

Alma Rajala

# ANNA LIISAN SPACE-OFF

Feministinen välitila ohjaustyössä ja sen tutkimuksessa



Teatterin ja draaman tutkimuksen / Naistutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, toukokuu 2008

Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos / Naistutkimuksen laitos

**Alma Rajala ANNA LIISAN SPACE-OFF. Feministinen välitila ohjaustyössä ja sen tutkimuksessa**

Pro gradu -tutkielma

Teatterin ja draaman tutkimus / Naistutkimus

Toukokuu 2008

93 s. + liitteenä esitystaltiointi dvd-muodossa

Tutkielma keskittyy naisruumiin merkityksiin näyttämöllä. Työn perustana on ohjaukseni Minna Canthin *Anna Liisasta* vuodelta 2002. Luen esitystä femnismien näkökulmasta ja etsin siitä ruumiillisuuden ja tilan merkityksiä, jotka kietoutuvat yhteen. Keskityn näytelmätekstin sijaan valmiiseen esitykseen, jossa tulkinnalliset tilat syntyvät. Teoriataustassa tarkastelen naisen representaatioita sekä feministisiä tapoja purkaa tai vahvistaa niitä. Feministinen teatteri on eri tekijöiden toimesta perustunut erilaisille näkemyksille sukupuolesta. Sosiaalisen konstruktionismin teoria, joka näkee sukupuolen kulttuurin muovaamana, näkyy näyttämöllä drag roolituksena ja muina sukupuolen fiktiivistä luonnetta korostavina ratkaisuina. Radikaalifeministit taas etsivät teatterista naisten autenttisia kokemuksia ja yhteistä rituaalia. Varsinkin tanssitutkijat pohtivat ruumiinfenomenologista maailmaan asettumista ja elettyä ja liikettä kulttuuria luovana tekijänä. Yhteistä eri ajattelutavoille on nostaa nainen esityksen subjektiksi, ei pelkästään objektin paikalle, toiseksi suhteessa mieheen.

Näiden teatteriteorioiden esittelyn jälkeen avaan jonkin verran *Anna Liisan* ohjausprosessia ja käsittelen tämän työn kannalta merkitykselliset kohtaukset. Keskityn Anna Liisan henkilöhaamoon ja hänen omaan mentaaliseen-ruumiilliseen tilaansa, joka ilmenee fyysisessä näyttämötoiminnassa. Ruumiillisuuden ja tilan yhteys syntyy Luce Irigarayn feministisen välitilan käsitteen avulla. Ajattelu purkaa ruumiin ja mielen kahtiajakoa. Analysoin Anna Liisan omaa tilaa ja henkilöhaamojen kohtaamisia valmiita merkityksiä ja juonen logiikkaa purkavana välitilana. Toinen tilan metafora on Teresa de Lauretisin space-off, joka mahdollistaa liikkeen valmiista sukupuolen kuvaamisen malleista niiden ulkopuolelle. Tulkitsen käsitteen avulla erityisesti näkemisen ja näkymättömyyden teemaa esityksessä. Hyödynnän myös ruumiinfenomenologista lähestymistapaa lähinnä tilan ja ajan kokemuksissa. Tällöin feminiininen aikakäsitys asettuu vastakkain sulkeutuvan ajan kanssa. Pohdin, miten teatterissa voidaan horjuttaa ja muuttaa vakiintuneita käsityksiä sukupuolesta ja sen esittämisen tavoista. Välitila toteutuu paitsi näyttämötoiminnassa, myös eri teorioiden yhdistelyssä. Hahmottelen myös itselleni välitilan esityksen ohjaajana ja tutkijana.

Avainsanat: Välitila, feministinen teatteri, ruumiillisuus, space-off, teatteriohjaus, näyttämötoiminta, representaatio, ruumiinfenomenologia, *Anna Liisa*.

# SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto.....	1
2. Naisruumiin merkityksiä kulttuurintutkimuksessa .....	5
2.1 Representaatio ja naiskuva .....	5
2.2 Feministisen teatterin strategioita .....	7
2.3 Ruumis konstruktiona .....	10
2.4 Katse.....	14
2.5 Subjekti ja ruumiillisuus.....	19
2.6 Teoreettisia välitiloja ja välitilan teoreetikoita .....	23
3. Anna Liisan ohjaus.....	29
3.1 Anna Liisa ohjaajan silmin.....	31
3.2. Tila ja esineet.....	38
3.3. Näkemisen teema .....	41
3.4 Merkitykselliset kohtaukset.....	44
3.4.1 Mikko saapuu .....	45
3.4.2 Totuudet hetket Mikon kanssa.....	53
3.4.3 Anna Liisa ja pojat .....	57
3.4.4 Poissa kuvasta.....	61
4. Tila ja ruumiillisuus Anna Liisassa.....	65
4.1 Anna Liisa toimijana .....	66
4.2 Anna Liisa näyttämötilassa.....	70
4.3 Ruumis ja mieli .....	73
4.4 Koettu tila ja aika .....	77
4.5 Anna Liisan space-off .....	82
5. Päätelmiä .....	88
Lähteet.....	91

# 1. Johdanto

Nähtyään miehen esittävän Mirandan roolin Goldonin *La Locandierassa* vuonna 1787, Johann Wolfgang von Goethe päätyi siihen, että mies voi esittää naisen objektiivisemmin kuin nainen itse. Hänen mukaansa nimittäin naisnäyttelijä on pääsemättömästi sidoksissa omaan lihalliseen ruumiiseensa. Hän katsoi naisen näyttelijäntyön olevan vain omana itsenä olemista katseen kohteena. Mies voi vangita naisen olemuksen älynsä ja taiteensa kautta naista tarkemmin. (Helavuori, 1998, 46.)

Goethen ajattelussa näyttelijän ruumiillisuuteen liittyy valistusfilosofian esiin nostama erottelu luonnon ja kulttuurin välillä. Tämä erottelu, kuten Luce Irigaray on todennut, tuli myös merkitsemään naisen ja miehen välistä hierarkkista eroa miehen yhdistyessä kulttuuriin ja naisen luontoon. Naisruumis näyttämöllä oli Goethelle osa kesytöntä luontoa, joka ei vielä sinällään kyennyt kertomaan älyllisesti mitään. Tulkintaan tarvittiin miehinen kulttuuri ja taide.

Sitten Goethen aikojen on teatteri muuttunut ja naisnäyttelijästä on tullut toisella tavalla äänekkäs, itsetietoinen ja -reflektiivinen. Feministit ovat analysoineet naisroolien sekä niiden esittäjien olemusta ja pintaa varsinkin 1960-luvulta alkaen purkaen universaaleja totuuksia niin miehestä, naisesta kuin taiteestakin. Feministinen teatteri pyrkii horjuttamaan vallitsevia käsityksiä ja rakenteita. Miten tämä horjuttaminen sitten tapahtuu? Kumpi on olennaisempaa, lihallinen, autenttinen naisruumis vai ne merkitykset, joita se kantaa mukanaan? Onko ruumis kulttuurisesti muotoutunut vai luoko se itse kulttuuria? Voisi yleistää, että feministinen teatteri on nostanut keskiöön naisen ruumiin, oli teoreettinen lähtökohta sitten millainen tahansa. Teatterin feministinen väite ja muutospyrkimykset sijaitsevat ruumiissa ja esitetään sen kautta. Keinoja ja teoreettista taustaa esittelen luvussa 2.

Karkeasti ottaen ruumiillisuutta tutkitaan naistutkimuksessa joko sosiaalisen konstruktion tai ruumiinfenomenologian menetelmin (Honkasalo 2004). Sosiaalinen konstruktio näkee ruumiin pinnan ja osittain sisäisyydenkin muokkautuvan kulttuurisesti, ulkoapäin. Tärkeää on erottaa toisistaan biologinen ja kulttuurinen sukupuoli. Biologinen kattaa erilaisten tulkintojen mukaan yleensä pienen ja ilmeisimmän osan sukupuolen piirteistä, esimerkiksi sukupuolielimet. Mutta kaikki ominaisuudet, joita sukupuoliin liitetään seksuaalisuus mukaan luettuna määrittyvät osana kulttuuria. (Karkulehto 2006.) Ruumiinfenomenologia taas sijoittaa ruumiin maailmaan toisella

tavalla. Se ei ole kirjoitettava pinta, vaan merkityksiä luova eletty ruumis. Feministinen ruumiinfenomenologia näkee sukupuolen syntyvän eleiden virtaavuutena, tekemisen tapana ja tyylinä. Radikaalin sukupuolieron teoreetikot kuten Luce Irigaray etsivätkin naisen eleistä, kielestä ja ruumiista perusteita positiiviseen feminiiniseen, joka poikkeaa miehisestä eikä palaudu miehisen kääntöpuoleksi, tämän suhteen Toiseksi. (Heinämaa 1997.)

Tämä työ syventyy näihin kysymyksiin yhden esityksen ja erityisesti sen päähenkilön kautta. Ohjasin Minna Canthin *Anna Liisan*<sup>1</sup> vuonna 2002 Tukkatheaterissa. Ensi-ilta oli 20.9. Legioonateatterin näyttämöllä, minkä jälkeen *Anna Liisaa* esitettiin siellä 9 kertaa. Esitys valittiin Mikkelin Työväennäyttämöpäiville, jossa se esitettiin kaksi kertaa tammikuussa 2003.

Näytelmässä ensimmäinen mieltäni kiinnostava teema on nimihenkilön irrallisuus muusta yhteisöstä. Haluan tutkia sitä tarkemmin ja annan ensimmäisissä suunnitelmissani Anna Liisalle kaksi tilaa, julkisen lisäksi oman, yksityisen tilan. Yksityiseen tilaan liittyy alusta asti ajatus toisenlaisesta fyysisestä ilmaisusta. Jos Anna Liisan perusolemus on kontrolloitu, salaisuuden säilyttävä ja jopa näytelty, olisi toinen tila sisäisiä myllerryksiä varten. Mielensisäisyys esitetään siis fyysisesti. Tilan ja fyysisen näyttämötoiminnan ratkaisuille rakentuu myös esitystä käsittelevä tutkielma.. *Anna Liisa* -esitys avautuu uudelleen erilaisten tilametaforien ja ruumiillisuuden tulkintojen kautta. Tässä työssä lähestyn valmista esitystä, mutta avaen myös sen tekoprosessia jonkin verran luvussa 3.

Tilaa sekä konkreettisesti että varsinkin metaforisesti pohtiessani käytän käsitteitä *space-off* ja *välitila*. Jälkimmäinen on löytynyt käyttöni Luce Irigaraylta. Otan käsitteen metaforiseen käyttöön esityksen tulkinnassa. Erityisesti hyödynnän Irigarayn tunteiden etiikkaa, jossa miehen ja naisen aito kohtaaminen toteutuu vain kunnioittavan välitilan kautta. Välitilaa luovia elementtejä ovat ihmetys ja hyväilevä ele. Tutkin Anna Liisan kohtauksia muiden henkilöiden kanssa tämän käsitteen kautta.

Space-off-käsitettä käytän Anna Liisan fyysis-mentaalisen tilan hahmottamiseen. Teresa de Lauretis on käyttämä käsite on elokuvan termi tilasta, jota ei nähdä, mutta johon viitataan jollakin elokuvallisella keinolla. De Lauretis mukaan tämä tärkeä toinen tila on supistettu miltei pois niin sanotussa valtavirran elokuvassa. Sen tutkiminen onkin jäänyt avantgarden tehtäväksi. Space-off voidaan ajatella toisin tekemisen ja esittämisen tilana. Sellaisena se kaivertaa uusia tiloja vakiintuneisiin sukupuolen esittämisen käytäntöihin. Feministinen elokuva ja teatteri voivat ottaa

---

<sup>1</sup> Tämän työn kansikuvassa on Outi Condit Anna Liisan roolissa. Kuva: Anna Kuparinen.

hedelmällisesti haltuunsa tuon vielä representoimattoman tilan. Näin feminismi hahmottuukin liikkeeksi tilojen välillä, valmiista malleista niiden ulkopuolelle.

Tarkastelen sitä, miten tätä liikettä ja space-off-käsitettä voisi hyödyntää näyttämötoiminnan tutkimiseen. Luvussa 4. käytän lisäksi muitakin lähteitä, joita yhdistää välitilan omainen helppous kulkea teorioista toisiin. Eri teoriaperinteiden väliin jää sekoittelemisen mahdollistava tila, jota mm. Marja-Liisa Honkasalo (2004) käsittelee artikkelissaan "Jotain jää yli". Yhtä selittävää teoriaa ei löydy, mutta teoriat keskustelevat kiinnostavasti esityksen kanssa. Tarkastelen ruumiin merkityksiä näyttämöllä soveltaen ja yhdistelemällä.

Käytän välitilan metaforaa kolmella tasolla. Yksi tasoista on teorian taso. Käytän montaa, jopa täysin eri perinteistä juontavaa teoriaa näyttämötoiminnan analysoimiseen. Välitilan käsite löytyy Luce Irigaraylta, jonka käytössä se on metaforisessa merkityksessä ja purkaa hierarkkisia vastakohtaisuuksia, kuten mies–nainen. Toinen tasoista on itse näyttämötoiminta, jota esittelen ja analysoin. Näyttämöllä ohjausratkaisut ja näyttelijäntyö tuottavat kiinnostavasti päällekkäisiä ja ristiriitaisia tulkintoja näytelmästä, sen tilanteista ja henkilöhahmoista. Ohjauksessa keskeinen ratkaisu on jakaa Anna Liisan tilan kahtia julkiseen, yhteisön tilaan ja omaan tilaan, jota esitystä uudelleen lukiessani nimitän myös Anna Liisan space-offiksi Teresa de Lauretisia mukaillen.

Välitila kuvaa kolmanneksi myös omaa asemaani ohjaajana ja tämän työn kirjoittajana. Ohjaaja toimii välissä, hänen työnsä on samalla kertaa äärimmäisen näkyvää ja kuitenkin näkymätöntä. Kuvaan tässä työssä jonkin verran omaa asemaani prosessissa. Ohjaajana vastaan ratkaisuihin, mutta tutkijana luen niitä uudelleen. Teoriat, joita käytän, saattavat olla tuttuja jo ohjaussuunnitelman ajalta, mutta esitys saa keskustella myös uusien löytämieni teoreettisten tekstien kanssa. Syy–seuraus-suhteiden sijaan hahmotan suhteeni ohjaukseen ja teoriaan välitilana. Kuljen tekemistäni ohjaussuunnitelmista harjoituspäiväkirjamerkintöjen kautta lopullisen esityksen taltiointiin. Esittelen tämän työn kannalta merkityksellisiä kohtauksia valottaen samalla prosessia, mutta eheää kertomusta esityksen ohjaamisesta ei synny. Prosessin kuvaamisen aikahypyt ja esitystaltiointin katsomisesta nousevat assosiaatiot ennakoivat tapaa, jolla myös analyysi syntyy. Näyttämöllä risteilevät ohjaajan ja näyttelijöiden intentiot sisäkkäin teorioiden kanssa. En pyri ratkaisemaan mikä niistä oli ensin tai mikä merkitsee lopputuloksen kannalta eniten, vaan jätän tilaa niiden välille.

Sekä näyttämötulkintaani *Anna Liisasta* että siitä tekemääni uutta luentaa luonnehtii kysyvä ja ehdottava lukutapa, jonka Juha-Pekka Hotinen esittelee teoksessa *Dramaturgioita* (2001). Hotinen määrittelee tämän teatterillisen lukutavan (toisin sanoen ohjauksen) ”kysyväksi, epäileväksi, ihmetteleväksi tai ehdottavaksi analyysiksi” (Hotinen 2001, 213). Tässä lukutavassa merkityksiä ei lueta tekstistä, vaan pikemminkin ne luetaan *siihen*. Klassikkoja voidaan tutkia kiinnittäen huomiota eri aikojen niihin lukemiin merkityksiin, mutta aina esitysten kautta, jättäen auki tulkintojen suhteet tekstiin. ”Emme kysy sitä mikä on mahdollista, vaan sitä, *mikä ei ole mahdotonta*. Haarukoimme siis poissaoloa ja aukkoja, suurinta mahdollista tekstiin aukeavaa tilaa, missä erilaiset merkitykset voidaan tuottaa.” (Mts. 210). Kun haluan esityksen näyttävän monta rinnakkaista kuvaa Anna Liisasta, haemme näyttelijä Outi Conditin kanssa erilaisia fyysisiä tapoja irtautua muiden henkilöiden todellisuudesta. Näin tulkinta Anna Liisan hahmosta on aukkoinen, hän on hetkittäin eri tilassa kuin muut henkilöt. Hänessä tapahtuu muutoksia ja hyppäyksiä jotka eivät sovi loogiseen roolianalyysiin. Pohdin nyt, miten näyttämön ruumiillisuuden voi tavoittaa sitä analysoidakseen.

## 2. Naisruumiin merkityksiä kulttuurintutkimuksessa

### 2.1 Representaatio ja naiskuva

Esittävien taiteiden tutkimukselle keskeinen *representaation* käsite kuuluu myös feministisen teorian peruskäsitteisiin. Alun perin representaatio merkitsee kielen käyttämistä asioiden merkityksellistämiseen (Hall 1997, 15). Lähestymistapa etenkin käyttämässäni feministisessä teoriassa on konstruktivistinen, eli kielen nähdään olevan irti puhujastaan ja viittauskohteestaan. Tällöin representaation ei ajatella viittaavan suoraan todellisuuteen ja olevan läpinäkyvä. Myöskään kielenkäyttäjää ei voida pitää merkitysten antajana tai lähteenä, vaan kieli ja representaatiot syntyvät sosiaalisesti ja historiallisesti prosessissa, jota ei varsinaisesti ohjaile kukaan. (Mts. 25.) Tosin feministisessä kulttuurintutkimuksessa ja sen keskusteluissa representaatiosta on näkyvissä monia erilaisia lähestymistapoja, ja etenkin varhainen feministinen kulttuurianalyysi keskittyi *naiskuvan* käsitteen ympärille (Walters 1995, 29).

Lähtökohta feministiselle analyysille elokuvassa ja mediassa oli naiskuva, joka oli negatiivinen ja tuntui riittämättömältä kuvaamaan naista oikeasti. Feministisen kulttuurintutkimuksen alkuaika sijoittuu 1960-luvun lopulta 1970-luvulle (mts. 29). Silloin amerikkalaisessa mediatutkimuksessa korostuivat sukupuoliroolit ja stereotyyppinen sukupuolen kuvaus. Media nähtiin tärkeänä vaikuttajana ja suorastaan sukupuoliroolien opettajana. Ensimmäisten feministisen kulttuurintutkimuksen teorioiden voidaan sanoa olevan yksinkertaistavia kuvauksia siitä, miten vääristynyttä kuvaa naisesta tuotetaan miesten hallitsemassa mediassa (mts. 29–38). Argumenttina valheellisia ja haitallisia sukupuolirooleja vastaan käytettiin sitä, että nuoriso jäljittelee mediassa näkemiään rooleja. Tällainen representaation käsitteeseen perustuva teoria naiskuvasta näkee fiktion ja sen kuvaston joko heijastelevan todellisuutta (*reflection model*) tai vaikuttavan ja opettavan katsojaansa ja näin luovan todellisuutta (*socialization model*). (mts. 40–41)

Se, että representaatiot suoraan viittaisivat todellisuuteen, samoin kuin kuvien yksisuuntainen vaikutusvalta katsojaan on tullut haastetuksi etenkin feministisessä teoriassa. Käsitteet sukupuolirooli ja naiskuva loivat kuitenkin pohjaa sellaiselle sukupuolen teorialle, jonka mukaan sukupuoli muotoutuu kulttuurisesti. Näiden keskustelujen jälkeen on kyseenalaistettu myös roolien alla piilevän 'todellisen naisen' olemassaolo. Konstruktionistinen näkökulman mukaan sukupuoli ja



sen representaatiot syntyvät *diskursiivisesti* (Karkulehto 2003, 48). Silloin niillä ei ole suoria viittaussuhteita todellisuuteen. On tärkeää huomata, että myös biologiset faktat ihmisestä ovat diskursiivista alkuperää. Sukupuolisuuden kokemusta ei siis ole ilman kulttuurisesti opittua ja sisäistettyä käsitystä siitä.

Diskurssin käsite on alkujaan Michel Foucaultin hahmottelema väline kuvaamaan sitä tilaa, jossa representaatiot syntyvät. Se ei ole vain kieli vaan arvoilla ja käytännöillä ladattu tila, jossa rakentuvat paitsi kielen viittauskohteet eli objektit myös puhuvat subjektit. (Hall 1997, 44.) Angloamerikkalaisen feminismin 1980-luvulta jatkunut keskustelu koskee biologisen sukupuolen (*sex*) ja kulttuurisen sukupuolen (*gender*) erottamista toisistaan. Tuo keskustelu hyödyntää juuri diskurssin käsitettä kulttuurisena valtana. Tavoitteena jaossa on ollut osoittaa, ettei sukupuolten ominaisuuksilla tai toiminnalla ole biologista pohjaa, vaan kulttuuri muovaa ne. Sukupuoli ei siis ole 'essentiaalinen' ja universaali ominaisuus. Sara Heinämaan (1997, 110) mukaan tämä sex-gender-jako on muuttunut niin itsestään selväksi teoreettiseksi kehikoksi, ettei sen alle enää katsota. Tässä perinteessä keskitytäänkin oikeastaan juuri sukupuolen kulttuuristen ominaisuuksien tutkimiseen, mutta biologinen puoli on edelleen arvoitus. Heinämaa itse edustaa ruumiinfenomenologista perinnettä, jossa keskiöön nousee ruumiillinen kokemus, eikä sen pinta ja pintaan kirjoitetut merkitykset. Feministinen ruumiinfenomenologia näkeekin sukupuolen vielä kolmannella tavalla biologisen ja kulttuurisen ulkopuolella. Sukupuoli on toiminnan tapa ja tyyli.

Käytän tässä työssäni teorioita, joiden lähtökohta on isojen, hegemonisten teoriaperinteiden purkaminen. Käyn läpi kulttuurintutkimuksen suuntauksia ja etenkin feministisen teatterin ja teatterintutkimuksen historiaa ja muotoutumista. Anu Koivunen (1997, 48) erottaa toisistaan purkavan ja rakentavan lähestymistavan kulttuuriin. Purkaminen tarkoittaa juuri vakiintuneiden käytäntöjen kriittistä uudelleentarkastelua, joka yleensä kohdistuu (miehisenä pidettyyn) valtdiskurssiin. Rakentava taas viittaa uuden (naisten) perinteen luomiseen ja vahvistamiseen. Kulttuurintutkimuksessa tähän kuuluu yleensä myös historian uudelleenkirjoitus naisten näkökulmasta. Purkavaa ja rakentavaa lähtökohtaa voidaan kutsua myös "kurjuus- ja vahvuustutkimukseksi" (mts. 48). Seuraan näitä molempia asenteita etsiessäni feministisen teatterin historiaa ja teorioita.

## 2.2 Feministisen teatterin strategioita

Pam Morris (1993) kirjoittaa kirjallisuuden ja feminismin suhteesta ja aloittaa siitä, miten feministinen tietoisuus kirjallisuuden alueella syntyi. Projekti käynnistyy kirjallisuuden sisällön analyysistä, fiktiivisen tason ”kurjuustutkimuksesta”. Kuten mediantutkimuksessakin, oli ensimmäisenä tehtävänä myös kirjallisuudentutkimuksessa lukea ja paljastaa valheellinen naiskuva kanonisoidusta kirjallisuudesta. Morris lainaa Simone de Beauvoiria hahmotellessaan kirjallisuuden naisesta ”Naista”, isolla alkukirjaimella kirjoitettua myyttillistä hahmoa, johon miehet projisoivat ihanteensa ja pelkonsa (Morris 1993, 25). Fiktioon syntyy kuvastoa, joka kaventaa naisen olemaan joko huora tai neitsyt miehen silmin nähtynä. Siksi kirjallista kaanonin on luettava vastakarvaan. Lukijan on oltava tietoinen siitä, että kerronta viettelee meidät hyväksymään kielteisen naiskuvan. (Mts. 43.) Juonen tasolla toistuvat tietyt kaavat, joita naiskohtalot seuraavat. Vastustava lukija kyseenalaistaa kirjallisen, miehisen kaanonin ja tulkitsee naishahmot ja niiden kohtalot uudelleen.

Sue-Ellen Case (1988) ehdottaa vastustavaa lukutapaa myös draaman klassikoille. Hänen esimerkkinsä mukaan vastustava lukija voi nähdä *Lysistrateen* vain antiikin teatterin drag-perinteelle luoduksi viihdykkeeksi, ei kiinnostavaksi naisten näyteltäväksi draamaksi. Toisaalta feministinen ohjaaja voi laittaa *Medeian* nimirooliin miesnäyttelijän osoittaakseen miehisen ennakkoluulon naista kohtaan. Nämä draamat voidaan tiputtaa kaanonista, niitä ei naistekijöiden tarvitse tyytyä tekemään, sillä ne eivät kerro todellisista naisista. (Case 1988, 19.)

Tämän vallitsevan, negatiivisen naiskuvan paljastamisen ohella alettiin peräänkuuluttaa *todellisen* naisen kuvaamista. Todellisen naisen uskottiin olevan olemassa naisten arjessa, ja sen esillepääsyn fiktiossa ajateltiin vahvistavan naisten kuvaa itsestään ja syrjäyttävän negatiivisen ja tuhoisan naiskuvan. Siten naiseuden kuvasto vaikuttaisi yhteiskuntaan luoden tilaa moninaisuudelle. (Walters 1995, 40–41.) Tämä liittyy vahvuuden ja rakentamisen projektiin, jossa uuden naiskuvan luomisen ohella tärkeää on myös etsiä naisten historiaa.

Case (1988, 30–36) etsii teatteria tekeviä naisia antiikin Rooman miimikoista alkaen. Tavoitteena on nimetä näyttelijöiksi ja draamatikoiksi sellaisia naisia, joiden elämäntyöstä ei ole paljoakaan tietoa, ja joita yleisesti pidetään harrastajina. Samalla purkautuu ennakkoluulo siitä, etteivät naiset olisi tehneet teatteria lainkaan, teatterihistoria kun on paljolti miesten historiaa. Marginaalinen

toiminta nostetaan esiin. Sekä Morris että Case lähtevät hahmottelemaan naisten omaa näkemystä, itse asiassa uutta kaanonia. Casen teos loppuu artikkeliin ”Towards a new poetics”, jota käsittelem vielä myöhemmin tarkemmin. Naisten kaanonissa piilee kuitenkin ”naisen” universalistamisen vaara (Morris 1993, 196).

Yhdysvalloissa syntyi 1970-luvulla katuprotesteja, jotka kiinnittivät huomion naisruumiin vääristyneisiin representaatioihin. Mielenosoituksissa Miss Maailma -kisoja vastaan feministit tekivät omista ruumiistaan mielenilmausten kentän (Aston 1999, 5). Tällöin kritisoitiin nimenomaan ruumiin representaation vääristyneisyyttä ja vaadittiin oikeampaa representaatiota (Walters 1995, 31). Feministiseen liikkeeseen yhteydessä olevat teatterintekijät perustivat omia ryhmiään ja niiden välille keskusteluyhteyksiä. Feministisen teatterin yhdeksi päälinjaksi tuli yhteisöllisyys, ei-hierarkkisuus ja demokraattisuus (Aston 1999, 6). Sisällöksi tuli naisten välisten suhteiden käsittely, joka valtavirrassa oli kapeaa ja stereotyyppistä. Samoin miesten ja naisten välisten suhteiden kuvaamiseen pyrittiin etsimään uusia näkökulmia, lähinnä todellisen alistamisen kuvauksia. Realistisen teatterin keinot koettiin riittämättömiksi.

Angloamerikkalaisessa, radikaalifeministisessä teatterissa kiinnostuttiinkin pian yksittäisen naisen henkilökohtaisesta kokemuksesta. Case kuvaa feministisen teatterin tiedostusryhmätaustaa (*Consciousness-raising* eli *CR-groups*). Tiedostusryhmien ajatus oli olla foorumi naisten omien kokemusten jakamiselle ja sanallistamiselle. Radikaalifeministinen toiminta perustui naisten omalle henkilökohtaiselle kokemukselle, josta julkisesti usein vaiettiin. 1970-luvulla kahviloissa tai naisten kotona kokoontuneiden tiedostusteattereiden tarkoitus oli tuottaa naisen kokemuksesta lähtöisin olevaa draamaa. Intiimeimmillään tekijät olivat itse myös esityksen kohteita. (Case 1989, 65.)

Nimenomaan radikaalifeminismin piirissä esitysten sisältö paikannettiin ruumiiseen. Toinen feministinen strategia oli kirjoittaa feministinen sanoma näytelmätekstiin. Marxilais-feministisen teatteri hyödynsikin paljon Bertolt Brechtin teatteriajattelua ja tuotti feminististä draamaa. Radikaalifeministisessä, ruumiillisessa teatterissa teksti saattoi jäädä marginaaliin tai sitä käsiteltiin loitsuun ja lauluun sekä omaelämäkerrallisena paljastautumispuheena. Yhdysvalloissa feministiseen teatteriin tuli 1970-luvulla ritualistisia piirteitä, kun naisruumista kaikkine eritteineen alettiin juhliä elämän tuottajana tai lesbisen nautinnon lähteenä. (Case 1989, 69–75.) Tieto paikannettiin naisruumiiseen, joka nähtiin kaiken oleellisen tiedon lähteenä vastineeksi miehelle tieto–ruumis-

jaolle. Myöhemmin on kritisoitu lähinnä sitä näkemystä, että naisten kokemus ruumiistaan olisi yhteinen ja jaettu, siis universaali. Utopia naisten yhteisesti jaetusta todellisuudesta jättää huomiotta erot naisten välillä. Näin se toimii samaan tapaan kuin miehinen utopia 'Naisesta'. Sukupuolen ymmärtäminen jaettuna kokemuksena ja poliittisesti yhtenäisenä intressiryhmänä on ollut merkittävää feminismiin sitoutumisen kannalta. Naisten väliset erot kuitenkin kuuluvat olennaisesti feministiseen keskusteluun ja sukupuolikategorioiden käyttökelpoisuus on usein kyseenalaistettu.

Suomessa ruumiin politisointi ei ole itsestään selvästi kuulunut poliittisen teatterin piiriin. Virve Sutinen kiteyttää 1960-luvun tilanteen näin: "[s]uomalaista teatteria ei niinkään kuohuttanut alastomuus kuin vasemmistolainen paatos. – – Teatterin taistelevat yksiköt eivät koostu autonomisista ihmisistä, vaan ohjaajan riviin järjestämistä, organisoiduista massoista" (Sutinen 1996, 84). Myöskään ensimmäinen suuri naisteatteritapaus, Raivoisien ruusujen esitykset 1980-luvun lopulta alkaen, ei ottanut ruumiillisuutta tutkimuskohteekseen. Raivoisien ruusujen tavoite oli päästää naisnäyttelijät miesten vallantäyteiseen maailmaan draaman klassikoiden kautta. Ritva Siikala julisti vuonna 1987: "Naiset lakkaavat kerrankin olemasta huoria, neitsyitä ja madonnia, miehen iänikuisia ulokkeita. – – Siellä käydään käsiksi ihmiskunnan syvimpiin kysymyksiin, ihmisenä olemisen rajuimpiin tuntoihin" (Mykkänen 1996, 5). Ihmiskunnan syvimät kysymykset eivät nyt olleet mitään "pitsinnypläysongelmia" (mts. 5). Ilmaisun voi ymmärtää siten, ettei etsitty nais erityisyyttä eikä tehty yksityisestä poliittista, mikä on tyypillistä radikaalifeminismille. Eetos oli pikemminkin tasa-arvoistava. Miesten julkisen piirin pitää kuulua myös naisille.

1990-luvulta alkaen ruumiillisuus aiheena tuli vahvemmin suomalaisenkin teatteriin. Etenkin naistekijöiden taholta näyttelijää on lähestytty tuntevana ja ainutkertaisena ruumiina. Tuija Kokkonen on korostanut esityksissään ruumiin luovaa mahdollisuutta rikkoa totunnaisia liikeratoja ja lihan muuria. "Teatterin mahdollisuus on sen kyvyssä kyseenalaistaa, sen kyvyssä toistaa myös toisin" (Kokkonen 1996, 111). Myös Leea Klemolan teatteripäivän julistus vuodelta 1996 peräänkuuluttaa aitoa ruumiillisuutta lavalla. Hän kirjoittaa ruumiillisuudesta teatterintekijän henkilökohtaisesta näkökulmasta: "Tänä päivänä vaatii huomattavasti enemmän rohkeutta kulkea näyttämön poikki vetämättä vatsaa sisään kuin paljastaa mitä hurjimmat seksuaalifantasiansa" (Korhonen 1998, 151).

## 2.3 Ruumis konstruktiona

Representaatio on kuvamme maailmasta, mutta jälkistrukturalistisen filosofian mukaan sille ei löydy hierarkiassa ylempänä olevaa ”totuutta”. Tietomme maailmasta perustuvat representaatioihimme siitä. Monimutkaisessa kuvien, tekstien ja kielen prosessissa tuotamme ja vastaanotamme kuvaa maailmasta. (Koivunen 1996, 51–52.) Feministisessä jälkistrukturalistisessa kritiikissä on tendenssinä hahmottaa representaatioiden valtaa ja niitä tuottavia voimia yhteiskunnassa ja sen instituutioissa.

