

Satu Virtala

”Italialaisella teatterityylillä jotain tosi supisuomalaista”

Commedia dell’arten ja kalevalaisen perinnön kohtaaminen esityksessä *Kalevala dell’Arte*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Teatterin ja draaman tutkimus

Elokuu 2010

TAMPEREEN YLIOPISTO, TAIDEAINEIDEN LAITOS

Virtala Satu: ”Italialaisella teatterityylillä jotain tosi supisuomalaista”

Commedia dell’arten ja kalevalaisen perinnön kohtaaminen esityksessä *Kalevala dell’Arte*

Pro gradu -tutkielma, 78 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Elokuu 2010

Tarkastelen pro gradu -työssäni commedia dell’arten ja *Kalevalan* perinnön kohtaamista esityksessä *Kalevala dell’Arte*. Käsittelen esityksen suhdetta niin sen italialaisen esitysmuodon kuin kalevalaisen kansanrunouden traditioon. Kalevalaisella kansanrunoudella tarkoitetaan tässä tutkimuksessa *Kalevalan* kirjallista runoperintöä, joka liittyy myös Lönnrotin tieteelliseen kansaneeposprojektiin.

Kalevala dell’Arte -esityksen henkilöhahmot on nimetty niiden kalevalaisten esikuvien mukaan, mutta naamiot liittyvät ne commedia dell’arten arkkityyppisiin henkilöhahmoihin. 75-minuuttisen esityksen aikana käydään läpi *Kalevalan* tärkeimmät tarinat, joista voidaan mainita esimerkkeinä Ainon tarina ja Lemminkäisen surma. Käsittelen esityksen arkkityyppisiä henkilöhahmoja ja kalevalaisia tarinoita suhteessa niiden suomalaiseen ja italialaiseen perinteeseen.

Ennako-oletuksena *Kalevala dell’Arte* tarkastelussa on fyysisyyden ja improvisaation korostuminen näyttelijäntyössä, mikä liittyy olennaisesti commedia dell’arte -teatteriin. Tutkimusaineistoksi on valittu *Kalevala dell’Arte* -esitys, jota tarkastellaan esitystallenteen ja käsikirjoituksen avulla omakohtaiseen katsojakokemukseen nojautuen. Esitysanalyysissa keskitytään esiintyjän ja katsojan välisen kommunikaation sekä sukupuolen ja identiteetin kysymyksiin.

Tarkastelen *Kalevala dell’Arte* -esitystä Willmar Sauterin kolmen kommunikaation tason valossa, ja hyödynnän analyysissa myös Judith Butlerin performatiivista queer-luentaa. Henkilöhahmojen identiteetin tarkastelussa käytän lisäksi Stuart Hallin identiteettiteoriaa ja teatteriantropologista käsitteistöä.

Tutkielman avainsanoja: esitysanalyysi, katsojakokemus, kommunikaation ja kontekstin malli, sukupuoli, identiteetti.

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimusmenetelmät ja teoreettinen viitekehys.....	4
1.2 Tutkimuksen kulku.....	9
2. Commedia dell' arten itseään toisintava kaava.....	12
2.1 Commedia dell' arten historia	12
2.2 Henkilöhahmojen arkkityypit commedia dell' arte -näytelmien perustana	15
2.3 Teemojen pyhä kolminaisuus: rakkaus, raha ja valta.....	18
3. <i>Kalevala dell' Arten</i> harjoitusprosessi improvisaatioista esitykseksi.....	20
3.1 Näytelmätekstin ja improvisaation suhde.....	20
3.2 Kalevalaisen pyhyden suhde commedia dell' arten komiikkaan <i>Kalevala dell' Artessa</i>	24
3.3 <i>Kalevala dell' Arte</i> -esitys Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallin valossa.....	26
3.31 Näyttelijäntyö sensorisella tasolla	27
3.32 Näyttelijäntyö taiteellisella tasolla.....	30
3.33 Näyttelijäntyö symbolisella tasolla.....	32
4. <i>Kalevala dell' Arte</i> sukupuolen näkökulmasta tarkasteltuna	34
4.1 Naiskuva.....	34
4.11 Nainen morsiamena ja fantasiana	35
4.12 Strega, commedia dell' arten suurin tabu	40
4.13 Nainen äitinä.....	44
4.2 Ristiinpukeutuminen ja ristiinrakastuminen.....	46
5. Henkilöhahmojen kautta kuvattu postmoderni identiteetti	51
5.1 Kanervan diaspora	54
5.2 Orjuus <i>Kalevala dell' Artessa</i>	58
5.3 Emännän ja palvelijan suhde.....	61
5.4 Lemminkäisen hajoavan identiteetin kuvauksen tarkastelu	64
5.41 Šamanistinen metamorfoosi identiteetin muutoksen välineenä.....	64
5.42 Tuonelan virta, tämänpuoleisen identiteetin viimeinen päätepysäkki.....	67

6. Lopuksi.....	70
Lähteet ja kirjallisuus	79
Liitteet	85
Liite 1. Haastattelun kysymysrunko (Helsinki 9.4.2010)	85
Liite 2. <i>Kalevala dell' Arte</i> -esityksen kohtausluettelo	85
Liite 3. <i>Kalevala dell' Arte</i> -esityksen juoniselostus	87

1. Johdanto

Lähtökohtani pro gradu -opinnäytetyöhön on oma kiinnostukseni italialaista commedia dell' arte -teatterimuotoa kohtaan, johon olen tutustunut alun perin sattuman kautta. Lukuvuoden 2007–2008 vietin teatterin ja draaman tutkimuksen vaihto-opiskelijana Roomassa L'università degli studi di Roma "La Sapienza" -yliopistossa. Kyseisenä vuonna opiskelin lokakuusta 2007 elokuuhun 2008 aktiivisesti yliopiston omassa Teatro Ateneo -opetusteatterissa teatterin käytäntöä. Claudio De Maglio opetti eräällä kurssilla, jonka nimi oli "Tecniche d' Attore della Commedia dell' Arte". Toisin sanoen opiskelimme commedia dell' arte -näyttelijän tekniikkaa. Myöhemmin, kesällä 2009, menin noin kolmeksi kuukaudeksi käytännön näyttelijäntyön harjoitteluun De Maglion johtamaan kolmivuotiseen Udinen Civica Accademia d' Arte Drammatica "Nico Pepe" -teatteriakatemiaan. Nico Pepessä, joka on Italian ainoa commedia dell' arte -teatterikorkeakoulu, olin toisen vuosikurssin kanssa samalla luokalla ulkomaalaisen vierailevan opiskelijan statuksella. Vielä syksyllä 2010 tapasin Rooman ryhmäni uudelleen ja tein sen mukana commedia dell' arte -harjoitteita. Kehoni muistaa commedia dell' arten, ja nyt minulla on mahdollisuus purkaa omaa kokemustani älyllisesti tämän tutkimuksen muodossa. Koenkin omaavani omakohtaisen kokemuksen kautta tutkimusaiheeni ja italialaisen kulttuurin asiantuntijuutta, mitä voin hyödyntää myös opinnäytteessäni.

Akateemisesti ajateltuna koen saaneeni commedia dell' arten avulla mahdollisuuden pohtia teatteria älyllisesti uudesta näkökulmasta, jossa sekoittuvat suomalainen ja italialainen teatteri. Rikastavan Italian kokemukseni myötä aloin toivoa maisteriopintojeni loppuvaiheessa, että voisin yhdistää pro gradu -tutkielmassani nämä kaksi hyvin erilaista kulttuurimaisemaa. Tilaisuus avautui erään näkemäni esityksen kautta: lokakuun 21. päivänä vuonna 2008 näin Kulttuuritalo Stoassa Helsingissä esityksen *Kalevala dell' Arte*, jonka oli valmistanut Teatteri Metamorfoosi.

Teatteri Metamorfoosi on ammatillinen teatteriryhmä, joka perustettiin vuonna 2005. Sen tavoitteena on naamioteatterikulttuurin kehittäminen Suomessa. Teatterin erikoistumisalueena on naamioiden käyttö teatteriopetuksessa ja esittävässä taiteessa. Lisäksi se valmistaa teatterinaamioita. (<http://www.metamorfoosi.com/teatteri/>, haettu 5.4.2010.) Teatteri Metamorfoosin taiteelliseen johtoon kuuluvat Soile Mäkelä ja Davide Giovanzana, jotka yhdessä ohjasivat ja dramatisoivat *Kalevala dell' Artten* sekä esiintyivät siinä.

Kalevala dell' Arte on ”shamanistinen karnevaali commedia dell' arten poljentoon” (<http://www.metamorfoosi.com/esitykset/>, haettu 29.3.2010). Sitä on esitetty tähän mennessä yhteensä 18 kertaa: 9 kertaa Kokoteatterissa (ensi-ilta 10.6.2007), 6 kertaa Kulttuuritalo Stoassa, kerran Teatteri Metamorfoosin järjestämällä MasQue-festivaaleilla (23.9.2007), kerran Tuusulan Halosenniemessä¹ (5.6.2008) ja viimeksi Sinebrychoff-museolla (28.3.2010) keväällä 2010. Vuonna 2010–2011 esitys kiertää kouluja ja kulttuuritaloja lyhennettynä versiona (http://www.metamorfoosi.com/esitykset/kalevala_dell_arte, haettu 20.7.2010). Teatteri Metamorfoosi esittelee näytelmän näin:

Italialainen esitystapa, commedia dell'arte, tuo uuden näkökulman suomalaisen kansalliseepoksen pyhään ja usein liiankin syvissä vesissä liikkuvaan tummanpuhuvaan maagisuuteen. Tarinaa kuljetetaan eteenpäin lavalla ensisijaisesti naamioilmaisulla ja musiikilla. Lähes puolentoista tunnin matkalla käydään läpi *Kalevalan* tärkeimmät kohtaukset aina Lemminkäisen seikkailuista Ainon hukuttautumiseen. Esitystavan kepeys, nopeus ja naamiotekniikoilla luodut hahmot antavat kansalliseepoksesta löytyville eläimellisille arkkityypeille hulvattomat kehykset. (http://www.metamorfoosi.com/esitykset/kalevala_dell_arte, haettu 13.4.2010.)

