *Contemporary Theatre Review* Vol. 16(1) s. 31-40.

BEASLEY, Chris 1996: *What is feminism. An Introduction to Feminist Theory*. Sage Publications, London.

BRECHT, Bertolt 1991: *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14 VAPK-kustannus, Helsinki.

CRIMP, Martin 1997: *Attempts on her Life*. Teoksessa *Martin Crimp: Plays 2* s.197-284. Faber and Faber Limited, London.

DIAMOND, Elin 1997: *Unmaking mimesis. Essays on feminism and theater*. Routledge, London.

FORTE, Jeanie 1990: Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. Teoksessa Sue-Ellen Case (toim.) *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre* s.251-269. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

FORTE, Jeanie 1996: Realism, Narrative, and the Feminist Playwright – A Problem of Reception. Teoksessa Helene Keyssar (toim.) *The New Casebooks. Feminist Theatre and Theory* s.19-35. MacMillan Press LTD, London.



GEIS, Deborah R. 1996: *Wordscapes of the Body : Performative Language as Gestus in Maria Irene Fornes's Plays*. Teoksessa Helene Keyssar (toim.) *The New Casebooks. Feminist Theatre and Theory* s.168-188. MacMillan Press LTD, London.

HEINONEN, Timo 2001: Kohti Toiseuden runousoppia. Brecht, gestus ja dekonstruktio. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysiin ongelmiin* s.187-200. Palmenia-kustannus, Saarijärvi.

HEINONEN, Timo & REITALA, Heta 2001: Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* s.9-74. Palmenia-kustannus, Saarijärvi.

HOSIAISLUOMA, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Juva.

HOTINEN, Juha-Pekka 2001: Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta. Teoksessa Heta Reitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateoriaan, dramaturgiaan ja draama-analyysin ongelmiin* s.201-220. Palmenia-kustannus, Saarijärvi.

JÜRS-MUNBY, Karen 2006: Introduction. Teoksessa Hans-Thies Lehmann *Postdramatic Theatre* s.1-15. Routledge, London & New York.

KELLEHER, Joe 2006: Review: Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann. *Contemporary Theatre Review* Vol. 16(4) s. 510–511.

KINNUNEN, Aarne 1985: *Draaman maailma: villiintynyt puutarha*. WSOY, Juva.

KOIVUNEN, Anu 1996a: Emansipaatio. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s.77–111. Vastapaino, Tampere.

KOIVUNEN, Anu 1996b: Sorto. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* s.35–77. Vastapaino, Tampere

KOTTE, Andreas 2005: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau Verlag, Köln.

LEHMANN, Hans-Thies 2006: *Postdramatic Theatre*. Routledge, London & New York.

LUCKHURST, Mary 2003: Political Point-Scoring: Martin Crimp's *Attempts on her Life*. *Contemporary Theatre Reviews* Vol. 13(1) s.47-60.

REINELT, Janelle 1990 : Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama. Teoksessa Sue-Ellen Case (toim.) *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre* s.150-159. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

REINELT, Janelle 1996 : *After Brecht. British Epic Drama*.The University of Michigan Press.

ROLIN, Kristina 2005: Tutkimuksen näkökulmasidonnainen paradoksi. Teoksessa Liisa Husu ja Kristina Rolin (toim.) *Tiede, tieto ja sukupuoli* s.97–111. Gaudeamus, Helsinki.

ROSENBERG, Tiina 2001: "Elsa! Hast du mich wohl vernommen?" Feministinen analyysi Richard Wagnerin Lohengrinista. Teoksessa Heta Raitala & Timo Heinonen (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin* s. 131–158. Palmenia-kustannus, Saarijärvi.

SCHROEDER, Patricia R. 1996: Locked Behind the Proscenium: Feminist Strategies in Getting Out and My Sister in This House. Teoksessa Helene Keyssar (toim.) *The New Casebooks. Feminist Theatre and Theory* s.155-168. MacMillan Press LTD, London.