Jälkistrukturalistisen ajattelun mukaan myös teatteri osallistuu monimutkaiseen merkitysten tuottamisen prosessiin. Se on konkreettisesti representaation paikka. Paitsi lihallisia ruumiita, se on myös täynnä käsityksiä ruumiista ja sukupuolesta. Viattomalta näyttävä naturalistinen maailman jäljittelykin käyttää valtaa, uusintaa käsityksiämme, konstruoi, luo malleja. Avaan tätä prosessia jälkistrukturalistisen feminismin teorioin ja käsittein. Ajatussuuntaa jäsentää essentialistisen, universaalien sukupuolen purkaminen. Sukupuolet paljastuvat historiallisesti tuotetuiksi kategorioiksi. (Koivunen & Liljeström 1996, 28–29.)

Amerikkalainen Judith Butler ravistelee sukupuolikäsitystä essentialismia purkavassa projektissaan. Hän näkee sukupuolen muotoutuneen genealogisesti. Toisin sanoen sillä ei ole ontologista perustetta, vaan erilaiset voimat, kuten luonnontiede ja kieli tuottavat sitä diskursiivisesti. Sukupuolesta tuotetaan tietoa, joka tekee sukupuolen. Tieto on siis sopimusta, aktiivista toimintaa ja tekemistä. Luonnontieteet samoin kuin vaikkapa psykoanalyysi eivät ole kuvauksia todellisuudesta vaan ne luovat todellisuutta ja sopeuttavat meitä diskurssiin. Koska useita erilaisia subjektiivisuuksia ja identiteettejä, myös ”naisuuksia” on olemassa, tarvitaan sukupuolen kaksijakoisuuden ja heteroseksuaalisuuden ylläpitämiseksi todella aktiivisia yhteiskunnallisia voimia. Butlerille identiteettien kirjo ei merkitsekään mitään vapaata noutopöytää, vaan yhteiskunnan voimat puristavat yksilöitä monin eri mekanismein kaksinapaiseen, heteroseksuaaliseen sukupuolimalliin. (Pulkkinen 2000, 47–49.)

Sukupuoli on Butlerin mukaan tekemistä. Hän näkee sen performatiivisena, ”päälle puettavana” ominaisuutena (mts. 52). Esimerkiksi drag ei ole hänelle ontologisen sukupuolen imitaatiota, vaan se itse asiassa osallistuu sen tekemiseen, se ”on” sukupuoli-identiteetti siinä missä mikä tahansa muukin. Teatterin ja elokuvan piirissä vahvistetaan ja uusinnetaan kuvaa sukupuolesta, varsinkin jos sitä ei problematisoida. Teatteri toistaa performatiivisuuden periaatetta. Heteroseksuaalista

mallia tuottaa se monimutkainen verkosto, jossa taustatuotanto, taiteilijat ja katsojien valinta muokkaavat esitettävää ohjelmistoa. Näyttelijän työ on performatiivisia tekoja, hän joko mukautuu vallitseviin normeihin tai valitsee niitä vastaan. Myös ohjaaja valitsee joko luonnollistavan tai vastustavan suhteen sukupuolen esittämiseen.

Butlerin teorian yhteydessä on usein kysytty ruumiinkokemuksen sijoittumista siihen. (mts. 50). Judith Butlerin teoria performatiivisuudesta valottaa varsin vähän sitä, miten on mahdollista, että yksilöllisillä naisilla ja miehillä on ruumiillinen kokemus sukupuolestaan. Yksityistä kokemusta on performatiivisuuden ajatusta kehittävässä analyysissään pohtinut Teresa de Lauretis. Hän käsittelee sukupuolen rakentumista psykoanalyysin ja semiotiikan viitekehyksessä. Hänen mukaansa ruumis ei rakennu vain diskursiivisesti, vaan prosessiin tarvitaan myös kokeva subjekti (de Lauretis 2004, 91). De Lauretis muotoilee käsitteet objektiruumis ja eletty ruumis<sup>2</sup> (mts. 87). Objektiruumis on ulkoa päin nähty ruumiin hahmo, sen representaatio, eletty taas on yksilölliseltä tuntuva kokemus siitä. Nämä kaksi ovat reflektiivisessä suhteessa, joten kokemus ei edellytä aistittavaa luontoa, vaan de Lauretis osoittaa, että sosiaalisten representaatioiden malli sukupuolesta ohjailee elettyä ruumista ja saa aikaan aistikokemuksen ruumiista sukupuolittuneena. Näin sukupuoli on ”kirjoittautunut ruumiiseen” (Mts. 89). Eeva Jokinen kiteyttää tämän seuraavasti:

Kun objektiruumiin ja koetun ruumiin loksahdus, naksahdus ja törmäykset kertautuvat ja vahvistavat sukupuolitaipumuksia aina niiden luonnollistumiseen asti, ruumiin eläjä tuntee itsensä nais- tai miespuoliseksi kaikkine niine seurauksineen, joita tällaisella tunteella voi olla (Jokinen 2004, 299).

Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset käytännöt siis tuottavat subjektissa itserepresentaatioita, ja koska nämä perustuvat kaksinapaiseen sukupuolijakoon, kutsuu de Lauretis käytäntöjä sukupuoliteknologioiksi. Erityisesti De Lauretis korostaa elokuvien, kertomusten ja teorian asemaa sukupuoliteknologioina (de Lauretis 2004, 61). Hän käyttää ”juurruttamisen” ja ”viettelemisen” (Koivunen 2000, 98) termejä kuvatessaan sitä vaikutusta, joka fiktion sukupuolikuvasella on vastaanottajaan. Kerronnallinen elokuva viettelee nautinnollaan, saa katsojan hyväksymään tarinan sukupuoliroolit. Ymmärrys esimerkiksi miehen aktiivisuudesta ja naisen passiivisuudesta juurtuu toistuessaan fiktiosta toiseen.

Käsitykset ja käytännöt ovat myös koko ajan liikkeessä ja niiden rajoja koetellaan. De Lauretis mukaan kerronnallisuuden viettelevää vaikutusta voi feministisessä draamassa käyttää myös

---

<sup>2</sup> engl. *objectified body* ja *living body*. De Lauretis kääntää termit saksan kielestä, alun perin Gesa Lindemanin (1993) teoriasta.

hyväkseen, ”kostonhimoisesti” (Koivunen 2000, 98). Tällöin katsoja vietellään valitsemaan toisin tai hänet yllätetään.<sup>3</sup>

Teatterissakin voidaan kehystää tätä ajatusta ja tarkentaa katse milloin elettyyn ruumiiseen, milloin objektiruumiiseen. Vai voidaanko ja miten? Yhden ehdotuksen antaa yhdysvaltalainen Sue-Ellen Case artikkelissaan ”Towards a New Poetics” (1989, 112–132). Casen projekti, ”New Poetics” eli uusi runousoppi on sitoutunut feminismiin. Teatterintekijöiden on oltava tietoisia feministisestä sosiaalisen konstruktion teoriasta, jotta sukupuolikategorioita ei otettaisi annettuina. Yleisö on saatava kyseenalaistamaan luonnollinen sukupuoli. Case osoittaa feministisen teatterin muotoutuneen representaatioteorian ja muiden tieteellisten innovaatioiden myötä kohti naissubjektin luomista. Teoriasta on siis saatu perusteita ja keinoja naisen esittämistapojen rikkomiseen. Naisnäyttelijä on toisin sanoen haluttu asettaa esityksen keskiöön, aktiiviseksi, ei katseella määriteltäväksi.

Merkitysten tuottamisprosessia teatterissa Case käsitteellistää semiotiikan termin. Teatteri on täynnä merkitsijöitä (*signifier*), jotka yleisön kollektiivinen tietoisuus täyttää. Prosessissa merkitsijöistä tulee merkittyjä (*signified*). (Mts. 115.) Pyrkimykseen muutokseen on teatterintekijöiden siis päästävä käsiksi katsojien tietoisuuteen, horjutettava sitä. Casen ohjelmallinen teatteri on konkreettinen, hän sisällyttää sen luomien merkitysten joukkoon myös esitystapahtuman ja sen ehdot.

Merkitsijän ja merkityn erottaminen antaa mahdollisuuden tietoisuuden käsittelyn strategioille. Näyttelijän ruumis ei toteudu esillä olevana lihallisena naisruumiina, vaan esityksen väite ikään kuin kirjoitetaan siihen. Ruumis järjestetään näytelmän väitteen mukaisiksi merkityksiksi.

Perhaps even more important is the notion of the cultural encoding of the sign (or signifier), the semiotic discovery that provides a radical alteration of poetic strategies of performance. This notion positions a feminist analysis at the very foundation of communication – in the sign itself. (Mts. 116.)

Näyttelijä näyttäytyy tällöin kirjailijan ja ohjaajan intention palvelijana. Hän kantaa ruumiissaan sukupuolen merkkejä ja merkityksiä, joita järjestämällä ohjaaja voi paljastaa niiden konstruktioluonteen.

---

<sup>3</sup> Eräänä esimerkkinä tästä voisi mainita yksityiskohdan *The Grying Game* -elokuvassa (O: Neil Jordan). Kerronnassa tapahtuu miehen ja naisen välinen rakastumistarina hyvin konventionaalisesti. Yllätyksen katsojalle tuottaa se, että nainen sukuelinten perusteella näyttääkin anatomisesti mieheltä. Tarinassa hän kuitenkin on selkeästi feminiinisessä positiossa, eikä hänen sukupuolensa muun anatomian tai olemuksen perusteella olisi epäselvä.

– – a live woman standing on the stage is not a biological or natural reality, but ‘a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures’ (mts. 18 [de Lauretis 1984, 5]).

Teatterin representaatioluonne alleviivataan ja naturalismista ja jäljittelystä luovutaan. Näyttelijäntyötä ei ajatella autenttisena, eikä ruumista biologisena. Näyttelijästä tulee tavallaan konstruktion konstruktio, teatterin diskurssiin kytketty diskursiivinen ruumis.

Sukupuolen paljastusprojektissa käytettynä keinona Case mainitsee mm. drag-roolituksen. Mies naisen esittäjänä tai päinvastoin toimii hänen mukaansa suurennuslasina, joka tarkentaa sukupuolen esityksenomaisuuden. Drag on myös Judith Butlerin teorian yksi keskeinen argumentti.

Onko *drag* sukupuolen matkimista (imitointia), vai onko pikemminkin niin, että *drag* dramatisoi ne eleet, joilla sukupuoli yleensäkin saadaan aikaan? Onko naisena oleminen ”luonnollinen tosiasia” vai kulttuurinen esitys, syntykö ”luonnollisuus” diskursiivisesti pakotteisilla teoilla, jotka tuottavat ruumiin sukupuolen kategorioissa ja välityksellä? (Pulkkinen 2000. 53 [Butler 1990, 126].)

Esimerkiksi Caryl Churchillin näytelmässä *Cloud Nine* on Betty-niminen naishahmo, joka on kaikkea mitä mies naisessa haluaa, mutta rooli on kirjoitettu miesnäyttelijälle. Sue-Ellen Casen mukaan drag-rooli alleviivaa Bettyn sukupuolta tuotettuna. Mies kykenee tekemään kaikki samat eleet ja äänenpainot kuin naisnäyttelijäkin. Haluttava (= naisellinen) nainen näyttäytyy miehisen katseen luomana fiktiona. (Case 1989, 121) Näyttelijän oma ruumis ja sen tunnistettava sukupuoli ja hänen esittämänsä roolihahmon tunnistettava sukupuoli eivät palaudu ongelmattomasti essentiaaliseen naiseen tai mieheen. Ne muodostavat ristiriidan, joka haastaa arkikäsitksemme naisesta ja miehestä.

Sue-Ellen Case (1989, 16–19) huomauttaa aiheellisesti, että Aristoteleen dramaturgia on hahmoteltu kontekstissa, joissa naiset eivät olleet teatterissa edes yleisönä puhumattakaan siitä, että he olisivat kirjoittaneet draamaa tai olleet ruumiillisina esiintyjinä luomassa merkityksiä. Teatterin traditiossa on muitakin produktiivisia vaiheita, joihin naiset eivät olleet valtavirran teatterissa millään lailla mukana. Monet klassiset naisroolit kirjoitettiin kastroateille tai pojille. Gayle Austinin mukaan on syytä purkaa näkymättömiä rakenteita nähdäkseen, että ”kun keisarilla ei ole vaatteita, niin keisarinnalla ei ole ruumista” (Aston 1999, 8). Ymmärrän tämän niin, että naisruumis teatterin alkuaikoina on ollut näkymätön. Naisen ruumis on nähty todellakin vain konstruktiona, joka on puettu päälle ja rakennettu miehisen tradition tarpeisiin. Todellinen naisruumis esillä ja teatterin lavalla onkin saanut aikaan järjestyttäviä todellisuusvaikutuksia.



## 2.4 Katse

”Katsominen on normatiivista ja merkityksiä välittävää toimintaa” (Seppänen 2004, 35). Katse liittyy teatteriin olennaisesti, eikä teatteria voi ajatella sen suhteen neutraalina. Tutkimukseni aiheena on esitys, jossa näkeminen ja näkymättömyys ovat sisällöllisiä teemoja, joita tulen käsittelemään analyysissäni. Avaan sitä varten katsomisen normatiivisuutta ja sen feminististä analyysia.

Janne Seppänen (2004) käyttää visuaalisten järjestysten käsitettä havainnollistaessaan sitä, miten näköaistilla tavoitettu maailmaa sekä arjessa että kulttuurisissa representaatioissa jäsentyy. Järjestyksiin vaikuttavat arvot, normit, instituutiot ja vakiintuneet käytännöt (Seppänen 2004, 34–36). Myös katseen varassa tapahtuva vuorovaikutus on täynnä visuaalisia järjestyksiä. Tuo vuorovaikutus on etenkin lapsen kehityksessä olennainen osa identiteetin syntymistä. Aikuisenakin vastavuoroinen katse kiinnittää osapuolet sosiaalisiin rooleihin tehokkaasti.

Katseiden vaihdon myötä syntyy hetkellisiä sidoksia, jotka saavat aikaan vuorovaikutustilanteen tai estää sen (mts. 99). Katsekontakti sidoksena luo jo rooleja vuorovaikutusta varten. Helpoin tapa välttää kohtaaminen on katseen kääntäminen pois. Tämä toimii tietysti vain katsekeskeisessä länsimaisessa kulttuurissa, jossa silmiin katsominen perinteisesti kuuluu kanssakäymiseen ja on positiivinen viesti (mts. 101–102). Katseeseen perustuvaan vuorovaikutukseen kuuluu myös nonverbaali viestintä. Arviot siitä, kuinka paljon nonverbaali vaikuttaa näkevien ihmisten kanssakäymiseen vaihtelevat, mutta joka tapauksessa sitä pidetään keskeisenä viestien välittäjänä ja useimmiten puhuttuja sanoja luotettavampana.

Katsomista voidaan myös pitää määrittelemisen metaforana ja tällöin siihen liittyy valtaa. Katsoja määrittelee katsotun. Näkyminen on kuitenkin olemassaolon edellytys. Ilmiöt, ihmiset ja asiat tulevat näkyviksi ja näkymättömiksi visuaalisissa järjestyksissä. Näkymättömäksi tekeminenkin on vallankäyttöä, marginaaliin sysäämistä. Toisaalta näkeminen on vallankäytön symboli, näkyvissä oleminen on vahdittavissa ja valvottavissa olemista (mts. 43). Feministiset tutkijat ovat purkaneet katsomisen dynamiikkoja ja todenneet ne sukupuolittuneiksi. Miehisen katseen käsite kuuluu alun perin elokuvatutkimuksen piiriin ja sitä voi tarkastella konkreettisenä katsomisena tai metaforana.

Katse siis liittyy katsomistapahtumiin, mutta se on myös sisällä kuvissa ja representaatioissa itsessään. Vielä laajemmin nähdyksi tulemisen voidaan ajatella luovan ihmisen identiteettiä.

Nähdyksi tulemisen merkitystä kehitellyt Jean-Paul Sartre ajattelee katsetta nimenomaan katsotun kannalta. Se ei liity enää varsinaisesti yksittäiseen silmään tai katsojaan, vaan on koko olemisen perusta. Katsottuna oleminen on Sartrelle ennen kaikkea tietoisuuden piirre, jolle hän antaa nimeksi 'oleminen Toiselle' (mts. 111). ”Toinen on välttämätön ehto sille, että voin ylipäänsä tulla tietoiseksi itsestäni. Ja yksi Toiselle-olemisen tapa on olla juuri Toisen katseen kohteena” (mts. 111). Oleminen Toiselle on paitsi välttämättömyys, myös traaginen piirre itsetietoisuudessa, sillä Sartren mukaan se tuo mukanaan häpeän kokemuksen. Häpeä ei liitykään suoranaisesti toisten ihmisten arvostelmiin, vaan se on ” – – häpeää itsestä. Se on sen tosiseikan *tunnistamista*, että minä todellakin olen Toisen arvioivan katseen objekti” (mts. 112 [Sartre1992, 350/307]).

Katseen perustavaa merkitystä identiteetin muodostuksessa ovat pohtineet laajasti niin filosofit kuin psykoanalyttikotkin. Jacques Lacanilta löytyy monimutkainen esitys ihmisestä sekä katsojana että katseen kohteena. Lacan kiinnittää huomion katsojan ja katsotun sijasta näiden väliin, siihen paikkaan, josta visuaaliset järjestykset löytyvät ja jossa niitä luodaan ja ylläpidetään. Tällä katseen välittäjänä toimivalla '*ecranilla*' on sidoksensa feministisiin sosiaalisen konstruktion teorioihin. Ecran on eräänlainen valkokangas, jolle projisoituu paitsi se, miltä ihminen näyttää ulospäin, myös se, miltä hän haluaa näyttää. Tätä niin sanottua halua säätelevät ne kulttuuriset kuvat, jotka houkuttelevat identifioitumaan tiettyyn joukkoon. Ecran on visuaalisten järjestysten paikka, joka sisältää tarvittavat koodit kulttuurisen kuvaston ymmärtämiseen ja sen osaksi sijoittumiseen. Nuo laajemmat järjestykset säätelevät myös minkä tahansa kuvan tulkintaa, jolloin tulkinta tapahtuu yksittäistä katsojaa paljon laajemmassa kontekstissa. (Mts. 116–122.)

Tämä tiivistys ei tee oikeutta Lacanin teorialle, sillä teorian perusteet ovat enemmän psykoanalyttiset kuin kulttuuriset (mts. 123). Kulttuurisesti tarkasteltuna ajatus kuitenkin jatkuu ja radikalisoituu feministisissä teorioissa, esimerkiksi Teresa de Lauretin representaation ja itserepresentaation neuvottelua kuvaavassa esityksessä sukupuolen kokemuksesta. Seuraavaksi siirryn feministiseen miehisen katseen analyysiin, jossa katsominen on purettu sukupuolispesifiksi.

1970-luvulta lähtevä feministisen elokuvatutkimuksen perinne tutkii sitä, miten nainen esineellistyy elokuvassa ja jää objektiksi saavuttamatta subjektin asemaa. Ajatus miehisestä katseesta paljastaa katsomisen dynamiikan sukupuolittuneeksi. Laura Mulvey'n elokuvateoria vuodelta 1975 oli

ensimmäinen feministinen analyysi miehisen katseen sisäänrakentuneisuudesta kulttuurisissa kuvissa (Walters 1995, 53). Analyysissa on tärkeää erottaa toisistaan katsojan ja katseen sukupuoli, sillä positio on sukupuolittuneesti määrittynyt, eikä katsojan todellinen sukupuoli määrittele hänen katsojapositiotaan. Nimenomaan elokuva on hedelmällinen tutkimuskohde katseelle, sillä pimeä huone ja sinne kätkeytyvä katsoja ja vastaavasti valtavan valkokankaan monikertaisen kokoiset ihmiset tekevät katselusta kuin tirkistelyä. Mulveyn mukaan katsomisen nautinto onkin luonteeltaan voyeuristista ja fetisististä<sup>4</sup> (Walters 1995, 54).

Mulveyn mukaan miehinen katse toteutuu elokuvassa kolmella tasolla. Ensinnäkin elokuvan kerronnassa mies on katsoja suhteessa naishenkilöön. Toiseksi katsoja samastuu miehen katseeseen, ja ottaa sitä kautta haltuunsa naishenkilön ruumiin. Tämä näkyy selvimmin elokuvien tirkistelykohtauksissa. Päähenkilön ja katsojan lisäksi vielä kameran ”silmiä” suhteessa henkilöihin toteutuu miehisenä. Katse toteutuu paitsi kirjaimellisesti katsojan ja elokuvan tekijän sukupuolen kautta, myös symbolisesti. Symbolisella tasolla katse on miehinen, kun se ottaa naisen objektikseen. Myös naiselokuvaohjaaja joutuu tietämättään tai tahtomattaan liittymään elokuvan traditioon ja valtavirtaan luoden miehisen katseen mukaista elokuvaa. (Walters 1995, 57.)

Katseen dynamiikka ei ole symmetrinen, valta-asetelma ei ole käännettävissä ylösalaisin. Walters siteeraa E. Ann Kaplania: ”Men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession which is lacking in the female gaze” (Walters 1995, 58[Kaplan, 65]). Miehinen katse tarjoutuu katsojalle ainoana vaihtoehtona. Katse on aktiivinen ja objekti eli nainen on passiivinen. Nainen katsojana on ristiriitaisessa tilassa, eikä hänellä ole hallussaan aktiivista positiota. Mulveyn mukaan nainen lainaa katseen paikan ja nautinnon mieheltä, ja katsojan positio on tällöin luonteeltaan narsistinen tai masokistinen. (Walters 1995, 59.)

Tirkistelyn ajatusta pidetään myös yllä teatterin piirissä. Voisiko esimerkiksi Juha-Pekka Hotisen lausuntoa Teatterilehden seksinumerossa (7/2002) pitää sukupuolen suhteen neutraalina?

Sillä porno on – teatteria paljaimmillaan, sillä seksi tai seksuaalisuus on perimmältään esittämistä sekä toisin päin; teatteri on perimmältään pornoa. Teatterin perustilanteessa vain naiva pari sekä kolmas eli tirkistelevä minä on sublimoitu kolmiodraamaksi, jossa kaikki roolit ovat näyttämöllä. (Juha-Pekka Hotinen Maria Silden haastattelussa. Teatterilehti 2002, 7.)

---

<sup>4</sup> Mulvey tukeutuu teoriassaan Freudin psykoanalyysiin, jonka mukaan pojan kehitykseen kuuluu kastratiopelko, joka syntyy siitä kun poika havaitsee, että äidiltä puuttuu penis/fallos. Eroottinen kuva naisen ruumiista laukaisee tämän pelon muiston, ja katsova mies muuntaa ruumiin tai ruumiinosan symbolisesti falloksen paikalle vapautuakseen toiseuden ja kastration pelosta. (Walters 1995, 54-55.)

Sitaatin voi ajatella kiteyttävän miehisen katseen idean, vaikka Hotinen on häivyttänyt sukupuolen lausunnostaan. Hän puhuu tirkistelevän katseen sublimoinnista näyttämölle, mutta on selvää, että se määrittelee katsojan position ”tirkistelevänä minänä”. Myös Hanna-Leena Helavuori kirjoittaa tirkistelystä, mutta hän käsittää sen katsojan valtana suhteessa esiintyjien ruumiisiin. Tuo valta lunastetaan teatterilipun hinnalla ja näin kaupallinen teatteri on verrattavissa kaupalliseen seksiin. Mitä enemmän teatteri haluaa katsojaa miellyttää, sitä enemmän se on valmis käyttämään näyttelijän ruumista seksuaalisesti vetovoimaisena tuotteena. (Helavuori 1998, 44–45.)

Yllä oleva Juha-Pekka Hotisen provokatiivinen väite lienee suunnattu konservatiiviselle teatteriyleisölle, ja siinä on porvariston kohauttamisen vanhanaikaista tuntua. Tällaisen näennäisesti alkukantaisen tarpeen paljastaminen teatterin lähtökohdaksi myös mystifioi teatteria. Myynti seksuaalisesta naisnäyttelijästä on syntynyt siitä ristiriidasta, jonka naisruumiin julkinen esittäminen on eri aikoina sisältänyt. Toisaalta ruumis vetää puoleensa, myy esitystä, toisaalta julkinen esilläolo on siveetön teko, joka on toisinaan leimannut koko naisnäyttelijän ammattikunnan löyhämoraaliseksi. (Helavuori 1998, 48.)

Tässä sekoittuvat todelliset naiset ja representaatio naisesta. Helavuori osoittaaakin, että naisnäyttelijät useina eri aikoina, myös Suomessa, ovat olleet prostituutioepäilyjen kohteena vain ammattinsa vuoksi. Lisäksi hänen mukaansa näyttelijät ovat olleet pääsemättömissä naisruumiiseen liitetystä seksuaalisista merkityksistä. Esimerkiksi viktoriaanisen Englannin miespuolinen teatteriyleisö tunsikin ajan helposti levitettävän pornografisen materiaalin, ja teatteri saattoi leikitellä viittauksilla siihen naisnäyttelijän tietämättä. Näin naisruumis olisi siis representaation välikappale miesten välisessä vaihdossa. (Helavuori 1998, 50–51.)

Naisruumiin käyttäminen vihjailuin ja pornografisin viittein on toki edelleen yleisestä. Vaikkapa mainoksissa on totuttu näkemään osia naisruumiista edustamassa eroottista naista ja antamassa hänestä lupauksia. Helavuori (1998, 43) kirjoittaa, ettei teatterilavallakaan päästä eroon näistä pilkotun ruumiin palasista, ja kuva naisesta hahmottuu ”näiden naisen ruumiinosiin kohdistettujen projektoiden kautta synnytettyyn kuvaan naisesta ja tämän ruumiin järjestyttävistä ’todellisuusvaikutuksista’”. Tulkitsen tämän niin, että teatterissa todellinen, materiaallinen nainen jollain lailla häiritsee projektiota ja objektin etäännyttämisen nautintoa. Järjestyttävä todellisuusvaikutus on paitsi kiehtova myös hieman pelottava.

Puhun lomittain teatterista, elokuvasta ja laajemmin kulttuurintutkimuksesta. Tärkeämpää kuin välineen rajaaminen on erilaisten asenteiden, ”katseiden” hahmotteleminen sukupuolen esittämisen kysymyksissä. Yksi tärkeä huomio liittyy kaupallisuuden, valtavirran sekä toisaalta avantgarden ja marginaalin erottamiseen. Laura Mulvey käsittelee katseen teoriassaan eksplisiittisesti Hollywoodin valtavirtaelokuvaa, ja myös Teresa de Lauretis (esim. 2004, 104) puhuu valtaelokuvasta tai klassisesta elokuvasta, joten määrittelen samalla tavoin karkeasti valtavirran ja avantgarden välisen rajan. Kokeellisessa elokuvassa eli avantgardessa katse, valta, subjekti ja sukupuoli voivat de Lauretisin mukaan tulla haastetuiksi ja problematisoiduiksi. Valtavirta taas tuottaa nautintoa, jota voidaan purkaa Mulveyyn mukaan sukupuolittuneeksi ja (osin tiedostamattomalla) vallalla ladatuksi.

Katseen ja vallan keskusteluihin Teresa de Lauretis huomauttaa myös, että valtaelokuva ja valtakurssi muodostavat näennäisesti saumattoman yhteyden. Jos tuon saumattomuuden jättää purkamatta, tulee samalla ikuistaneeksi ideologian, joka niiden sisälle kätkeytyy. Aidosti kriittisen elokuvateorian pitää tarttua myös valtakurssin perusteisiin eikä ottaa niitä annettuina. (de Lauretis 2004, 115–116.) Esimerkiksi psykoanalyysia ja sen mukaista merkitystuotantoa voidaan tässä yhteydessä pitää valtakurssina. Psykoanalyysia voidaan siis kritisoida, koska se luo subjekteja ja objekteja eikä vain tutki niiden syntymistä. Vallalla olevan diskurssin mukaan siis psykoanalyysin mukainen kehitysprosessi tuottaa vain tietynlaisen, miespuolisen subjektin ja samalla nainen jää vaille subjektin asemaa. (Mts. 110–111 ja 118.) Elokuvan pitäminen voyeuristisena ja fetisistisenä on seurausta diskurssista, joka ”rajoittaa ja sitoo naisen seksuaalisuuden piiriin, tekee hänestä absoluuttisen representaation ja fallisen skenaarion” (mts. 2004, 111). De Lauretis osoittaa, kuinka tärkeää feminismille on etsiä tilaa ja repeämiä valtakurssien väleistä. Nähdäkseni kyse ei olekaan enää vain kurjuudesta tai vahvuudesta, vaan niidenkin välille hahmottuu niitä purkava välitila.

’Miehinen katse’ on termi, joka muistuttaa siitä, miten helposti nainen asetetaan objektiksi elokuvassa ja myös teatterissa. Se tapahtuu huomaamatta, kerronta viettelee samastumaan mieshenkilöön ja samalla tuotantokoneiston näkökulmaan. Jo elokuvajulisteissa mieshenkilö on usein vastakkain naisruumin palasen kanssa. Tarina kertoo miehen kohtaamisesta säärin, takamuksen tai rintojen kanssa. Monissa teatterifarsseissa on naisrooli, joka on kirjoitettu hukkaamaan vaatteensa koko esityksen ajaksi. Yleisö eläytyy hämmentyneeseen mieshenkilöön, joka jälleen kerran käy dialogia rintojen kanssa. Miehin katse ei siis jää vain takavuosisien teoriaksi, vaan se muistuttaa tarkistamaan teatteriajattelua ja näyttämöllisiä ratkaisuja. Tyytymättömyys naisten kuvaukseen saa hakemaan keinoja, joiden avulla naisrooli toteutuu

subjektina eikä jää katseella määriteltäväksi objektiksi. Tässä työssä tärkeämmäksi nouseekin kysymys siitä, millaisia mahdollisuuksia feministinen välitila antaa naisen kuvaamiselle. En siis jää tämän enempää purkamaan valtavirran epäkohtia, vaan etsin niitä horjuttavaa ja samalla uutta luovaa naisen esittämisen tapaa. Koska katseen teema nosti esiin kysymyksen subjektiudesta, tarkastelen sitä seuraavaksi tarkemmin.

## **2.5 Subjekti ja ruumiillisuus**

Yksi keskeinen uudelleenkehittelyn ja kritiikin kohde feministisessä projektissa on Sigmund Freudin luoma psykoanalyysi. Käsittelen sitä vasta tässä luvussa, vaikka esimerkiksi Teresa de Lauretis hyödyntää työssään varsin paljon psykoanalyysin sovelluksia ja kritiikkiä. Tässä luvussa esittelen sellaista feminististä tulkintaa psykoanalyysista, jota de Lauretis (2004, 35–38) itse asiassa kritisoi, koska se hänen mukaansa jättää miehen edelleen normiksi naisen ollessa poikkeus. Tarkoitin teoriaa radikaalista sukupuolierosta, joka perustuu psykoanalyysin tulkinnalle.

Psykoanalyysissa halu rakentuu keskeisesti oidipuskompleksissa. Siksi oidipaalivaihe ja sen seuraukset on luettu feministisessä tutkimuksessa kriittisesti. Freudin mukaan yksilö identifioituu irrottautuessaan äidistä. Tuon identifioitumisen tuloksena se omaksuu joko maskuliinisen tai feminiinisen seksuaalisuuden. Sukupuolen kaksijakoisuus on Freudille normi ja ei-heteroseksuaaliset suuntaukset syntyvät väärin identifioitumisen tuloksena. (Pulkinen 2000, 54.) Halun rakenne muodostuu Freudilla oidipuskompleksissa, jolloin poika samastuu isäänsä haluajana ja tyttö äitiinsä isän halun kohteena. Sen voi siis katsoa rakentavan miehelle aktiivisen ja naiselle passiivisen seksuaalisuuden.

Jakso aktiiviseen mieheen ja passiiviseen naiseen on kulkeutunut myös dramaturgian perusteisiin. Klassisessa draamassa naisroolin voi analysoida rajaavan tai tukevan miesroolin identiteettiä. Universaali ihminen on miespuolinen ja ihmisyyden kannalta kiinnostava ja eteenpäin vievä kehitys tapahtuu miehelle niin klassisessa draamassa kuin Freudin kuvaamassa oidipuskompleksissa. Casen mukaan naisrooli kutsutaan esiin funktioksi keskeiselle miesroolille, vaikkapa Hamletille, Faustille tai Oidipukselle. Nainen ei kuitenkaan ole kehittyvä henkilöahmo. (Case 1989, 121.)

Psykoanalyysin valossa naisen seksuaalisuutta on mahdoton esittää positiivisena ja aktiivisena. Psykoanalyysiin perustuva Konstantin Stanislavskin näyttelijän työn metodi ja sen mukainen roolianalyysi johtaakin naisen seksuaalisuuden haavoittuvuuteen ja turhautuneisuuteen. Stanislavskin metodin mukaisesti roolityön taustalla on totuudellisuuden vaatimus ja esiintyjä ja roolihahmo pyrkivät sulautumaan toisiinsa. Näyttelijän ruumiillisuus on osa roolin todellisuutta, jolloin sukupuoli ajatellaan annettuna ja essentiaalisena. (Helavuori 1998, 54.) Tämä on ristiriidassa sosiaalisen konstruktion teorian kanssa. Teatterin teoreetikot, jotka lähinnä Yhdysvalloissa ovat kehittäneet sukupuolen konstruktioluonteen paljastavaa teatteria, kyseenalaistavat psykoanalyysia näyttelemisen metodina.