Kalevala dell' Arte -esityksessä commedia dell' arten tyyppihahmot on korvattu vastaavilla, niitä muistuttavilla *Kalevalan* henkilöihahmoilla. Kun ajatellaan *Kalevala dell' Arte* -esitystä perinteisen suomalaisen, valtaosin tekstilähtöisen teatteriperinteen kentässä, se on poikkeuksellinen. Ensinnäkin lähtökohta esiintymiseen on commedia dell' arte -esitystavan myötä erittäin fyysinen, toiseksi kyseessä on naamionäyttelemiseen pohjautuva esitys, ja kolmanneksi lopullinen tekstiversio pohjautuu improvisaatioon. Näytelmätekstiä ajatellen kyseessä voisi olla ”devised text”², sillä tekemässäni haastattelussa tuli esille työprosessin ryhmälähtöisyys näytelmän käsikirjoituksen luomisvaiheessa. Joka tapauksessa esityksen muotokieli ja estetiikka ovat Suomen ammattiteatterikentässä erittäin marginaalisia. Ylipäätään commedia dell' artea on tutkittu Suomessa vähän³.

Onko Suomi sitten ainoastaan tekstiteatterin luvattu maa? Toisaalta institutionaalisen repertuaariteatterin vastapainona Suomessa Jouko Turkka liittyy fyysisen teatterin esiintuloon. Olen käsitellyt tätä aihetta kandidaatintutkielmassani *Lihan muoto. Jouko Turkan harjoitusmetodien*

¹ *Kalevala dell' Artesta* esitettiin tuolloin katkelma osana Museoiden yön ohjelmaa (<http://www.museot.fi/uutiset.php?aid=9703&k=8094&d=2008>, haettu 20.7.2010).

² Devised text -termillä tarkoitan tässä työryhmälähtöistä näytelmätekstin luomista. Ks. esim. Heikkinen 2006.

³ Tampereen yliopiston tietokannasta suomenkielisiä commedia dell' arte -tutkimuksia ei löydy. Teatterikorkeakoulun kirjastosta löytyy näyttelijä Minna Haapkylän kirjallinen opinnäytetyö naamioiteatterista (1997). Lisäksi Davide Giovanzana on kirjoittanut commedia dell' artea sivuavan artikkelin *Kalevala dell' Artesta* (2008). Muualla tehdyt tutkimukset ks. esim. Schechter 2003; Vince 1984; Duchartre 1966; Oreglia 1964.

vaikutus näyttelijän kehon muokkautumiseen (2007). Jouko Turkan rehtorinkaudelta Teatterikorkeakoulusta 1980-luvun alussa on jäänyt jälki myös nykyaikaiseen suomalaiseen näyttelijäntyöhön: Teatterikorkeakoulun ”Näyttelijäntaide ja nykyaika” -projektissa on tutkittu vuodesta 2008 lähtien Turkan jälkeensä jättämää näyttelijäntyön pedagogista perintöä⁴. Voisiko *commedia dell’artekin* edustaa Suomessa improvisaation- tai Turkan jälkeistä aikaa, jossa uusi esiintymisen tapa ruumiillistuu?

Suomalaisen ja italialaisen teatterin eroissa painottuu suhde näytelmätekstiin ja erityisesti vuorosanoihin. Suomessa kirjallisuuden, valistuksen ja kansallisuusaatteen vaikutus kansalliseen kulttuuriin oli vahva⁵, ja teatterin muotokielikin seurasi tekstilähtöistä perinnettä. Ihanteena olivat suomenkieliset näytelmät, joita piti olla kansallisidentiteetin rakennusaineiksina. Ajateltiin, että sivistys on yhtä kuin kirjoitettu kieli. Kansallispoliittiset intressit ajoivat myös Elias Lönnrotia, kun hän kokosi *Kalevala*-eeposta. Davide Giovanzana pohtii Lönnrotin motiiveja artikkelissaan ”*Kalevala dell’Arte: Performing the Invisible Bridges*” (2008). Giovanzana toteaa Lönnrotin jättäneen *Kalevala*-eepoksesta pois kirjalliseen projektiinsa soveltumatonta materiaalia: esimerkkinä voidaan mainita *Kalevalan* rivot laulut (Giovanzana 2008, 6). Joka tapauksessa teatteri lähti Suomessa toimimaan tekstilähtöisesti instituutiotasolla, mistä kertovat esimerkiksi ensimmäisenä suomen kielellä kirjoittaneiden Minna Canthin ja Aleksis Kiven näytelmät.

Italiassa teatterin juuret ovat pikemminkin suullisessa perimätiedossa: kehonkielessä, lauluissa ja ennen kaikkea maakuntakohtaisissa monimuotoisissa perinteissä⁶. Italiassa ei ollut vielä 1800-luvulla yhteistä kirjakieltä, mutta myös siellä kansallisen identiteetin hakeminen vahvistui. Giuseppe Garibaldilla oli merkittävä rooli Italian yhdistämisessä⁷. Maan yhdistyminen tapahtuikin 1860-luvulla samoihin aikoihin, kuin Suomessa nationalistinen ideologia vahvistui. Suomessa tarve hakea identiteettiä liittyy kansalliseen historiaan: maa on ollut vuosisatoja kahden vahvan suurvallan, Ruotsin ja Venäjän, välissä.

Italiassa *commedia dell’arte* -perinne on malliesimerkki siitä, miten improvisoitua teatteria on viety maakunnasta toiseen, eikä näytelmätekstin, tai *canovaccion* eli luonnoksen vuorosanoja ole kunnioitettu sanasta sanaan. Ne ovat toimineet näyttämöllisen toiminnan sytykkeinä, ja

⁴ Syksyllä 2009 ja keväällä 2010 olen ollut mukana kyseisessä projektissa. Projekti jatkuu syksyyn 2010 asti.

⁵ Ks. *Kalevala* ja kansallisuusaate esim. Karkama 2008, 124–129.

⁶ Toisaalta myös Suomesta löytyy runsaasti maakuntakohtaista kansantanssiperinnettä. Ks. esim. Niemeläinen (toim.) 1983, Nuutinen 2005, Rausmaa et al. (toim.) 1977.

⁷ Ks. esim. Procacci 1986, 306–320; Woolf 1986, 407–467.

improvisatorinen suhde henkilöhahmoon on ollut kenties vielä näytelmätekstiä olennaisempaa roolin työstämisessä. Henkilöhahmojen luomisessa tärkeää on oppia niiden spontaani kielenkäyttö yleisesti pikemmin kuin näytelmätekstin ulkoa opetteleminen⁸. Improvisaatio määritelläänkin Italiassa mielestäni eri tavalla kuin Suomessa. Suomessa improvisaatiosta on muodostunut oma genrensä improvisaatioteatterina siinä, missä italialainen *commedia dell'arte* -teatteri oman kokemukseni mukaan perustuu usein improvisaatiota muistuttavaan näyttelemiseen. Siinä osa repliikeistä on lukkoonlyötyjä, osa henkilöhahmojen tilannekohtaisia verbaalisia reaktioita lavalla tapahtuviin juonenkäänteisiin.

Opinnäytteessäni hyödynnän aiempaa *Kalevala*-tutkimusta⁹. Olen tämän tutkimuksen puitteissa vihdoin saanut luetuksi myös koko *Kalevalan* – ikuisuusprojekti, joka vihdoin on toteutunut.

1.1 Tutkimusmenetelmät ja teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni on esitysanalyysi *Kalevala dell'Arte* -esityksestä. Päättökysymykseni kuuluu: miten *Kalevala dell'Arte* -esityksen dramatisointi suhtautuu *Kalevalan* kansanrunoustraditioon ja *commedia dell'arte* -arten traditioon? Esitysanalyysini pohjautuu ensisijaisesti *Kalevala dell'Arten* esitystallenteeseen ja käsikirjoitukseen sekä toissijaisesti omaan katsojakokemukseeni lokakuussa 2008. Valitettavasti minulla ei ole muistiinpanoja kyseisestä esityksestä, sillä tuolloin en vielä tiennyt tekeväni siitä lopullista opinnäytetyötäni. Omat muistikuvani esityksestä ovat muutenkin hajanaisia ja koen tarvitseväni esitystallenteen ja näytelmätekstin analyysin tuekseni. Muistamisen apuna minulla on tallenne, jonka laatu ei ole paras mahdollinen. Toisaalta se on kuvattu suurimmaksi osaksi ilman zoomauksia, kaukaa ja lähes kokonaista näyttämökuvaa esittäen, mikä antaa tallenteelle kohtalaisen näkökulmattoman sävyn. Tämän koen tärkeäksi ja hyödylliseksi tutkimusta tehdessäni. Siitä huolimatta pidän suurena haittapuolena sitä, että kuvan ulkopuolelle jää osa näyttämöstä. *Commedia dell'arte* -perinteen mukaisesti näyttelijät musisoivat¹⁰ ja valmistautuvat kohtauksiin 4x4 metriä suuren, kahdella spottivalolla rajatun ja esitystallenteesta kuvatun neliön ulkopuolella. Koska osa näyttämöstä jää kuvan ulkopuolelle, pyrin hyödyntämään myös omaa katsojakokemustani ja näyttelijähaastatteluja täydentääkseni tallenteesta saamaani informaatiota.

⁸ Ks. esim. Tessari 1981, 26, 30.

⁹ Ks. esim. Tarkka 2005; Piela (toim.) et al. 2008; Huttunen (toim.) et al. 2005; Karhu 2002.