SIERZ, Aleks 2007: "Forms follows Function": Meaning and Politics in Martin Crimp's *Fewer Emergencies*. *Modern Drama* 50:3 s. 375-393.

SUGIERA, Malgorzata 2004: Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre. *Theatre Research International* Vol. 29, No.1 s. 16-28.

ZIMMERMANN, Heiner 2003: Images of Woman in Martin Crimp's *Attempts On Her Life*. *European Journal of English Studies* Vol.7, No.1 s. 69-85.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

LEHMANN, Hans-Thies 2002: *Theater als Möglichkeitsraum / Theater as Space of Possibility* – luentomateriaali Teatterikorkeakoulun *On Utopias'* seminaarityöpaja, 2002. Materiaalin kääntänyt Annette Arlander.

<http://www2.teak.fi/teak/Teak202/10.html>

1.2.2008

MALANIN, Juho 2005: Andrei Tarkovski ja elokuvakamera. *Elitisti. Populistis-elitistinen elokuvalehti.*

<http://www.elitisti.net/database.php?id=43&page=1>

4.2.2008

VANHAESEBROUCK, Karel 2004: Towards a Theatrical Narratology? *Online magazine of the Visual Narrative Issue 9*.Performance.

<http://www.imageandnarrative.be/performance/vanhaesebrouck.htm>

10.12.2007

## LIITE 1

(Brecht 1967/1991, 84–85)

<u>Draamallinen teatterimuoto</u>	<u>Eeppinen teatterimuoto</u>
Näyttämö ”ruumiillistaa tapahtuman kietoo katsojan mukaan toimintaan	Näyttämö kertoo tapahtuman tekee katsojasta tarkastelijan
ja	mutta
kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa mahdollistaa hänelle tunteet	herättää hänen aktiviteettinsa pakottaa hänet tekemään ratkaisuja
välittää hänelle elämyksiä katsoja siirretään tapahtuman keskelle	välittää hänelle tietoa katsoja asetetaan vastakkain sen kanssa
työskennellään suggestion avulla aistimukset talletetaan ihminen oletetaan tunnetuksi muuttumaton ihminen loppu jännittää kohtaus toista kohtausta vasten tapahtumat kulkevat lineaarisesti <i>natura non facit saltus</i> (luonto ei salli ”hyppäyksiä”) maailma sellaisena kuin se on	työskennellään argumentein tehdään tiedostettavaksi ihminen on tutkimuskohde muuttuva ja muuttava ihminen tapahtumien kulku jännittää kukin kohtaus itsenäisenä mutkitellen <i>facit saltus</i> (”hyppäykset” sallittuja) maailma sellaisena mikä siitä tulee
mikä on ihmisen osa ihmisen vietit ajattelu määrää olemista	mikä on ihmisen tehtävä hänen vaikuttimensa yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua

## LIITE 2

Taulukko 2. ”Uuden” dramaturgian perusteet. (Hotinen, Juha-Pekka 2001, 217)

<u>”Vanha dramaturgia</u>	<u>”Uusi” dramaturgia</u>
tarina	fragmentti
juoni	kompositio
ristiriita	ero, kontrasti, variaatio
henkilöhahmo	rooli, ”oma itse”, ”ohikulkija”
toiminta	teko, tapahtuma, sattuma
tilanne	ärsyke, impulssi
kohtaus	virtaus
aihe	suunnat, viittaukset, assosiaatiot
teema	poikkeamat, ”virheet”
(etenevä) rakenne	vuorovaikutus, ”elävä massa”, hypyt, linkit
dialogi	polylogi
katharsis	fronesis
tekijä	vastaanottaja
väite, sanoma	tulkinta, kokemus
teos on viesti	teos on paikka
kommunikaatio	häiriö, hiljaisuus
eheys	aukot, puutteet, katkokset, ylijäämä, meta-
valmis	keskeneräinen
peräkkäisyys	rinnakkaisuus
säännöt	ainoa sääntö: ei pysyviä sääntöjä