Jos psykoanalyysi on roolianalyysin perusta, niin naisroolilta jää puuttumaan aktiivinen, eteenpäin suuntautunut tahto, joka on mahdollinen miesroolille. Case vertaa Tennessee Williamsin Lauran hahmoa *Lasisessa eläintarhassa* Peter Shafferin *Equus*-näytelmän Alan Strangiin. Jälkimmäisessä seksuaalisuus kääntyy aggressiiviseksi ja aktiiviseksi, mikä tarjoaa näyttelijälle rikkaan ja kompleksisen sisäisen monologin aineksia. Lauran rooli ei tarjoa näyttelijälle seksuaalisen halun mahdollisuutta vaan passiivisen, rikutun seksuaalisen identiteetin. (Case 1989, 122–123.) Toisaalta voidaan väittää näytelmien toimivan omien lakiensa mukaan, eiväthän niiden juonirakenteet ja sisällöt ole suinkaan samat. Naishahmo jää usein passiiviseksi, mutta sitä tuskin huomaa, sillä se on sääntö.

Onkin loogista, että Bertolt Brechtin näkemyksiä on hyödynnetty feministisessä teatterissa, koska Brecht pyrkii juuri roolin ja näyttelijän erottamiseen toisistaan. Brechtin ihannenäyttelijä on kuin auto-onnettomuuden silminnäkijä, joka kertoo ja esittää tapahtuneen onnettomuuden paikalle kerääntyneille ihmisille. Esittäjä ei pyri luomaan emootioita vaan kiinnittämään katsojien huomion faktoihin, jolloin katsojat voivat tehdä tapahtumasta omat arvionsa ilman tunteita. (Brecht, 117–118.) Brecht nostaa siis alitajunnan sijaan älyn teatterin keskiöön. Ero roolihenkilön ja näyttelijän välillä voidaan nostaa esiin, näyttelijä voi kommentoida roolihahmoaan ja paljastaa myös esitettävän näytelmän patriarkaalisen diskurssin (Helavuori 1998, 56).

Psykoanalyysissa kuvattu identifioituminen on feministisen kritiikin piirissä päädytty joko paljastamaan pelkäksi konstruktioksi, tai sitten se on käsitelty toisin ja siitä on etsitty naissubjektia, joka radikaalisti poikkeaa maskuliinisesta subjektista. Judith Butler toteaa psykoanalyysin olevan yksi niistä instituutioista, joiden kautta sukupuoli genealogisesti rakentuu. Butler ei siis tarkastele psykoanalyysissa kuvattuja prosesseja, kuten oidipuskompleksia, todellisina. Sen sijaan että

yksilölliset miehet ja naiset kautta aikojen kävisivät ne sellaisinaan läpi, ne osoittautuvat historiallisesti ja yhteiskunnallisesti tuotetuiksi. Yksilöt kutsutaan valitsemaan ainoaksi vaihtoehdoksi naamioitunut identiteetikategoria.

Siinä missä Butler pitää naiseutta pelkkänä identiteetikategoriana, ovat ’ranskalaisina feministeinä’ tunnetut filosofit hahmotelleet teoriaa radikaalista sukupuolierosta, joka perustuu ehdottomaan eroon naisen ja miehen välillä. Feministiset psykoanalyytikot etsivät naissubjektin mahdollisuutta esioidipaalisesta, lapsen ja äidin välisestä. Freudin tulkinnassa jo oidipuskompleksikeskeisyys sinänsä on nähty ongelmallisena; perustuhan se identiteetin luomiseen äidistä irtautumisena. Ranskalainen Luce Irigaray näkee länsimaisen filosofian perustavanlaatuisena puutteena sen, että symbolinen järjestys ja kieli perustuvat miesten väliseen jatkumoon. Naisten välistä symbolista ei voi olla, jos feminiininen identiteetti perustuu äidistä irtautumiseen ja edellyttää asettumista kilpailuun isän halusta. Aktiivinen, haluava ja dynaaminen subjekti on maskuliininen. Se perustuu naisen ei-subjektiudelle. (Irigaray 1996, 125–126.)

Hélène Cixous on teoreetikko ja kirjailija, joka on kirjoittanut myös näytelmiä. Cixous kuuluu Irigarayn tavoin ranskalaisiin feministeihin, joiden anti keskusteluun on ollut psykoanalyysin haltuunotto imaginaarista, esioidipaalista korostamalla. Cixous kirjoittaa draaman arkkityyppisistä, psykoanalyysiin perustuvista kaavoista ja toteaa, että teatterissa käynti on naiselle kuin vierailu omissa hautajaisissa. Nainen on uhrattava falloksen vuoksi. Naisen roolin glorifioi vain kuolema, häntä rakastetaan vain haavoittuneena tai hyväksikäytettynä. (Cixous 1984, 546.) Kieli merkitsee isän lakia, symbolista järjestystä, jolla naiset erotetaan toisistaan miesten välisen jatkumon nimissä. Kieli on naisen vankila, aivan kuten siihen perustuva naturalistinen teatterikin psykoanalyttisine perusteineen.

Ranskalaisten filosofien piirissä onkin kehitetty naisena kirjoittamisen eli *écriture féminine* -käsitettä. Se perustuu naisen imaginaarisen kirjoittamiseen ulkona kielen, kieliopin ja syntaksin kahleista. Kirjoitukset toteuttavat metaforista, päällekkäistä, katkeilevaa, sanoilla leikkivää muotoa, jota on myös vaikea tulkita tai kääntää. Feministisen teatterin on ollut mielekästä ammentaa teoriasta draaman lakien hylkäämiseen tähtäävässä naisten dramaturgiassa.

Cixous on soveltanut naiskirjoitusta myös draamassa. Esimerkiksi Cixous’n ja Simone Benmussan näytelmä *Le portrait de Dora* kuultiin ensin radiokuunnelmana vuonna 1972 ja tehtiin Le Petit Orsay Théâtres näyttämölle 1976 (Aston 1995, 48). Näytelmässä asetetaan naisen seksuaalisuus



konkreettisesti patriarkaalista diskurssia vastaan, kun Dora käy keskustelua itsensä Freudin kanssa. Pohjalla on Freudin todellinen tapauskertomus Doraksi kutsutun potilaan psykoanalyysistä, joka on provosoinut Cixous'n avaamaan tämän nuoren naisen oman sisäisyyden. Näytelmä näyttää, miten kaukana nämä kaksi henkilöä ovat toisistaan, kun Freud yrittää puristaa Doran haluja ja tekoja omaan analyysiinsä. Näytelmään on kirjoitettu erilaisina rooleina Doran alitajunta, ja hänen mielensä ikään kuin fyysistetään lavalle. Näytelmässä Dora on asetettu subjektin paikalle, hän toteutuu näyttämöllä kokonaisena ja omaehtoisena. Dramaturgian muodolle se tarkoittaa lineaarisuuden hylkäämistä. Näytelmän rakentuu kerroksellisesti ”halujen laajenevana kehänä”. (Case 1989, 124–126)

Angloamerikkalaista kulttuurisen konstruktion teoriaa vasten katsottuna radikaali sukupuoliero näyttää tekevän naisesta universaalin ja essentiaalisen. Näiden teorioiden perusteet ovat kuitenkin hyvin erilaiset. Radikaalin sukupuolieron teorit tulevat ehkä selkeämmin jäsenneyiksi tämän työn kannalta kun niitä tarkastellaan Sara Heinämaata (1996) mukailten ruumiinfenomenologian näkökulmasta.

Heinämaa purkaa angloamerikkalaisen feminismin tekemää erottelua sukupuolen sex- ja gender-piirteisiin (mts. 110–122). Hänen mukaansa radikaaleinkin kulttuurinen konstruktionismi, kuten vaikkapa Judith Butlerin teoria, nojaa kuitenkin tämän jaon perusteella sukupuolieron biologiseen perustaan. Tai ainakaan tätä perustaa ei ole tutkittu ja kyseenalaistettu, kun on keskitytty tutkimaan kulttuurisia gender-piirteitä. Kulttuurin näkeminen sukupuolta tuottavana voimana jättää käsittelemättä sen, mistä raaka-aineista kulttuuri sukupuolet tuottaa (mts. 128). Raaka-aineen ja tuotteen logiikka taas uusintaa luonnon ja kulttuurin välistä erotusta, joka on ominainen länsimaiselle filosofialle. Luonnon ja kulttuurin erottaminen toisistaan on sukupuolen näkökulmasta ongelma, sillä erottelu jatkuu sukupuolten välillä miehen yhdistyessä kulttuuriin ja naisen luontoon. Siksi feministinen teoria on toisaalta purkanut tätä kahtiajakoa, mutta, kuten Heinämaa osoittaa, jättänyt sen voimaan yhdessä feministisen teorian keskeisimmistä teorioista, jaossa biologiseen ja kulttuuriseen sukupuoleen. Vaikka sex–gender-jaon rajoja kuinka siirreltäisiin, ei luonnon ja kulttuurin välinen ero häviä.

Radikaalin sukupuolieron teoreetikot siis sanoutuvat irti tästä kahtiajaosta ensinnäkin toteamalla sen tuhoisan vaikutuksen, jonka dikotomiat ylipäättään sukupuolten suhteille saavat aikaan. Lisäksi radikaalin sukupuolieron ajatuksena on luoda positiivisia perusteita erolle ja aidosti purkaa

hierarkioita. Alun perin Maurice Merleau-Pontyn kehittämä ruumiinfenomenologia antaa mahdollisuuden siirtyä erotusten ja jakojen keskustelusta moninaisuuden keskusteluun.

Ruumiinfenomenologiassa ruumis ajatellaan subjektina ja sen teoista ja eleistä tulee aktiivisia, uutta luovia. Tämä näkemys poikkeaa kulttuurisen konstruktion teorioista, tai oikeastaan laajentaa niitä. Kun konstruktio edellyttää kulttuuria, joka kirjoittautuu ruumiiseen, oikeastaan sen pintaan, on ruumissubjekti se, joka kulttuurin luo. ” – – [R]uumis on subjekti, sekä merkitysten antaja että niiden kantaja” (Heinämaa 1996, 145). Tietoisuus tai ajattelu eivät nyt ole ihmisen ydin, vaan ihminen muotoutuu liikkeissään ja suhteessaan maailmaan ja muihin ruumiillisiin ihmisiin.

Ruumis ei tämän ajattelun mukaan jää objektiruumiiksi, jota tiede tutkii ikään kuin ulkopuolelta, vaan keskiössä on eletty ruumis. Ajatus väistää myös essentialistisen näkemyksen sukupuolesta. Sara Heinämaa tutkii sukupuolta *tyylinä*. Tyyli ei ole ’oliomainen’, eli sillä ei ole selkeää alkuperää, vaan se kulkee tekojen, ominaisuuksien ja elinten välillä ja niiden muodostamassa kokonaisuudessa. Sukupuoli on olemisen tapa, ei ominaisuus. ”Se ei sijoitu fyysisen ja psyykkisen eikä luonnollisen ja kulttuurisen rajoihin, vaan kulkee niiden poikki.” (Mts. 145–157).

## **2.6 Teoreettisia välitiloja ja välitilan teoreetikoita**

Otan analyysiluvussani käyttöön joitakin ruumiinfenomenologian perinteestä nousevia teorioita ja käytän myös Irigarayn tekstejä fyysisen näyttämötyöskentelyn analyysiin. Tyylin asettaminen sukupuolen perustaksi vie keskustelun kuvaamieni konstruktionististen sekä (väitetyn) olemuksellisen näkemyksen väliin. En siis sitoudu mihinkään teoriaan sinänsä vaan olen erityisen kiinnostunut niistä, joissa on monia aineksia teatteriesityksen analysointia varten. Kuten seuraavassa luvussa osoitan, on välitilan metafora sisällä tulkinnassani *Anna Liisasta* ja olen käyttänyt sitä näyttämötoiminnan luomiseen. Sen avulla myös luen esitystä uudelleen.

Subjektin (miehinen) ja objektin (feminiininen) suhdetta Irigaray kuvaa peilailun logiikaksi. Katsominen ja näkeminen kuuluvat hänen psykoanalyysiinsa keskeisesti. Katseen valta, miehisyys ja filosofinen keskeisyys kutistuvat Irigarayn käsittelyssä miltei naurettavaksi turhamaisuudeksi. Kyse on horjuvasta rakenteesta, joka pönkittää miehen asemaa näkijänä, ajattelijana ja subjektina. Naista tässä peilailun logiikassa luonnehtii poissaolo, ”ei mitään nähtävää”, joka on peräisin

Freudin väitteestä, että sukupuolielinten näkeminen on keskeistä sukupuolikehityksessä. Tytön kohdalla ei tietenkään ole poikaan verrattuna mitään nähtävää, ja se hukuttaa hänet katseen, diskurssin ja vallan tuolle puolen. (Moi 1990, 151–152.)

Irigaray etsii perusteita radikaalille sukupuolierolle, joka tekee feminiinisen symbolisen mahdolliseksi. Kirjoituksissa toistuu voimakas etiikan vaatimus. Naisten on löydettävä saman rakkaus feminiinisessä muodossaan (Irigaray 1996, 121–132). Nainen ei saisi jäädä miehelle saman toiseksi, eli pelkäksi miehen projektioksi tai kääntöpuoleksi. Naisten välinen saman rakkaus voisi toteutua äidin ja tyttären välillä, mutta länsimainen kulttuuri perustuu juuri tuon suhteen murtamiselle. Psykoanalyttisen prosessin mukaan siirtyminen symboliseen järjestelmään edellyttää äidin hylkäämistä ja asettumista kamppailuun isän halusta. Äiti ja tytär ovat ikuisia kilpailijoita ja rikoskumppaneita. (Mts. 122.)

Toril Moi kuten useat muutkin esittävät Irigaraylle kritiikkiä subjektiuden ja kielen näkökulmasta. Voidaan väittää, että Irigarayn analyysi tekee naissubjektin mahdottomaksi ja että hän näin ollen myös puhuisi itsensä pussiin väittäessään, ettei nainen voi puhua. Irigarayn mukaan naisena puhuminen väistää (myös strategisesti) kielen sääntöjä ja ymmärrettävyyttä. Gender-teorioiden näkökulmasta Irigaray on nähty kielteisessä mielessä essentialistisena (Lehtinen 2000, 215). Ero on luettu tällöin perustaltaan biologiseksi. Ruumiinfenomenologinen luenta Irigarayn tunteiden etiikasta murtaa näitä rajoja. Samalla päästään käsitteellisestä subjektin ja kielen pohdinnasta teatterille hedelmällisiin näkemyksiin eleistä ja tyylistä.

Irigaraylla on monta metaforaa tuhosta, jonka subjekti–objekti-asetelma saa aikaan. Esitelmistä kootussa kirjassa *Sukupuolieron etiikka* (1996) on miehen ja naisen välinen suhde hänelle ennen kaikkea meidän aikamme metafora. Sen kautta hän käsittelee dialogia, joka on mahdollinen peilailun logiikan vangeiksi jääneille sukupuolille. Näköaisti on Irigarayn mukaan liian keskeisessä asemassa länsimaisessa kulttuurissa. Hänelle perustavin aisti on kosketus ja eleistä arvokkain hyväilyn ele. ”On – – mahdollista, että katseeni – katsehan on aisteista kehittynein? – häiritsee käteni ja kosketukseni ymmärrystä.” (Mts. 182). Sukupuolieron etiikan viimeinen luku onkin nimeltään Hyväilyn hedelmällisyys (mts. 205–238). Siinä aistillisuus esitetään alueena, jolla subjekti ja objekti häviävät ja peilailun logiikka murtuu.

Esimerkkinä elementaarista hyväilyn eleestä ovat yhteen painetut kämmenet ja toisiaan lakkaamatta hyväilevät huulet. Tämä ele on pidättyväinen ja kunnioittava ja yhtä aikaa sekä

aktiivinen että passiivinen. Tällainen toista mukaileva ele pitäisi palauttaa miehen ja naisen välille (Heinämaa 1997, 171–172). Sukupuolten suhde toteutuu kosketuksessa ja liikkeessä. Sara Heinämaan mukaan Irigaray jatkaa elettyä ruumista luovaa ruumiinfenomenologian perinnettä tosin radikalisoiden sitä sukupuolen näkökulmasta (mts. 164). Feminiininen on ennen kaikkea feminiinistä liikettä ja eleitä. Oleminen on luonteeltaan virtaavaa ja sitä luonnehtii parhaiten tyyli. Tyyli vastustaa vakiintuneita muotoja ja käsitteitä. (Mts. 167–168.)

Irigarayn strategiana on lukea uudelleen filosofeja ja haastaa heidät dialogiin. Sukupuolieron näkökulma avaa uusia merkityksiä esimerkiksi René Descartesin filosofiaan. Irigarayn mukaan Descartesin ensimmäinen mielenliikutus, ihmettely, pitäisi sijoittaa sukupuolieron paikalle. Juuri ihmettelyä tarvitaan sukupuolieron etiikan luomisessa, sillä se luo kunnioittavan välitilan kahden erilaisen välille (mts. 93). Se on hyväilevän eleen perusta. Ihmettely ei sulauta itseensä eikä käytä valtaa. Yhtä aikaa aktiivisena ja passiivisena se häivyttää subjektin ja objektin vastakkainasettelua. ”Tanner, jota pitkin kulkee väylä kahden suljetun maailman välissä, kahden määritellyn universumin, kahden tila-ajan tai kahden identiteetiltään määrätyn toisen välillä – – ” (mts. 94). Mies ja nainen eivät palaudu toisiinsa, vaan ihmettelyn ja välitilan kautta muodostavat kiasman, jossa he lakkaamatta tulevat toisiaan kohti palautuen taas itseensä. Näin nainen hahmottuisi itsensä kautta, ja olisi Toisen Toinen, eikä enää miehen itseään varten luoma Saman Toinen.

Ajatus hyväilyn eleestä on otettu hedelmällisesti myös tanssintutkijoiden käyttöön. Esimerkiksi Hanna Väätäinen (2006) hyödyntää Irigarayn ajatuksia kontakti-improvisaatioita tutkiessaan. Väätäisen lähestymistapa on vammaiserityinen, ja hän löytää tanssista ja improvisaatiosta erilaisia seksuaalisuuksia. Hetkellisesti syntyvät ja vaihtuvat seksuaaliset identiteetit eivät ilmene ulkoisina representaatioina vaan nimenomaan ruumiillisina tuntemuksina ja ruumiin ohimenevinä suhteina toisten kanssa. (Väätäinen 2006, 292.) Näin liike tuottaa uusia merkityksiä seksuaalisuuden alueella, mutta ne eivät ole ulkoisesti representoituja ja helposti tulkittavia. Tärkeintä on tanssijan oma tulkinta. Väätäisen artikkelissa kyseenalaistuu myös tanssin merkitys esityksenä, sillä hänen tutkimansa ryhmä esiintyy harvoin ja tanssilla on toisenlainen funktio. Näköaistin etusija ja ruumiin pinta seksuaalisen identiteetin synnyssä häviää. Improvisaation keinoin löydettyjä aihioita voidaan kuitenkin säilyttää ja tuottaa myös esitykseksi ja esityksen liikekieli on mahdollista jättää auki erilaisille tulkinnoille sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Silloin esitys jättää tulkinnallisen välitilan myös esityksen ja katsojan väliin.

Irigarayn vihjauksenomaisessa, runollisessa ilmaisussa on mahdollisuus tavoittaa teatterin vihjauksenomainen todellisuus, jossa merkitykset ovat alati liikkeessä. Toril Moin Irigaray-analyysistä löytyy kiinnostava lausahdus: ”Feminiinisyys voidaan siis näin ollen lukea vain Irigarayn oman jäljittelyn merkkien ja rivien väliin jäävistä tyhjästä tiloista” (Moi 1990, 157). Artikkelissaan ”Ce sexe qui n’en est pas un” Irigaray antaakin liikkumatilaa poissaoloon ja jäljittelyyn tuomituille naisille:

Naisten on yhä uudelleen tulkittava kuinka feminiinisyys on aina jo määritelty diskurssissa – puutteena, poissaolona tai miiminä ja subjektin käänteisreproduktiona – ja osoitettava, että feminiinisellä puolella on aina mahdollista ylittää tämä logiikka ja häiritä sitä (Moi 1990, 156 [Irigaray 1977, 75–76]).

Tilan metafora on hyödyllinen kuvaamaan feminististä purkamisen projektia. Teresa de Lauretis (2004, 70–71) käyttää termiä space-off, toinen tila, havainnollistaessaan representaatioiden purkamisyritystä. Space-off on elokuvan termi tilasta, joka ei näy kuvassa, mutta johon kuva viittaa jollain keinolla. De Lauretisin mukaan on mahdollista myös löytää diskursiivisen todellisuuden sokea piste, space-off, joka on diskurssien marginaaleissa ja ikään kuin häiritsee valtakurssia.

Ajattelen sitä yhteiskunnallisina paikkoina, jotka kaivertuvat instituutioiden välikudoksiin, valta-tietokoneistojen halkeamiin ja repeytymiin. Juuri siellä ovat määriteltävissä ne toisenlaisen sukupuolen rakentamisen ehdot, joilla on vaikutusta ja jotka pätevät subjektiivisuuden ja itserepresentaation tasolla. (Mts. 70.)

Tämä toinen tila ei enää merkitsekään yksinkertaisesti jotakin todempaa, jotakin oikeasti ruumiissa sijaitsevaa, jaettua tietoa. Space-off on hyppäys toisaalle tietämättä mitä siellä on. Tämä on de Lauretisn teorian voimaannuttava huomio. Representaatio on jollain lailla murrettavissa, mutta murtumapisteiden taakse ei ole rakennettavissa koodistoa, jolla voisimme ottaa tuon toisen tilan täysin haltuumme. Feministit voivat omaksua näkökulman ’toisaalta’, eli katsoa diskurssin tuolta puolen ja kirjoittaa täysin uusia kulttuurinarratiiveja. Niitä ei tosin voida vielä tunnistaa representaationa, sillä ne eivät loksahda valmiisiin malleihin. Juuri näin feministinen elokuva ja teatteri voivat osallistua uusien tilojen kaivertamiseen valmiiden valtakurssien välikudoksiin. (mts. 70.)

De Lauretis antaa space-off-käsitteellään mahdollisuuden liikkeeseen representaatioiden sisältä niiden ulottumattomiin. Hänen mukaansa feministinen subjekti toteutuu juuri tuossa liikkeessä. Feministiset käytännöt ovat muokanneet ja ottaneet haltuun representoimatonta aluetta, jolloin toiset tilat toteutuvat vallitsevien representaatioiden marginaaleissa. Feminismi on tuota liikettä ja

sisältää sen vuoksi jatkuvasti ristiriidan, tai oikeastaan elää tuosta ristiriidasta. (Mts. 71–72.) Ristiriita on hedelmällinen, sillä se häiritsee valtakurssia, mahdollisesti pakottaa tämän dialogiin itsensä kanssa.

Myös Luce Irigaray puhuu häiritsevistä välitilasta. Feminininenhän voi hänen mukaansa ylittää peilailun logiikan ja häiritä sitä. Näin häiritseminen näyttäytyy aktiivisena tekona. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että etsittäisiin feminiinisen (naisten?) omaa planeettaa irrallaan kaikesta muusta. Teatterissa ”logoksen murtaminen” ja ”valtakurssin häiritseminen” voivat toteutua useilla tavoilla esimerkiksi dramaturgiassa ja näyttelijäntyössä. Feministinen välitila ei kuitenkaan ole pelkkää häirintää. Olennaista on liike representoimattomaan todellisuuteen, jossa naista ei vielä ole määritelty vallitsevan kulttuurin mukaisesti. Hyväilyn ele alkaa kunnioittavasta etäisyydestä (Irigaray 1996, 228). Etäisyyteen perustuva välitila voi olla myös näyttämötoiminnan perusta, jolloin roolihahmot voivat kohdata arvoituksellisesti, ilman että niiden väliset suhteet lyödään heti lukkoon.

Etsin välitilan teorioista aineksia oman teatteriohjaukseni luentaan. Samalla liitän esityksen osaksi toisaalta katsovien, feminististen töiden virtaa. Käsittelen esitystä ja sen ohjausprosessia tarkemmin seuraavassa luvussa. Käytän välitilaa ja space-off-termiä paitsi kuvaamaan ohjauksen ratkaisuja myös merkityksellistämään niitä uudella tavalla. Eräs keskeinen ajatus esityksessä on purkaa mielen ja ruumiin kahtiajakoa kertomalla Anna Liisan mielensisäisistä liikkeistä hänen ruumiinsa kautta.

Seuraavassa luvussa esittelemäni kohtaukset eivät kuitenkaan palaudu vain tähän ajatukseen vaan ne näyttävät niin monitulkintaisina, että niitä on kiinnostavaa avata enemmän. Hämäryys ja selittämättömyys näyttävät sisältävän olennaisia merkityksiä. Anna Liisa on kuin space-offissa suhteessa omaan yhteisöönsä. Samalla hänen näkökulmansa ja kokemuksensa tilanteista tuottavat ristiriitaisia representaatioita. Kohtausten analysointia jäsentää tilan ja ruumiillisuuden yhteys.

Avaan Anna Liisa -esitystä sen verran, että viimeisessä luvussa pääsen analysoimaan sitä valitsemieni teemojen ja kohtausten kautta. Keskityn nimenomaan esitykseen, joten en palaa juurikaan tarkastelemaan alkuperäistä Minna Canthin näytelmää. Suhteeni näytelmään jo ohjatessani on ollut vapaa. Ohjausratkaisut ja Anna Liisan roolianalyysi muistuttavat vastustavaa lukutapaa, mutta vastustavalla lukijalla pitäisi olla vihollinen, jonkinlainen vakiintunut ja kritisoitava tulkinta. Anu Koivunen osoittaa artikkelissaan ”Mihin katse kohdistuu?” (2004) miten vaikeaa on paikallistaa ’vakiintunutta tulkintaa’. Se onkin enemmän mielikuva, jonka tekee tyhjäksi

valtava määrä erilaisia tulkintoja. (Koivunen 2004, 239.) Vastakarvainen lukeminen ei siis tunnu sopivan feministinä tunnetun Canthin paljon ja eri tavoin tulkitun *Anna Liisan* luentaan.

Rajaan Minna Canthin alkuperäisen näytelmän ja sen aikaisemmat tulkinnat lähes kokonaan työni ulkopuolelle. Viittaan kuitenkin välillä alkuperäiskäsikirjoitukseen ja siihen, miten siitä *voidaan* lukea tietynlaista sukupuolikuvastoa. Näin sanomalla en kuitenkaan väitä, että olisin ensimmäinen, joka näin ei lukisi. Kysyvä, ehdottava lukutapa on sekä ohjaukselle että tutkimukselle hedelmällinen lähtökohta. Juha-Pekka Hotisen (2001) skeemat teatterillisistä lukutavoista ovat omiaan avaamaan uusia tiloja *Anna Liisaan*. Ohjaajana olen lukenut tekstiä juuri kysyen, mahdollisia merkityksiä etsien ja tarjoten. Tässä työssä merkitykset jatkavat matkaansa uudelleen luettuina.

### 3. Anna Liisan ohjaus



Kirves ja samalla Anna Liisa siirtyy isä Kortesuolta Johannekselle. Taustalla sisarukset Pirkko (Pauliina Nurmi) ja Anna Liisa (Outi Condit). Kuva: Anna Kuparinen.

Esittelen tässä luvussa omaa ohjaustani Minna Canthin näytelmästä *Anna Liisa*. Käyn läpi tulkintaani ja sovitustani näytelmästä tärkeiksi katsomienei teemojen kautta ja selostan tekstin ja fyysisen toiminnan suhdetta sellaisissa kohdissa, joissa se mielestäni kiinnostavasti nousee esiin. Teemoja ovat tilan ja ruumiillisuuden yhteen kietoutuminen sekä tilaa luova näkeminen ja ei-näkeminen henkilöiden välillä. Tämä luku ennakoii seuraavan luvun analyysia, jossa annan teorian keskustella ohjauksen kanssa samalla kun luen esitystä uudelleen. Tutkin millaisia merkityksiä näyttämötulkinnan kohtaukset kantavat feminismiin näkökulmasta.

Tämän työn valmisteluvaiheessa ohjauksesta on jo useita vuosia, sillä ensi-ilta oli vuoden 2002 syyskuussa. Katson esitystä siis etäisyyden päästä kun sen tekoprosessi on jo täysin ohi. Palautan esityksen ja prosessin läsnä olevaksi kirjoittamalla luvun preesensissä menneen aikamuodon sijaan.



Katson kohtaukset tallenteelta ja käytän myös omia ohjauspäiväkirjamerkintöjäni. Istun ohjaajana uudelleen katsomoon ja odotan, millaisena esitys nyt minulle näyttää.

Minna Canthin *Anna Liisa* on muodoltaan perinteinen kolminäytöksinen draama, jossa menneisyyden salatut tapahtumat keriytyvät auki kolmen päivän aikana sotkien ja järjestäen uudelleen kaikkien keskushenkilöiden elämän. Kortesuon talon tyttärellä Anna Liisalla on ollut neljä vuotta aiemmin suhde Mikko-nimiseen renkiin, ja tuon suhteen salailu on johtanut raskauteen ja lopulta lapsenmurhaan. Kun Anna Liisa on nyt menossa nuoren talollisen, Johannes Kivimaan, kanssa naimisiin, alkavat Mikko ja hänen äitinsä Husso kiristää Anna Liisaa tulemaan vielä Mikon vaimoksi.

Tilanne kärjistyy ja kaikki selviää Anna Liisan perheelle, joka ei ole omien sanojensa mukaan tiennyt asioiden oikeaa toltaa. Anna Liisan isä koettaa tappaa tyttärensä asioiden paljastuttua. Anna Liisa on poissa tolaltaan ja koettaa tehdä itsemurhan juoksemalla järveen. Kortesus neuvottelee sekä Johanneksen että Mikon kanssa ja päättää naittaa tyttärensä salassa Mikolle.

Loppukohtaus tuo koko kylänväen juhlimaan Anna Liisan ja Johanneksen kuuliaisia. Anna Liisa ilmoittaa menneisyyden tekonsa julkisesti. Näytelmä päättyy Anna Liisan vangitsemiseen, ja viimeiset sanat sanoo rovasti, joka korostaa käänteen hengellistä merkitystä. Anna Liisaa ylistetään, koska hän tunnustaessaan ilmoittaa seuraavansa pyhän hengen ääntä.

Keskeisen jännitteen näytelmään tuo yhteisön suhde Anna Liisaan. Häntä ylistetään hänen vakavuutensa ja siveytensä vuoksi. Ympäröivät ihmiset näkevät hänet näytelmän kuluessa kahdella vastakkaisella tavalla: parhaana tai pahimpana kaikista naisista. Asetelma osoittaa sukupuoliroolien ahtauden. Anna Liisalla on pikkusisar, Pirkko, ja heitä vertaillaan keskenään. Rasavilli Pirkko saa vanhempien torut ja Anna Liisa kehuja. Dialogissa korostetaan sitä, millainen nainen kelpaa isälle ja aviomiehelle.

Anna Liisan ympärille tiivistyvä draama osoittaa myös, millaisen tragedian naisen seksuaalisuuden kontrollointi aiheuttaa. Näytelmän voi lukea joko yhteiskunnallisena kritiikkinä tai uskonnollisena julistuksena painotuksista riippuen. Canthin käsikirjoituksen henkilöt on mahdollista tulkita myös sukupuolen kannalta konventionaalisina ja luoda norminmukaista toimintaa. Toisin sanoen siitä löytyvät aktiiviset, toimivat miehet ja passiivinen nainen, joka lopussa kuitenkin nousee

seksuaalisuutensa yläpuolelle ja tulee sen vuoksi korotetuksi miltei pyhimykseksi. Jätän tietoisesti käsittelemättä Minna Canthin omat intentiot, sillä tämän työn keskiössä on esitys.

*Anna Liisa* on tiiviisti rakennettu draama, jonka konflikti on ulkoisesti Mikon ja Husson aiheuttama. Näytelmässä ei kuitenkaan ole varsinaisia roistoja, vaan kaikilla henkilöillä on aidosti heikkoutensa ja vahvuutensa. Se tekee näytelmästä aikaa kestävän ja psykologisilta oivalluksiltaan läheisen. Konfliktit ovat uskottavasti samalla kertaa sekä yhteiskunnallisia että henkilöiden välisiä ja sisäisiä.

Katson ohjausprosessia valmiista esityksestä käsin. Kokonaisuus jää fragmentaariseksi, mikä sopii analyysiini hyvin. En hae koherenssia, vaan pikemminkin murtumia, jotka avaavat tulkintoja eri suuntiin. Viittaan prosessin kuvauksessa esityksen muuhun työryhmään, etenkin näyttelijöihin. Korostan, että ratkaisut, joita esittelen, eivät ole vain omien ideoideni toteutuksia, vaan yhteistyön tulos. Näyttelijöinä esityksessä ovat: Kortesus – Aksu Piippo, Riikka – Anniina Hankkio, Anna Liisa – Outi Condit, Pirkko – Pauliina Nurmi, Johannes – Janne Lonka, Mikko – Heikki Hagman, Husso – Johanna Ala-Siurua, Rovasti – Tero Koponen ja Rouva – Silja Sillanpää. Lavastajana toimii Anna Kuparinen, säveltäjänä Pekko Käppi, koreografina Jouni Prittinen, puvustajana Satulia Saarilehto ja valosuunnittelijana Nadja Räikkä. Nauhoitetun musiikin laulajina ovat Meri-Sofia Lakopoulos sekä Äijä-kuorosta Girilal Baars, Eero Turkka ja Pekko Käppi. Ohjaajan assistenttina on Minna Keino ja tuottajana Jukka Savolainen.