¹⁰ Esityksessä soittimina käytetään šamaanirumpua, jouhikkoa, ksylofonia, djembejä, chimes-putkisoitinta ja kanteletta.

Jos pitäisin esitysanalyysini¹¹ ensisijaisena lähteenä näytelmätekstiä, se sotisi mielestäni commedia dell' arten alkuperäisajatusta vastaan: teksti on vain kalpea aavistus siitä, mitä on olemassa näyttämöllä. Soile Mäkelän mukaan (13.1.2010) kyseessä ei ole lopullinen näytelmän tekstiversio – tai scenario, kuten hän sitä nimittää. Scenario tarkoittaa yksinkertaisesti näyttämöllisestä toiminnasta tehtyä tekstiversiota¹². *Kalevala dell' Arten* käsikirjoituksessa on aukkokohtia vuorosanoissa, jotka täyttyvät repliikein kuitenkin esitystallenteessa. Tämä kertoo mielestäni jo siitä, miten fyysinen ilmaisu ja improvisaatio hallitsevat tekstin näyttelemistä eikä toisinpäin, kuten konventionaalisessa suomalaisessa teatterissa on tapana. Joka tapauksessa muun muassa näitä näytelmätekstin aukkokohtia pyrin tarkastelemaan analyttisesti esitystallenteen ja kahden haastattelun avulla.

Huhtikuussa 2010 olen tehnyt puolistrukturoidun yksilöhaastattelun¹³ Soile Mäkelän ja Davide Giovanzanan kanssa. Mäkelä teki Orjan ja Giovanzana Väinämöisen roolin. Muita esiintyjiä olivat Sakari Saikkonen (Lemminkäinen), Tanja Eloranta (Lemminkäisen äiti), Ari Suzuki (Ilmarinen), Johanna MacDonald (Louhi) ja Maija Ruuskanen (Louhen tytär Kanerva). Nähdessäni *Kalevala dell' Arten* ensi-illasta¹⁴ oli kulunut reilusti yli vuosi, esitystila vaihtunut Kokoteatterista Kulttuurikeskus Stoaan ja Ilmarisen esittäjä muuttunut Ari Suzukista Miska Kajanukseksi. Näiden huomioiden esittäminen on mielestäni tärkeää juuri siksi, että käytän tutkimukseni aineistona sekä esitystallennetta¹⁵ että omaa katsojakokemustani. Esitystilan ja näyttelijöiden vaihtuminen saattaa vaikuttaa myös esityksen sisältöön.

Haastattelin Mäkelää suomeksi ja Giovanzanaa italiaksi. Koin tärkeäksi antaa haastatteluhetkellä mahdollisuuden molemmille purkaa omalla äidinkielellä koettua esityksen valmisteluprosessia. Kielen valitseminen on ollut minulle myös metodologinen valinta. Anu Koivusen mukaan (2004, 228–229) puhe metodologiasta on puhetta säännöistä, ehdoista, valinnoista sekä itsen esittämisestä, kertomisesta ja kehystämisestä. Metodologinen puhe on toisaalta aina myös jälkikäteistä kerronnallistamista (mitä tein ja miksi?), jossa tutkija-kertoja esittää itsensä tutkimuksessa

¹¹ Tehdessäni taustatyötä esitysanalyysia varten olen perehtynyt *Kalevala dell' Artesta* olemassa olevan tallenteen ja käsikirjoituksen lisäksi saatavilla oleviin kritiikkeihin. Olen kuitenkin rajannut esityksen vastaanoton analyysin pois tästä tutkimuksesta lähdeaineistoni laajuuden vuoksi.

¹² Ks. lisää Lecoq 2002, 120.

¹³ Tutkimukselliseen käyttöön tulevaa haastattelua laatiessa olettaa, että haastattelutilanne on jotenkin kliininen eikä sen aikana kuulu ylimääräisiä ääniä. Tutkimusta varten tekemässäni haastattelussa huomasin kuitenkin olevani keskellä normaalia perhe-elämää, johon vauvan läsnäolo toi ajoittain oman lisämausteensa. Nämä äänet kuuluvat osana nauhoittamaani haastattelua, ja pyrin kuulemaan litteroidessa sanat oikein.

¹⁴ *Kalevala dell' Arten* ensi-ilta oli 10.6.2007.

¹⁵ Tallenne on tehty ensi-illasta 10.6.2007.

subjektiksi, piirtää tutkimuksen tilan ja ajan, nimeää tutkimuksen kohteen ja muut toimijat ja niin edelleen (mt., 228). Koivunen kysyy (mt., 231) lisäksi, mitä tapahtuu oman tutkimusalan sijoituessa vakiintumattomien tutkimusalojen (kuten nais- tai elokuvatutkimuksen) rajoille. Tutkimuksessani metodologia eli tiedon tavoittelemisen tapa liittyy tutkijasubjektiuteeni, jossa tutkimuskohteen nimeäminen liittyy näkemäni *Kalevala dell' Arte* -esityksen muinaissuomalaiseen menneisyyteen. Toisaalta metodologia liittyy myös siihen, miten käsitteellistän subjektiivista katsojakokemustani. Tutkimusaiheeni sijoittuu puolestaan teatteritieteen reuna-alueille sukupuolen tutkimuksen kontekstissa. Mielestäni on tärkeää esittää tämä havainto, sillä se liittyy olennaisesti juuri tiedon tuottamisen tapaan ja oman alan mahdollisimman selvärajaiseen määrittelyyn. Esitän naiskuvan tutkimisen yhteydessä myös itselleni kysymyksiä siitä, mikä voisi sukupuolen tutkimuksen kontekstissa olla hyvää teatterintutkimusta.

Haastattelukysymykset löytyvät liitteenä tämän tutkimuksen lopusta. Tutkimuksessa olen nimennyt esityksen kohtaukset seuraten näytelmätekstin kohtaausotsikointia, numeroitu kohtauserittely sekä juoniselostus muodostavat omat liitteensä. Esitysanalyysin lähdeviittauksissa käytän käsikirjoituksen mukaista kohtausten numerointia. Erotan esitystaltioinnin ja näytelmätekstin toisistaan nimityksillä DVD ja käsikirjoitus, ja *Kalevala dell' Arte* -esityksen olen lyhentänyt muotoon *KdA*. Alaviitteitä puolestaan käytän keskustelun herättämiseen ja esitelläkseni tutkimukseeni epäsuorasti liittyvää lisäaineistoa.

Jacqueline Martinin ja Willmar Sauterin kirjoittama teos *Understanding Theatre* (1997) vaikuttaa teoreettisen tarkasteluni taustalla. Kyseinen teos tarjoaa hermeneuttis-semioottisen analyysimallin teatteriesityksen katsomisen ja lukemisen tueksi. Kyseisessä teoksessa *theatrical event* -käsite kehystää teatteriesitysten tarkastelua. Semiotiikka ja hermeneutiikka tarjoavatkin teatterillisille tapahtumille tarkastelukehysten (Martin & Sauter 1997, 15). Yleisellä tasolla semioottisten merkkien ja toisaalta hermeneuttisten tulkinta- ja ymmärtämisprosessien vuoropuhelu on jatkuvaa. Sauter on syventänyt teatterillisten tapahtumien tutkimusta teoksessaan *The Theatrical Event – Dynamics of Performance and Perception* (2000). Oman tutkimukseni teoreettinen tarkastelukulma nojaakin kommunikaation ja kontekstin mallin osalta pääosin tähän jälkimmäiseen teokseen, jossa Sauterin analyysi teatteriesityksen eri tasoista on syventynyt.

Sauterin mukaan (2000, 2) teatterillinen tapahtuma koostuu yksinkertaisimmillaan kommunikaatiosta ja olosuhteet muodostavasta kontekstista: kommunikaation luonne muodostaa tapahtumassa sisäkehän ja konteksti ulkokehän. Esityksen tapahtumaluonteelle onkin ominaista

monitasoisuus, jossa esitys ja vastaanotto ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Teatterillisen kommunikaation yksinkertainen malli sisältää sensorisen, taiteellisen ja symbolisen tasot (Sauter 2000, 7). Pohdin, miten nämä eri tasot ilmenevät *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. Sauterin tarjoama laajennettu malli teatterillisesta kommunikaatiosta pitää sisällään esittävän toiminnan ja vastaanoton reaktiot (Sauter 2000, 8, 53, 58). Lisäksi teatterilliseen kommunikaatioon vaikuttavat esiintymisen funktiot näytteille asettuva, koodattu ja esittävä¹⁶ sekä katsojan reaktioita säätelevät mieltymys, odotus, tunnistaminen, mielihyvä, arvioiminen, identifikaatio ja tulkinta (Sauter 2000, 8). Pohdin, miten tämän teorian tarjoama esityksen tarkastelumalli soveltuu omaan tutkimukseeni.

Tarkastelen esitysanalyysissäni Sauterin mallin yhteydessä kommunikaation kolmea tasoa *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallihan sijoittaa esityksen laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin, jossa kommunikatiivinen esiintyminen ja vastaanotto toimivat aina jossain tietyssä kontekstissa. Nämä olosuhteet muodostavat kommunikaatioprosessin ympärille laajenevia ulkokehiä: konventionaalisen, rakenteellisen, käsitteellisen, kulttuurisen ja elinympäristön kontekstit (Sauter 2000, 10)¹⁷. Sauterin teoriaan liittyvä eventifikaation¹⁸ eli tapahtumaistamisen käsite liittyy puolestaan teatterintutkimuksessa ajankohtaiseksi nousseeseen ajatukseen siitä, että teatteria on syytä tarkastella tapahtumana. Sauterin *Theatrical Event* -teoksen (2000) ”Introduction” -osio sisältääkin tärkeitä peruskäsitteitä teatterillisten tapahtumien käsittelyyn. Teatterin hermeneuttis-semioottisen analyysin kautta tarkastellut esitykset rakentuvat siis monimutkaisten prosessien varaan. Näiden prosessien ytimessä on toiminnan ja reaktion yksinkertainen, kommunikaatioon perustuva idea.