### **3.1 Anna Liisa ohjaajan silmin**

Näytelmän teemat alkavat hahmottua minulle jo useita vuosia ennen ohjausta. Jokainen lukukerta tuo jotakin uutta esiin. Nostan tietoisesti ristiriitoja näkyviin henkilöissä. Anna Liisasta muodostuu eteeni niin ristiriitainen, että hänet on pakko näyttää tilanteissa toisilleen vastakkaisilla tavoilla. Hänen puheensa itsestään samoin kuin muiden puheet hänestä eivät ole yksiselitteisiä, niissä on murtumia ja epärehellisyyttäkin. Näen myös Mikon hahmossa heikkoutta, joka johtuu siitä, että hän on vakavissaan halutessaan Anna Liisan takaisin. Husson hahmosta kehittyy viimeistään harjoitusten myötä myös mahdollinen turva Anna Liisalle, ei vain uhka. Johannes on epävarma ja kulkee näytelmän alkupuolella kuin Kortesuson talutusnuorassa. Lopussa hän on vahvistunut vaikka hänen suhteensa Anna Liisaan jääkin auki. Johannes ja Mikko voisivat molemmat olla Anna Liisan miehiä.

Anna Liisan menneisyys ja julkitulo vaivaavat minua. Näytelmä kertoo monen ihmisen näkökulman tekoihin, ja tapahtumista valottuu moniselitteinen kudelma, jossa moralisointi ei päde. Anna Liisa jää kuitenkin yksin yhteisön ulkopuolelle. Yhteisön katse häneen joko nostaa hänet muiden yläpuolelle tai alentaa alapuolelle. Muita vaihtoehtoja ei oikeastaan ole. Nähdynsi tuleminen on esityksen tärkeä teema, ja Jumalan armollisten silmien edessä oleminen on siksi tärkeä metafora.

Tahdon ajatella Anna Liisan valitsevan Jumalan, kun muita vaihtoehtoja ei enää ole. Vain Jumalan silmissä kelpaaminen ei kuitenkaan tunnu lopun tulkinnan kannalta riittävältä. Nämä teemat houkuttelevat esiin uskonnollisen sanaston, joka ei kuvaa hyvin suhdettani näytelmän loppuun. Anna Liisa on tilanteessa, jossa hän on täysin väsynyt, ja tuntuu tarvitsevan nähdyksi tulemistä. Lopun suuri käänne, jossa muut henkilöt yhtäkkiä näkevät Anna Liisan aivan uudessa valossa on ongelmallinen ja nostaa mieleeni näkemisen teeman. Se konkretisoi muiden henkilöiden suhteet Anna Liisaan. Muut pystyvät korottamaan Anna Liisan yläpuolelleen mutta myös pyyhkimään hänet pois yhteisöstä. Näkeminen ja ei-näkeminen kuvaavat niitä valintoja, joita Anna Liisaa ympäröivät ihmiset tekevät. 'Ei-näkeminen' on 'sokeutta' aktiivisempi valinta. Jokin tila jää jäljelle silloin, kun hänet todella pyyhitään eikä häntä nähdä sellaisena kuin hän on. Alan suunnitella Anna Liisalle omaa tilaa, jossa hän on oma itsensä sellaisena, jona häntä ei haluta nähdä. Hän on omassa tilassaan täysin yksin, koska kukaan ei jaa eikä tahdo ottaa vastaan hänen todellisia tunteitaan. Tilan ja näkemisen teemat alkavat kietoutua yhteen.

Esitystä varten lyhennän ja sovitan alkuperäistä tekstiä. Sovitus muokkautuu lopulliseksi vasta harjoituksissa yhteistyössä näyttelijöiden kanssa. Sovittaminen on lähinnä tekstin lyhentämistä. Tekstin kronologia ei muutu, mutta kohtaukset ja repliikit tiivistyvät. Muutan kohtausten leikkaukset kautta linjan nopeammiksi. Poistan esimerkiksi Pirkon raportoinnit siitä kuka on tulossa. Henkilöt tulevat tilanteisiin yllättäen ja kohtaukset katkeavat ikään kuin kesken. Canthin tekstistä pyyhkiytyy pois myös vihjailua ja uhkailua jota monissa kohtauksissa on paljon. Todennäköisesti teatteritaju on alkutekstin kirjoittamisen aikaan ollut erilainen, sillä tekstissä vihjaillaan pitkään asioista, jotka pysyvät henkilöille salaisuuksina. Katsojan on siis todennäköisesti toivottu pääsevän roolihenkilöiden edelle ja arvaavan asioiden oikean tolan aikaisemmin. Sovituksessa uskon katsojan arvaavan vähemmällä.

Loppukohtauksia sovitan eniten, sillä yhdistän Rovastin, Lääkärin, Nimismiehen, Kauppiaan, Ristolän emännän, Heimosen emännän, Katajamäen isännän ja muut kyläläiset vain kahdeksi

henkilöksi, Rovastiksi ja Rouvaksi. Lopun sovittamisessa vaikuttavat myös omat roolianalyysini eniten. Vähennän Mikon riehakkuutta, sillä haluan nähdä hänetkin eläytyneenä tapahtumiin – vaikka hän lopulta pakenee alkutekstin mukaisesti äitinsä kanssa paikalta kun totuus tulee julki. Kirjoitan päiväkirjaani: ”Mikko kokee että häntä itseään on rajoitettu kun lapsi on viety häneltä” (ohjaajan päiväkirja 2.3.2002) Haluan, että Mikko on toivonut lasta ja perhe-elämää. Hänessä voisi nähdä myös huikentelevaisen tukkimiehen, ja lopun kevytmielinen vitsailu ja voitonvarmuus Johanneksen edessä vievät tulkintaa siihen suuntaan. Siksi juuri Mikon roolianalyysi vaikuttaa sovitystyöhön paljon. Loppukohtauksessa hän on hiljainen, mutta koettaa viedä asioita itselleen edulliseen suuntaan. Hän ei näytä pilailevan Johanneksen kustannuksella, vaan odottaa jännittyneenä Anna Liisaa.

Monet ajatukset kirkastuvat vasta harjoituksissa ja näyttelijöiden työssä. Kuvailemani ongelmat loppukohtauksen tulkinnassa asettuvat harjoitusten kuluessa. Esittelen ensin näytelmän lopun, jota sovitan eniten. Ensimmäisen sovituksen mukaan Kortesus ja Riikka ensin kauhistuttuaan yhtyvät rovastin kanssa tyttärensä ylistämiseen ja ihmisen elämän pohdiskeluun. Tämä on kiinnostavaa Canthin näytelmässä. Kaikki muut paitsi Mikko ja Husso vaikuttavat Rovastin sanoista ja onnittelevat Anna Liisaa tämän tunnustuksesta. Sovittaessa ja varsinkin harjoituksissa sellainen päätös tuntuu mahdottomalta. Loppu jää aukinaisemmaksi, ja varsinkin Kortesuson ja Riikan repliikeistä poistetaan valtaosa erilaisten kokeiluiden jälkeen. Anna Liisan tunnustuksen jälkeen Kortesus vastaa vain Rovastille: ”Tunnustus? Niin, tunnustus tuli odottamatta.” Riikka ei sano mitään. Alkutekstissä väkijoukko huutaa onnitelujaan Anna Liisalle, ja Anna Liisa hyvästelee isänsä, äitinsä ja sisarensa syleillen. Loppu näyttää siis sovituksen myötä muuttuneen pessimistisemmäksi, sillä vanhemmat jäävät sanattomiksi eikä heillä ole mitään kontaktia tyttärensä.

Viimeinen kohtaus on vaikea, ja Canthin käsikirjoitus tarjoaa niukasti avaimia sen tulkintaan kunkin henkilön kohdalla. Onkin kiinnostavaa, että Canth on alun perin kirjoittanut Anna Liisan kääntymykseen ja viimeiseen kohtaukseen paljon enemmän materiaalia, kuin lopullisessa versiossa on. Anna Liisan suhtautuminen muihin henkilöihin on varhaisemmissa luonnoksissa avattu ja kohtauksesta löytyy niin ironiseksi tulkittavaa naurua Johannekselle kuin katkeruutta Mikkoa kohtaan (Keino 2006, 51–55). Näiden pois karsiminen on todennäköisesti lopullisen näytelmän kannalta se viimeinen silaus, joka tekee tekstistä niin ehjän. Loppu avaa nyt enemmän tulkinnallisia tiloja.

Esityksessä loppu siis lyhenee tekstin osalta entisestään. Kohtaus alkaa toimia tanssin kautta. Kohtauksen ratkaiseminen on tyypillinen esimerkki tämän prosessin etenemisestä. Vaikea kohtaus alkaa toimia vasta kun se tehdään ensin sanattomasti tanssien. Anna Liisa ottaa kontaktia jokaiseen tärkeään henkilöön tanssimalla heidän kanssaan hyräillyn polskan tahtiin. Hän tavallaan hyvästelee ihmiset jo ennen kuin tunnustaa lapsenmurhan. Tanssilliset ratkaisut kantavat kohtauksen tärkeää materiaalia.

Vertaan tässä alkuperäistä näytelmätekstiä omaan sovitukseeni. Canthin kirjoittama dialogi aivan näytelmän loppuun on tällainen:

Johannes:

Anna Liisa – etkö tahtoisi antaa minullekin kättäsi!

Anna Liisa:

Mielelläni! Hyvästi, Johannes, hyvästi!

Johannes:

Herran haltuun, Anna Liisa! Yksi sana vielä: sinä olet kumminkin se, joksi sinua alunpitäen luulinkin.

Anna Liisa:

Kiitos ystävällisyydestäsi! – Nyt, herra vallesmanni, olen valmis.

Vallesmanni:

Niinpä lähdemme sitten!

Rovasti:

Hän vaeltaa iankaikkisen elämän tietä. Onnellinen hän.

(Canth 1953/1997, kolmas näytös.)

Esitän seuraavassa laajemman osan kohtauksesta, mutta nyt se on sovituksen ja ohjausratkaisuiden mukainen. Ohjausratkaisut esitän näyttämöohjeiden muodossa kursivoituna tekstinä. Olen kirjoittanut ne auki lähinnä esityksen taltioinnista (28.9.2002), eikä niitä sellaisinaan löydy pääkirjasta. Dialogissa olen noudatellut pääkirjaa, mikäli taltioidussa esityksessä näyttelijät

muuntelevat sitä. Ainoastaan joitain näyttelijöiden kanssa sovittuja ilmausten muutoksia olen kopioinut tallenteella, vaikka ne pääkirjassa olisivatkin toisin. Esityksen loppukohtaus on tällainen:

*Anna Liisa alkaa pyöriä kädet sivulla polkien jalalla lattiaa. Vauhti kiihtyy.  
Ääni on totinen. Pirkko pyörii taustalla samaan tahtiin.*

Anna Liisa:

Isä ja äiti – älkää surko minun tähteni. Älkää surko. Näettehän kuinka iloinen olen nyt. En koko elämässäni ole tuntenut itseäni näin onnelliseksi.

*Mikko ja Husso ovat katselleet taustalla tilannetta.*

Mikko:

Ei auta enää mikään. Täytyy antaa kaiken mennä menojaan. *Menee. Husso seuraa häntä.*

Rovasti:

Ei niin, hyvät ystävät, ei niin. Ei teillä ole syytä suruun tällä hetkellä, vaan iloon ja riemuun. Jumalan henki on tehnyt työtä tyttäressänne ja päässyt voitolle. Älkää maailman tavoin katselko tätä asiaa, ottakaa se korkeammalta kannalta. Tähän asti Anna Liisa on vaeltanut eksyksissä.

*Anna Liisa kaatuu lattialle*

Rovasti:

Nyt hän on löytänyt oikean tien. Kiittäkäämme ja ylistäkäämme taivaan Herraa.

*Pirkkokin pysähtyy ja Kortesus, Riikka ja Pirkko katsovat maassa päätään ravistelevaa Anna Liisaa.*

Rouva Rovastille:

Niin, lihalle tämä on kuritus, mutta ei hengelle.

*Rovasti ja Rouva lähtevät kävelemään rinnakkain kohti Kortesoita ja ovea.*

Rovasti:

Sitä hartaammin koettakaamme edistyä hengen elämässä ja Jumalan avulla me pääsemme voitolle samoin kuin Anna Liisakin.

*Rovasti on kulkenut Kortesoien taakse, laittaa kätensä Kortesuon ja Riikan harteille kuin syleillen heitä. Anna Liisa alkaa kontata heistä pois päin.*

Rovasti:

Hän vaeltaa iankaikkisen elämän tietä. Onnellinen hän.

*Johannes on koko ajan istunut näyttämön etureunassa maitotonkalla ja nojannut seinään. Nyt hän lähtee konttaamaan kohti Anna Liisaa. Rovasti ja Rouva poistuvat ovesta. Valomuutos pimeämpään. Fokus on Anna Liisassa ja Johanneksessa. He pysähtyvät ja istuvat lattialle vastakkain.*

Johannes:

Anna Liisa. Sinä olet kumminkin se, joksi sinua alunpitäen luulinkin.

*Johannes ojentaa kätensä, Anna Liisa tarttuu siihen ja kääntää katseensa Kortesuohon.*

Anna Liisa:

Nyt olen valmis.

*Pimeys.*

(Pääkirja, kolmas näytös, ohjauksen kohta 16 s. 71–73. Taltiointi 28.9.2002)

Anna Liisan ja Johanneksen viittaa esityksen ensimmäiseen kohtaukseen, joka Conditin ja Longan tekemänä muotoutui jopa humoristiseksi koskettamisen teeman kautta. Pariskunta ei osaa koskettaa toisiaan, joten he vain muodollisesti kättelevät. Lopussa kättelemiseen on tullut toinen, vakavampi sävy. Se ei ole enää välttelevä ja muodollinen, vaan saa vakavaa painoarvoa esityksen viimeisenä eleenä. Loppukuvaksi jää siis yhteys Anna Liisan ja Johanneksen välillä.

Johanneksen viimeisen repliikin korostaminen aivan näytelmän lopussa on tärkeää, sillä näkemisen ja ei-näkemisen teema kumpuaa juuri näistä eri ihmisten Anna Liisalle antamista määritelmistä. Johanneksen lausumat arvostelmat Anna Liisasta ovat ensimmäinen avain näkemisen teemaan tulkinnassa. Viimeisellä repliikillä oikeastaan toivoin Johanneksen vihdoinkin näkevän Anna Liisan kokonaisena ihmisenä, ei vain pyhimyksenä tai syntisenä. Loppukohtaus sisältää esityksen tärkeitä ratkaisuita ja teemoja ja lopun läpikäyminen heti aluksi auttaa käsittelemään niitä myös muissa kohtauksissa.

Ohjauksessa haluan avata etenkin Anna Liisalle erilaisia suuntia luoda suhteita muihin ja toimia oman tilanteensa tuottamassa umpikujassa. Esityksessä idea kertaantuu ja muuntuu näyttelijöiden työn ansiosta, mutta samalla keskeinen visio säilyy. Anna Liisan näyttelijältä kaipaen fyysistä voimaa ja kykyä heittäytyä intuitiivisesti tunteeseen. Tunnen Outi Conditin tapaa näyttellä sen verran, että pystyn luottamaan hänen kykyynsä tehdä Anna Liisasta fyysinen, ja liiasta logiikasta piittaamaton.

Korostan ruumiillisen kokemuksen merkitystä harjoituksissa. Aloitan harjoitukset sanattomilla harjoitteilla, joiden tarkoitus on nostaa esiin henkilöiden väliset sanattomat suhteet. Metodi tuottaa monia hyviä oivalluksia ja kuvia. Eniten niistä on iloa näyttelijöille, jotka kykenevät ottamaan omaan roolianalyysiinsa aineksia suoraan fyysisestä kontaktista.

Ohjauspäiväkirjani mukaan minulla on vaikeuksia löytää oikeanlaisia harjoitteita, mutta 12. Ja 13.5. olleissa harjoituksissa kirjoitan löytäneeni tavan käsitellä henkilöiden välisiä suhteita sanattomasti. Luon improvisaation pohjaksi säännöt, jotka antavat henkilöille ensimmäiset suhteet toisiinsa.

*Kontrollipeli: Mikko yrittää koskettaa Anna Liisaa, Johannes rankaisee siitä. Anna Liisa ja Kortesus rankaisevat Johannesta siitä. Anna Liisa yrittää antaa Mikolle samalla mitalla takaisin. Johannes ja Kortesus rankaisevat häntä siitä (ohjaajan päiväkirja 12.5.2002).*

Kehittelen päiväkirjatekstin mukaan ajatusta pitemmälle siten, että kun Anna Liisalla ja Mikolla on kontakti, Johannes heikkenee ja hän saa voimaa Kortesuosta. Kuitenkin kirjoitan harjoituksista 13.5. näin:

*Oli huikeaa improilua noiden yksinkertaisten kaavojen pohjalta. Enkä edes sanonut kaikkea. Tilanne meni sellaiseksi itsestään. (...) Kosketus, kipeys, kontrolli, isä! Tekemisen tapa. (Ohjaajan päiväkirja 13.5.2002.)*



Harjoitusten alkuvaiheessa kirjoitan harvoin innostuneesti, sillä enimmäkseen minulla on vaikeuksia ymmärtää prosessia ja keksiä oikeita lähestymistapoja. Fyysinen, sanaton harjoittelu, jonka taustamusiikkina käytän näytelmän musiikin laulaneen Äijä-kuoron demoa, antaa esitykselle vaivihkaa sen tyyllilajin. Musiikki on Äijä-kuoron moniäänistä harmonialaulua sekä sooloja, joita laulaa Meri-Sofia Lakopoulos. Sanat ovat inkeriläisistä runolauluista, jotka Pekko Käppi valitsee ja säveltää uudelleen. Teemoina on tyttären valmistaminen häihin ja kipeän tytön laulu, jossa tyttö toivoo että hänet vietäisiin pois. Alun laulussa Mariainen juoksee tietä myöten pyhärahaan ihmetellessä. Hän kumartaa vastaan tulevaa siltaa, kekoa ja muita rakennelmia, muttei suostu kumartamaan alttaria. Sävellysten teemat toistuvat myös erilaisia hyräilyinä ja hyminöinä. Musiikin hitaus tuntuu vaikuttavan näyttelijöiden rytmiin. Alkuharjoitteista tulee latautuneita ja keskittyneitä.

Joidenkin näyttelijöiden selvästi on vaikeaa luoda hahmoilleen fyysistä kontaktia muiden kanssa ja varsinkin käyttää materiaalia lopullisissa kohtauksissa. Jälkeenpäin käydyissä keskusteluissa ymmärrän, että enemmän henkilöohjausta olisi kaivattu ja että pienemmät roolit jäivät isompien varjoon. Ohjauspäiväkirjastani välittyy toisinaan suoranainen harjoituskammo, mutta usein myös huojennus siitä oivalluksesta, että harjoituksissa syntyy hyvää jälkeä pienilläkin ohjeilla. Toisinaan harjoitukset ovat lukossa, eikä minulla ei ole mitään annettavaa. Kauhukokemusten vastapainoksi muutamit kohtaukset löytävät muotonsa mielenkiintoisella tavalla ja helponoloisesti.

### **3.2. Tila ja esineet**

Ohjaajana haluan korostaa Anna Liisan sisäistä olemusta, sen hajoamista moniin eri suuntiin, ja toisaalta ulkoista, rakennettua kuvaa, joka ilmenee kaikkein läheisimmillekin ihmisille. Ristiriidat ovat paitsi sisäisiä, myös henkilöiden välisiä. Ohjauksen lähtökohtana on sekä sisäisten että ulkoisten ristiriitojen kuvaaminen.

Anna Liisa on näytelmän tilanteessa jakautunut kahtia; hänen on sopeuduttava ympäristön hänelle antamiin määritelmiin, vaikka sisällään hän käy läpi salattuja kokemuksiaan. Ensimmäinen näkyminen Anna Liisa -esityksestä on juuri tämän ajatuksen konkretisoiminen kahdella tilalla. Tilan rakenteen on siis myötäiltävä Anna Liisan tilannetta. Anna Liisa joutuisi muiden kanssa jakamassaan tilassa muokkaamaan itseään heidän vaatimustensa mukaiseksi, mutta hänellä olisi vastapainoksi oma tila, jossa hänen sisäiset tunteensa olisivat ikään kuin varastoituneina. Näyttelijän fyysisen ilmaisun

tulee muuttua tilasta toiseen vaihdettaessa, ja omassa tilassa Anna Liisa liikkuu vapaasti ja ilmaisee tunteensa fyysisesti. Näin ristiriidat saavat fyysisen muodon.

Idea konkreettisesta omasta tilasta muuttuu prosessin aikana fyysisiksi vaihdoksiksi, joissa näyttelemisen ja ilmaisun tapa muuttuu, mutta jotka eivät ole sidoksissa mihinkään tiettyyn paikkaan. Tila syntyy fyysisessä liikkeessä. Yhtäkkisestä naksahduksesta Anna Liisan fyysinen olemus muuttuu, mutta kukaan ei reagoi siihen, koska kukaan ei sitä näe. Nyt on mahdollista näyttää rinnakkain Anna Liisan sisäinen ristiriita ja ulkoinen, kontrolloitu olemus. Haluan alleviivata fyysisellä toiminnalla Anna Liisan perheen kommunikoimattomuutta. Anna Liisasta tulee tulkinnassa hetkittäin näkymätön muille, tai pikemminkin hänen mielensä tehdään näkyväksi katsojille fyysisen toiminnan kautta, joka on ristiriidassa sen kanssa miten muut henkilöt häneen reagoivat. Käytän harjoituksissa syntyneitä ilmausta 'naksahdus' kuvaamaan Anna Liisan siirtymistä tilasta toiseen.

Omaa tilaa tulee merkitsemään ensimmäisissä suunnitelmissa konkreettinen oma paikka, jossa Anna Liisa on muita korkeammalla tasolla ja muuttuu ruumiillisesti eri tavoin ilmaisevaksi. Konkreettisen paikan logiikka hyllytetään, mutta näyttämölle jäävät tikkaat, joita Anna Liisa käyttää kolmannen näytöksen alussa. Tikkaita pitkin pääsee eräänlaiseen yläkertaan. Valomuutokset, jotka myötäilevät Anna Liisan naksahduksia, nostavat yläkerran näkyviin valaistun, vihertävän kankaan avulla. Haluan, että Anna Liisa on muita korkeammalla, mutta on tärkeää, ettei hän ole siinä asemassa lopussa. Muiden yläpuolella oleminen on osittain vankeutta, koska muut eivät näe tai kuule häntä. Osittain se on vapautta nähdä tapahtumat uudesta näkökulmasta. Se on kuva yhteisöstään irtileikatusta naisesta, ensimmäinen kuvani *Anna Liisa* -näytelmästä.

Lavastuksen ja puvustuksen väreiksi valikoituvat punainen ja vihreä. Seinät ovat punaiset, ja valaistus joko korostaa tai häivyttää niiden väriä. Anna Liisan naksahdusten valaistussävy on vihreä. Lavastus muuttuu näytelmän kuluessa. Alun kuva on runsas, paljon kattiloita, ja pyykkinaruilla valkoisia vaatteita ja pyyhkeitä. Toisen puoliajan eli kolmannen näytöksen alussa talo on muuttunut köyhemmäksi. Kattilat ovat pienentyneet ja vähentyneet ja muutenkin on tyhjempiä. Toisaalta kuvaan kuuluu lattialla oleva lusikoiden, haarukoiden ja veitsien paljous. Tulkitsen kuvaa jossain vaiheessa esityksen jo valmistuttua niin, että toisella puoliajalla syöjät ovat lisääntyneet, mutta talo ei enää halua ruokkia niitä. Työn tekemistä varten tuon Anna Liisalle mankelin. Sen käyttö alkaa harjoituksissa yhdistyä lapsenmurhan muistamiseen, ja siitä tulee väline purkaa tunteita ja myös käyttää valtaa.

Esineillä on tärkeä merkitys esityksessä. En nimeäisi niitä kuitenkaan symboleiksi. Enemmän esineet luovat tilannetta ja henkilöiden välisiä suhteita. Joillain esineillä on gestinen merkitys, kuten Kortesuon kirveellä ja Riikan kattiloilla. Kirveen käyttö esityksessä avaa sen merkitystä. Kortesuo lyö sen pölkkyyn aina sisään astuessaan. Lyönti merkitsee hänet isännäksi. Kirves kiertää miehillä sitä mukaa, kuka heistä omistaa Anna Liisan (ks. kuva sivulla 29). Kattilat liittävät Riikan työnsä ääreen, mutta tarkemmin katsoen työllä ei ole selvää tarkoitusta. Hän kaataa maitotonkasta kaadettua vettä kattiloista toiseen ja siitä syntyvä ääni nousee välillä merkittävämmäksi kuin itse työ.

Anna Liisalla on valkoisia lakanoita, joita hän alussa mankeloi. Niistä on määrä tulla vihkimäleninki, kuten tekstissä kerrotaan. Lakanat kulkevat monessa kohtauksessa mukana esityksen alusta loppuun. Ajatukseni on aluksi, että ne likaantuvat esityksen kuluessa. Kuitenkaan niin ei käy lopullisessa esityksessä vaan lakanat vain rypistyvät ja tallaantuvat. Niille löytyy myös monia eri merkityksiä. Tullessaan Kortesuolle ensimmäisen kerran Mikko ottaa seinältä Anna Liisan kankaan ja pyörittelee sen käsissään mytyksi. Seuraavan kerran ilmaantuessaan paikalle hänellä on kangasmytty sylissään vauvana. Kun Anna Liisa kahden kesken Mikon kanssa käy läpi lapsenmurhaansa, hän survoo samalla lakanaa mankelin läpi. Lakana on hänellä käsissään myös itsemurhayrityksen jälkeen, kun hän hiljenee ja päättää lähteä vaihtamaan vaatteita. Silloin hän laskostaa lakanan jälleen siistiksi ja antaa sen äidilleen.

Toinen tarpeistoon liittyvä useita merkityksiä saava esine olivat haarukat, veitset ja lusikat. Ne liittyvät alussa kuuliaisvalmisteluihin. Anna Liisa ja Pirkko kiillottavat niitä, mutta kun tieto Anna Liisan rikoksesta uhkaa tulla kaikkien tietoisuuteen, Anna Liisa tekeytyy sairaaksi ja pudottelee aterimet tarjottimelta pitkin lattiaa. Ne ovat tärkeässä roolissa toisen puoliajan, eli kolmannen näytöksen alussa. Silloin Anna Liisa rakentaa niistä rakennelmaa, jonka Kortesuo rikkoo. Anna Liisa vie ne lattialta ylös tikkaille ja pudottelee siltä alas. Niiden kautta Anna Liisa yrittää saada kontaktia alhaalla oleviin. Lusikoista, haarukoista ja veitsistä tulee vielä kuuliaisten koristeita ja tarjottavia. Loppukohtauksessa kuuliaisvieraille annetaan heti teräaseet käsiin.

### **3.3. Näkemisen teema**

Tärkeitä tulkinnallisia kysymyksiä ovat: mitä kukakin kohtaauksissa tajuaa ja näkee ja kuulee? Näytelmässä on valtavasti Anna Liisaa kuvailevia repliikkejä. Hänen ulkonäköään ja käytöstään kuvaillaan ja verrataan muihin, ja etenkin Johannes myös arvottaa häntä ikään kuin sen mukaan vastaako Anna Liisa sitä kuvaa, joka Johanneksella itsellään on hänestä. Yhdeksi näytelmän teemaksi minun tulkinnassani nouseekin se, onko mahdollista todella nähdä toista ihmistä siinä merkityksessä, että voisi ottaa vastaan myös hänen sisäiset ristiriitansa. Käsiohjelmatekstiin kirjoitan: ” – – kuvat myös pitävät sisällään kokemuksen omana itsenä olemisesta, joka lopulta on jakamaton.” Tarkoitan tällä sitä, että oma mielensisäisyys jää jakamattomaksi etenkin silloin, kun muut ympärillä päättävät millaisena minut näkevät. Näkemisen teema kulkee siis henkilöiden välisellä tasolla.

Kortesuo:

Kuinkas nyt teemme, Johannes? Sinä, tietystikin, tahdot nyt purkaa Anna Liisan kanssa?

Johannes:

Eihän siinä ole muu edessä. Hän ei ole se ihminen, jona häntä pidin.

(Canthin 1953/1997, kolmas näytös)

Ohjausta suunnitellessani haen tekstistä niitä kohtia joissa näkeminen korostuu. En etsi roolianalyysia ”tukevaa” dialogia, vaan pikemminkin lauseita, jotka avaisivat kohtauksia uudensuuntiin ja korostaisivat henkilöiden välisiä ja sisäisiä ristiriitoja.

Näen tekstiä lukiessani henkilöillä päällekkäisiä ja ristiriitaisia tapoja toimia kohtaauksissa ja tilanteissa. Päätän avata kohtauksia idean mukaiseksi toiminnaksi. Tämä ajatus kiteytyy Anna Liisan henkilöhaamoon, sillä hän on perustavanlaatuisesti irti muusta yhteisöstä. Hänen näyttämötoiminnastaan tulee erilaista kuin muiden ja sitä luonnehtii vaihtuva liikekieli ja ”naksahdukset”, jotka siirtävät hänet pois muiden henkilöiden ulottuvista. Siksi analyysin välineenä muiden ihmisten luonnehdinnat henkilöhaamosta irtoavat Anna Liisan kohdalla luotettavuudestaan. Realistisen teatterin konventio murtuu, sillä henkilöt voivat ilmaista asioita muutenkin kuin realistisella tavalla. He saattavat myös olla näyttämöllä, vaikka kaikki paikalla olevat henkilöt eivät

heitä näe. Tämä koskee myös Mikkoa, joka tulee kolmeen kohtaukseen vaikka häntä ei ole niihin kirjoitettu. Hän tulee Anna Liisan mieleen fyysisenä olentona, usein kosketuksen kautta.

Käyn läpi ja fyysistän ne hetket, jolloin Anna Liisa ei tekstin mukaan tee mitään, mutta hänen sisällään myllertää. Tartun kolmannen näytöksen alussa olevaan dialogiin, jossa Kortesus, Riikka ja Johannes tarkkailevat rannalla istuvaa Anna Liisaa. Tilanne on jännitteinen, sillä Anna Liisa on lapsenmurhan paljastuttua istunut rannalla koko yön eivätkä muut tiedä mitä hän aikoo. Samana päivänä on määrä olla kuuliaisesti, ja niitä pitäisi valmistella. Realistinen teksti tapahtuu yhdessä tilassa, eikä Anna Liisa ole näyttämökuvassa vaan rannalla. Näin näyttämökuvassa olevat henkilöt kommentoivat ympäröivän tilan tapahtumia ja informoivat ne myös katsojalle. Anna Liisan istuminen rannalla ja itsemurhayritys veteen juoksemalla kerrotaan tapahtumia seuraavien henkilöiden kautta. Tämän konvention haluan rikkoa ja pitää Anna Liisan näyttämökuvassa tämän tärkeän käännekohdan ajan. Hän siis on näyttämökuvassa, mutta muut eivät häntä näe tai halua nähdä. Anna Liisalla ei ole alkuperäisessä näytelmässä yksinäistä hetkeä näyttämöllä, eikä realistinen tyyli anna mahdollisuuksia sisäiselle monologille. Anna Liisan läsnäolo kuvassa muiden näkymättömissä antaa mahdollisuuden kuvata hänen mieltään sanattomasti.

Riikka:

Niin istuu kuin kuvapatsas. Ei niin että kättä liikuttaisi.

(Canth 1953/1997, kolmas näytös)

Ensimmäisissä muistiinpanoissani ympyröin sanan kuvapatsas ja kirjoitan viereen 'myrsky'. Vaikka lopullisessa versiossa koko repliikki jää pois, tilanteen idea säilyy. Siinä näkyy se, miten vanhemmat eivät voi tavoittaa Anna Liisan mielentilaa, vaan keskittyvät ratkaisemaan lähinnä heitä itseään koskevia ongelmia. Tässä konkretisoituu ei-näkeminen. Kukaan heistä ei tiedä, mitä Anna Liisassa tapahtuu, joten kukaan ei näe häntä oikeasti. Näyttelijä Outi Conditin kanssa löytyy oma fyysinen liikekieli Anna Liisalle kuvaamaan kaoottista sisintä. Condit ilmaisee tärkeät käännteet usein fyysisesti ja sanattomasti.

Sana ei-näkeminen viittaa siihen valintaan, jonka muut henkilöt tekevät ja miten he kontrolloivat sitä kuvaa, joka heillä Anna Liisasta on. Kortesus ja Riikka sulkevat silmänsä aavistuksiltaan kieltäytymällä näkemästä tyttäressään mitään pahaa. Henkilöt voivat konkreettisesti kääntää päänsä pois ja torjua Anna Liisan. Kortesus pyrkii puhumaan tyttärensä siveäksi vielä siinäkin vaiheessa

kun totuus on jo hänelle kerrottu. Kohtauksen 4 alussa isä Kortesus esitellään ensimmäisen kerran. Hän tulee ovesta, lyö kirveensä hakkuupölkkyyn ja kävelee suoraan Anna Liisan kangaspuille ja ojentaa kätensä, vaikka hänen tyttärensä ei ole siinä. Anna Liisa kiirehtii nopeasti päänsilittämistä varten ojennetun käden alle ja näin isä voi paijata tytärtään. Lyhyt välähdys avaa jotakin näiden kahden suhteesta, joka väliaikaan mennessä tiivistyy siihen, että isä kohottaa kirveensä tytärtään kohti.