Sukupuoli näyttäisi olevan se tekijä, johon *commedia dell' arte* -tradition ja *Kalevalan* henkilöihahmojen yhdistäminen luo kiinnostavalla tavalla jotain uutta. Pohdin tutkimuksessa

¹⁶ Koski (2005, 23) huomauttaa alaviitteessä, ettei ole helppoa kääntää Sauterin kaaviossaan käyttämää termistöä yksiselitteisesti. Sanojen ”exhibitory” ja ”encoded” käännökset ovat syntyneet suhteellisen ongelmitta, kun taas termin ”embodied” viimeisin käänнос ruumiillistettu välittyy hyvin taiteellisen tai muun esityksen tuottamisen lauseyhteyksissä, muttei erillisenä sanana (mt., 23). Termin suomentaminen sanalla ruumiillistettu antaisi mielestäni mahdollisuuden pohtia teatteriesitystä korostuneemmin esiintyjän kehollisuuden näkökulmasta. Koski muistuttaa kuitenkin noudattaneensa ”embodied”-sanan suomennoksessa Sauterin suositusta (mt., 23), mitä itsekkin hyödynnän omassa tutkimuksessani.

¹⁷ Tämän tutkimuksen nojautuessa myös muuhun teoreettiseen aineistoon olen kuitenkin rajannut esitysanalyysistäni pois Sauterin mallissa esiintyvän kontekstien tarkastelun.

¹⁸ Eventifikaatiosta ks. lisää esim. Sauter 2000, 1, 6, 11–12. Eventifikaatioon eli tapahtumaistamiseen liittyvät perusteoksina esimerkiksi Willmar Sauterin *The Theatrical Event – Dynamics of Performance and Perception* (2000) sekä artikkelikokoelma *Theatrical Events – Borders Dynamics Frames* (2004, toim. Vicky Ann Cremona et al.).

sukupuolen esittämisen tapoja *Kalevala dell' Arte* -esityksessä, jolloin hyödynnän pääosin Judith Butlerin teoriaa. Butler on tutkinut sukupuolen esittämisen tapoja *Hankala sukupuoli* -teoksessaan (2006). Vakiintuneiden eleiden varaan rakennettu sukupuoli tuotetaan yhä uudelleen heteroseksuaalisessa järjestyksessä, jolloin sukupuoli rakentuu kielellisinä ja fyysisinä toistotekoina¹⁹. Butler kysyy (mt., 18), onko sukupuolen kaksinapaisuuden murtuminen niin hirvittävää ja pelottavaa, että sitä täytyy pitää määritelmällisesti mahdottomana ja se täytyy sulkea heuristisesti pois kaikista pyrkimyksistä ajatella sukupuolta. Tutkin, miten *Kalevala dell' Arte* -esitys suhtautuu muun muassa sukupuolten kaksinapaiseen asetteluun, sen murtumiseen, performatiivisiin toistotekoihin ja toisaalta ruumiillisen kumouksen esittämisen mahdollisuuteen. Anu Koivunen esittää (2004, 228–238), miten tutkijan oma itsereflektio vaikuttaa tutkimuksen tekemiseen. Koivusen metodologinen itsereflektio toimiikin omien tutkimusmenetelmieni heijastuspintana, josta voin tutkimuksen kuluessa peilata omaa sukupuolittunutta tutkijanpositiotani.

Tarkastelen *Kalevala dell' Arten* henkilöahmojen identiteetin kuvausta tukeutuen kulttuurintutkija Stuart Hallin *Identiteetti* -teokseen (1999). Hallin mukaan (1999, 11) identiteetti on keksintöä, jossa ääneen lausumattomat subjektiviteettia koskevat tarinat kohtaavat historian ja kulttuurin kertomukset. Subjekti muodostuukin tässä epävakaassa pisteessä, jossa Toinen on merkityksen kannalta olennainen (mt., 11, 155). *Kalevala dell' Arte* -esityksen analyysissä tutkin Hallin teorian sopivuutta henkilöahmojen identiteetin kuvaukseen. Tutkin *Kalevala dell' Artessa* konstruoituvan identiteettikuvan suhdetta sen kulttuuriseen taustaan: *Kalevalan* ja *commedia dell' arten* perinteisiin.

Opinnäytteeni yksittäisten alalukujen teoreettisessa tarkastelussa tulee esiin myös teatteriantropologinen tutkimus. Hyödynnän Barbara Myerhoffin artikkelia “The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions” (1990), jonka yhteydessä käsittelen šamanistista metamorfoosia identiteetin muutoksen välineenä.

Kalevala dell' Arte -esityksen analyysissä hyödynnän myös kirjallisuudentutkimusta, joka liittyy karnevalismin näkökulmaan *commedia dell' artessa*. Hyödynnän Mihail Bahtinin *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* -teosta tarkastellessani henkilöahmojen välisiä hierarkioita kyseisessä esityksessä.

¹⁹ Ks. Butler 2006, takakansi.

1.2 Tutkimuksen kulku

Yksittäisissä luvuissa hyödynnän teoriakirjallisuuden lisäksi tarpeen mukaan kirjallisuutta, joka tukee kulloinkin käsiteltävänä olevaa aihetta. Käytän analyysini tukena Elias Lönnrotin *Kalevalaa* (1999) ja aikaisempia *Kalevala*-tutkimuksia. Lotte Tarkan *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921* (2005) edustaa kattavaa tutkimusta vienankarjalaisesta runonlauluperinteestä. Myös Anna-Leena Siikalan, Pertti Karkaman sekä Pekka Laaksosen artikkelit *Kalevalan kulttuurihistoria* -teoksessa (2008) syntyvät Suomen kansalliseepoksen monipuolisesti eri näkökulmista. *Tahdon sanoa. Kirjoituksia kielen ja perinteen voimasta* -teoksen (2005, toim. Huttunen & Nuolijärvi) artikkelit pureutuvat puolestaan sanojen voiman ja paikan tarkasteluun eri näkökulmista, kun taas Eino Karhun *Kansakuntaa luomassa. Elias Lönnrotin elämä ja merkitys* (2002) tarkastelee kansalliseepoksen kokoajan elämäntyötä kansallisidentiteetin rakentajana. *Kalevala*-tutkimusten hyödyntäminen on mielestäni tarpeen juuri tutkittaessa *Kalevala dell' Arten* suhdetta kalevalaiseen kansanrunouteen.

Toisessa luvussa käsittelen *commedia dell' arte* teoriaa. Suomenkielisen tutkimuskirjallisuuden niukkuuden vuoksi opinnäytteeni voisikin luoda uutta tutkimusta juuri *commedia dell' arte* teoriaan liittyen. Taina Mäki-Iso²⁰ on tutkinut aiemmin naamionäyttelemistä pro gradu -tutkielmassaan *Naamioilla näyttelemisen perusteet ja naamiot näyttelijäntyön koulutuksessa* (1992), mutta mielestäni ajantasaisempi tutkimus *commedia dell' arte* tausta on paikallaan. Italialaista *commedia dell' arte* -tutkimusta edustaa Roberto Tessarin teos *Commedia dell' Arte: La Maschera e l'Ombra. Problemi di storia dello spettacolo*²¹ (1981), joka pureutuu aiheeseen kattavasti Italian teatterihistorian näkökulmasta. Kyseiseen teokseen tukeutuen pyrin käsitteellistämään *commedia dell' arte* teoriaa. Pyrin suhteuttamaan *commedia dell' arte* historialliset ja teoreettiset lähtökohdat *Kalevalan* kirjallisen perinteen – Lönnrotin kulttuurisen eepoksen kokoamiseen liittyvän projektin – syntyvaiheisiin. Kuitenkin pääpaino on nimenomaan *commedia dell' arte* tarkastelussa, sillä se on myös *Kalevala dell' Arten* esitystapa. Käsittelen tässä luvussa *Kalevala dell' Arte*a vielä pääosin käsikirjoituksen avulla. Päähuomioni kohdistuessa *commedia dell' arte* teoriaan ja henkilöhahmojen kielenkäyttöön näytelmätekstin tarkastelu palvelee mielestäni

²⁰ Mäki-Iso on osallistunut myös Teatteri Metamorfoosin toimintaan opettamalla naamionäyttelemisen perusteita lapsille “Vastakohtia”-teatterityöpajassa Teatteri Metamorfoosin järjestämällä MasQue-naamioiteatterifestivaaleilla Helsingissä 20.–23.9.2007 (http://www.metamorfoosi.com/masque-festivaali/masque_2007-festivaali/, haettu 5.4.2010).

²¹ Suom. *Commedia dell' arte: Naamio ja varjo. Näytelmän historiallisia ongelmia.*

tarkoitusta. Tarkastelen lisäksi commedia dell' arden arkkityyppejä *Kalevala dell' Arte* -esityksen henkilöhahmojen perustana. Yleisesti ottaen commedia dell' artessa esiintyy myös kolme kantavaa teemaa, jotka kietoutuvat yhteen: rakkaus, raha ja valta. Tutkin sitä, miten kyseiset commedia dell' arte -näytelmien perusteemat liittyvät näkemääni esitykseen.