Joissain kohtauksissa Anna Liisalla on myös mahdollisuus vetää muut mukaansa omaan (mielensisäiseen) tilaansa. Vaikkapa Husso näkee Anna Liisan silloin, kun hänen salaisuutensa on valjennut hänen vanhemmilleen. Vanhemmat koettavat muotoilla hääpukukankaasta itselleen siveän tyttären, kun todellinen Anna Liisa näyttäytyy tanssissa, jossa hän vääntelehtii lattialla ja juoksee useita kertoja päin seinää. Vain Husso näkee hänet silloin. Siis Husso osana salaisuutta kykenee näkemään ”oikean” Anna Liisan. Husso myös ainoana ihmisenä lohduttaa Anna Liisaa tuona hetkenä. Yhteistyössä näyttelijöiden kanssa rakennamme Anna Liisan ja Husson välille lämpimän suhteen, jonka kiristys yllättäen kääntää toiseksi. Hussolla säilyy kuitenkin inhimillinen suhde Anna Liisaan koko ajan, emmekä halua korostaa hänen vallan- tai omaisuudenhaluaan, joka on luettavissa alkuperäisestä näytelmästä. Toisen näytöksen lopussa, kun salaisuus tulee julki, sovin jokaisen näyttelijän kanssa oman logiikan siitä, missä vaiheessa ja miten heidän roolihahmonsa huomaavat todellisen Anna Liisan. Tästä syntyy kohtauksen tunnelma, vaikka ratkaisun ei sinänsä pidä välittyä katsojalle.

Kohtauksessa 5 Anna Liisan mielensisäinen todellisuus vie mukanaan sekä Johanneksen että Mikon. Kun Mikko ensi kertaa tulee Kortesuolle, hän näyttäytyy hetken ajan Anna Liisan kautta heidän välisessään tanssissa. Kun sitten Mikko siirryttyään vanhempien todellisuuteen kertoo ensi kertaa tulleen hakemaan vanhaa morsiantaan, Anna Liisa viettelee Johanneksen pois Mikon luota. Sekä Mikko että Johannes kommunikoivat riehakkaasti käyttäytyvän Anna Liisan kanssa, joka pitää Johanneksen huomiota kiinni itsessään. Vanhemmat eivät näe tilannetta sellaisena kuin se tapahtuu, vaan jutustelevat entiseen leppoisaan sävyyn.

### 3.4 Merkitykselliset kohtaukset



Johanneksen (Janne Lonka) ja Mikon (Heikki Hagman) merimiespaini. Anna Liisa (Outi Condit) 'välissä'.  
Kuva: Anna Kuparinen.

Kun näen *Anna Liisa* -esityksen valmiina, siinä on todella paljon juuri niitä elementtejä joita olen halunnutkin ja jotkin kohtaukset muistuttavat hätkähdyttävästi alkuperäistä visiotani. En kykene selittämään miten se on tapahtunut. Monissa kohtauksissa jonkun näyttelijän ideasta aukeaa polku, joka johtaa yllättävään suuntaan. Esimerkiksi Outi Condit vie Anna Liisaa kohti omaa visiotaan välillä sellaisia reittejä, joita en heti allekirjoita. Lopputuloksen monimerkityksellisyys kuitenkin innostaa minua; Anna Liisan henkilöstä ei voi esityksessä antaa yhtä tiettyä tulkintaa, vaan pikemminkin useita rinnakkaisia. Tutustun Conditin Anna Liisaan pikku hiljaa ja se tekee prosessista todella kiinnostavan.

Valitsen nyt tarkemmin luettavakseni muutaman kohtauksen, joissa tutkimukseni kannalta keskeinen sisältö näkyy ja tiivistyy. Uudelleenlukemisen kannalta on kiinnostavaa, että nämä kohtaukset ovat aloittaneet dialogin käyttämäni teorian kanssa jo ohjauksen alkuvaiheissa. Siksi avaan hieman myös niiden syntyprosessia siten kuin se on mahdollista jälkikäteen. Tärkeintä on kuvata kohtausten lopputulos niin, että seuraavassa luvussa voin jatkaa teorian ja esityksen välistä dialogia. Tilan ja ruumiillisuuden suhde nousee esiin esityksen käännekohtissa. Niiden yhteyden löytyminen ja valinta tutkimuskysymykseksi on tämän tutkimuksen käännekohta.

### **3.4.1 Mikko saapuu**

Keskeinen kohtaus on pääkirjan 5. kohtaus, joka tilanteen esittelyn jälkeen tiivistää toimintaa. Kaikki keskeiset henkilöt Hussoa lukuun ottamatta ovat läsnä. Hussostakin puhutaan kiivaaseen sävyyn, joten hänkin on tavallaan paikalla. Tässä kohtauksessa Mikko tulee alkuperäisen käsikirjoituksen mukaan ensimmäistä kertaa näyttämölle ja puhuu suoraan Anna Liisalle, mutta niin verhotusti, etteivät muut ymmärrä tai tahdo ymmärtää häntä oikein. Lopullisessa esityksessä Mikko tosin nähdään ilmestyksenomaisena jo aiemmassa kohtauksessa, jossa Husso muistuttaa Anna Liisaa Mikon rakkaudesta. Tuo kohtaus korostaa Anna Liisan halua Mikkoa kohtaan ja samalla hänen sisäistä epävarmuuttaan tuomalla Mikon hellänä ja lämpimänä hahmona Anna Liisan taakse niin, että Anna Liisa saattaa nojautua häneen samalla kun vakuuttaa Hussolle, ettei suostu Mikon kosintaan.

Mikko on siis jo esitelty katsojalle, ja Anna Liisan suhdetta häneen on valotettu tekstin ohi. Replikeissään Anna Liisa suhtautuu Mikkoon täysin negatiivisesti korostaen sitä, miten Mikko on pettänyt hänen luottamuksensa lähtemällä pois. Aikaisempia, lämpimiä tunteitaan Mikkoa kohtaan hän perustelee toistuvasti sillä, että on ollut silloin vasta lapsi.

Alkutekstin mukaan Mikon astuessa sisään Anna Liisa menee kangaspuittensa taakse ja alkaa hakata. Näen sen tapaisen toiminnan pyrkimyksenä yhdistää mielentila ja fyysinen toiminta. Kangaspuut ovat Anna Liisan oma tila ja tässä kohtauksessa tapa purkaa kiihtymystä. Samalla toiminta kuuluu myös realistisen teatterin konventioon. Ohjatessani kohtausta rikon tämän realismin vaatimuksen. Kun Anna Liisa joutuu ristiriitaiseen tilanteeseen, hän käyttää omaa tilaansa, eli omaa fyysistä todellisuuttaan muiden näkemättä.



Teemme näyttelijöiden kanssa sopimuksen, että Riikka ja Pirkko näkevät Mikon ja Anna Liisan koko ajan. Kortesus ei näe Anna Liisaa missään muussa tilassa kuin siinä, mikä on hänen silmilleen tarkoitettu. Mikko tulee ensin Anna Liisan todellisuuteen. Pääkirjan kohtausjako menee niin, että Mikon tullessa sisään kohtaus 5 vaihtuu 6. kohtaukseksi.

*Johannes seisoo ovensuussa maitotonkkansa vieressä. Riikka tekee työtään kaatamalla vettä kattiloista toisiin. Anna Liisa ja Pirkko istuvat penkillä kuivaamassa aterimia. Kortesus seisoo, kulkee edes takaisin. Pirkko paljastaa, että Anna Liisalla ja Hussolla on ollut riitaa. Kortesus ja Riikka hermostuvat, kun Hussosta tulee puhe. Anna Liisa nousee ylös penkiltä ja laittaa kattialallisen aterimia sylistään Pirkon syliin. Vähittäinen valomuutos niin, että vihertävä taustavalo nousee.*

Pirkko:

Niin, ja Anna Liisa pelkää –

Anna Liisa (*kolauttaa lusikan Pirkon kattilaan*)

Pirkko –!

Pirkko:

Mitä se tekee? Saahan sen sanoa. Anna Liisa pelkää, että Husso vielä sotkee Johanneksen ja hänen välinsä.

*Repliikin aikana Mikko ilmestyy näkyviin taustalla. Kortesus, Johannes ja Riikka remahtavat nauruun Pirkon sanoista. Puhuvat seuraavat repliikit nauraen äänekkäästi. Mikko tulee Anna Liisan selän taakse.*

Johannes:

Oho? Vai semmoisia sinä pelkää, Anna Liisa? Siihen hän nyt ei kumminkaan ikinä pysty.

Kortesus:

Ei tietystikään.

*Anna Liisa hyppää selkä edellä Mikon syliin. Valomuutos vihreään. Yläkerran taustavalonousee. Musiikki, uhmakas miesten hyräily, nousee. Muut jäävät vielä nauramaan. Anna Liisa pudottautuu lattialle ja juoksee eteenpäin ja pysähtyy. Mikko seuraa hänen selkensä takana kävellen. Nyt Riikka ja Pirkko kääntyvät katsomaan Anna Liisaa ja Mikkoa. Anna Liisa peittää silmänsä ja perääntyy kohti Mikkoa hypäten uudestaan tämän syliin, pudottautuu taas ja juoksee näyttämön oikeaan etureunaan. Mikko liikkuu hänen selkensä takana niin, ettei Anna Liisa näe häntä. Anna Liisa sulkee suunsa ja hyppää kolmannen kerran taaksepäin Mikon syliin. Pudottautuessaan Anna Liisa käy mankelinsa luona ja jättää käteensä jääneen astiapyyhkeen sen päälle, kääntyy Mikkoa kohti, näkee hänet, juoksee kohti ja hyppää poikittain Mikon selkään kippuraan asentoon. Mikko pyörittää häntä ympäri ja päästää Anna Liisan pudottautumaan lattialle. Nyt Anna Liisa menee Johanneksen eteen ja koettaa koskettaa tämän kasvoja, mutta Johannes ei reagoi. Mikko ojentaa käsivartensa valmiina seuraavaan nostoon ja Anna Liisa kääntyy ja hyppää Mikon käsivarrelle kyykkyyntä ja Mikko pyörittää häntä ympäri. Pyöriksen jälkeen molemmat putoavat lattialle istumaan.*

Riikka:

Siunaa ja varjele. Mikkohan se on.

*Valomuutos, normaali arkivalo. Mikko nousee ylös ja kaikki kerääntyvät hänen ympärilleen. Anna Liisa jää lattialle istumaan.*

(Pääkirja, ensimmäinen näytös, ohjauksen kohtaus 4–5 s. 17–18. Taltiointi 28.9.2002. Ks. kuva sivulla 65.)

Anna Liisan suhtautuminen Mikkoon ja Johannekseen vaihtelee kohtauksessa. Alun tanssin jälkeen Anna Liisa pakenee äitinsä hameen alle piiloon. Vasta kun Mikko haluaa tervehtiä häntä, hän tulee epäröiden esiin.

Haluan ironisoida kohtauksessa Mikon ja Johanneksen vertailua miehinä, tai ainakin tehdä sen monimielisemmäksi. Janne Longan (Johannes) ja Heikki Hagmanin (Mikko) välillä syntyy idea

siitä, että Johannes ja Mikko ovat oikeasti olleet hyvät ystävät, joiden välejä uusi tilanne alkaa kaihertaa tässä kohtauksessa. Ystävyuden läpi tulkittuna seuraava dialogi saa hieman ironisen merkityksen:

Mikko:

Johanneksen naama on yhtä sileä kuin ennenkin. Eikö sinulle ala vielä edes parta kasvaa?

Johannes (*lähestyy Mikkoa*):

Miksei kasva, jos kasvatetaan.

Mikko:

Antaisit tuon sitten nousta, että näyttäisit vähän miehekkäämmältä.

Johannes:

Mitä se oikeastaan sinuun kuuluu?

*Johannes ja Mikko aloittavat merimiespainin. Johannes häviää ja kaatuu maahan. Pienen tauon jälkeen molemmat nauravat ja Mikko tarjoaa kätensä ja nostaa Johanneksen ylös. Miehet mittelevät toisiaan harteista toverillisesti.*

(Pääkirja, ensimmäinen näytös, ohjauksen kohtaus 5 s. 18. Taltiointi 28.9.2002. ks. kuva sivulla 44.)

Kohtauksen jatkuessa Anna Liisa alkaa vetää Johannesta pois päin Mikosta. Hän sulkee Johanneksen korvat, ja alkaa hyväillä tätä, kun Mikon puheet morsiamen hausta kiihtyvät. Suunnittelen, että Anna Liisa siirtyisi kohtauksessa omaan tilaansa ja rojahtaisi sieltä Johanneksen niskaan. Harjoitellessa kuitenkin tuntuu paremmalta pitää Anna Liisa kiinni Johanneksessa koko ajan. Näkyviin tulee Anna Liisan strategia: pitää Johannes tietämättömänä kaikesta. Outi Conditin tarjouksesta kohtaukseen tulee sellainen taite, että Anna Liisa ja Johannes molemmat rojahtavat lattialle ja alkavat kikattaen hyväillä toisiaan. Se vaikuttaa yhtä aikaa esileikiltä ja Mikolle suunnatulta esitykseltä. Näin Mikko, joka käsikirjoituksen mukaan käyttäytyy uhkaavasti, muuttuukin epävarmaksi, koska joutuu huutamaan kaikki uhkailunsa Anna Liisan ja Johanneksen kikatuksen yli.

*Anna Liisa vetää Johannesta pois Mikon luota tikkaiden luo, sulkee vuorotellen hänen korvansa ja silmänsä ja suutelee häntä. Anna Liisa seisoo tikkaiden ensimmäisellä askelmalla ja Johannes nojaa selkä häneen päin. Hyväilee käsillään Anna Liisan jalkoja, ei kuuntele muiden keskustelua enää.*

Mikko:

Mitä luulette? Onko hän pysynyt minulle uskollisena?

*Mikko osoittaa kysymyksensä Pirkolle. Pirkko nyökkää.*

Kortesuo:

Meiltäkö sitä kysyt?

Riikka:

Jos sanoisit tytön nimen edes.

Mikko:

Mitäs Anna Liisa minulle vastaa?

*Valomuutos vihreään. Musiikki. Anna Liisa hyppää Johanneksen reppuselkään. Kaatuvat lattialle nauraen ja Johannes ryömii Anna Liisan päälle. Ovat keskinäyttämöllä päällekkäin, kutittelevat toisiaan, kiljuvat ja nauravat.*

Anna Liisa:

Tietäähän Mikko sen itsekin.

Mikko: *(joutuu huutamaan metelin yli)*

Sano suoraan. Luuletko, että se tyttö minua vielä rakastaa.

Anna Liisa:

En luule.

*Taustalla Kortesus käskee Pirkkoa jatkamaan asioiden kuivausta. Kortesus ja Riikka jatkavat omia askareitaan kaikessa rauhassa näkemättä tilanteen muutosta.*

Mikko:

Vai niin? No mistähän syystä hän ei minua enää rakastaisi?

Anna Liisa:

Sinä et ole sitä ansainnut.

Johannes: *(edelleen täysin keskittyneenä Anna Liisaan)*

Anna Liisa tuntuu olevan perillä asioista.

Riikka:

Siltä kuulostaa.

*Mikko ottaa käsiinsä Anna Liisan seinällä roikkuvan lakanakankaan ja puhuessaan kierittelee sen mytyksi. Anna Liisa vaikenee ja katsoo häntä.*

Mikko:

Enkö ole ansainnut? Vaikka neljä vuotta olen ollut hänelle uskollinen ja nyt tulen häntä hakemaan. Enkö sittenkään ole ansainnut hänen rakkauttaan?

Anna Liisa:

Et.

Johannes:

Siinä sait kuulla totuuden.

*Anna Liisa ja Johannes jatkavat suutelua ja toistensa hyväilyä lattialla.*

(Pääkirja, ensimmäinen näytös, ohjauksen kohtaus 5 s. 21–22. Taltiointi 28.9.2002)

Kohtauksessa Anna Liisa, Johannes ja Mikko näyttävät olevan toisessa tilassa kuin Kortesus ja Riikka. Nyt kohtaukseen tulee käänne, jossa Kortesus alkaa hieman jaarittelevasti jututtaa Mikkoa, mistä tämä hermostuu. Kortesuson ulkopuolisuus tilanteesta korostuu.

Kortesus: (*Mikolle*)

Oletko sinä muuten kuullut, että Anna Liisa meiltä viedään?

Mikko:

Sen hyvin tietää kuulemattakin – Vai luulitteko hänen jäävän vanhaksi piiaksi?

Kortesus:

Niin, niin, mutta minä tarkoitan, että hänet viedään jo nyt. Ensi pyhänä kuulutetaan.

Mikko:

Paljon mahdollista.

Kortesus:

Tämän Johanneksen kanssa näet.

Mikko:

Johanneksen? Tämän parrattoman Johanneksen? Sitä minä en usko.

*Johannes pysähtyy ja vakavoituu Mikon sanoista.*

Johannes:

Eipä se mikään uskon kappale lienekään, mutta voi se silti tapahtua.

Mikko:

Anna Liisako nyt menisi tuommoiselle piimäsuulle?

*Johannes nousee nopeasti lattialta polvilleen ja katsoo Mikkoa.*

Johannes:

Mitä sinä oikein tarkoitat, mies?

*Anna Liisa nousee istumaan selkä yleisöön ja syleilee Johannesta. Katsoo myös Mikkoon. Valomuutos takaisin arkivaloksi. Kortesus tulee nyt lähemmän Johannesta kuin rauhoitellen.*

Johannes:

Minusta tuntuu, että sinä kaiken aikaa olet tahtonut minua tässä ärsyttää.

*Kortesus taputtaa Johannesta olalle.*

Kortesus:

No, no. Ei riidellä. Mikko vain laskee leikkiä.

(Pääkirja, ensimmäinen näytös, ohjauksen kohtaus 5 s. 22–23. Taltiointi 28.9.2002)

Dialogin uhkaavuus kääntyy ylösalaisin, kun Johannes on lattialla Anna Liisan päällä Mikon haukuessa häntä parrattomaksi. Näin myös kohtauksen replikoinnin voi säästää ilman että se muuttuu tahattoman koomiseksi, kun Johannes ei kerta kaikkiaan ymmärrä vihjailuja. Pian tämän jälkeen Mikko uhkaa vielä, että Johanneksen mieli tulee muuttumaan ennen kuuliaisia. Mikko lähtee hermostuneena. Myös muut poistuvat tilasta. Kun Anna Liisa jää kahden Johanneksen kanssa, hän irrottautuu heti ja ”siveytyy” taas. Sanat kuten ”siveytyä” ja ”naksahda” ovat osa kommunikaatiotamme harjoituksissa.

Haluan vastustaa ja ironisoida ajatusta siitä, että Mikko karskina tukkimiehenä olisi tosi rakastaja, kun taas Johannes kunnollisena unelmäväyrynä seksuaalisesti täysi nahjus. Mikko ja Husso korostavat tekstin tasolla tällaista asetelmaa. Monet merkitykset ovat läsnä samaan aikaan tässä kohtauksessa, joka päättyy siihen, että Anna Liisa ja Johannes jäävät hieman hämmentyneinä lattialle. Tilanne ei pysy kellään hallussa. Myöhemmissä kohtauksissa nähdään vielä Johanneksen pumppaamassa voimaharjoitteita (tosin maitotonkalla) ja Mikon vauva hellästi sylissä.

Haluan näyttää paitsi sen, ettei Anna Liisan suhteista Johannekseen tai Mikkoon näillä edellytyksillä tule mitään, myös sen, että molemmat miehet voisivat olla Anna Liisan miehiä.

Päiväkirjassani lukee: ”*Kuitenkin mahdollisuuden ja horjumisen ja vakavan pohdiskelun hetket molempien miesten kanssa!*” (Ohjauspäiväkirja 20.1.2002). Kohtauksesta tulee energinen ja jopa hauska. Se etenee harjoituksissa rytmin ja näyttelijöiden impulssien mukaan. Kun kohtauksessa Anna Liisan näyttelijän Outi Conditin mielestä ”ei tapahdu mitään”, hän tarjoaa lattialle pudottautumista, josta syntyy uusi vaihe kohtaukseen.

### **3.4.2 Totuudet hetket Mikon kanssa**

Toisen näytöksen kohtauksessa 8 Mikko tulee taas näyttämölle ennakoimaan seuraavaa kohtausta. Anna Liisa on kyllä vanhempiensa näkyvissä, mutta vanhemmat eivät näe mitä hän itse asiassa tekee. Samalla kun vanhemmat riemuitsevat kuulutuksista, on Anna Liisan mieli täynnä muuta, ja vanhemmat tekevät siitä vääriä päätelmiä.

*Riikka ottaa lakanan pyykkinarulta, laittaa sen kattilaan. Lakanan takaa paljastuu Mikko, joka seisoo lakanamytty kuin vauvana sylissään. Riikka antaa kattilan Anna Liisalle, joka kävelee suoraan kohti Mikkoa. Anna Liisa säikähtää, ottaa lakanan ja ripustaa sen äkkiä Mikon eteen. Kortesus tulee sisään ja säikäyttää Riikan. Nauraa kovaäänisesti pilaansa. Lyö kirveen hakkuupölkkyyn. Kuljeskelee edestakaisin innoissaan. Riikka kaatelee ja hämmentelee vettä kattiloissa.*

Kortesus:

Terveisiä pappilasta. Nyhän se Anna Liisa pantiin kuulutuksiin.

Riikka:

Vai jo pantiin. Mitä tuosta tuumi rovasti?

*Anna Liisa kiskaisee lakanan uudestaan narulta. Mikko on vieläkin sen takana. Anna Liisa laittaa puistelee lakanaa ja tekee sen päällä kädellään merkkejä, kuin loitsien. Laittaa lakanan nyt silmät kiinni narulle.*



Kortesuo:

Eipähän juuri mitään. Toivotti vain onnea. Ja kovasti kiitteli Anna Liisaa. Sanoi, että se tyttö on kunniaksi koko paikkakunnalle.

Riikka:

Vai kiitteli. Kuuletko, sinä, Anna Liisa, mitä isä täällä kertoo.

Anna Liisa:

Kuulen.

Riikka:

Eikä siitä sen enempää iloitse? Kumma tyttö!

Kortesuo:

Hän on niin tottunut siihen, että häntä aina ylistellään. Kyllä oli Johannes sen sijaan mielissään.

Riikka:

No sen arvaa.

*Anna Liisa perääntyy lakanan luota käsi silmillä ja toinen käsi ojossa. Kortesuo lähestyy häntä kuin mieltien puhetta. Tarttuu Anna Liisan käteen, tämä säikähtää ja kiljaisee. Kortesuo empii mieltien mitä sanoisi.*

Kortesuo:

Niin – rovastiahan minä sitten pyysin kuuliaisiin myöskin.

(Pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 8 s. 28. Taltiointi 28.9.2002)

Seuraavassa kohtauksessa 9 Mikko tulee lakanan takaa oikeasti astuen pirttiin kun Anna Liisa on yksin. Seuraa kohtausta, jossa he ensimmäistä kertaa käyvät läpi menneisyyttään ja Mikko pyytää nyt henkilökohtaisesti Anna Liisaa jättämään Johanneksen. Anna Liisa kertoo ensimmäistä kertaa sen, mitä hänelle oikeastaan tapahtui silloin kun lapsen synnyttämisen aika yllättäen tuli.

Juuri tätä kohtausta varten haluan näyttämölle jonkin työvälineen, joka voisi jäsentää Anna Liisa monologia. Valitse kokeiltavaksi mankelin, koska aikaisemmin lavastukseen ovat tulleet valkoiset kankaat. Outi Condit epäroï mankelin valintaa ensin, mutta tarttuu harjoituksissa siihen tyylilleen uskollisesti koko kehollaan. Mankeli saa jäädä, sillä se paitsi auttaa näyttelijätyötä antamalla Conditin oikeasti rehkiä, myös tuo näyttämölle merkityksiä.

*Hidas valomuutos hämärään vihreään. Anna Liisalle on jäänyt lakanamytty syliin, Mikko on hänen edessään.*

Mikko:

Saatoinko aavistaa, että sinä tulisit semmoista tekemään. Mutta sinä kun turhaan niin hätäännyit, että otit lapsen hengiltä – niin minkä minä sitten enää voin.

*Anna Liisa menee kiivaasti mankelinsa ääreen ja alkaa tunkea lakanamyttyä telojen väliin.*

Anna Liisa:

En minä ollut järjissäni silloin. Enkä minä ajatellut ottaa sitä hengiltä. Oman elämäsi olin kyllä tahtonut lopettaa.

*Anna Liisa alkaa pyörittää mankelia väärään suuntaan.*

Anna Liisa:

Monet kerrat seisoin jo kalliolla heittäytyäkseni alas järveen. Mutta vesi oli niin mustaa ja syvää...

Mikko:

Vai jo sinä sitäkin ajattelit.

Anna Liisa:

En ymmärtänyt että aika oli jo niin lähellä. Se oli jo liian myöhäistä.

*Anna Liisa kipuaa pöydälle mankelin päälle kahareisin. Alkaa nyt pyörittää oikein päin ja lakana työntyy telojen välistä. Mikko kulkee edestakaisin torjuen kädellään kuin ei haluaisi kuulla mitä Anna Liisa puhuu.*

Anna Liisa:

Koetin päästä äitisi luokse metsän poikki. En ennättänyt sinne saakka, vielä oli jonkin verran matkaa, kun se syntyi – voi, Herra Jumala sitä hetkeä!

Mikko:

Ja se eli? Oletko varma että se eli?

*Anna Liisa pysäyttää mankelin.*

Anna Liisa:

Elihän se raukka. Liikutti käsiään ja jalkojaan ja huusi. Silloin minä, silloin minä –

*Alkaa taas pyörittää mankelia. Katsoo tiukasti Mikkoon puhuessaan.*

Mikko:

Minä arvaan lopun. Älä kerro enää.

Anna Liisa:

Painoin kädelläni suuta – en tiedä kuinka kauan. Olin puolipyörryksissä ja maailma musteni silmissäni, mutta yhä minä vain pidin kättäni siinä. Silloin –

Mikko:

Herkeä jo. Kiusaat itseäsi suotta.

Anna Liisa:

Niin, silloin tunsin, kuinka tuo pieni ruumis nytkähti käteni alla, ja sitten se oli hiljaa.

*Heittää otteensa mankelin kammesta.*

Anna Liisa:

Otin käteni pois, - ei se enää äännähtänyt, henki oli mennyt.

*Kapuaa alas mankelipöydältä, hitaasti.*

Anna Liisa:

En muista enempää, heräsin tajuntaan vasta siinä, kun putosin pitkälleni äitisi tuvan lattialle.

Mikko:

No, ja sitten sinulla ei enää ollut mitään hätää. Äitihän on pitänyt sinusta hyvää huolta.

(Pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 9 s. 32–33. Taltiointi 28.9.2002)

Mankelin käyttö rytmittää kohtausta. Rythmi on tiivis ja Mikko jää neuvottomana Anna Liisan kertomuksen ulkopuolelle ja koettaa saada tätä lopettamaan. Anna Liisa puhe on kuitenkin osoitettu suoraan Mikolle ja se muistuttaa välillä syytöstä. Kohtaus jatkuu niin, että Mikko koettaa vielä vakuuttaa Anna Liisalle, että heidän yhteiselämänsä muuttua kaiken parhain päin. Kun Anna Liisa ei suostu, muuttaa Mikko strategiaansa kiristykseksi.

### **3.4.3 Anna Liisa ja pojat**

Toisen näytöksen kohta 10 näyttää Anna Liisan, Johanneksen ja Mikon ensimmäistä kertaa yhdessä ilman muita henkilöitä. Anna Liisa on juuri aikaisemmin kuullut Mikon vaatimukset ja tullut uhkailuksi ja kiristetyksi. Anna Liisa koettaa pitää tilannetta koossa kun paikalle tulee Johannes ja koko asia on paljastua hänelle.

Kun kohtausta ensimmäistä kertaa tehdään, mielessäni on ajatus Anna Liisasta lastentarhanopettajana, joka koettaa pitää kahta lasta kurissa. Hän asettuu mielestäni toisten yläpuolelle koettaen pitää jonkinlaista kulissia kasassa. Lopulta asetelma kääntyy häntä itseään vastaan, kun molemmat miehet tulevat tivaamaan häneltä totuutta.

Tämä ajatus lähtee kasvamaan harjoituksissa ja kohtauksessa Anna Liisan ja Johanneksen suhde muuttuu todella hoivasuhteeksi. Ensin Anna Liisa kampa Johanneksen hiukset ja alkaa sitten syöttää Johanneselle tonkasta ammennettua maitoa. Samalla hän koettaa jutella ystävällisesti Mikon kanssa. Tämän kohtauksen tekeminen selventää Anna Liisan, Johanneksen ja Mikon näyttelijöiden yhteistyötä välistä ja siitä tulee läpimurto kohti esityksen tyyllilajia. Näyttelijät luovat ja rytmittävät toiminnan vähäisten ohjeideni perusteella ensimmäisellä harjoituskerralla.

*Anna Liisa kampa Johanneksen tukkaa koettaen saada tämän huomion pois Mikosta. Johannes pitelee maitotonkkaa ylhäällä suorilla käsivarsilla. Mikko istuu toisella tonkalla.*

Anna Liisa: *(Mikolle kuuliaisista)*

Kun vain olisit ihmisiksi, niin näkisin sinut mielelläni täällä muiden joukossa.

Mikko:

Mutta et rinnallasi?

Johannes:

Ohoh?

*Johannes kääntyy kohti Mikkoa, Mikko nousee seisomaan ja tulee lähemmäs. Anna Liisa ottaa kiireesti Johanneksen tonkan alas ja vie sen pöydän luo. Miehet seisovat hiljaa vastatusten ja Anna Liisa etsii käsiinsä pienen kattilan ja lusikan.*

Johannes:

Vai rinnalle sinä pyrkisit.

Mikko:

Johan sinä sait kuulosi jälleen. Pianpa.

*Anna Liisa tulee kiireesti Johanneksen luo ja kilauttaa lusikalla kattilan kylkeä. Hän ottaa kattilasta lusikallisen maitoa ja avaa suunsa kuin näyttääkseen*

*mallia syötettävälle lapselle. Johannes matkii ja sulkee silmänsä etukenossa asennossa. Anna Liisa syöttää häntä lusikalla.*

Anna Liisa: *(Mikolle)*

Tuolla tavalla kun jatkat, turmelet ilon sekä itseltäsi että muilta.

*Anna Liisa jatkaa Johanneksen syöttämistä.*

Mikko:

Minä kysyin sallitko minun olla rinnallasi huomenna?

Johannes: *(reagoi avaamalla silmänsä)*

Se paikka on minulla, niin kuin tiedät.

*Anna Liisa keskeyttää Johanneksen työntämällä lusikan suuhun.*

Mikko:

Niin tätä nykyä, mutta on se ollut aikoinaan muillakin.

Johannes: *(havahtuu)*

Mitä sanoit?

Anna Liisa:

Johannes.

*Näyttää jälleen suun avaamisen mallia ja saa Johanneksen avaamaan suunsa. Syöttää.*

Anna Liisa:

Sinähän lupasit olla välittämättä hänen puheistaan.

Anna Liisa:

Ei ole sinulta kauniisti tehty, Mikko, että laitat ikävyöksiä semmoiseen taloon, jossa sinua on aina kohdeltu hyvin.

*Anna Liisa menee Mikon luo ja saa tämänkin nielemään lusikallisen. Johannes jää silmät kiinni ja suu auki odottamaan. Anna Liisa kiiruhtaa jälleen häntä syöttämään.*

Mikko:

Sinäpä kun et kohtele minua samalla hyvyydellä kuin ennen.

Anna Liisa:

Minä annan sinulle rauhan, tee sinä samoin minun suhteeni.

*Anna Liisa kiirehtii syöttämään Mikkoa. Mikko ottaa lusikallisen, mutta sylkäisee sen saman tien ulos.*

Mikko:

Viis rauhasta, rakkautta minä sinulta vaadin.

*Anna Liisa koettaa syöttää Mikkoa uudestaan, Mikko torjuu hänet.*

Johannes:

Jo minä sen arvasin.

*Anna Liisalle tulee kiire Johanneksen luo, mutta tämäkin tönäisee häntä torjuen.*

(Pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 10 s. 39–40. Tallenne 28.9.2002)

Anna Liisan tapa olla tässä kohtauksessa on kiinnostava. Pelkän tekstin tasolla hänet voi tulkita sävyisäksi ja oikeudenmukaiseksi. Hänen tilanteensahan on epätoivoinen, mutta hänen toimintansa on silti viisasta ja harkittua. Näyttämötulkinnassa kohta kääntyy koomiseen suuntaan, ja Outi Condit saa Anna Liisan toiminnasta irti ärsyttäviä sävyjä. Hän käsittelee yllä olevia repliikkejä taitavasti niin, että koko tilanteeseen syntyy kiristynyt ja vääristynyt sävy. Anna Liisan ja Johanneksen suhde on nyt rajusti liioiteltu.

Kohtauksen lopussa Johannes kieltäytyy enää tottelemasta Anna Liisaa. Molemmat miehet kääntyvät yhtäkkiä Anna Liisaa vastaan ja ajavat tämän konkreettisesti seinää vasten. Tilanne on uhkaava. Anna Liisan repliikki päättää kohtauksen: ”Älkää kiusatko minua. Jättäkää minut rauhaan.”

Kun Kortesus ja Riikka tulevat sisään, se ei todellakaan ole helpotus, vaikka alkuperäisessä tekstissä on Anna Liisan repliikki: ”Luojan kiitos, isä tulee.” (Canth 1953/1997, toinen näytös). Repliikki on poistettu sovituksessa. Anna Liisa menee isänsä luo esittelemään pukukangastaan. Tunnelma on kiristynyt äärimilleen, ja Anna Liisa koettaa miellyttää isäänsä kaatelemalla tälle viinaryyppyjä koko kohtauksen alun ajan.

Anna Liisa siis sotkeutuu tapahtumien kulkuun aktiivisena, ja aiheuttaa itse lisää sotkua kaikkien väleihin. Mikko ei näyttäydykään niin aggressiivisena, vaan hänetkin voi nähdä peräämässä oikeuksiaan. Varsinkin kun tätä avainkohtausta edeltävässä kohtauksessa Anna Liisa on pyörittänyt Mikon sormet mankelin väliin estääkseen kiristyksen. Mikon ja Anna Liisan välille on ollut syntymässä jotakin aivan uudenlaista, kun Anna Liisa puhuttelee Mikon sormia juuri silloin kun Johannes tulee sisään. Anna Liisan into huoltaa ja hallita Johannesta saattaakin siis juontaa myös Anna Liisan syyllisyydestä. Nämä huomiot ja koomisetkin viritykset eivät poista tarinan uhkaavaa tiivistymistä. Henkilöt näyttävät olevan hädässä ja toimivat sen mukaan.

#### **3.4.4 Poissa kuvasta**

Ohjauksessani kohtausta 12 sijoittuu heti väliajan jälkeen. Tämän kohtauksen syntyminen merkitsee todella paljon koko esitykselle, ja varsinkin isän ja tyttären välisen suhteen kuvaamiselle. Toisen puoliajan alkua leimaa pitkä hiljaisuus, vaimean musiikin käyttö ja verkkainen toiminta. Kortesuolla on vasta saatu tietää Anna Liisan rikoksesta ja nyt valmistaudutaan kuuliaisiiin. Kohtauksen alussa Anna Liisa on lattialla haarukoiden, veitsien ja lusikoiden ympäröimänä. Aterimista tulee merkitsevä tarpeiston elementti ja idea saa alkunsa oikeastaan juuri tästä kohtauksesta. Kun ne saavat paikkansa tässä kohtauksessa, ne leviävät myös muihin ja niille luodaan oma dramaturgiansa. Lattialla on myös isännän kirves, joka on jäänyt siihen edellisen näytöksen lopussa.



Kun tätä kohtausta aletaan ensi kertaa työstää, on ajatuksenani harjoituksiin tullessani näyttämön yläosan käyttö. Anna Liisan tulisi suunnitelmassani päätyä ylös ja viedä sinne tärkeitä äidille ja isälle kuuluneita esineitä mukanaan ja heitellä niitä sitten alas. Ajatus liittyy itsemurhaan ja luopumiseen ja konkreettiseen haluun saada huomiota vanhemmilta.

Tilanne, johon Anna Liisa on edellisen näytöksen lopussa jäänyt, on totaalinen yksinäisyys. Jatkumona tälle Outi Condit esittää idean, joka pohjautuu erääseen elokuvakohtaukseen. Täydellisen kaaoksen keskellä yhtäkkiä joku näpertää pikkutarkkaa rakennelmaa juuri hajonneesta maailmasta. Ajatus jalostuu niin, että lopulta Anna Liisa makaa lattialla järjestäen edellisessä kohtauksessa lattialle levinneitä aterimia pystyyn lattian rakoihin. Aterimista syntyy aita kirveen ympärille, ja syntyy mielikuva alttarista (ks. kannen kuva).

*Musiikki nousee. Naisäänen laulu. Anna Liisa makaa lattialla ja asettelee aterimia lattian laudanrakoihin pystyyn kirveen ympärille. Riikka tulee taustalle ja katsoo Anna Liisaa. Kortesusuo tulee ja kävelee rakennelman yli kaksi kertaa mitään näkemättä hajottaen sitä samalla. Anna Liisa korjailee rakennelmaansa. Riikka alkaa keräillä aterimia vähän kauempana Anna Liisasta. Kortesusuo pysähtyy Anna Liisan kohdalle niin että Anna Liisa ehtii saartaa hänen jalkansa haarukoilla ja veitsillä. Kortesusuo kävelee taas näyttämön etureunaan rikkoen rakennelman. Palatessaan hän pysähtyy ja katsoo kirvestä. Anna Liisa kerää kiireesti aterimia pois lattialta kuin turvaan ja vie ne tikkaiden yläpäässä olevalle tasanteelle. Kortesusuo kumartuu kohti kirvestä, muttei kuitenkaan nosta sitä, vaan suoristaa itsensä ja menee penkin luo ja istuu.*

Kortesusuo:

Lähetin hakemaan sekä Johannesta että Mikkoa. Jotain selvyyttä tähän pitää tuleman. Illalla kun jäi kaikki kesken.

*Anna Liisa hiipii alas tikkailta ja kerää lisää aterimia käsiinsä katsoen samalla neuvotonta Riikkaa. Vie saaliinsa ylös.*

Riikka:

Kun ei vain hyppäisi järveen lopulta. Sitä tässä olen vahtinut kaiken aikaa eilisestä saakka.

Kortesuo:

Se se vielä puuttuisi! Itsemurhan kun tekisi onneton, kaiken muun hyvän lisäksi.

*Riikka jatkaa siivoamista väsyneenä.*

Riikka:

Sinäkin hänet säikytit niin pahasti illalla.

Kortesuo:

Kas niin! Minunko syykseni se nyt käännetään kaikki?

Riikka:

Eipä niinkään sinunkaan syyksesi. Mutta olisit sinä saanut häntä hiukan ihmisiksi kohdella kuitenkin. Onhan hän sentään oma lapsesi.

*Vielä jatkuvan dialogin aikana Anna Liisa palaa alas ja vie vielä isänsä saappaan, puukon ja kirveen. Hän jää näine esineineen ylös tikkaille. Tikkailla ei astuta yläkertaan, vaan yläkerrassa on vain pari puulaatikkoa pinossa, joiden päälle Anna Liisa asettaa aterimet. Hänellä on kirves hampaissaan, kun Johannes tulee tikkaiden takaa. Tikkailla nousemassa oleva Anna Liisa tarjoaa hitaasti hänelle kättään. Hetken katsottuaan Johannes ohittaa hänet nopeasti.*

(Pääkirja, kolmas näytös, ohjauksen kohtaus 12 s. 53. Tallenne 28.9.2002.)

Tässä kohtauksessa Anna Liisan näkymättömyys on konkreettisimmillaan. Tekstissä Anna Liisa on ulkona, joten toiminta ja dialogi on kirjoitettu kuin Anna Liisa ei olisi paikalla. Siksi onkin herkullista tuoda Anna Liisa kuulemaan koko häntä koskevaa dialogi.

Näkymättömyyttä käsitellään hieman varioiden. Johannes tulee kohtauksen 13 alussa paikalle. Hän näkee Anna Liisan tikkailta. Tämä tarjoaa käsissään olevia haarukoita ja veitsiä, mutta Johannes

kääntää päänsä ja kulkee ohi. Kortesuolle ja Riikalle hän sanoo: ”Hän istui rannalla. Ei huomannut minua, vaikka kuljin siitä ohitse.” (Pääkirja, kolmas näytös, ohjauksen kohta 13 s. 55.)

Esineiden teema jatkuu siten, että kun Johannes tulee paikalle, alkaa Anna Liisa heitellä tavaroita alas. Nämä sanattomat repliikkinsa rikkovat hiljaisuuden, mutta kukaan ei reagoi niihin. Lopulta Riikka huomaa tekstin mukaan Anna Liisan juoksevan rannalta järveen ja lähtee Johanneksen kanssa tätä estämään. Tämä toteutetaan siten, että Anna Liisa pudottaa kirveen, ja Riikka ja Johannes juoksevat nyt pois näyttämöltä. Anna Liisa jää taas näkymättömiin kuullakseen kuinka Korteso ja Mikko sopivat hänen naimakaupoistaan. Anna Liisa muuttuu näkyväksi vasta huutaessaan ”Antakaa!” Silloin kaikki paikalla olijat säikähtävät. Mikko kyyristelee hakkuupölkyn takana. Anna Liisan näkyväksi muuttuminen on raivoisa, kuin pitkän veden alla olon jälkeen ensimmäinen henkäys happea.

Tässä kohtauksessa kuten muissakin merkityksellisissä kohtauksissa on näkyvissä erilaisia rajoja ja Anna Liisan liike niiden yli. Hän on poissa kuvasta tai poissa todellisuudesta, hän toimii toisin kuin puhuu ja käyttää valtaa samalla kun hänen ylitseen käytetään valtaa. Näistä rajan ylityksistä on mahdotonta luoda tulkintaa, jossa olisi selkeä logiikka. Kohtausten analyysissa minua kiehtookin tulkintojen mahdollinen epäloogisuus ja päällekkäisyys. Tarkastelen seuraavaa kohtauksia ja niiden keskeisiä teemoja ruumiillisuuden ja tilan teorioiden kautta. Etsin *Anna Liisasta* naisen esittämisen tapaa, joka olisi vastustava ja purkava mutta samalla luova ja rakentava.

## 4. Tila ja ruumiillisuus Anna Liisassa

Mies määrittelee naisen ja luo oman identiteettinsä naisesta käsin tai naisesta antamaansa määritelmää vastaten. Jäljelle jäävällä vähäisellä elinvoimallaan nainen mitätöi jatkuvasti miehen aikaansaannoksia erottautuen niin sisällyttäjistä kuin asiastakin. Niiden tilalle hän lakkaamatta rakentaa jonkinlaista välitilaa tai leikkiä, jotakin liikkuvaa ja rajoittamatonta, joka häiritsee miehen näkökulmaa, maailmaa sekä miehen ja maailman rajoja. (Irigaray 1996, 27.)

*Anna Liisa sulkee suunsa ja hyppää kolmannen kerran taaksepäin Mikon syliin. Pudottautuessaan Anna Liisa käy mankelinsa luona ja jättää käteensä jääneen astiapyyhkeen sen päälle, kääntyy Mikkoa kohti, näkee hänet, juoksee kohti ja hyppää poikittain Mikon selkään kippuraan asentoon. Mikko pyörittää häntä ympäri ja päästää Anna Liisan pudottautumaan lattialle. (Kohtaus 5 ks. tämä työ sivu 47.)*



Mikko (Heikki Hagman) ja Anna Liisa (Outi Condit) kohtaavat. Kuva: Anna Kuparinen.

Jo esitystä suunnitellessani minulla on mielikuva Irigarayn esittelemästä välitilasta, villistä ja tuottoisasta epämääräisyydestä. Irigarayn voima teatterissa on hänen metaforiansa visuaalisuus. Hänellä on hyviä ehdotuksia siihen, mitä esityksessä ja Anna Liisan henkilöhaamossa tapahtuu naksahduksissa, joissa roolianalyysi murtuu. Murtumisen metafora on assosioitu naiskirjoituksesta, jossa se liittyy miehiseen symbolijärjestelmään ja kielen sääntöihin. Myös *Anna Liisan* murtumakohdat vievät ulos logiikasta, välitilaan, ja tarkastelen niitä eri teorioiden kautta merkityksiä etsien.

Irigaray etsii aktiivisesti horjuttamisen ja häiritsemisen mahdollisuuksia purkamalla vastakohtapareja. Miehen ja naisen suhde on tässä metafora, joka sisältää dikotomisen ja hierarkkisen vastakohtaisuuden, mutta jossa on mahdollisuus myös niiden ohittamiseen. Löydän Anna Liisa -esityksestä niitä kohtauksia ja kohtia, joissa häirintää tapahtuu ja jossa dikotomiat ja järjestykset murtuvat. Kohtauksista on hetkittäin luettavissa liikkuva ja rajoittamaton, jopa leikkivä välitila, jota ennen kaikkea Anna Liisan henkilöahmo niihin rakentaa vastustaakseen yhteisön häneen asettamia paineita. Rinnakkain analyysissäni kulkevat sekä yksittäiset esityksen ratkaisut että yleisemmin naisruumiin esittämiseen liittyvät ajatukset ja teoretisoinnit. Anna Liisa on yksi esimerkki naisroolin toteutumisesta näyttämöllä, johon tiivistyy paljon laajempaakin potentiaalia.

#### **4.1 Anna Liisa toimijana**

Verbit häiritä ja purkaa olettavat jonkinlaista kohdetta, ”vihollista”. Pelkkä miehinen välttämättä riitä kuvaamaan sitä, mitä Anna Liisa mahdollisesti häiritsee. Irigarayllakin mies ja nainen ovat metaforia. Pikemminkin kyse on totunnaisesta, perinteisestä ja stereotyyppisestä tulkinnasta ja näyttelijäntyöstä. Näytelmätekstinä *Anna Liisa* on avoin paitsi monenlaisille välitiloille, myös varsin stereotyyppiselle tulkinnalle sukupuolista. Esittelen tässä niitä tulkinnallisia ratkaisuja, jotka voisivat viedä Anna Liisaa kohti passiivista naiskuvaa tai päinvastoin kohti toimivaa subjektiutta.

Pam Morris osoittaa tulkinnoissaan kirjallisuuden miehisestä kaanonista, että jo juonirakenteet kaventavat naishahmojen mahdollisuuksia. Morris korostaa, etteivät miehinen kaanon ja miehiset konventiot tarkoita sitä, etteivätkö naiskirjailijat tai naislukijat voisi hyväksyä ja käyttää niitä myös. Kirjallisuuden ja laajemmin yhteiskunnan arvot vietellään hyväksymään ja ne näyttävätkin luonnollisilta. Kerronta saa lukijan hyväksymään ne. Siksi Morris vaatii tietoista, vastustavaa lukutapaa. Hän nostaa esiin juonikaavoja, jotka toistuvat kirjallisuudessa, ja joiden tarjoamat vaihtoehdot naishenkilöahmoille ovat suppeat. (Morris 1993, 47.)

Jos *Anna Liisan* juonta lukee Morrisin hahmottelemien naishenkilöille tyypillisten juonikonventioiden läpi, se näyttää tyypilliseltä ja naisen mahdollisuuksia kaventavalta. Etenkin 1800-luvulla, jolloin myös Minna Canth kirjoitti, vaikutti kirjallisuuteen luonnontieteiden voittokulku. Kirjallisuuteen kehittyi jopa lajityyppisiä, jotka myötäilivät luonnontieteellistä metodia,

jossa ”järjestelmän sisäinen toiminta päätellään havainnoimalla ilmiön ulkoisia yksityiskohtia” (mts. 44). Lineaarisesti etenevä, tapahtumia auki kerivä draamamuoto on toki vanhempi, mutta näyttäytyy luonnontieteelle tyypillisesti objektiivisena, vihje vihjeeltä kokonaisuutta hahmottavana.

Ensimmäinen Morrisin esittelemä juonikaava näyttää, miten seksuaalisia rajoja rikkovan naisen kohtalona on kärsimys ja kuolema (mts. 1993, 45). *Anna Liisassa* keskushenkilö on tehnyt juuri niin, koetellut yhteisön sallimia seksuaalisia rajoja, mistä naista tyypillisesti rangaistaan. Anna Liisan juridista rangaistusta emme tekstin perusteella tiedä tarkasti, mutta kärsimys on ollut hänen omien sanojensa mukaan jokapäiväistä salaisen suhteen ja varsinkin lapsenmurhan jälkeen. Morris viittaa siihen, että naisen rankaisemisen juonikaava perustuu kuvaan naisesta luontaisesti puhtaampana kuin mies. Siksi seksuaalinen huikentelevaisuus on rikos itse naiseutta kohtaan. (Mts. 45.) Morris ei samassa yhteydessä puhu äitiydestä, vaikka äidillisyyttä on myös nähty naisen luontoon kuuluvana ominaisuutena. Lapsenmurha on esimerkiksi Canthin aikaan ollut yleinen mutta vaikeasti hyväksyttävä ilmiö. Vielä rankempi ja luonnottomampi Anna Liisan menneisyys on, jos sitä tarkastellaan naisen luonnollisen hoivavietin ja äitiyden näkökulmasta.

Toinen juonikaava, joka soveltuu *Anna Liisaan*, on kahden kosijan konventio (Morris 1993, 46–47). Siinä naisella on elämän suurin ratkaisu käsissään kun hän valitsee kahden miehen välillä. Pakkaa voivat sekoittaa perheen sopimus tyttären avioliitosta tai muut konventionaaliset seikat. Olennaista juonikaavassa ja sen kyseenalaistamisessa on se, että naisen vapaus nähdään vapautena valita oikea mies kun taas miehen vapaus koskee laajoja yhteiskunnallisia ja moraalisia kysymyksiä. Anna Liisan suljetussa maailmassa Johannes näyttäytyy tapahtumien tiivistyessä suurena pelastajana ahdinkoon. Toisaalta naimisiinmeno Mikon kanssa vaikuttaa perheen näkökulmasta pelastavalta tekijältä.

Morris nostaa vielä esiin erään keskeisen konvention, joka hänen mukaansa toistuu kirjallisuudessa. Nainen nähdään hänen mukaansa passiivisena, hän ei valitse itsenäisesti, vaan hän ajelehtii olosuhteista toisiin. Myös Freudin luoma psykoanalyysi on lujittanut tätä konventiota luonnollistamalla naisen seksuaalisen passiivisuuden. (Mts. 1993.) Naisen epätoiminnallisuus ja passiivisuus saavat rinnalleen miehen aktiivisuuden ja toiminnallisuuden. Nämä ovat perinteisiä stereotyyppioita, jotka toistuvat paitsi kirjallisuudessa, myös todellisina kokemuksina. Varsinkin kokemuksissa naisen ja miehen heteroseksuaalisesta kohtaamisesta toistuu kulttuurinen käsikirjoitus siitä kuka toimii aktiivisesti ja kuka reagoi (Purra 1993). Anna Liisa on tilanteessa, jossa hänen on kyettävä luovimaan ristipaineissa. Hän ei juurikaan itse toimi aktiivisesti. Häntä

kositaan, hänet kuulutetaan, hänen sulhastaan vaihdetaan, hänet tuomitaan ja lopulta hänet armahdetaan. Hänen omat puheensa menneisyydestään etenkin kohtauksessa 9 ovat täynnä passiivisen ajelehtimisen ilmaisuja:

Suhteesta Mikkoon:

”Mitä tiesin minä silloin vielä rakkaudesta tai muusta” (pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 9 s.31)

”Paha henki minua lienee riivannut!” (pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 9 s. 31)

Lapsenmurhasta:

”En minä ollut järjissäni silloin” (pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 9 s. 32)

Seuraava Mikon repliikki on sovituksessa lyhennetty alkuperäisestä eksplisiittisestä muodostaan, mutta antaa silti ymmärtää, ettei Anna Liisa ole ollut passiivinen:

”Tarvittiinko siinä paljon viettelemistä?” (pääkirja, toinen näytös, ohjauksen kohta 9 s. 31)

Canthin käsikirjoitus ei kuitenkaan ole kaavamainen, vaan näytelmästä on luettavissa totunnaisten konventioiden kritiikkiä. Anna Liisa on nostettu keskushenkilöksi ja hänen motiivinsa on kerrottu hänen omasta näkökulmastaan. Intiimin suhteen ja raskauden salailu ja siitä seurannut lapsenmurha voidaan nähdä yhteisön kontrollin seurauksina. Myös avioliitto pelastavana asiana nousee esiin yhteisön vaatimuksena, mutta yksilön kannalta mahdottomana. Tragedian näyttämönä ei ole luonnollinen, uhattuna oleva puhdas naiseus, vaan nimenomaan nainen yhteisössä ja sen luomien paineiden kamppailussa. Lopulta Anna Liisa itse astuu yhteisön eteen ja ottaa puheenvuoron estelyistä huolimatta. Esityksessä kohtaukseen liittyy tanssi, jossa Anna Liisa ohjailee muiden liikkeitä. *Anna Liisan* loppu on sen verran moniselitteinen, että se pikemminkin sekoittelee kuin noudattelee konventioita. Nostan juonikaavat esiin siksi, että niitä mukailevat tulkinnat ovat osin luonnollistuneita ja varmasti olleet käytössä myös Anna Liisan kohdalla.

Pam Morris ja Juha-Pekka Hotinen käyttävät samaa metaforaa ’tekstiin aukeavista tiloista’, jotka mahdollistavat erilaisia tulkintoja. Minun lukutapani konkretisoituu mietiskellessäni valmiin ja selittämättömän suhdetta esityksessä. Tiiviiseen juonikudelman aukeaa yllättäviä tiloja. Ohjauksessani haluan jättää auki mahdollisuuksia erilaisille tulkinnoille, ja mahdollisesti horjuttaa, häiritä kaavamaisista tulkintaa Anna Liisasta niin henkilönä kuin näytelmänäkin. Samalla muut henkilöt saavat ristivalotuksen. Anna Liisa toimii näyttämötulkinnassa passivisuusajatusta vastaan. Hän tekee omaa vastarintaa, käyttää omia strategioita ja valitsee aktiivisesti. Tosin näistä

toimintatavoista ei muodostu roolille yhtenäistä, loogista alatekstiä. Tilanteet vaihtuvat nopeasti, ja kohtauksiin avautuvat tilat näyttävät kuin spektrin erilaisista mahdollisuuksista olla ihmisten kanssa. Anna Liisalla on monia erilaisia tapoja olla tilassa ja koskettaa erityisesti Mikkoa ja Johannesta. Näissä kohtauksissa ja kohtaamisissa murtuvat myös konventiot passiivisuudesta.

Kohtaus 10 näyttää Anna Liisan suhteen Johannekseen ja Mikkoon erilaisena kuin muut kohtaukset. Anna Liisa on miesten kanssa pulassa, mutta käyttäytyy yhtä kaikki tilannetta ohjailevana henkilönä. Hän suhtautuu miehiin kuin lapsiin. Kohtauksen voi nähdä kommentoivan tyypillisesti suomalaista vahvan naisen kuvaa, joka tulee selkeästi esille varsinkin Niskavuori-näytelmissä. Anu Koivusen (2004, 245–246) mukaan vahva nainen on suomalainen myytti, johon liittyy vastaparina myös heikko mies. Myyttiä vahvistetaan toistolla, ja toistoa kehystetään tyypillisesti esimerkeillä kansanrunoudesta. Myytin mukaan nainen on se, joka pitää taloa ja miestä pystyssä. Tästä vakavasta kuvastosta on lyhyt harppaus sellaiseen koomiseen kuvastoon, jossa mies on vahvan naisen tossun alla. Vaikkapa Pekka Puupää ja Justiina ovat tästä klassiset esimerkit. Sekin on yksi ulottuvuus suomalaisen vahvan naisen myytissä, ja siinä naurattaa lähinnä miehen heikkous.

Johannes on kohtauksessa 10 kuin syötettävä lapsi, Anna Liisan vietävissä. Kohtaus on koominen, vaikka siinä tragedia samaan aikaan tiivistyy. Mikon kannalta tarkasteltuna kohtaus on traaginen. Jos unohtaa vallanhalun ja kiristyksen ja lukee Mikkoa rakastuneena miehenä, on Anna Liisan toiminta varsin kylmää. Repliikki ”Minä annan sinulle rauhan, tee sinä samoin minun suhteeni” on todennäköisesti sietämätöntä kuultavaa. Anna Liisa muuttuu heidän kahdenkeskisestä, latautuneesta kohtauksestaan äidilliseksi ja tarjoaa maitolusikallista suuhun, jota on hetkeä aikaisemmin lähes suudellut.

Kun Johannes on avoimesti ja naurettavastikin heikko, kuin lapsi, nousee esiin myös kysymys Anna Liisan äitiydestä. Lapsenmurha on ollut ja on ilmiönä käsittämätön juuri siksi, että siinä kaksi toisilleen näennäisesti vastakkaista asiaa, äitiys ja pahuus, kohtaavat. Hyvän äidin myytti on myös vahva, ja lapsenmurha hämmentää sitä. Anna Liisan yritys pitää vahvan naisen ja viisaan äidin ote Johannekseen ja Mikkoon murtuu kohtauksen lopussa. Yhtä lailla kuin kohtauksessa läsnä oleville miehille, Anna Liisan repliikki ”Antakaa minun olla” voisi olla suunnattu naiseuden myyteille ja odotuksille, joihin Anna Liisa ei millään yllä. Kun Korteso tulee paikalle, Anna Liisa pyörrähtelee tämän edessä hääpukukankaaseensa kietoutuneena kuin tätä miellyttääkseen. Hän palaa äidin roolista tyttären rooliin koettaen seuraavaksi pitää siveän tyttären myyttiä kasassa, kunnes sekin rikkoutuu. Anna Liisa kulkee vahvan emännän, siveän tyttären ja ihailun morsiamen konventioiden



läpi kokeillen niitä ja niiden toimivuutta. Sosiaalisesti konstruoitu, ulkoisesti määritelty sukupuoli on aina välillä läsnä. Tätä vasten tarkasteltuna oma tila, jonkinlainen representoimaton ruumiillinen olemisen tapa on myös vapautumista näistä kuvastoista, joihin yhteisö olettaa Anna Liisan kuuluvan, ja joita hän myös tietoisesti käyttää hyväkseen.

Anna Liisa toiminta jää useissa kohdissa muille henkilöille näkymättömäksi. Hänen strategiansa on paeta, estää tai häiritä. Hän liukuu omaan tilaansa, estää Johannesta kuulemasta keskusteluaan Mikon kanssa, keskeyttää Mikon. On tärkeää nähdä epälooginenkin toiminta toimintana, ettei itse toiminnan käsittäminen muutu sukupuolispesifiksi. Marja-Liisa Honkasalo (2004, 311–313) käyttää ilmausta 'pieni toimijuus' kuvatessaan haastatteluaineistonsa naisten vaikenemisiä ja huokaisuja. Jättäytyminen, pitäytyminen, poistuminen ja vaikeneminen voivat olla tyypillisiä strategioita juuri naisille, mutta yhtä kaikki ne ovat toimintaa.

## **4.2 Anna Liisa näyttämötilassa**

Tässä työssä käytän tilaa metaforana. Samalla rakennan esitykselle myös sen käsitteellistä ja teoreettista tilaa. Tätä korostaa se, että olen samalla itse esityksen ohjaaja. Una Chaduri tulkitsee August Strinbergin näytelmää *Neiti Julie* tilan näkökulmasta. Käytän hänen artikkeliaan vertaillakseni *Anna Liisa* -esityksen suhdetta naturalismiin. Chaduri erottaa näytelmätekstistä ensinnäkin sen käsitteellisen tilan, joka hänen aineistossaan erityisesti rakentaa näytelmäkirjailijan laatima johdanto tutkittavaan näytelmään, *Neiti Julieen*. Koska näytelmä ja johdanto on julkaistu yhdessä, on niiden ajassa muuttuva suhde erityinen käsitteellistä tilaa luova elementti. (Chaduri 2005, 94.) Juuri tuo esipuhe kytkee näytelmän naturalismiin ja voidaan nähdä luentona siitä.

Teatteriesitys ei koskaan säily ajassa, joten en voi väittää oman työni luovan samanlaista ajassa muuttuvaa tilaa, paitsi ehkä itselleni. Etäisyys ohjauksen ja tämän työn kirjoittamisen välillä on kuitenkin juuri tästä syystä merkittävä. Chadurin mainitsema esipuhe on kirjoitettu jälkikäteen, mutta näytelmään liitettynä se on muokannut näytelmän tulkintoja ja samalla toistanut tulkintaa kirjailijasta hypnotisoijana. Tämä liittyy keskeisesti naturalismiin, jossa henkilöhahmot pelkistyvät näytelmän diskurssin merkeiksi, yleisölle tarjottavien oivallusten raaka-aineeksi, joiden kautta kirjoittaja puhuttelee katsojaa. Tunnistaminen ja pohdiskelu ovat katsojien, eivät draaman henkilöiden tehtäviä. (Chaduri 2005, 96–97.) Nämä tehtävät on kirjailija-hypnotisoija asettanut.

Tällainen determinismi leimaa paitsi Strindbergin näytelmän käsitteellistä tilaa, myös sen näyttämötilaa. Näyttämön leikittely yksityisellä ja julkisella kertoo ja paljastaa jotakin olennaista keskushenkilöiden luokasta ja sukupuolesta, jotka ovatkin Chadurin (mts. 96) mukaan draaman todelliset päähenkilöt.

Luen nyt *Anna Liisan* tilaratkaisuja Chadurin esittelemän tilan rinnalla, vaikka Chaduri puhuikin tilasta käsikirjoituksen, ja minä esityksen kautta. Strindbergin draamassa kuvataan naturalistinen näyttämökuva, mutta se olisi tietenkin mahdollista rikkoa, niin kuin *Anna Liisa* -esityksenkin tilaratkaisu poikkeaa draamaan kirjoitetuista näyttämöohjeista. Strindbergin tekstiin sisälle on kirjoitettu tilaan liittyvä determinismi. Henkilöhahmojen suhde tilaan on kirjoitettu sulkeutuvaksi ja kohtalomaiseksi. *Anna Liisa* -esityksen tilaratkaisu taas poikkeaa tästä, sillä se ei pyri selittämään päähenkilön asemaa ja kohtaloa, vaan pikemminkin kaivertaa kohtaloon ja draaman sulkeutuvaan rakenteeseen lisätiloja ja aukkoja. Vaikka esityksen lavastus on monilta osin naturalistinen, se ei toteuta naturalismille tyypillistä kaiken paljastavaa, kaikkitietävyyden logiikkaa. Näyttämötilaan kun leikkautuu hetkittäin näkymättömiä välitiloja, joiden ”seinät” vuotavat lähinnä sen mukaan millainen suhde läsnäolijoilla on toisiinsa.

Chadurin osoittama sukupuolen, yhteiskuntaluokan ja tilan yhteen kietoutunut determinismi *Neiti Juliessa* näyttäytyvät vastakkaisena verrattuna *Anna Liisaan*. Anna Liisan oma tila ei ole yksityinen tai julkinen siinä mielessä, että siitä ja sen yksityisyydestä käytäisiin kamppailua, kuten *Neiti Juliessa*. Tilan nimeäminen Anna Liisan omaksi tosin antaa ymmärtää, että se on täydellisen yksityisyyden tavoiteltu tila, varsinkin kun Anna Liisalla on niin paljon salailtavaa ja peiteltävää muiden katseilta. Lähemmin tarkasteltuna tilan logiikka ei kuitenkaan ole tällainen, eikä sillä näytä edes olevan logiikkaa. Kohtauksista riippuen Anna Liisa joko pakenee tai joutuu välitilaan tai hän kutsuu sinne muita.

*Neiti Juliessa* miespäähenkilö käyttää näyttämön osittain näkyvää tilaa sekä piiloutumiseen että salakuunteluun ja näin merkitsee tilan omaksi alueekseen. Tilan käyttö, siellä luvatta oleminen ja kätkeytyminen liittyvät näytelmässä yhteiskuntaluokkaan ja sukupuoleen. Tilasta käydään kamppailua. Anna Liisan oman tilan käyttö on arvoituksellisempaa. Se ei ensinnäkään ole naturalistisessa mielessä näyttämötila. Ja juuri siksi se ei naturalistisessa mielessä kätke tai paljasta Anna Liisaa, vaan sen merkitys tilana vaihtelee samassakin kohtauksessa riippuen siitä, kenen henkilön näkökulmasta sitä tarkastellaan. Toiseksi Anna Liisa ei kaikissa kohtauksissa näytä itse hallitsevan tilaansa tai sen rajoja. Kohtauksessa 12 hän koettaa kommunikoida rajojen yli

heittelemällä esineitä lattialle. Vaikka putoilevien esineiden äänet muodostavat kohtauksen rytmiin ikään kuin repliikkejä, on selvää, ettei Anna Liisa tule kuulluksi haluamallaan tavalla.

Kohtauksessa 13 Kortesus ja Mikko sopivat Anna Liisan naittamisesta Mikolle samalla kun Anna Liisa koettaa tehdä itsensä kuulluksi sanattomasti äännelemällä ja tikkaita tärisyttämällä. Kortesus jopa korottaa ääntään Mikolle puhuessaan, mutta mikään muu ei osoita hänen havaitsevan Anna Liisaa, joka on näyttämötilassa aivan hänen vieressään. Anna Liisa ei varsinaisesti ole aktiivisesti kätkeytynyt eikä toisaalta salakuuntelijakaan. Varsinkin Kortesus ja Johannes purkavat kohtauksissa pettymystään ja syytöksiään Anna Liisaa kohtaan. Sen, että Anna Liisa on läsnä reagoimassa näihin syytöksiin, voi ajatella motivoivan Anna Liisaa seuraavissa kohtauksissa, esimerkiksi tekemään tunnustuksensa. Tilan kannalta voidaan myös tulkita, että viimeisessä kohtauksessa Anna Liisa on vihdoin onnistunut kamppailemaan tilan itselleen sellaisena, että hän voi vaikuttaa siihen sekä siirtelemällä ihmisiä tanssimalla heidän kanssaan että tulemalla kuulluksi. Hänen puheensa ja sen liittyminen tilaa hallitsevaan tanssiin on merkitsevämpää, kun hänet on aiemmin nähty oman tilansa vaientamana.

Chadurin (2005, 90) sanoin naturalismia leimaa ”kaiken paljastava logiikka”, ja siksi naturalismi torjuu aktiivisesti *tuntemattoman* piiristään. Tai pyrkii selittämään sen järjestelmin. Sukupuoli ja luokka ovat tässä tapauksessa selittäviä, eivätkä tutkittavia kategorioita (mts. 96). Esimerkiksi suhde sukupuoleen erottaa *Anna Liisan* naturalismista. Se ei ole selittävä ja sisälleen sulkeva kategoria, joka determinoisii Anna Liisan kohtalon. Esityksessä *tuntemattomia* (representoimattomia?) aineksia ei ole suljettu ulos. Tekstiin tulkinnassa avautuvat tilat, jotka myös näyttämöllä konkretisoituvat avoinrajaiseksi, jättävät *tuntemattoman* avoimeksi ja ratkaisematta.

Tuntematon on tässä yhteydessä esimerkiksi suhde sukupuoleen. Vallitsevat normit eivät pääse säätelemään välitilassa olevia henkilöitä ja heidän välisiään suhteita. Tämän voi nähdä kohtauksessa 5, jossa Anna Liisa Mikon kanssa ja myöhemmin Johanneksen kanssa on sellaisissa fyysisissä kosketuksissa, joiden mahdollisuuden hän puheen tasolla molempien kohdalla kieltää. Tämä olisi mahdollista tulkita henkilöiden, etenkin Anna Liisan tiedostamattoman esitykseksi. Puheen tasolla oleva tiedostettu ja ruumiissa näkyvä tiedostamaton ei kuitenkaan täysin riitä selittämään *Anna Liisan* tilaratkaisua. Tietoisuuden ja ruumiin erottelu tulisi ainakin analysoida ennen tällaista tulkintaa.