Kolmannessa luvussa syvennän tarkasteluani siirtymällä *Kalevala dell' Arte* -esityksen harjoitusprosessin ja lopullisen esityksen analyysiin. Teoreettisen tarkastelun avulla etsin sitä hankauspintaa, jolla harjoitusprosessi ja esitys sekä toisaalta näytelmäteksti ja improvisaatio voivat kohdata. Italiassa opiskellessani olen huomannut sen, miten erilainen on italialaisten teatteriopiskelijoiden ja -ammattilaisten suhtautuminen improvisaatioon varsinkin commedia dell' arte -teatterissa. Siinä, missä Suomessa improvisaatio edustaa pääasiassa esityksen harjoitteluvaiheen työmetodia, Italiassa improvisaatio painottuu mielestäni commedia dell' arte -esitysten harjoitusprosessin lisäksi myös valmiissa esityksissä. Tällöin improvisaatio saattaakin esiintyä työskentelytapana myös lopullisessa esityksessä. Commedia dell' artelle ominaisia henkilöhahmojen repliikkivarastoja saatetaan vaihdella spontaanisti niin sanallisesti kuin kehollisesti esityksestä toiseen. Tutkin, kumpaa teatteriperinnettä lopullinen *Kalevala dell' Arte* -esitys mahdollisesti lähenee. Tessarin teoriaan ja näyttelijähaastatteluun tukeutuen tarkastelen näytelmätekstin ja improvisaation suhdetta harjoitusprosessin ja esityksen kontekstissa. Tarkastelen myös *Kalevalan* pyhyttä suhteessa commedia dell' arden komiikkaan *Kalevala dell' Artessa*. *Kalevalan* pyhyden teema tulee esiin Soile Mäkelän kanssa tekemässäni haastattelussa, joten käsittelen sitä commedia dell' arte -komiikan parina. Tällöin hyödynnän filosofi Henri Bergsonin *Nauru – Tutkimus komiikan merkityksestä* -teoksen (2000) havaintoja komiikasta. Kolmannen luvun päätteeksi teoreettisen tarkasteluni painopiste siirtyy kokonaan lopulliseen esitykseen, jota käsittelen Sauterin kolmen kommunikaation tason yhteydessä. Jos muissa luvuissa tulee esiin Sauterin mallin kannalta olennaisia näkökulmia, pyrin käsittelemään myös niitä.

Neljännessä luvussa tutkin sukupuolen rakentumista *Kalevala dell' Arte* -esityksen kontekstissa. Käsittelen esityksen naiskuvaa morsian-, noita- ja äitihahmojen analyysin avulla. Samalla tutkin, miten henkilöhahmojen identiteetit suhtautuvat ristiinpukeutumiseen ja -rakastumiseen kyseisessä esityksessä. Hyödynnän analyysissäni Butlerin performatiivista queer-teoriaa, ja tutkimuksen taustalla vaikuttaa osittain myös Koivusen metodologinen itsereflektio. Metodologinen itsereflektio on mielestäni paikallaan jatkuvasti tätä tutkimusta tehdessä, sillä se liittyy omiin kokemuksiini italialaisesta commedia dell' arte -teatterista. Huomasin Italiassa opiskellessani, miten vahvasti sukupuoleen sidottuja henkilöhahmojen esittämistavat ovat: esimerkiksi vanhaa kauppiasta

Pantalonea voi esittää vain mies siinä, missä nainen esittää lähestulkoon aina Colombina-palvelijatarta. Toisaalta perinteisissä sukupuolirooleissa on tapahtunut Italiassa mielestäni myös horjumista, mistä ovat esimerkkinä ristiinpukeutumisroolit. Ylipäätään Italia on kuitenkin maskuliininen kulttuuri, jossa miehillä on enemmän näyteltävää. Suomessa taas *Kalevala* edustaa teosta, jossa naiset ainakin näennäisesti hallitsevat fiktiivisten tapahtumien kulkua²². Lisäksi *Kalevala dell'Arte* -esityksessä näyteltävää – repliikkien määrän ja näyttämötoiminnan perusteella – oli tasaisesti molemmille sukupuolille oman katsojakokemukseni mukaan.

Viidennessä luvussa jatkan *Kalevala dell'Arten* analyysia tutkimalla henkilöhahmojen kautta kuvatun nykyaikaisen identiteetin problematiikkaa. Hyödynnän Erika-Fischer-Lichten ”Theatre and Identity: Theatre as Liminal Space?” -artikkelia (2002) ja Hallin postmodernia identiteettiä Kanervan diasporan, orjuuden, emännän ja palvelijan suhteen sekä Lemminkäisen hajoavan identiteetin kuvauksen tarkastelussa. Tukeudun Lemminkäisen hajoavan identiteetin kuvauksen teoreettisessa tarkastelussa myös Myerhoffin transformaatiotutkimukseen ja toisaalta Lotte Tarkan kalevalaista tuonpuoleisuuden tilaa valottavaan analyysiin. Kuudennessa luvussa käyn läpi tutkimustulokset ja pohdin jatkotutkimusmahdollisuuksia.

Viimeisimpänä mutta ei vähäisimpänä minun on tässä mainittava tutkimukseen vaikuttava oma taustaoletukseni, sillä se suuntaa myös minun tutkijankatsettani. Käsitteellistäessäni *Kalevala dell'Arte* -esityksen katsomis- ja lukukokemusta minun on huomioitava oma odotushorisonttini, joka liittyy *Kalevala dell'Arten* esitysmuotoon. Alkualetukseni on se, että *commedia dell'arte* -muotoon työstetyssä esityksessä näyttelijöiden fyysisuus ja improvisaatio korostuvat. Pyrin jäsentämään katsomisprosessiani niillä hermeneuttis-semioottisen tulkinnan ja ymmärtämisen malleilla, joita minulla on tässä tutkimuksessa käytössä. Toisaalta sukupuolen esittämisen tavan yhteydessä täytyy ottaa huomioon oma kiinnostukseni naistutkimusta kohtaan. Minulla on tutkimuksessa oma feministinen positioni, joka on suhteessa katsomaani ja kokemaani. Oma feminismi nousee luontevasti kokemuksistani teatterintekijänä ja on ensisijaisesti akateemista, älyllistä paikantumista sukupuolentutkimuksen teoriaan.

Tutkimuksen edetessä tutkin, miten luku- ja katsomiskokemukset hankaavat toisiaan vasten suomalaisen ja italialaisen teatterin kontekstissa. Koetankin etsiä tässä tutkimuksessa sitä

²² Ks. esim. Louhi Pohjolan emäntänä *Kalevalan* (1999) 12. runossa.

saumakohtaa, jonka ratkeaminen tuottaa esitysanalyysissa mahdollisesti jotain uutta tietoa – tai ainakin uusia kysymyksiä.

2. Commedia dell' arten itseään toisintava kaava

2.1 Commedia dell' arten historia

Commedia dell' arte -teatteri syntyi Italiassa 1500-luvulla. Tessarin mukaan (1981, 5) ensimmäinen kirjallinen todiste ammattilaiskoomikkojen muodostamasta teatteriseurueesta on peräisin vuodelta 1545. Commedia dell' artesta on olemassa harvoja kirjallisia todisteita, jotka sisältävät seuraavia elementtejä: näytelmien kaupallistamisen (palkattuihin ja kierteleviin teatteriseurueisiin), kieltäytymisen kirjallisesta tekstistä tai tekstin puuttumisen, tietynlaiseen verbaliikkaan ja elekieleen pohjautuvan ekspressiivisyyden etsimisen improvisaationäyttelemisen perustaksi ja naamion ottamisen uudelleen käyttöön (mt., 11, 30). Lisäksi tämän teatterimuodon myötä nainen nousi näyttämölle. Myös commedia dell' arte -seurueiden suhde yleisöön muodostui tietynlaiseksi (mt., 30). Joka tapauksessa kyseisen esitysmuodon kohdalla voidaan puhua uudenlaisen – itseään keksivän ja modernin – teatterin synnystä, jonka yhteydessä nousi esiin Italian aristokraattisen kulttuurin pinnanalainen todellisuus (mt., 11, 36).

Kalevalan koonneen Elias Lönnrotin elämää ja merkitystä tutkineen Eino Karhun mukaan (2002, 99, 102) Karjalan korpikylien runonlaulukulttuurin kokoaminen sisälsi tavoitteen yhdistää erilliset eepiset runot yhtenäiseksi kertovaksi eepokseksi, ja Lönnrotin yleiskansallinen ja -kulttuurinen tehtävä sisälsikin kulttuurisen periytymisen päämäärän. Siinä, missä Suomen muinaishistoriaa myyttisesti käsittelevä kansalliseepos pyrkii säilyttämään kirjallisesti siihen asti suullisena eläneen runonlaulukulttuurin, commedia dell' arte puolestaan kieltäytyi kirjallisesta tekstistä. Kun kyseinen italialainen teatterimuoto hakee sanallisia ja sanattomia työkaluja improvisaationäyttelemisen perustaksi, Lönnrotin kansallinen projekti rakentaa kirjalliseen tekstiin pohjautuvaa eepistä kansanrunoutta. Karhun mukaan (mt., 99) Lönnrotin tavoitteena oli yhdistää kansanrunot juonelliseksi kokonaisuudeksi. Voidaan ajatella, että Lönnrot loi itsenäisesti kirjallisen tekstin sisäistä dramaturgiaa kansalliseeposta kootessaan. Commedia dell' artessa puolestaan tekstin ja kirjoittajan puuttuminen näyttää avaavan näkökulman dramaturgiseen kaavaan tukeutumattomaan näytelmään (Tessari 1981, 76). Tällöin rinnakkaisessa tarkastelussa on kaksi erilaista perinnettä:

commedia dell' arte suullisena ja *Kalevala* kirjallisena traditiona. Miten commedia dell' arten dramaturgia tai ”dramaturgiattomuus” sitten suhtautuu *Kalevala dell' Arte* -esityksen rakenteeseen?