### 4.3 Ruumis ja mieli

Missä kohden olemme teoreettisessa keskustelussamme ruumiillisuudesta? Riittävätkö sosiaalinen konstruktionismi ja ruumiinfenomenologia – nykyiset teoreettiset välineemme? Olemmeko jotenkin ylittäneet mieli–ruumis-dikotomiat vai olemmeko ikuistamassa niitä? (Honkasalo 2004, 307.)

Anna Liisa -esityksen tilakäsitystä on mahdollista lähestyä sekä sosiaalisen konstruktion että ruumiinfenomenologian kautta. Eräänlainen välitila myös teorioiden välissä auttaa analysoimaan näyttämön tapahtumia molempien teorioiden kautta yhtä aikaa. Kiistattomasti näyttelijä on ruumiillinen, mutta tästä todellisuusvaikutuksesta huolimatta hänen ruumiinsa on myös konstruoitu esityksen materiaalista. Hän (hänen ruumiinsa) on täynnä siihen asetettuja merkityksiä, jotka vievät esitystä eteenpäin. Samalla merkityksiä asetetaan väistämättä myös esityksen ulkopuolelta. Konstruktion viittaa sekä näytelmän sisäiseen materiaaliin, että siihen ulkoiseen todellisuuteen, johon esitystapahtuma liittyy. Merkityksistä käydään dialogia monella tasolla.

Ruumiinfenomenologian avulla voidaan tutkia näyttelijän työtä, hänen ruumiinkokemustaan. Tässä työssä käytän teoriaa kuitenkin representaation kontekstissa, eli tutkin Anna Liisan henkilöhaamon kokemusta sen perusteella, miten se kohtauksissa ilmenee. Teoriat konstruoidusta ja eletystä ruumiista risteävät ja niiden välille laajenee se käsitteellinen tila, joka tätä työtä luonnehtii.

Edelliset luvut ennakoivat jo ajatusta siitä, että häirintä ja horjuttaminen tapahtuvat siinä fyysisessä näyttämötoiminnassa, joka vastustaa tekstin loogista analysointia, toimii ikään kuin ”tekstiä vastaan”. Nimenomaan fyysinen toiminta näyttää ne logiikan katkokset, jotka avaavat tulkintaan aukkoja. Keskeinen ohjaustratkaisu on näyttää Anna Liisa kahtiajakautuneessa tilassa. Siirtymät ja katkokset ilmenevät erilaisina ruumiillisina tiloina. Fyysinen näyttämötoiminta siis näyttää henkilöhaamon (mielen)tilan. Toteutus ei ole naturalistinen, vaan fyysiselle toiminnalle on annettu symbolisia merkityksiä.

Kuten Hanna-Leena Helavuori (1998, 54) kirjoittaa, suuri osa näyttelemistä on toistoa ja kontrolloitua liikkumista. Näyttelijöiden koulutus toistaa totunnaisia käsityksiä naiseudesta ja mieheydestä. Nuo käsitykset sijaitsevat kielen lisäksi suurelta osin ruumiissa. Nainen oppii kontrollin alaisena esittämään naista ”oikein” naiselle soveliaiden liikkeiden ja eleiden avulla. Tuija Kokkonen on teatteritaiteessaan pyrkinyt naisruumiin rajojen ylittämiseen. Hänen mukaansa ruumis on jäykistynyt koko eliniän ajan sitä muokkaavien kieltojen ja käskyjen vaikutuksesta. Halu ja aggressio on haudattu soveliaan käytöksen alle. Ympäristö rankaisee sääntöjen rikkomisesta ja

palkitsee oikeasta suorituksesta. Virheen ja toiston kautta syntyy kontrolloitu, oikea nainen. (Kokkonen 1996, 105–106.) Kokkosen mukaan toistoa voidaan käyttää hyväksi teatterissa. Toisin tai väärin toistamalla nostetaan esiin se ruumiillisuus, joka ei kuulu vain passiiviselle, halun kohteena olevalle naiselle.

Tässä juuri risteävät näkemykset ruumiista ensinnäkin elettyinä ja koettuna ja toiseksi konstruoituna, näkyviä merkityksiä kantavana. Myös teatteri on siis paikka, jossa Marja-Liisa Honkasaloa lainaten ”jotain jää yli” eletyn ja konstruoidun jälkeen. Ruumiin representaation tuottaa eletty näyttelijän ruumis, mutta kumpikaan yksinään tai yhdessä ei riitä selittämään sitä todellisuutta, jossa näyttämötoiminta tulee ymmärretyksi ja tulkituksi.

*Anna Liisan* fyysisen näyttämötyöskentelyn taustalla on vielä perustavanlaatuisempikin ajatus ruumiillisuudesta kuin vain se, millaisia eleitä valitaan ja millaista naiseutta näin tuotetaan. Ohjauksen perusratkaisu liittyy ruumiillisuuteen. Anna Liisan näyttelijä siirtyy toiseen tilaan muuttamalla fyysisen liikkumisensa tapoja. Tästä seuraa roolihahmojen todellisuudessa useimmissa tapauksissa se, että Anna Liisa samalla siirtyy muilta henkilöiltä näkymättömiin. Koska muille roolihahmoille näkyvä Anna Liisa on kontrolloitu ja yhteisön normien mukainen, hänestä puuttuu jotakin olennaista, joka toteutuu vain toisessa tilassa. Anna Liisan muille näkymättömän osan voi siis tulkita olevan hänen sisäisyytensä ja mielensä. Tämä näkymätön osa laajenee ja vuotaa myös muiden henkilöiden todellisuuteen, kuten 5. kohtauksessa. Anna Liisa kohtaa Mikon koreografiassa ja vähän myöhemmin viettelee Johannesta. Molemmissa kohdissa hänen isänsä jättää näkemättä sen, mitä tyttäressä tapahtuu. Jos tulkitaan, että näiden kohtausten ”tapahtumapaikka” on Anna Liisan mieli, on merkittävää, että mielen tapahtumat kuvataan ruumiissa, ilman puhetta.

Juuri teatterissa mielen, ruumiin ja tiedostamattoman yhteys toisiinsa on useinkin ollut radikaalin purkamisen kohteena. Jo varhaiset avantgardistiset teatterikokeilut 1900-luvun alkupuolella ovat itse asiassa paljolti ruumiillisuuden uudelleentulkintaa ja samalla mielen ja ruumiin kahtiajaon käsittelyä. Avantgarde ajaa muutosta representaation tasolla eli esittämisen tavoissa ja sitä kautta taideinstituutioissa ja koko yhteiskunnassa (Seppänen 1995, 37). Avantgardistisen teatterin vihollinen, illuusio, toistaa kriitikoidensa mukaan yhteiskunnallisia lukkiutumia, eikä ihmisestä kyetä sanomaan mitään jäljittelyyn perustuvien esitysten avulla (Seppänen 1995, 29).

On kiinnostavaa, että teatterin avantgarden pioneerit, kuten Antonin Artaud (1896–1948), ovat etsineet ihmisen tiedostamattomasta perusteita esityskonvention muuttamiseen. Tiedostamaton on

Artaud'n aikaan vielä uusi löytö ja tarjoaa mullistavia aineksia taiteisiin. Teatterin avantgardessa tiedostamaton paikannetaan ruumiiseen. Artaud vaatii kielen ja symbolisen järjestelmän kaatamista ja pyrkii ruumiillisuuden kokonaisvaltaisuuteen teatterillisuuden kustannuksella (Sontag 1986, 33–34). Hän pyrkii toisaalta ajatuksen lihallistamiseen, toisaalta ruumiin täydelliseen ylittämiseen. Seksuaalisuus kuuluu voittoa. Artaud kirjoittaa: ”Todellisella ihmisellä ei ole sukupuolta. – – Hän ei tiedä mitään tästä hirvittäväydestä, tästä lamaannuttavasta synnistä” (mts.1986, 67). Ruumis on henkistettävä uudelleen siivoamalla sen likaisuus. Henkisyttä ja tietoisuutta ei kuitenkaan voi olla irrallaan ruumiista.

Myöhemmin puolalainen Jerzy Grotowski (1933–1999) vastaa Artaud'lle kriittisesti, mutta ammentaa kuitenkin tämän kirjoituksista. Grotowski tuo konkreettisemmin esiin teatterin kurinalaisuuden. Kaaos, tiedostamaton, ja omien fyysisten ja psyykkisten rajojen ylitys tapahtuu täydessä kontrollissa (Grotowski 1993, 50). Kun näyttelijäntyyön totunnaisuudet on karsittu, jää jäljelle ”autenttinen minä” (mts. 37–39). Kuten Artaud'lla, myös Grotowskilla ruumis on kaiken ydin, siitä löytyvät näyttelijän aidot impulssit. Pyhässä teatterissa näyttelijä uhraa ruumiinsa. Jos hän ei niin tee, hän myy sen.

Kun näyttelijä ei esittele ruumistaan rahan ansaitsemiseksi, kun hän vapauttaa ruumiinsa kaikille henkisille kiihokkeille, kun hän polttaa ruumiinsa, kun hän ikään kuin tuhoaa sen, ei hän enää myy organismiaan, vaan uhraa sen toistaen yhä uudelleen ruumiinsa lunastamisen teon (mts. 23).

Artaud ja Grotowski on nähty moraalisisen äärimmäisen puhtauden vaatimuksensa vuoksi. Näyttelijällä tulee olla absoluuttinen, itsestään tietoinen ruumis, jolla on kontakti sekä tekniikkaansa että tiedostamattomaan. Lähestymistavat ovat kiinnostavasti vastakkaiset imaginaarista korostavan feminismin kanssa. Raja, ero ja hierarkia hengen ja ruumiin välillä on näillä avantgardisteilla vielä olemassa, purkamatta. Kun Artaud ja Grotowski esittelevät ruumiillisen teatterin, joka edelleen rimpuilee pyhän ja likaisen välillä, ehdottaa Luce Irigaray lihan taivaaseenottamista (Irigaray 1996, 219).

Hélène Cixous on tehnyt itse teatteria ja kirjoittanut draamaa, jossa tiedostamaton toteutuu näyttämöllä. Esikielellisen, tiedostamattoman korostaminen vie eri suuntaan kuin Artaud'n. Artaud pyrkii ruumiin ylittämiseen ja suhtautuu seksuaalisuuteen äärimmäisen kielteisesti. Cixous houkuttelee esiin halua, Artaud pyrkii tukahduttamaan sen. Cixous vaatii myös teatterin luopumista kaikesta teatterillisuudesta. Tarvitaan vain näyttelijä. Tämä on yhteistä Artaud'n ja Grotowskin

kanssa. Ruumis riittää näyttämöksi. Myös *Anna Liisassa* se välitila, jota aluksi hahmotellaan riippusiltana tai portaikkona tiivistyy lopulta näyttelijän ruumiiseen, sen ilmaisuun.

Feministisen teatterin näkökulmasta Artaud'n ja Grotowskin teksteissä onkin silmiinpistävästi esillä ajatus ruumiin likaisuudesta. Ruumis–henki-dikotomian hierarkia on luettavissa tästä. Ruumiin likaisuus on sukupuolitettu, naisruumiin ongelma. Feministiset teatterintekijät ovat kiinnostuneet juuri naisruumiin ”likaisuuden” uudelleenmäärittelemisestä.

*Anna Liisan* kannalta ruumiin suorittaminen, ruumiin polttaminen ovat kiinnostavia vertauksia. Anna Liisa pyrkii ruumiinsa kontrollointiin ja ylittämiseen silloin, kun hän on yhteisessä tilassa, muiden näkyvissä. Kuitenkaan se ruumiillisuus, joka näkyy kontrolloidun olemuksen alta tietyissä esityksen kohtauksissa, ei ole likaista. Puhtaan henkisyyden ja likaisen ruumiillisuuden vastakkainasettelu ei toimi. Kenties valkoiset lakanat kantavat mukanaan puhtauden ja likaisuuden symboliikkaa. Alussa lakana assosioituu paitsi hääpukuun myös hääyöhön, ja näyttäytyy myöhemmin vauvana ensin Mikon hellästi kannattelemana ja sitten Anna Liisan pahoinpitelemänä.

Jätän ratkaisematta, onko Anna Liisan oma tila mieli, tiedostamaton vai kenties todellinen ja alkuperäinen naiseus. Joka tapauksessa se on välissä, ehkä häiritsevä ja purkava välitila. Mutta miten purkaa mielen ja ruumiin kahtiajakoa, joka on länsimaiselle ajattelulle niin ominainen? Dikotomia kantaa mukanaan hierarkiaa, sillä miehen katsotaan edustavan mieltä, kulttuuria, järkeä ja tietoisuutta, myös teoriaa. Ruumis, luonto, tunne, materia ja käytäntö taas on assosioitu naiseen. (Esim. Palin 1996, 226.) Jos niin sanotussa välitilassa toteutuva ruumiillisuus on draaman lineaarisuuden kannalta horjuttavaa, se on epäloogista ja kuvaa juuri Anna Liisan tunteita. Näin yksinkertaistettuna tämä tunteellinen kaaos ja luonto myötäilisi edellä esitettyä dikotomiaa ja sen hierarkiaa. Kuitenkin ohjausratkaisu viitoittaa tulkintaa, että tuo ehkä kaoottinen, ehkä tunteellinenkin ruumiillisuus on *todellinen* Anna Liisa. Se kumoaa hierarkian.

Ajatus myös myötäilee feminismin juonetta, jossa nainen nähdään radikaalisti erilaisena kuin mies, ja tuo ero tekee hierarkkisen vertailun tyhjäksi. Todellinen nainen ei ole representoitavissa miehisellä kielellä eikä kuvastolla. Naisen ruumiista tulee salaisen tiedon paikka. Amerikkalaisen radikaalifeminismin ihanteen mukaisesti naisen ruumis ja sen ihmeet yhdistävät naisia ja mahdollistavat yhteisen ruumiillisuuden kokemuksen. Ajatusta jaetusta naistietoisuudesta ja ruumiskokemuksesta kritisoidaan aiheesta, sillä jättää huomioimatta naisten väliset erot. Radikaalin sukupuolieron ranskalaiset teoriat taas korostavat ruumiin yhteyttä symboliseen ja ruumiista tulee

yhtä aikaa sekä lihallinen että metafora. Ruumiin kokemus yhdistää erilaisia tasoja. Kokemuksessa avautuvat horisontit sekä ihmisen sisäisyyteen että kulttuuriin, ruumiiseen, tietoisuuteen ja tiedostamattomaan. Ruumiinkokemuksessa toteutuu ehkä se välitila, jossa nämä eivät jää keskenään hierarkkisiksi. Ennen välitilan ja space-off-käsitteen tarkentamista ja ottamista analyysin välineeksi etsin Anna Liisan subjektiivista kokemusta. Tarkastelen Anna Liisan suhdetta tilaan ja aikaan sellaisena, kuin se on esityksestä luettavissa.

#### **4.4 Koettu tila ja aika**

Ruumiinfenomenologian mukaan ihminen ei vain ole ajassa ja tilassa, vaan *kuuluu* niihin. ”Eletty tila ei ole homogeeninen ja paikaton matemaattinen tila, vaan jännitteinen ja ristiriitainen. Sama tila voidaan siten kokea yhtä aikaa kotoisaksi ja vieraaksi, tai turvalliseksi ja silti myös uhkaavaksi ja rajoittavaksi.” (Husso 2003, 197). Esimerkiksi sairauden ja kivun kokemuksissa tila muuttuu, pienenee ja suurenee suhteessa ruumiin kokemukseen. Kivuton tila nimetään kodiksi ja liikettä eri tilojen välillä sävyttää kaipaus jonnekin, joka voisi olla koti (Honkasalo 2004, 310). Anna Liisan kaipuu kotiin on jotakin yhtä moniselitteistä. Una Chadurin (2005, 91) mukaan modernin draaman ydin on jännite jonnekin kuulumisen ja kodittomuuden välillä. Kuten naturalismin tilaa käsittelevässä luvussa tuli esiin, ei Anna Liisan oma tila ole yksioikoisesti tavoiteltu ja kivuton kokemus kodista. Kodittomuuden ja kotiin kuulumisen draama tapahtuu konkreettisesti kodin seinien sisäpuolella ja perhepiirissä, mutta kokemuksellisesti paljon monitahoisemmaksi hajoavassa tilojen verkossa.

Teatterissa tilaa, sen kokoa ja kokemusta voidaan muokata subjektiiviseksi esimerkiksi valosuunnittelulla. *Anna Liisassa* Nadja Räikän luoma valosuunnittelu myötäilee Anna Liisan mielen (ja ruumiin) tilaa ja valoisa, avoin tila vaihtuu hetkittäin synkemmäksi ja suljetummaksi, mutta samalla laajemmaksi, kun sekä näyttämön takaosa että tikkaiden ylätasolla oleva tila tulevat näkyviin vihreällä sävyllä valaistuna unenomaisena näkynä. Tilan rajat muuttuvat. Eräs kriitikko kuvasi valosuunnittelun osuutta esityksessä näin: ”Valaistus muuttuu Anna Liisan mielentilojen mukaan. Se saa tarinan hengittämään painostavasti.” (Salminen, Hämeenkyrön Sanomat 8.10.2002). Tämä muotoilu nostaa esiin myös ruumiin ja tilan yhteyden esityksessä. Rinnakkaiset todellisuudet syntyvät ja merkityksellistyvät ennen kaikkea näyttelijän fyysisellä toiminnalla, hänen ruumiillaan. Valosuunnittelu myötäilee sitä, samoin muut näyttelijät usein jäsentävät työskentelynsä sen



mukaan, menevätkö he Anna Liisan mukana tämän tilaan vai ovatko he sen ulkopuolella. Myös musiikki seuraa Anna Liisan kokemusta. Naisäänen laulu on läsnä sellaisissa kohdissa, jossa Anna Liisa jää yksin.

Näillä keinoilla esityksen näkökulma muotoutuu subjektiiviseksi, tapahtumia katsotaan Anna Liisan kautta. Myös jotkut muut viittaukset kritiikeissä kertovat siitä, että esitystä on luettu ruumiillisuuden kautta. ” – – Anna Liisan muisto Mikosta on konkreettinen hyppy miehen vaarallisen upottavaan mutta kutsuvaan syliin. Entä miltä *tuntuu* maan uumeniin haudattu vastasyntynyt?” (AL 22.9.2002, kursivointi minun). Länsi-Savon kritiikissä (2.2.2002) jopa seinien väri yhdistetään paakkuuntuneeseen vereen.

Käytän tulkinnassani tila- ja aikakokemusta Marita Husson ruumiinfenomenologisen tutkimuksen tapaan. Husso tutkii väkivaltaa kokeneiden naisten kokemusta tilasta ja ajasta. Hyödynnän tätä Anna Liisan moniselitteisiin ”naksahduksiin” eli siirtymiin tilasta toiseen. Vasta mutkan kautta löytyy *Anna Liisasta* konkreettisia yhtymäkohtia väkivaltaan. ”Menneisyys, tulevaisuus ja nykyisyys ovat [väkivallan hetkinä] yhteenkietoutuneita. – – [A]jka ei ole pelkästään lineaarista, vaan myös syklistä ja monumentaalista – palautuvaa ja ikuisuuskokemuksista muistuttavaa.” (Husso 2003, 202).

Esimerkiksi kohtauksen 5 alussa, kun Mikko astuu sisään, Anna Liisa siirtyy pois muiden näkyvistä ja on hetken aikaa samassa tilassa Mikon kanssa. Ohjaajana olisi ollut yksioikoista tulkita Anna Liisan suhde Mikkoon sellaisena kuin hän sen puheen tasolla esittää. Hän ei ole puhunut Mikosta kenellekään, joten Mikkoon liittyvät kokemukset ovat ikään kuin varastoituneita hänen ruumiiseensa.

Mikon ristiriitaisuus ilmenee siinä, miten hän tuo mukanaan hyvin fyysisiä muistoja. Anna Liisan ja Mikon jälleennäkeminen on oikeastaan jälleenkosketus. Kohtaus, jossa Anna Liisa hyppää silmät kiinni Mikon syliin, ja jossa hyppy eri tavoin toistuu monta kertaa, voi kuvata kerroksellista aikaa. Kyse ei ole välttämättä muistumasta, vaan myös tulevaisuudennäystä. Kummassakin tapauksessa Anna Liisa on häivyttänyt ajatuksen mielestään. Anna Liisan toiminnan ambivalenssi kohtauksessa näyttää sen, mitä kerrostumia Mikko tuo mukanaan. Ja nuo kerrostumat ovat ruumiissa ja näkyvät esityksessä nimenomaan ruumiin kautta. Puheen tasolla Anna Liisa kiistää koskaan halunneensa Mikkoa. Hänen ruumiinsa tuntee ja muistaa nuo erilaiset kerrostumat. Kokemuksen ruumiillisuutta

ja tiedostamattomuutta korostaa se, ettei Anna Liisalla ja Mikolla ole ensisijaista katsekontaktia toisiinsa, vaan Anna Liisa hyppää taaksepäin käsi silmillä Mikon syliin.

Kohtauksessa 8 kun Anna Liisa on pantu kuulutuksiin ja vanhemmat puhuvat innoissaan kuulias- ja hääjärjestelyistä sekä maalailevat tulevaisuudennäkymiä Anna Liisalle, tämä on jälleen vastatusten fyysisen Mikon kanssa. Mikko on ilmestynyt Anna Liisan pyykkinarulta ottaman lakanan taa seisomaan ja sylissään hänellä on lakanamytystä kääritty vauva. Näyssä on läsnä monta aikakerrostumaa, jotka tulevat kohtauksessa jälleen ruumiillisina esiin. Mikon kanssa oleminen ja vauvan synnyttäminen kuuluvat eri aikoihin. Anna Liisan raskauden aikana Mikko on lähtenyt tukkitöihin ja on fyysisesti etäällä. Näky Mikosta vauva sylissään on ambivalentti; se voi olla tulevaisuudenkuva, muisto haaveesta tai Anna Liisan ruumiillistunut itseysytös. Ja ennen kaikkea se on kaikkea niitä kerralla, joten tämä kohtaaminen avaa Anna Liisan sisäistä myllerrystä.

Marita Husson (2003, 202) mukaan aika hänen tutkimissaan ruumiillisissa kokemuksissa ei ole toisiaan seuraavien tapahtumien ketju, vaan liikkuva kehys. Edellä kuvattu kohtaaminen paitsi viittaa menneisyyteen, myös enteilee tulevaa, sillä seuraavassa kohtauksessa Mikko tulee henkilökohtaisesti Anna Liisan luo ja vaatii tätä jättämään Johanneksen. Anna Liisassa herätetyt fyysiset muistot ja niistä syntyvät assosiaatiot eivät ole esityksessä järjestyksessä. Kun tekstin tasolla ensimmäiset vihjeet menneisyyden tapahtumista on saatu, niistä tulee katsojankin kannalta se liikkuva kehys, joka sijoittaa Anna Liisan aina uuteen asentoon suhteessa ympäröiviin ihmisiin.

Se, mitä Anna Liisa pelkää kohtauksessa voi olla paitsi paljastuminen, myös paljastuminen itselleen. Anna Liisa koettaa kontrolloida paitsi ympäröivää tilaa ja aikaa (mitä nopeammin naimisiin, sen parempi), myös itseään. Anna Liisan ruumis muistaa nautinnon, mutta myös sen kivun ja ankaran itsekontrollin, joka Mikon läheisyydestä seurasi.

Tuskallisista tapahtumista jääneet traumaattiset muistot tallentuvat ruumiiseen (Husson 2003, 241). Tallentunut trauma saattaa herätä ruumiillisesta impulssista jo ennen kuin traumaa toistava asia ehtii tietoisuuteen. Väkivallan kokemusten jälkeen ruumis muistaa yleensä pysyvästi tietynlaisen kosketuksen, joka saattaa laukaista vastareaktion. Anna Liisan vaikea suhtautuminen kosketukseen voi juontua siis siitä, että kosketus laukailee muiston paitsi aikaisemmasta suhteesta, myös yksinäisestä synnytyksestä ja sen jälkeisestä shokista. Näytelmätekstissä kerrotaan Pirkon suulla, kuinka Anna Liisa ei kestä nähdä pieniä lapsia, ja että se on myös pantu merkille kylän naisten keskuudessa. Anna Liisa on meinannut pudottaa naapurinemännän lapsen lattialle kun se on laitettu hänen syliinsä.

Kokemus synnytyksestä ja lapsen tappamisesta voidaan nähdä tilapäisenä mielenhäiriönä ja kontrollin menettämisenä. Marita Husson mukaan naiset, toisin kuin miehet, kokevat oman väkivaltaisuutensa usein juuri kontrollin menettämisenä, tekona, jota ei olisi voinut uskoa itsestään. Anna Liisakin sanoo, ettei ollut järjissään silloin, eikä ollut ajatellut ottaa lasta hengiltä.

Lapsenmurha on kuitenkin aivan omanlaisensa väkivallan laji, koska sillä on vahvat kulttuuriset taustat ja motiivit, häpeä yhtenä tärkeimmistä (Pohjola-Vilkuna 1995, 8). Oman lapsen murhaaminen voidaan nähdä myös elämän kontrollointina. Heti synnytyksen jälkeen äiti ei välttämättä koe lasta vielä itsenäisenä subjektina, vaan osana omaa itseään. Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa, että näyttelijä Outi Condit tarjosi Anna Liisan monologiin ilmaisua 'se' eikä 'hän' lapsesta kertoessaan lapsenmurhasta. Hän-muodossa Anna Liisa puhuu vasta kun kuvailee sitä, miten yöllisten harhojensa jälkeen toivoi lapsensa henkiin jälleen. Lapsesta tulee subjekti vasta kun Anna Liisa tajuaa menettäneensä itsestään erillisen olennon, jota ei saakaan enää henkiin.

Näytelmän kirjoittamisen aikaan, jolloin Suomessa lapsenmurha oli vielä todella yleinen, oli naisen monella tavalla vaikeaa hallita elämänsä kulkuaan. Ei-toivotun lapsen murhaaminen oli mahdollisuus kontrolloida sitä edes jotenkin. Kirsi Pohjola-Vilkuna (1995, 11) pitääkin oman elämän kontrollointia yhtenä tärkeänä tekijänä lapsenmurhissa. Hän löytää naisten kokemaa päätäntävaltaa juuri lapsenmurhista, itsemurhista sekä laajennetuista itsemurhista, joissa nainen tappaa itsensä lisäksi lapsena. Päätökset elämän ja kuoleman yli tiivistyvät synnytystilanteissa, joissa nainen konkreettisesti kykenee antamaan elämän ja ottamaan sen pois.

Traumaattiset muistot kuitenkin hälvenevät ja haalistuvat, mikäli niitä kerrotaan paljon (Husso 2003, 241). Tulkitsen 9. kohtauksen siten, että Anna Liisa kertoo tapahtuneet ensimmäistä kertaa tarinana, jossa jokainen vaihe saa sanallisen muodon. Kertomisen traumaattisuus ja fyysisuus korostuvat näyttämöllä, kun Anna Liisa kiertää kertomuksensa lakanana mankeliin. Fyysinen rehkeminen lisää kertomisen tuskallisuuden vaikutelmaa. Anna Liisa jatkaa lakananmytyn pyörittämistä ensin kuvatessaan synnyttämistä ja heti sen perään lapsen tappamista. Liike jatkuu lähes pysähtymättä. Mankelin kiertävä liike saa ajattelemaan myös ajan kokemusta tuona hetkenä. Kuten Marita Husso toteaa, on naisten aikakäsitys tulkittavissa lineaarisesta ajasta poikkeavaksi. Juuri väkivallan kokemuksissa ajan olemus muuttuu, ja varsinkin toistuva väkivalta saa ajan kiertymään kivun hetkien ympärille.

Sekä Husso (2003, 201) että Pohjola-Vilkuna (1995, 5) mainitsevat Julia Kristevan ajatuksen monumentalisesta ajasta, joka on naisten kokemukselle tyypillinen. Monumentaalinen aika liittää hetkellisen elämyksen ikuisuuteen ja toistoon ja sitä kautta suurempaan kokonaisuuteen ja yhteyteen muiden naisten kokemusten kanssa. Pohjola-Vilkunan mukaan lapsenmurha on ilmiö, joka kyseenalaistaa lineaarisen ajan ehtoja. Yhdessä hetkessä on naisen ruumiin kautta yhteys syntymään ja kuolemaan, alkuun ja loppuun.

Synnytykokemuksessa todellistuu myytti naisesta elämän antajana, ja kivun kokemusta voi verrata kuoleman rajalla käyntiin. Symbolisesti syntymä ja kuolema ovat lähellä toisiaan, ja yksinäinen, lapsen tappamiseen päättyvä synnytys kiertää elämän ja kuoleman konkreettisesti yhteen. Kohtauksessa 9 mankelin pyörintä ja telojen väliin puristuva lakana yhdistävät syntymän ja kuoleman samaksi liikkeeksi. Arkisuudesta huolimatta tai ehkä juuri sen vuoksi mankeli saa monia muitakin merkityksiä.

Mankeli liittää syntymän ja kuoleman naisten arkeen, se on mitä arkisin väline, joka nousee symboliselle tasolle tässä kohtauksessa. Työn tekemisen ele liittää Anna Liisan kodin piirissä elävien naisten ketjuun. Kuten Husso kirjoittaa, on suomalaisen naiseuden ihanteisiin liitetty pärjääminen, vahvuus ja ennen kaikkea kodin kontrollointi ja huolto. Anna Liisa on kuitenkin kokenut tilanteen, jossa hän on menettänyt mahdollisuutensa käydä ”puhtaasta” naisesta. Samalla hän on toiminut äärimmäisellä tavalla naisen huolto- ja hoivaodotusta vastaan. Hän ei ole onnistunut kummassakaan: oman itsensä puhtaanapidossa saati perheen, kodin ja lasten turvaamisessa. Mankeli liittyy pyykinpesuun ja nostaa esiin lian ja puhtauden symboliikan. Kohtauksen valkoinen lakana on aluksi esitelty hääpukukankaana ja nyt se on näyttämöllä vauvana. Kaksinkertaisesti viattomuutta symboloiva lakana yhdistyy Anna Liisan kautta likatahraksi miellettyyn seksuaalisuuteen sekä väkivaltaan. Telojen jatkuva pyörivä liike jauhaa näitä kaikkia merkityksiä.

Anna Liisan käyttää työvälinettä myös oman elämänsä kontrollointiin. Tämä ajatus jatkuu kohtauksen edetessä niin, että kun Mikko uhkaa Anna Liisaa lapsenmurhan juridisilla seurauksilla, Anna Liisa pyörittää Mikon sormet mankelin telojen väliin. Mankelin liike saa esityksessä rinnalleen Riikan loputtoman veden kaatelun kattilasta toiseen. Veden kaataminen kuvastaa Riikan töitä kotona, mutta sille löytyy muitakin merkityksiä. Vesi ei tunnu loppuvan, vaan kiertää astiasta toiseen ilman näkyvää syytä. Välillä astiat ja vesi ovat Anna Liisan käsissä. Niinä hetkinä hän joko koettaa jäljitellä äitiään tai sitten käyttää veden avulla valtaa Johanneksen yli, kuten kohtauksessa

10, jossa Johannes on syötettävänä. Menetettyään Anna Liisan Johannes, joka on tuonut veden näyttämölle maitotonkassa, kaataa lopulta veden niihin takaisin ja sulkee kannet. Miesten käsissä toistuu myös kirveen terän leikkaava liike. Voisivatko vastakkain olla siis feminiiniseksi mielletty toistuva ja kiertyvä aika maskuliinisen, lineaarisen ja leikkaavan ajan kanssa? Jätän kysymyksen auki ja siirryn kysymyksiin teoreettisesta välitilasta, joka yhdistää *Anna Liisan* eri tasoja.

#### **4.5 Anna Liisan space-off**

Luce Irigaraylle nainen ei ole saman toinen, eli miehen kääntöpuoli, vaan hän on todella toinen. Tai hänet pitäisi käsittää siten. Koska feminiinistä ei voida representoida miehisellä kielellä, sen toiseus täytyy ottaa vakavasti ja etsiä omaa, naistenvälistä symbolista. Koska Irigaray on psykoanalyytikko, hän on keskittynyt etsimään radikaalia sukupuolieroa identifikaation prosessista. Työni kannalta on mielekästä käyttää hänen psykoanalyysiaan symbolisella tasolla. En pyri analysoimaan Anna Liisan henkilöhahmoa psykoanalyytisesti, vaan käytän Irigarayn luomia metaforia esityksen metaforien lukemiseen. Etsin naisen esittämisen tapoja ja murtumakohtia tuossa esittämisen tavassa. Eleet ja liikkumistapa ovat Irigarayn käytössä vahvasti merkityksiä luovia, mikä soveltuu hyvin teatteriesityksen analysointiin.