Tessarín mukaan (1981, 82) commedia dell' arten canovaccio- eli luonnosnäytelmä perustuu juonen ja tiettyjen henkilöhahmojen yhdistelmälle. Commedia dell' arte -näytelmien dramaturgiattomuus näyttääkin tuottavan dramaturgiaa kyseisen esitysmuodon historiallisen kehityksen kuluessa. Lähtökohtana renessanssin aikana on dramaturgian puute, mutta ajan kuluessa päädytään ainakin henkilöhahmojen yhteydessä lukkoonlyötyihin ominaisuuksiin ja toisaalta näytelmien ”tietynmuotoisuuteen”. Canovacciot koostuivat ”saduissa”²³ tapahtuvien edesottamusten lyhennelmistä sekä elekielellisten ja verbaalisten liikkeiden sarjoista, jotka olivat tarpeellisia näytelmien muodolle (mt., 93–94). Sadun sisällä tapahtuikin dynaamista, fyysistä liikettä, joka sisällytettiin commedia dell' arte -näytelmiin²⁴. Katsojana olen havainnut *Kalevala dell' Arten* sisältävän lyhyitä edesottamuksia läpi koko esityksen sekä elekielellisiä ja verbaalisia liikesarjoja, jotka on järjestetty näytelmän muotoon ja jotka liittyvät myös lazzoon eli näyttämölliseen pilaan. Tessarin mukaan (1981, 91–92) lazzo²⁵ merkitsee tietynlaista näyttämöllistä vitsiä, joka on joko verbaalinen tai elekielellinen. Lazzot saattavat ilmentää kehon liikkeisiin liittyvää akrobaattista virtuositeettia (mt., 91–92). Nähtyäni *Kalevala dell' Arten* sekä lavalla että tallenteena olen havainnut sen sisältävän runsaasti verbaalisia ja elekielellisiä tai akrobaattisia lazzoja.

Italian ainoa commedia dell' arte -teatterikoulua johtavan Claudio De Maglion mukaan (30.6.2010) canovacciot ovat kaavamaisia, ja niitä on Italiassa noin kahdeksansataa. Juonten määrä ja mahdollisuudet ovat hyvin vähäisiä, jolloin tietyt juonirakenteet toistuvat. Canovaccioja rakastettiin kuitenkin myös tämän vuoksi: tilanteet olivat katsojalle tunnistettavia ja välittömiä. Tällaisesta tilanteesta voidaan antaa esimerkkinä ”isäntä-isät”²⁶, vanhukset, jotka estelivät nuorten välistä rakkautta. (De Maglio 30.6.2010.) Canovaccio-näytelmäteksteihin alkoi muodostua myös

²³ Tessari nimittää commedia dell' arte -näytelmien historiallisia luonnoksia saduiksi (ital. favola). Ks. Tessari 1981, 93–94.

²⁴ Ensimmäisenä painatettuna canovaccio-näytelmänä voidaan pitää Flaminio Scalan *Il finto marito* (1619, suom. *Valeaviomies*) -näytelmää. Ks. Tessari 1981, 7.

²⁵ Davide Giovanzana määrittelee (9.4.2010) lazzon näyttämölliseksi toiminnaksi, joka pohjautuu ’azzo’-sanaan. ’Azzo’ puolestaan tarkoittaa ’azione’, joka merkitsee toimintaa (Giovanzana 9.4.2010). Toisaalta Giovanzanan määritelmä liittyy myös Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallissa olennaiseen toiminnan ja reaktion suhteeseen. Ks. Sauter 2000, 53–61.

²⁶ *Kalevala dell' Artessa* Väinämöinen edustaa vanhusta pitkien harmaiden hiustensa ja partansa perusteella (ks. *KdA*-DVD, I ”Intro”). Hänen nuorten rakkautta estelevä asenteensa näkyy suhteessa Lemminkäiseen ja Kanervaan. Lemminkäisen kuoleman myötä hän saisikin omien sanojensa mukaan Kanervan itselleen (*KdA*-käsikirjoitus, I 16.).

tiettyjä henkilöahmoja ja toisaalta jako kolmeen näytökseen, joiden sisällä ei vielä välttämättä ollut kohtausjaottelua²⁷. Commedia dell' arten itseään toistava kaava liittyykin canovaccio-näytelmissä toistuviin juonirakenteisiin, henkilöahmoihin ja näytösjakoihin.

Kalevala dell' Arte -esityksessä on kaksi näytöstä ja tietyt *Kalevalan* henkilöahmot, mutta myös kohtausjako molempien näytösten sisällä. Näytelmäteksti seurailee kansalliseepoksen käännteitä, mutta commedia dell' artessa korostuvia elementtejä ilmentävät valmiin tekstin puuttuminen ja naamiotyöskentely. Davide Giovanzanan mukaan (9.4.2010) hän ja Soile Mäkelä loivat hieman perustaa dramaturgialle, ja näyttelijöiden kanssa rakennettiin tarina. Näyttelijät saivat käsikirjoituksen määrittelyn jälkeen keksiä tekstin (Giovanzana 9.4.2010). Tämä kertoo commedia dell' artelle ominaisesta valmiin kirjallisen tekstin puuttumisesta. *Kalevala dell' Artessa* käytetään myös commedia dell' arte -puolinaamioita: Louhella on Strega-naamio²⁸, Orjalla Pulcinella-naamio²⁹, Väinämöisellä Pantalone-naamio³⁰ ja Seppo Ilmarisella Capitano-naamio³¹. Duchartren mukaan (1966, 288) rakastavaiset näyttelivät ilman naamioita. Myös *Kalevala dell' Arte* -esityksessä Kanerva³² ja Lemminkäinen³³ näyttelevät ilman naamioita. Lemminkäisen äidilläkään ei ole naamia, mutta hänellä ei ole esityksessä paria eikä hänen henkilöahmonsakaan perustu rakastavaisten tyyppikategoriaan. *Kalevala dell' Arten* käsikirjoitus näyttäisi seuraavan *Kalevalan* juonikaavaa ja henkilöjaottelua. Toisaalta valmiin näytelmätekstin puute, verbaliset ja elekielelliset toiminnat, naamiotyöskentely ja näytösjaot kertovat commedia dell' arte -perinteen vaikutuksesta esityksessä.

²⁷ Ks. esimerkki kolminäytöksisestä canovaccio-näytelmästä *La pazzia di Isabella* (suom. *Isabellan hulluus*) Tessari 1981, 162–169.

²⁸ Ks. luku 4.12.

²⁹ Vrt. *KdA*-DVD, I ”Intro” ja valokuva Pulcinellan naamiosta Duchartre 1966, 221.

³⁰ Vrt. *KdA*-DVD, I ”Intro” ja kuva Pantalonestä Duchartre 1966, 180.

³¹ Vrt. *KdA*-DVD, I ”Intro” ja kuvat Capitanosta Duchartre 1966, 229–230.

³² Ks. *KdA*-DVD, I ”Intro”.

³³ Ks. *KdA*-DVD, I ”Intro”.

2.2 Henkilöhahmojen arkkityypit commedia dell' arte -näytelmien perustana

Commedia dell' arte -näytelmät perustuvat henkilöhahmojen arkkityyppeihin eli henkilöhahmojen malleihin, joita Tessari esittelee alun perin Ludovico Zorzin määritelmää seuraten³⁴. Tessarin mukaan (1981, 82) commedia dell' artessa canovaccio-näytelmien perustana on juoni ja kahdeksan lukkoonlyötyä henkilöhahmoa: kaksi vanhaa miestä (Vecchi), kaksi Zanni-palvelijaa (Zanni) ja neljä rakastavaista (Innamorati), jotka muodostavat kaksi pariskuntaa. Zanni-palvelijat jakautuvat ensimmäiseen ja toiseen Zanniin, joista edellinen on jälkimmäistä älykkäämpi. Lisäksi on ominaisuuksiltaan liikkuvia henkilöhahmoja, kuten Capitano ja maaginen deus ex machinaa (tai muita samantyyppisiä) edustava taikuri. Henkilöhahmojen välillä on binaarinen vuorovaikutuksen koodi: se sisältää pareittaiset vuorovaikutussuhteet henkilöhahmojen välillä. (mt., 43, 81–82.) Käsittelen vain niitä commedia dell' arte -henkilöhahmoja, joilla on yhteneväisyyksiä *Kalevala dell' Arte* -esityksen roolihenkilöiden kanssa: vanhusta edustavaa Pantalonea, Zanni-palvelijaa, nais- ja miespuolisia rakastavaisia, Capitanoa, deus ex machinaa edustavaa Stregaa sekä madonnaa³⁵. Madonna edustaa commedia dell' arte -arkkityyppejä.

Tessari käsittelee commedia dell' arte -henkilöhahmoja Andrea Perruccin alkuperäisen luokittelun mukaisesti³⁶. Tessarin mukaan (1981, 80) vanhusten osat ovat kaikkein naurettavimpia: he ovat (nuoriin tyttöihin) rakastuneita, kitsaita, sitkeitä, epäluuloisia ja paheellisia. Heitä edustavat venetsian murteella puhuva kauppias Pantalone ja bolognalaisittain puhuva lääkäri Dottore (mt., 80). Giovanzana kysyy (2008, 1–2), voisiko Väinämöisen korvata Pantaloneella. Mielestäni juuri Väinämöinen edustaa *Kalevala dell' Artessa* Pantalonea luonteenpiirteidensä ja ulkoisen olemuksensa perusteella. *Kalevala dell' Artessa* englanniksi puhuvalla Väinämöisellä ei ole murretta, mutta naurettava nuoren tytön rakkauden tavoittelemisen välittyä:

And Lemminkäinen is dying. Soon Kanerva will be mine. But quick, to Tuonela, before Kanerva becomes a Swan-dwich. (*KdA*-käsikirjoitus, I 18.)

³⁴ Teatterikriitikko Ludovico Zorzin artikkeli "Struttura. Fortuna della fiaba gozziana" (1974) vaikuttaa tässä Tessarin tarkastelun taustalla. Ks. Zorzi Tessarissa 1981, 82.

³⁵ Ks. Tessari 1981, 43. Madonna-sana tulee Italian kielestä ja tarkoittaa "minun" (ma) "rouvani" (donna) (http://fi.wikipedia.org/wiki/Pyh%C3%A4_Madonna, haettu 13.8.2010). Käsittelen madonnan yhteydessä Lemminkäisen äitiä.