Elisa Heinämäki (1997, 82–98) tulkitsee Irigarayn kirjoittamaa näynomaista tarinaa, jossa fallokselle perustuva psykoanalyytinen sukupuoliero tulee haastetuksi. Tarina jatkaa Freudin käyttämää esimerkkitapausta pojasta, joka erottautuu äidistään fort/da-leikin avulla.<sup>5</sup> Identifikaatio ja kieleen astuminen ovat Irigarayn mukaan pojalla ja työllä radikaalisti erilaisia. Kun isä ja poika suorittavat uskonnollista uhriaan toisessa huoneessa, on nainen samanaikaisesti toisaalla oudosti oireillen ja vertavuotavana. Jatkumo isästä poikaan vaatii äidistä erottautumista, ja pojan identifikaatio ja kieleen astuminen vaativatkin itse asiassa äidinmurhan. Poika korvaa äidin ruumiillisen läsnäolon ja poissa olevan äidin sanoilla poissa ja tässä. Samaan aikaan tyttö tekee toisin. Hän ei korvaa poissaolevaa äitiä kielellä, ei tee äidistä objektia, vaan tanssii piirtäen itselleen ja ympärilleen tilaa suhteessa äitiin. Sisätilan liukuvat rajat ovat alati liikkeessä, ja itse tanssi onkin ruumiin representaatio tytön omalle tilalle.

---

<sup>5</sup> Freud esittelee oman pojanpoikansa leikkimässä lankapuolalla. Tämä heittää naruun kiinnitetyn puolan kankaalla verhoillun sängynreunan taa ja sanoo ”fort” (poissa). Kiskaistessaan puolan takaisin poika huudahtaa ”da!” (tässä). Freud tutkii kielen merkityksellistäväää voimaa tässä leikissä. Irigaray huomioi, että leikkijä on poikalapsi, joka näin liittyy miesten väliseen symboliseen sanojen välityksellä. (Heinämäki 1997.)

Tyttö koettaa luoda itseensä tai ympärilleen voimallisen kehämäisen liikkeen, joka suojelee häntä hylkäämiseltä, hyökkäykseltä, masennukselta, itsen menettämiseltä. – –.Hän piirtää kehän kutsuen ja kieltäen pääsyn tälle alueelle, hän leikittelee eleellisellä alueellaan ja sen rajoilla. (Heinämäki, 1996, 95 [Irigaray, 1987, 112].)

Anna Liisan oman tilan voi lukea tämän Irigarayn kuvan kautta perustavanlaatuisena suhteena maailmaan. Tarinassa tyttö ei voi liittyä isän ja pojan väliseen jatkumoon, joka perustuu äidinmurhalle, vaan suojelee itseään kehämäisellä liikkeellä. Anna Liisassa toistuu kehämäinen liike eri tavoin. Anna Liisa tekee pyöriviä liikkeitä ja myös pyörittää mankeliä. Miesten välinen jatkumo esitetään kirveen avulla. Valta näyttäisi olevan sillä, jolla on kirves. Alkupuolella Kortesus lyö kirveen pölkkyyn joka kerran tullessaan sisään. Johanneksen kanssa hän kisaa hutunkeitolla ikään kuin vallasta Anna Liisaan, ja Johannes voittaa. Kortesus myös koettaa tappaa tyttärensä. Loppupuolella Johannes antaa sen vapaaehtoisesti Mikolle, kun Mikon ja Anna Liisan naittamisesta on sovittu. Kun Anna Liisa vie kirveen ylös omaan tilaansa, hän ei käytä sitä samoin kuin miehet vaan hän saartaa sen ruokailuvälinein lattialle, pitelee sitä hampaissaan mutta myös roikottaa kädessään sitä alapuolella olevien ihmisten päiden päällä ja lopulta pudottaa sen lattialle. Kirveen merkitykset ovat miesten käsissä selkeämmät kuin Anna Liisan kädessä. Hän ei voita valtaa kirveen myötä vaan rikkoo järjestystä varastamalla vallan välineen. Hän vie sen rajojen yli ja on Irigarayn tarinan mukaisesti ulkopuolinen kielen järjestyksestä.

Myös muilla tavoin Anna Liisan toiminnan voi nähdä rajojen siirtelynä ja rajojen luomisena. Hänen tilansa voi siis olla luotu suojelemaan häntä itseään. Tätä tilaa representoi ruumiin liike. Anna Liisa koettelee vallan, järjestyksen ja identiteetin rajoja omalla ruumiillisella liikkeellään. Julia Kristevan mukailleen Anna Liisan ”naksahduksia” voisi kutsua *choraksi*, joka merkitsee Tutta Palinin kiteytyksen mukaan ”äitiin assosioituvaa ruumiillisuutta eli kaikkea sitä, mitä ei ole sublimoitu symbolisen tason merkeiksi, kuten eleitä, rytmiä, intonaatiota, tekstin katkos- ja murtumakohtia” (Palin 1996, 236). Symbolisen tason ulkopuolelle jääminen ei siis tarkoitaakaan vain kodittomuutta ja ahdistusta, vaan sen voi kääntää myös siksi voimaksi, josta naiskirjoitus ja naiset välinen yhteys Irigaraynkin mukaan kumpuavat.

Irigaray kuvaa myös kohtaamista, jossa ei ole vielä valtaa. Ajatus ihmettelevästä kohtaamisesta on mielessäni jo, kun hahmottelen kohtauksiin rinnakkaisia tapoja koskettaa. Anna Liisa kohtaa Mikon ja Johanneksen monella tapaa koskettaen. Tekstin tasolla ymmärrämme Anna Liisan puheista, että kosketus on hänelle vaikeaa. Hän ei halua istua Johanneksen syliin eikä hän ikinä enää halua Mikon hyväilevän häntä. Reaktiot ovat ymmärrettäviä Anna Liisan tilanteessa, mutta kohtauksissa ilmenee

hetkittäin myös jokin muu kosketuksen taso. Kosketuksilla ei ole logiikkaa, joka voisi selittää henkilöiden välistä tilannetta tässä ja nyt. Anna Liisa ja Mikko tanssivat yhdessä sanattoman kohtauksen, joka ei näytä kuuluvat lineaarisesti etenevään aikaan. Sen voidaan nähdä vasta ennakoivan Anna Liisan ja Mikon tapaamista, tai heijastelevan heidän menneitä tapaamisiaan. Toisaalta se on *mahdollinen* tapaaminen. Tanssi ei etene kuin dialogi, joka vääjäämättä vie Anna Liisaa ja Mikkoa törmäyskurssille. Tanssillisessa kohtauksessa henkilöt ovat vielä avoimia toistensa suhteen, heidän suhteensa ei vielä ole lyöty lukkoon, eikä se ole kohtalonomainen.

Luce Irigaray (1996, 91–102) tulkitsee Descartesin ensimmäistä mielenliikutusta, ihmettelyä, juuri sukupuolieron näkökulmasta. Mitä jos mies ja nainen kohtaisivat toisensa ihmetellen, toinen toisilleen aueten ilman tuhoisaa valtaa? Ihmettely samoin kuin hyväilyn ele jättävät välimatkaa kahden toisiaan lähestyvän välille. Anna Liisan ja Mikon välisen tanssin voi nähdä väläyksenä toisenlaisen kohtaamisen mahdollisuudesta.

Koskettamisen lisäksi kohtauksissa toistuvat näkemisen ja ei-näkemisen teemat, kuten olen aikaisemmin nimennyt. Näkemättä jättäminen on monessa kohtauksessa tietoisista ja sen voi tulkita vallankäytöksi. Anna Liisan vanhemmat kieltäytyvät näkemästä häntä ja koettavat muotoilla hänestä itselleen edullisen kuvan. Toisaalta näkymättömyys on Anna Liisalle suojapaikka. Hän siirtelee tilojen rajoja myös itsenäisesti kuin toivoen katoamista. Hän myös estää Johannesta näkemästä todellisuutta. Luvussa 2.4 Katse esittelemäni Sartren oleminen Toiselle on kiinnostava Anna Liisan tapauksessa. Anna Liisa todellisuus Toisesta, yhteisöstä ja sen normeista käsin on olennaisesti erilainen kuin se ruumiillinen todellisuus, johon hän on nimenomaan kätkemisen kautta joutunut. Oleminen Toiselle ei kuitenkaan merkitse vain negatiivisen ja määrittelevän katseen alla olemista. Se on nähdäksi tulemistä, jota olen tulkinnut Anna Liisan tarvitsevan. Kyse on siitä, kuka näkisi tai suostuisi näkemään Anna Liisan kokonaisena. Sartren mukaan Toisen katse tuo mukanaan myös häpeän. Ympäröivän yhteisön katse ei siis olekaan se kaikkein paljastavin vaan sisäänrakennettu Toisen katse. Anna Liisa päätyy tunnustamaan tekonsa monimutkaisista motiiveista johtuen, mutta ainakaan hän ei ole ollut rauhassa vaikka salaisuus onkin säilynyt.

Olen liikkunut erilaisten teoriaperinteiden välillä samoin kuin erilaisten esityksen tulkintamahdollisuuksien välillä. Tämä liike on auttanut teoretisoimaan niitä kohtia Anna Liisassa, joissa myös tapahtuu liikettä tilasta, näkökentästä ja todellisuudesta toiseen. Käytän nyt Teresa de Lauretin käsitettä *space-off* yhdistääkseni tilan konkreettisenä ratkaisuna ja metaforana ruumiin representaatioon ja kokemukseen.

Space-off on elokuvan tila, joka ei näy, mutta joka voidaan päätellä näkyvän perusteella. De Lauretis ei itse ole elokuvantekijä, vaan teoreetikko, jolle elokuva on yksi hyödyllinen väline jäsentää ajatteluaan. Elokuva on hänelle yksi sukupuoliteknologia, ja sellaisena se esiintyy rinnakkain teorian ja kirjallisuuden kanssa. Hän asettaa rinnakkain ”klassisen, kaupallisen” elokuvan sekä ”avantgardistisen” elokuvan. Tässä jaossa klassinen elokuva on jotakin, joka näyttää käyttävän valtaa, luovan tahallisesti sukupuolen ideologista representaatiota ja näin ollen toimivan teknologiana, joka kutsuu meitä valitsemaan Naiseuden, siis yhteiskunnallisesti hyväksytyyn kapeaan sukupuolikategorian. De Lauretisin suhde elokuvaan on siis kaksijakoinen, koska avantgardistisen ja feministinen elokuva taas ovat hänelle tienviittoja ulos ideologisesta representaatiosta hedelmälliseen space-off-tilaan. Elokuva ja tulkintani mukaan myös teatteri voivat murtaa ja häiritä valtakurssin teknologioita ja tuottaa pikku hiljaa uudenlaista representaatiota. De Lauretis kuvaa erityisen hyvin feminististä toimintaa space-offin käsitteen kautta. Se toimii voimauttavana mahdollisuutena naistekijöille, jotka pyrkivät tuottamaan uutta sisältöä sukupuolesta. (De Lauretis 2004, 53–71.)

De Lauretis mukaan kaupallinen elokuva on häivyttänyt tämän toisen tilan, mutta avantgardistinen elokuva kykenee luomaan representoidun kuvan rinnalle representoimattoman tilan. Tämä rinnakkainen tila konkretisoituu poissaolossa. Juuri tuo poissaolo representoidusta kuvasta tai laajemmin hegemonisesta diskurssista antaa tilaa toisenlaisen sukupuolen rakentamisen ehdoille.

Ne [toisenlaisen sukupuolen rakentamisen ehdot] ovat myös määriteltävissä niissä naisten ja feministien kulttuurituotteissa, jotka kirjoittavat esiin ideologian sisään ja ideologiasta ulos kulkevan liikkeen, tuon edestakaisen sukupuoliero(je)n rajojen – ja rajoitusten – ylittämisen liikkeen (de Lauretis 2004, 70).

Sukupuoliteknologia ja sukupuolen representaatiot eivät siis ole vankilamaisia järjestelmiä, vaan niistä on mahdollista tulla tietoiseksi ja katsoa niitä toisesta näkökulmasta. Feminismi on liikettä näiden näkökulmien ja tilojen välillä.

Space-off on elokuvatermi ja liittyy näkemiseen ja näkemiseltä piilossa olevaan. Kohtauksessa 5 nähdään ainoa Anna Liisan ja Johanneksen avoimesti seksuaalinen keskinäinen kohtaaminen, kun Anna Liisa viettelee Johanneksen ja he romahtavat lattialle yhtä aikaa. Toiminnan merkitys loogisesti ajatellen on hämärä. Metafora hypystä tuntemattomaan kuvaa näyttämön space-offia hyvin, sillä juuri tässä kohtauksessa liikekielen muutos naksahduksissa oli suuri. Kohtauksen alussa Mikon



ilmestyessä Anna Liisa hyppää taaksepäin Mikon syliin näkemättä tätä. Kiertävässä liikkeessä Mikko kiertää Anna Liisan selkäpuolella ja Anna Liisa peittää vielä silmänsä.

Kohtauksessa tapahtuu siis jotakin, mikä on Anna Liisalle itselleen tunnistamatonta. Esityksen merkityksiä luovassa kielessä se kertoo kenties myös naisen representoitumattomasta seksuaalisuudesta. Esitys ei näytä seksuaalisuutta jo representoituneena, tunnistettavana toimintana. Anna Liisan suhde Mikkoon syntyy erilaisessa kosketuksissa ja liikkeessä, hän haparoi, tunnustelee, hyppää syliin, nojautuu, työntää pois päin ja satuttaa. Suhteen voi ymmärtää intuitiivisesti, mutta nähdäkseni se ei palaudu seksuaalisuuden kliseiseen esittämiseen, joka edellyttää naiselta miehen aktiivisuuteen peilautuvaa passiivisuutta. Nämä kohtaamiset Johanneksen ja Mikon kanssa vaihtavat Anna Liisan omaa näkökulmaa heihin. Kosketus ei toista hänen puheen tasolla ilmoittamiaan asenteita, vaan antaa hänen tarkastella tilannettaan toisaalta, kenties toisesta ajasta, mutta myös ilman valmiita malleja, joita yhteisön moraalissa on heidän suhteilleen tarjolla.

Anna Liisan läsnä- ja poissaolo tiivistyy kolmannen näytöksen alussa, väliajan jälkeen ohjauksen kohtauksissa 12 13 ja 14 Anna Liisa on alkuperäiskäsikirjoituksen mukaan poissa näyttämökuvasta, mutta kuitenkin tapahtumien keskipisteessä, toisin sanoen näyttämön space-offissa. Ratkaisuni ohjauksessa on näyttää hänet yleisölle koko ajan mutta niin, että on selvää etteivät muut henkilöhahmot näe häntä, tai jos näkevät, heidän näkemisen hetkensä on alleviivattu.

Analysoidakseni kohtauksia lainaan vapaasti de Lauretisin (2004, 71) erittelyä avantgardistisen elokuvan space-off-tilan käyttöön liittyvästä voimasta. Toimiiko ohjaukseni ratkaisuni siis kuin avantgardistinen elokuva tuodessaan toisen tilan näkyviin ja samalla merkitessään sen poissaolon kuvassa? Näyttämöllä on kaksi kuvaa päällekkäin. Käsikirjoitus etenee siten, että se luo kuvan näyttämöstä, jolta Anna Liisa puuttuu. Hän on kuitenkin keskiössä, sillä kaikkien muiden henkilöiden puhe viittaa jatkuvasti häneen. Hänen reaktionsa kerrotaan muiden suulla. Ohjauksessa ristivalotuksen kohtaukseen antaa se, että puuttuva Anna Liisa *on* kuvassa, välillä vieläpä äänekkäänä tai muihin henkilöihin takertuvana. Anna Liisan puuttuminen on siis de Lauretisia mukailleen kaksinkertaista: hän puuttuu fyysisesti paikasta, jossa kohtaus tapahtuu, mutta hänen osoitetaan puuttuvan myös siitä todellisuudesta, jota muut henkilöt (Kortesuo, Riikka ja Johannes) pitävät arvokkaana ja normaalina. Edellisen näytöksen lopussa Anna Liisan suhde isäänsä ja sitä kautta muihin henkilöihin on vaihtunut päinvastaiseksi kuin aikaisemmin. Hänen näkymättömyyttään korostetaan siinä kohtauksessa siten, että vanhemmilla on valkoinen lakana, josta he koettavat *muotoilla* itselleen tytärtä samalla kun oikean tyttären salaisuus heille paljastuu.

Nyt Riikka ja Johannes näkevät Anna Liisan hetkittäin. Riikka jopa auttaa häntä, mutta kuten Johannes, myös hän tekee valinnan ja kääntää katseensa pois tyttärestään.

De Lauretisin avantgarde-elokuvan merkitystä mukaillen oletan *Anna Liisan* kolmannen avainkohtauksen sisältävän myös artikulaatiopisteen sekä vastaanottopisteen. Realistisen tarinan rikkominen ilmeisellä ohjausratkaisulla tekee näkyväksi ohjauksen intention, toisin sanoen artikulaatiopisteen. (Termi viittaa kameran ”katseeseen” mutta tässä yhteydessä yhdistän sen ohjaajan intention, ”näkökulmaan”, ”katseeseen”.) Ristiriita muiden henkilöiden puheen ja Anna Liisan toiminnan välillä on suurimmillaan. Tässä katsoja voi luoda suhteensa tuohon ristiriitaan, tulkita kohtausta sen valossa. Ratkaisu rikkoo kerronnallisuutta, ja mahdollisesti samalla myös eläytymistä. Mutta miten ja kenen hyväksi se sen tekee? Koska kohtausta sisältää suuria tunteita, eikä siinä ole tavoiteltu kylmää analyttisyyttä, se ei pyri täysin pysäyttämään eläytymistä. Ohjausratkaisun artikulaatiopiste ohjailee kuitenkin vastaanottopistettä, eli katsojuutta.

Kohtausta kertoo tapahtumat Anna Liisan näkökulmasta, hänen kauttaan. Hänet on tarinassa jätetty yksin, ja siinä missä alkuperäinen käsikirjoitus tarkentaa katseen hetkeksi muiden henkilöiden reaktioihin poistamalla Anna Liisan näyttämöllä, tuo ohjausratkaisu hänet takaisin tilaan, jossa tämä on ikään kuin kahden katsojan kanssa. Katsoja jakaa hänen salaisuutensa, ja samalla katsojan energia keskittyy mahdollisesti pohtimaan sitä symboliikkaa, jota hänen käsittelemänsä rekvisiitta sisältää. Anna Liisa vie tikapuita pitkin ylätasolle mukanaan isänsä kirveen ja puukon, kasan haarukoita ja veitsiä sekä vielä isänsä saappaan. Rajan yli kulkevat esineet edustavat isännän valtaa. Nyt Kortesuolta putoaa pohja, kun hän joutuu loppuun asti kulkemaan ilman toista saapastaan. Johannes ojentaa kirveen Mikolle ja puukon poimii Pirkko juuri ennen kuuliais kohtausta.

Näille tapahtumille ei löydy selitystä tai analyysia, joka ne tyhjentäisi. Olen tulkinnut niitä vapaasti ja assosioiden. Merkitykset, joita esityksestä luen, ovat sitä potentiaalia, jota etsin feministisistä teorioista. Teoriat eivät suoraan toteudu näyttämöllä, mutta ne laajentavat esityksen tulkinnallista tilaa. Ja tila laajentuu naisen esittämiseen ja ruumiillisiin merkityksiin yleensä. Väylä kulkee yksittäisestä esityksestä ja sen sattumanvaraisistakin ratkaisuista kohti kriittisiä teorioita sukupuolesta.

## 5. Päätelmiä

Tässä työssä käyttämäni teorit ovat ruokkineet *Anna Liisa* -esityksen tulkintaa jopa yllättäviin suuntiin. Ohjauksen alkuidea tilasta, johon päähenkilö siirtyy hetkittäin pois muiden henkilöiden todellisuudesta, on kulkenut pitkän matkan esityksen harjoitusprosessin kautta tutkimuksen prosessin loppusuoralle.

Feministinen teatteri on hyödyntänyt eri aikoina erilaisia teorioita ja eri tulkintoja feminismistä. Siitä kirjosta, jota teatterin tekijät ja tutkijat ovat hyödyntäneet aukeaa teoreettisia vastakkaisuuksia. Käsitykset ja teorit biologisen ja sosiaalisen sukupuolen olemassaolosta ja eroista vaikuttavat olennaisesti feminismin projektiin. Olemuksellisen naiseuden kannattajat korostavat niitä sisällöllisiä merkityksiä, joita näyttelijä itse ruumiilleen antaa. Toisin sanoen näyttelijä ikään kuin puhuu ruumiinsa, ja hänen ruumiissaan on läsnä hänen sukupuolensa. Radikaalifeminismin tiedostusryhmätoiminnan innoittamille teatterintekijöille naisruumiissa oli teatterin ydin. Myös Hélène Cixous'n varhaiset teatteria käsittelevät tekstit kiinnittävät huomion naisnäyttelijän ruumiiseen, joka itsessään riittää teatteriesitykseksi. Ruumiinfenomenologinen näkemys tekee ruumiista ja sen kokemuksesta merkityksiä luovan ja aktiivisen. Luce Irigarayn tunteiden etiikka perustuu ajatukselle, jonka mukaan naisen tulisi toteutua aidosti Toisena, oman symbolisen jatkumonsa ja oman feminiinisen elekielensä kautta. Vaikka radikaalin sukupuolieron ja tiedostavan radikaalifeminismin välillä on huomattavia eroja, on niiden ajattelun taustalla halu nostaa naisen erityisyys positiivisella, voimakkaalla tavalla esiin. Näitä suuntauksia voisi yksinkertaistaen kutsua feministisen teatterin rakentavaksi projektiksi. Siis siten kuin jako rakentavaan ja purkavaan projektiin voidaan tuoda myös teatterin kontekstiin.

Sosiaalisen sukupuolen korostaminen ja purkamisen projekti tekee teatterista sukupuolen käsittelyn laboratorion. Naisnäyttelijän ruumis ei enää automaattisesti sisälläkään kaikkia olennaisia merkityksiä vaan merkitykset laitetaan liikkeelle. Ruumiista halutaan purkaa kaikki olemukselliset sukupuolen merkit. Ristiinpukeutuminen ja sukupuolen rakentuneisuuden paljastaminen kuuluvat tähän projektiin. Ruumiin merkitykset eivät kumpua sukupuolesta vaan sukupuolta pyritään korostamaan tai häivyttämään, ennen kaikkea niistä ollaan tietoisia. Judith Butlerin performatiivisuuden käsite sopii teatteriin erityisen hyvin, sillä teatteri on itse asiassa kaksinkertaisen performatiivin paikka. Länsimaisen teatterin perusteisiin kuuluvat jäljittely ja toisto, ja ne kuuluvat Butlerin mukaan myös sukupuolen rakentumiseen. Rakentamalla esityksen

merkityksiä näyttelijöiden ruumiisiin on mahdollista välittää tiettyä feminististä ja teatterillista ajattelua, osoittaa ja alleviivata sukupuolen konstruktio- ja luonnetta.

Hahmottelemani teoreettiset vastakkaisuudet liudentuvat toisiinsa teatteriesitystä tutkittaessa. Juha-Pekka Hotisen esittelemien teatterillisten lukutapojen kautta teoria kietoutuu draamatekstin analyysiin ja itse esityksen muotokieleen ja sisältöön. Uskoakseni harva ohjaaja tekee yllä esittämiäni valintoja aktiivisesti tai seuraa tiettyä teoriaa ohjausprosessissaan. Nuo ääripäät liudentuvat senkin vuoksi, että teatterissa olennainen todellisuusvaikutus koskee juuri ruumiita. Ruumiin fyysinen läsnäolo tuo näyttämölle merkitysten kimpun, jonka tulkitsemisessa on auki useita mahdollisuuksia, ja katsoja aktiivisena esityksen läsnäolijana luo omat merkityksensä. Teatterilliset lukutavat ohjaavat luentaa ja tulkintaa juuri irti raja-aidoista ja eroista. Myös teatteria tutkittaessa on hedelmällisempää seurata noita esitykseen avautuvia tiloja kuin sulkea ovia uusiin mahdollisiin suuntiin.

Teatteriesitystä on hedelmällistä analysoida myös muilla kuin teatteriin liittyvillä teorioilla, kuten olen tehnyt tässä työssä. Hahmoteltuani ensin sen, miten ylipäättään feminististä teatteria voi tehdä ja lähestyä, olen lukenut Anna Liisa -esitystä assosioiden. Marita Husson (2003) tutkimus väkivaltaa kokeneiden naisten ajasta ja tilasta avaa Anna Liisan kertomuksen salaisesta synnytyksestä. Olennaista on se, että tutkimus kiinnittää huomioni toimintaan, kohtauksen ruumiillisuuteen. Toiminnan taso, mankelin käyttö yhdistää kokemuksellisen ja symbolisen tason hedelmällisesti. Näyttelijän ruumis ja näyttämölliset merkitykset kuten esinesymboliikka resonoivat näin myös teorioiden välitiloissa.

De Lauretinin space-off-käsite teoretisoi merkitysten syntymistä yhtä aikaa tilassa ja ruumiissa. Samalla se sulkee sisäänsä sekä representaation että ruumiillisen kokemuksen. De Lauretis ottaa vakavasti sen mitä jää yli sosiaalisen konstruktion ja ruumiinfenomenologisen kokemuksen tulkinnan jälkeen. Ruumiillisuuden ei hänen mukaansa tarvitse olla jommallakummalla teoriolla tulkittua vaan väylä niiden välillä on avoin ja liikkuva. Anna Liisa -esityksen ”naksahdukset”, jotka myös ovat liikettä tilasta toiseen, jäävät siis edelleen näiden tulkintojen jälkeen arvoitukseksi, mutta samalla tulkittomuuudesta ja liikkeestä tulkintojen välillä tulee niiden perimmäinen olomuoto. Anna Liisan space-off on liikkeessä toteutuva yhdistelmä näkymättömyyden tragediaa ja tilan valtaamista omilla ehdoilla. Space-offin avulla liikkeestä on mahdollista lukea vastustava välitila.

Olen tietoinen siitä teorian kirjosta, jota olisi mahdollista käsitellä vielä paljon syvemmin monien suurten käsitteiden jäätyä nyt vain pintaraapaisun tasolle. Näen *Anna Liisan* kuten teatterin yleensäkin virtaavana ja jäsentymättömänä kokonaisuutena, jossa erilaiset tiedot, käsitykset ja tunteet ovat päällekkäin ja lomittain. Suhteeni teorioihin esitystä risteävinä ja pinnalta raapaisevina saa positiivisen esikuvan Luce Irigarayn hahmottelemasta feminiinisestä tulemisesta. Feminiininen maailmassa oleminen ei tavoittele lopullista ja kiteytyvää, vaan on luonteeltaan pikemminkin nestemäistä ja virtaavaa, alituista tulemistä. Kuten feminiinisiä eleitä ovat hipaisu, painautuminen ja odottaminen, on jokainen tämän työn teoria ja esitelty kohta osa virtaa, jossa etsimäni feministinen välitila hipaisee, painautuu, ohittaa tai vielä odottaa. Virtaus jatkuu kuten jatkuu ajattelukin. Tämän työn tarkoitus on ollut etsiä mahdollisuuksia uusille uomille.

# LÄHTEET

## Tutkimuskohteet

*Anna Liisa* -esityksen pääkirja. Tutkielman tekijän hallussa.

*Anna Liisa* -esityksen taltiointi (28.9.2002) dvd-muodossa. Liitteenä.

Ohjaajan päiväkirja. Tutkielman tekijän hallussa.

## Kirjallisuus

ASTON, ELAINE 1999 *Feminist Theatre Practice: a Handbook*. London: Routledge.

BRECHT, BERTOLT 1991 (1967) *Kirjoituksia teatterista*. (Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle) Helsinki: VAPK-kustannus.

CANTH, MINNA 1953/1997 *Anna Liisa ja muita teoksia*. WSOY: Jyväskylä.

CASE, SUE-ELLEN 1988 *Feminism and Theatre*. Macmillan Publishers Ltd.

CHADURI, UNA 2005 *Näytelmien tilat*. Artikkeliteoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Keuruu: Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede..

CIXOUS, HELENE 1984 *Aller à la mer* (Trans. B. Kerslake) *Modern Drama* 4.

DE LAURETIS, TERESA 2004 *Itsepäinen vietti*. (Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius) Jyväskylä: Vastapaino.

FREEDMAN, BARBARA 1990 Teoksessa *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre* (Toim. Sue-Ellen Case) The Johns Hopkins University Press.

GROTOWSKI, JERZY 1993 *Hän ei ollut kokonainen: tekstejä vuosilta 1965-1969*. Helsinki: Painatuskeskus.

HALL, STUART (Toim.) 1997 *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications Ltd.

HEINÄMAA, SARA 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Tampere: Tammer-paino Oy.

HEINÄMAA, SARA; REUTER, SARA; SAARIKANGAS, KIRSI (toim.) 1997: *Ruumiin kuvia, Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus: Tampere.

HEINÄMÄKI, ELISA 1997 *Toistosta tanssiin: naisen esittäminen Luce Irigarayn mukaan*.

Teoksessa *Ruumiin kuvia, subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus: Tampere.

HELAVUORI, HANNA-LEENA 1998 *Nainen roolina näyttämöllä*. Artikkeliteoksessa *Kurtisaaneista kunnian naisiin: näkökulmia huora-akatemiasta*. Helsinki: Yliopistopaino.

- HOTINEN, JUHA-PEKKA 2001 *Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*. Saarijärvi: Palmenia-kustannus.
- Honkasalo, Marja-Liisa 2004 *Jotain jää yli*. Teoksessa Ruumis töihin! Käsité ja käytäntö. Tampere: Vastapaino.
- HUSSO, MARITA 2003 *Parisuhdeväkivalta: Lyötyjen aika ja tila*. Tampere: Vastapaino.
- IRIGARAY, LUCE 1996 *Sukupuolieron etiikka*. (Suom. Pia Silvenius) Tampere: Gaudeamus.
- JOKINEN, EEVA, KASKISAARI, MARJA, HUSSO, MARITA (Toim.) 2004 *Ruumis töihin! käsité ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, EEVA 2004 Kodin työt, tavat, tasa-arvo ja rento refleksiivisyys. Teoksessa Ruumis töihin! Tampere: Vastapaino.
- KARKULEHTO, SANNA 2006 Seksuaalisen ruumiin modernit teoriat. Artikkeliteoksessa Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- KEINO, MINNA 2006 ”Tuuti lasta tuonelaan”. Minna Canthin Anna Liisan ja uskomustarinoiden yhteisiä piirteitä lapsenmurhan kuvaamisessa. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto: Teatterin ja draaman tutkimus. Painamaton.
- KINNUNEN, TAINA, PUURONEN, ANNE (Toim.) 2006 *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Tampere: Gaudeamus Kirja.
- KOIVUNEN, ANU 1995 *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen Elokuvatutkimuksen seura.
- KOIVUNEN, ANU & LILJESTRÖM, MARIANNE (Toim.) 1996 *Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, ANU 1996 *Sorto*. Artikkeliteoksessa Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, ANU 2000 *Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä*. Artikkeliteoksessa Feministejä. Aikamme ajattelijoita. Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, ANU & LILJESTRÖM, MARIANNE 1996 *Kritiikki, visiot, muutos*. Artikkeliteoksessa Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen. Jyväskylä: Vastapaino.
- KOKKONEN, TUIJA 1996 *En (enää) tiedä -identiteetti – ruumis poliittisena alueena: 12 kohtaa vallasta, vaikuttamisesta, liikkeestä ja nautinnosta*. Teoksessa Moniääninen 60-luku. Helsinki: Teatterimuseo.
- KORHONEN, KAISA (Toim.) 1998 *Koirien ajama kettu. Ohjaajahaastattelukirja*. Juva: WSOY.
- KOSONEN, PÄIVI 1996 *Subjekti*. Artikkeliteoksessa Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen. Jyväskylä: Vastapaino.
- MOI, TORIL 1990 *Sukupuoli/teksti/valta*. (Suom. Raija Koli) Jyväskylä: Gummerus

- MYKKÄNEN, MARJA-KAARINA (Toim.) 1996 *Raivoisat Ruusut. Teatteriseikkailu*. Jyväskylä: Gummerus.
- PALIN, TUTTA *Ruumis*. Artikkele teoksessa *Avainsanat. Kymmenen askelta feministiseen tutkimukseen*. Jyväskylä: Vastapaino.
- POHJOLA-VILKUNA, KIRSI 1995 *(Väki)valtaa, pakkoa vai pahuutta? Mitä kerrottavaa lapsenmurhilla on?* Artikkele Naistutkimuslehdessä 2/1995.
- PULKKINEN, TUIJA 2000 *Judith Butler: Sukupuolen suorittamisen teoreetikko*. Artikkele teoksessa *Feministejä. Aikamme ajatteli joita*. Tampere: Vastapaino.
- PURRA, PIA 1993 ”Eikö se ennen vanhaan tämä homma mennyt jotenkin toisinpäin” *Heteroseksuaalisia kohtaamisia naisten ja miesten omaelämäkertoissa*. Teoksessa *Liikkuvat erot*. Tampere: Vastapaino
- SEPPÄNEN, JANNE 1995 *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampere: University Press.
- SEPPÄNEN, JANNE 2004 *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Jyväskylä: Gummerus.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN 2001 (1936) (Suom. ) *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan ilmaisun saavuttamiseksi: Oppilaan päiväkirja*. Helsinki: Lasipalatsi.
- VÄÄTÄINEN, HANNA 2006 *Seksuaalisuus liikeimprovisaatioissa*. Teoksessa *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- WALTERS, SUZANNA DANUTA 1995 *Material Girls*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

### **Lehtiartikkelit**

- KOLBERG, ILONA *Mestari teos viritetyille sielunkielille*. Länsi-Savo 2.2.2003.
- SALMINEN, JAN *Lapsenmurhaajan rikkirevityt unelmat*. Hämeenkyrön Sanomat 8.10.2002.
- SILDE, MARJA: *Väistämätön. Mutta millaisena se mahtuu teatteriin*. Juha-Pekka Hotisen haastattelu. Teatterilehti 7/2002.
- VANHATALO, MARIKA *Anna Liisa pusertaa muistonsa mankeliin*. Aamulehti 22.9.2002.