³⁶ Andrea Perruccin historiallinen teos *Dell' arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso* (1699) on vaikuttanut Tessarin määritelmiin vanhusten, Capitanojen ja Zanni-palvelijoiden luonteenpiirteistä. Ks. Perrucci Tessarissa 1981, 80–81.

Esityksessä englanniksi ja italiaksi³⁷ puhuva Väinämöinen edustaakin suomenkielisyydestä poikkeavaa tulkintaa *Kalevalasta*, jossa kyseinen vanha tietäjä puhuu perinteen mukaisesti muinaissuomea³⁸. ”Swan-dwich” eli ”joutsen-sämpylänä” suomentuva huomautus Kanervasta toimii kyseisessä lainauksessa verbaalisena, koomisena lazzona. Sitaatista käy myös ilmi, että Väinämöinen tavoittelee nuorta Kanervaa. ”Ainon tarina” -kohtauksessa tulee esiin myös Väinämöisen rakkaus nuorena hukuttautunutta Ainoa kohtaan.

Tessarin mukaan (1981, 81) palvelijat tai Zannit edustavat vanhus-isäntien ohella naurettavia osia. Siinä, missä ensimmäinen Zanni pystyy huijaamaan koko maailmaa viekkaudellaan, toinen Zanni ei typeryudessaan erota oikeaa vasemmasta (mt., 81). *Kalevala dell' Arten* yhteydessä Orjassa tuntuu olevan enemmän toisen Zannin piirteitä, ja lisäksi hän puhuu Tampereen-murteella. Orjan yhteydessä käy kielen osalta ilmi murteen vaikutus henkilöhahmoon, joka Italiassa on voimakas ja liittyy henkilöhahmojen eri maakuntataustoihin. Giovanzanan mukaan (2008, 2) Italiassa oli 1500-luvulla jokaisessa maakunnassa ja jopa jokaisessa kaupungissa erilainen murre. Suomessa puolestaan *Kalevala dell' Arten* henkilöhahmojen maantieteellinen tausta voisi olla *Kalevalan* karjalaisen taustan vuoksi yhteneväinen. Kuitenkin esityskieltien (suomen, englannin ja italian) sekä hämäläisen murteen vaikutus kertoo *commedia dell' arte*lle ominaisesta näytelmien ”monimurteisuudesta”³⁹.

Tessarin mukaan (1981, 80) *commedia dell' arte*ssa rakastavaiset ovat nimensä mukaisesti nuoria rakastuneita, jotka puhuvat toscanan murteella tai täydellisellä italian kielellä. Davide Giovanzana pohtii (2008, 1), voiko Lemminkäisen korvata rakastajalla. Mielestäni Lemminkäinen edustaa lopullisessa esityksessä juuri rakastajaa. Täydellinen italian kieli on korvattu kirjakielisellä suomella, joka tulee näkyväksi erityisesti Lemminkäisen tunnustaessa Kanervaa kohtaan tuntemansa rakkauden äidilleen:

Rakastan. Meidän piti karata yhdessä onnen kaukorantaan, mihin olisimme rakentaneet talon, tehneet pieniä suloisia lapsia ja rakastaneet toisiamme ikuisesti. Mutta nyt hänet on naitu veljelleni. (*KdA*-käsikirjoitus, I 4.)

Soile Mäkelän mukaan (29.7.2010) Louhen tytär Kanerva on *Kalevala dell' Arte* -esityksen ainoa keksitty henkilöhahmo. On korostettava, että ainoastaan Kanervan henkilöhahmo ei perustu *Kalevalaan*. Kanervan yhteydessä näkyy itäisen Suomen murrevaikutusta minä-sanankäytössä,

³⁷ Väinämöinen puhuu italiaa ainoastaan ”Šamanistinen matka” -kohtauksessa tuuliloitsun yhteydessä.

³⁸ Ks. esim. *Kalevala* 1999, 1. runo.

³⁹ Ks. *commedia dell' arte* n monikielisyydestä lisää Tessari 1981, 87.

mikä voisi liittyä naispuolisen rakastajan yhteydessä *Kalevala dell' Arten* karjalaiseen perinneympäristöön. Kanervan kohdalla itämurre voisikin vastata rakastavaisille ominaista toscanan murretta:

Mutta äiti! Miä rakastan toista! - - Lemminkäistä! - - Kun se kattoo miua silmiin, - - ni miun sydän rupee värisemään - - ja miä nään kaikki auringonlaskun värit - - ja se on miulle aina niin hellä. (*KdA*-käsikirjoitus, I 5.)

Millaisia ovat sitten Capitanon ominaisuudet? Tessarin mukaan (1981, 81) Capitanon osa koostuu sanoista ja eleistä, jotka kerskailevat kauneudellaan, suloisuudellaan ja rikkauksellaan. Toisaalta taas Capitanon on luonteeltaan hirvittävän kömpelö, pelkuri, raukka ja umpihullu (mt., 81). Ilmarisessa on *Kalevala dell' Arten* yhteydessä Capitanon piirteiden lisäksi rakastajan ominaisuuksia rakkaudessa Kanervaa kohtaan. Myös *Kalevalassa* Ilmarinen näyttäytyy Pohjolan neitoa tavoittelevana rakastaja-tyyppisenä henkilöhahmona⁴⁰. Ilmarisessa korostuu analysoimani esityksen yhteydessä Sammon, vaurautta luovan ihmekoneen, ja omilla ominaisuuksilla kerskaileva luonne:

Kanerva! Sinä pääset naimisiin tällaisen miehen kanssa. Minä oon Seppä Ilmarinen. Ja minä oon takonu Sammon. (*KdA*-käsikirjoitus, I 2.)

Kalevala dell' Artessa esiintyvät vielä arkkityyppistä madonnaa edustava Lemminkäisen äiti ja maaginen Strega-hahmo Louhi, joita analysoin myöhemmin. Joka tapauksessa nyt ovat tulleet esiin esityksen seitsemän henkilöhahmoa, jotka muodostavat juonirungon pohjan. Mitä *Kalevala dell' Arten* henkilöhahmojen arkkityyppisyys sitten tarkoittaa commedia dell' arte - ja *Kalevalan* - kontekstissa?

Tessarin mukaan (1981, 109) commedia dell' arte -näytteleminen tekniikka johti roolien jäykkyyteen ja stereotyyppien toistettavuuteen. Canovaccio-näytelmissä esitettiin nuorten rakastavaisten ja vanhojen isähahmojen välinen konflikti näyttämöllisin keinoin (Tessari 1981, 102). Jatkaako *Kalevala dell' Arte* -esityskin lopulta henkilöhahmojen kliseisiin perustuvaa italialaista teatteriperinnettä, vai tuoko se esitysmuodossaan jotain uutta commedia dell' arte -traditioon? Stereotyyppiä voisi edustaa nuorten ja vanhojen välinen ristiriita, joka *Kalevala dell' Artessa* tiivistyy konfliktiasetteluun Louhen ja Kanervan⁴¹ sekä Väinämöisen ja Lemminkäisen⁴² välille. *Kalevalaan* perustuvat henkilöhahmot voisivat De Maglion canovaccio-määritelmää mukailien liittyä puolestaan Suomen kontekstissa tunnistettaviin ja toistettaviin henkilöhahmoihin.

⁴⁰ Ks. *Kalevala* 1999, 12.–13. runo.

⁴¹ ks. esim. *KdA*-DVD, I 5.

⁴² Ks. esim. *KdA*-DVD, I 15.

Uutta näkökulmaa commedia dell' arteen voisi kuitenkin edustaa nimenomaan esityksen ei-italialainen, myyttinen suomalainen tapahtumaympäristö.

2.3 Teemojen pyhä kolminaisuus: rakkaus, raha ja valta

Commedia dell' artessa vallankäyttö liittyy olennaisesti näyttelijöihin, jotka alkoivat uudenlaisen teatterimuodon synnyn myötä ottaa vapauksia suhteessa valmiiseen näytelmätekstiin. Tessarin mukaan (1981, 69–70) näyttelijän status liittyy tarpeeseen nojautua mesenaattien valtaan (kaupallisten commedia dell' arte -seurueiden vararikoilta välttymiseksi) ja mahdollomuuteen paeta osittaisen vapauden taanneiden mekanismien julmia sääntöjä. Nämä mekanismit liittyivät taiteentekijöiden vallankäyttöön esimerkiksi esitystilojen, markkinapaikkoina toimivien piazzojen, valinnan yhteydessä (mt., 70). *Kalevala dell' Arten* esityspaikka puolestaan on ollut sisäteatterissa, ja siinä mielessä se eroaa commedia dell' arten alkuperäisestä ulkoilmaesitysten perinteestä. Joka tapauksessa historiallisesti ajateltuna commedia dell' arte liittyy vallan yhteydessä sekä kaupalliseen valtaan että kirkon maalliseen vallankäyttöön.

Commedia dell' artessa katolinen ideologia tulkitsi koomikkojen teatteria toiseuden symbolina, jota naamio havainnollisti. Commedia dell' arten suhde kirkkoon olikin vastakohtainen: jos kirkko edusti Jumalaa, naamioteatteri edusti paholaisen läsnäoloa ja Jumalan kieltämistä (mt., 26, 28).

Suomalaisten kansanrunojen keruuseen puolestaan liittyy samalla ajanjaksolla, 1500–1600-luvuilla, kirkon ja valtion kaksi erilaista intressiä. Ensimmäinen on yhteydessä historian kirjoittamisen tarpeeseen ja toinen kirkon taisteluun pakanallisina pitämiään tapoja vastaan. Kansanrunouden uskottiin säilyttäneen muistoa muinaisista ajoista, ja Ruotsin suurvalta-aseman vahvistumisen myötä 1600-luvulla kansanrunoja alettiin systemaattisesti kerätä. *Kalevalan* tutkimuksen kannalta tärkeitä ovat noitaoikeudenkäyntien yhteydessä säilytetyt dokumentit loitsuista taikauskon välineenä. (Siikala 2008, 298–299.) Onkin mielenkiintoista huomata, miten commedia dell' arten ja *Kalevalan* ideologiset tarinat tuntuvat yhtyvän ristiriitaisessa suhteessa kirkkoon. Myös *Kalevala dell' Arte* -esitys liittyy tähän historiaan, sillä se säilyttää commedia dell' artelle ominaisen naamioteatterin, kalevalaiseen maailmaan kuuluvat loitsut ja henkiin liittyvän muinaisuskon⁴³.

⁴³ Loitsun merkitys havainnollistuu esimerkiksi šamanistisen metamorfoosin yhteydessä, mitä käsittelen lisää luvussa 5.41. Henkiusko tulee esityksessä esiin Leminkäisen äidin yhteydessä. Hän kysyy neuvoa poikansa olinpaikasta puulta, tieltä, kuululta ja auringolta (*KdA*-käsikirjoitus, II 6.). Lopulta aurinko tietää pojan

Voitaisiinkin sanoa, että teoksen tausta liittyy ensisijaisesti esi-kristilliseen perinteeseen. *Kalevalan* mytologinen kalevalaisuus kuuluu esi-kristillisen tradition piiriin, jossa pyhyydellä on oma sijansa. De Maglion mukaan (30.6.2010) katolinen kirkko ei tukenut *commedia dell'arte* -näyttelijöitä, eikä heitä pidetty edes kristillisen hautauksen arvoisina Italiassa. Lisäksi näyttelevään naiseen ja feminiiniseen Strega-hahmoon liittyy katolisen kirkon vastustusta. *Commedia dell'arte* edustikin toiseutta ja ”erilaista absoluuttia” kirkon näkökulmaan nähden (Tessari 1981, 18).

Tessararin mukaan (1981, 19) *commedia dell'arte* näytti humanismin periaatteiden näkökulmasta *rivolta* kumoukselta, joka kannatti vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen kaatamista. *Canovaccio*-näytelmissä vaikuttivat nälän ja vallan teemat, joita *buffone*-ilveilijät käsittelivät solvaamalla ja halventamalla sekä muita että itseään (mt., 59). Vallan teema liittyy *Kalevalassa* ja näkemässäni esityksessä Pohjolan ja Kalevan väliseen valtataisteluun, jota vaurautta takova Sampo symboloi⁴⁴. Myös *commedia dell'arte*lle ominaisessa emäntä-palvelija-suhteessa tulee esiin hierarkkinen vallankäyttö.

Davide Giovanzanan mukaan (2008, 7) vanhojen ja nuorten välinen konflikti tulee esiin vallan ja rakkauden välisessä ristiriidassa: rakkauden valta on vastakkain valtaan kohdistuvan rakkauden kanssa. Onkin kiinnostavaa huomata, miten valta ja rakkaus kietoutuvat yhteen kyseisessä esitysmuodossa ja *Kalevala dell'Artessa*. Näkemässäni esityksessä Kanervan ja Lemminkäisen välinen rakkaus edustaa rakkauden valtaa siinä, missä valtaan kohdistuva rakkaus liittyy Louhen ja Väinämöisen väliseen valtataisteluun. Valtaan liittyvä raha tulee puolestaan esiin Sammon yhteydessä sekä *Kalevalassa* että näkemässäni esityksessä⁴⁵.

makaavan kuolleena Tuonelan virrassa, ja Suonetar auttaa äitiä kokoamaan Lemminkäisen ehjäksi (*KdA*-käsikirjoitus, II 6.-7.).

⁴⁴ Ks. esim. Sammon puolustustaistelu *KdA*-DVD, II 12.

⁴⁵ Ks. *Kalevala* 1999, 23. runo ja *KdA*-käsikirjoitus, I 12.

3. *Kalevala dell' Arte* harjoitusprosessi improvisaatioista esitykseksi

Koen tärkeäksi tarkastella improvisaation suhdetta näytelmätekstiin myös *Kalevala dell' Arte* -esityksen harjoituskauden valossa. Tällöin tulee näkyväksi se, millaisista improvisaatioista harjoituksissa on mahdollisesti lähdetty liikkeelle ja miten improvisaatio on vaikuttanut lopullisen näytelmätekstin ja esityksen muotoon. Harjoituksista olen saanut tietoa haastatteluissa.

Analysoidessani *Kalevala dell' Arte* -esitystä minun täytyy ottaa vielä huomioon, että kirjoitan ensi-illasta tallennetusta esityksestä. Näyttelijöistä se voi välittyä omanlaisena, kohonneena vireystilana, joka saattaa olla erilainen muissa esityksissä. Muista esityksistä ei ole kuitenkaan saatavilla tallennetta, joten en pysty vertailemaan eroja esimerkiksi kahden eri esityksen välillä näyttelijäntyöhön tai improvisoinnin määrään liittyen. Itse olen nähnyt esityksen reilu vuosi sen valmistumisen jälkeen eri tilassa ja yhden näyttelijän vaihduttua. Näyttelijöiden lataus ja mainitsemani muutokset vaikuttanevat näihin kahteen analyysini pohjalla olevaan esitykseen, mutta pyrin silti muistamaan ja välittämään tallenteen seuraamisen ohella oman katsojakokemukseni.

3.1 Näytelmätekstin ja improvisaation suhde

Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) *Kalevalasta* poimittiin *Kalevala dell' Arte* -esityksen harjoitusprosessin alussa ensin teemoja, joiden pohjalta improvisoitiin. Davide Giovanzanan mukaan (9.4.2010) pääteemoja edustivat naisen muuttuminen linnuksi, joutsenta etsivä Lemminkäinen, Ainon tarina, Antero Vipunen Väinämöisen sanojen palauttajana, Lemminkäisen äidin parannusrituaali, loitsu, taistelu Sammosta, Louhi auringon, tähtien ja kuun pimentäjänä ja niin edelleen. Lisäksi teemoja muokattiin ja sovitettiin esitystä varten (Giovanzana 9.4.2010). Giovanzana luetteleekin *Kalevalan* tarinoita, joita työryhmä on muokannut. Teemojen valitsemisen jälkeen työryhmä mietti, mitä tarinaa kerrotaan ja kenen tarinaa lähdetään seuraamaan (Mäkelä 9.4.2010). Käsikirjoituksen ja kohtausluettelon perusteella pääjuoneksi näyttää muodostuvan Kanervan ja Lemminkäisen rakkaustarina ja toisaalta Väinämöisen ja Louhen suhtautuminen nuoriin rakastavaisiin. Tämä juonikaava seuraileekin *commedia dell' arte*lle ominaista nuorten ja vanhojen väliselle konfliktille perustuvaa juonirakennetta.

Mäkelän mukaan (9.4.2010) improvisaatiot kirjoitettiin ylös ja lyötiin lukkoon, kun ne alkoivat toimia *Kalevala dell' Arte* -esitystä harjoiteltaessa. Koska työryhmä oli vasta tutustumassa,

improvisaationvaraa ei juurikaan haluttu jättää: ”Koska ei voi sallia improvisaati vapautta, koska siinä on liian isot riskit, että se menee ihan käsille” (Mäkelä 9.4.2010). Commedia dell’artelle ominaisen rytmin pitikin edetä ”junan vauhdilla” ja pysyä jämäkkänä⁴⁶. *Kalevala dell’Arte* -esityksen harjoituskaudella rakentui kahdenlaisia kohtauksia: commedia dell’arte -kohtauksia ja eepoksen pohjalta syntyneitä kohtauksia. Commedia dell’arte -kohtauksilla tarkoitetaan sellaisia, joissa ei ollut suoraa tekstilainausta *Kalevalasta* ja joissa toimivat improvisaatiot lyötiin lukkoon. *Kalevala*-kohtausten musiikki, tanssi ja liike puolestaan rakentuivat lainatun tekstin ympärille. (Mäkelä 9.4.2010.) Mäkelän mukaan (9.4.2010) lopullisessa esityksessä ei ole ”sanaakaan improvisoitu varmaankaan”, mutta lopullinen versio vuorosanoista kirjoitettiin vasta esityskauden jo alettua. Esityksen harjoitusprosessissa tuleekin esiin improvisaation kahtalainen suhde valmiiseen näytelmätekstiin: yhtäältä improvisoitu toiminta rakentui jo olemassa olevan, *Kalevalasta* lainatun runotekstin ympärille. Mäkelän mukaan (9.4.2010) *Kalevalan* suoria runolainauksia ei muokattu, vaan ne säilytettiin sellaisinaan. Toisaalta kohtauksia improvisoitiin *Kalevalan* tarinoiden pohjalta⁴⁷.

Tessarin mukaan (1981, 79) improvisaatiossa moninaiset eri elementit sävelletään uudelleen, jolloin koomisen organismi ja syntyvä näytelmä rakentuvat toisiinsa vaihdettavista ainesosista. Näyttelijän ekspressiivisyyttä ilmentäviä, toisiinsa vaihdettavia rakenteita edustavat nimenomaan ne sanalliset tai keholliset lazzot tai lazzojen varastot, joita henkilöhahmoilla on käytössään. Haastattelulainauksen valossa näyttää siltä, että *Kalevala dell’Arten* tekijöiden ekspressiivisten välineiden etsimisen ja ilman valmista tekstiä työskentelemisen periaate liittyy esityksen harjoitteluprosessiin. Työryhmän itsenäisen käsiteltävien aiheiden teemoittelu ja näytelmätekstin luominen mukailevat commedia dell’arten perinnettä ja toisaalta suhteessa *Kalevalaan* muodostavat eepoksesta oman versionsa. Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) työryhmä ajattelikin Lönnrotin kirjoittaneen *Kalevalassa* oman tulkintansa suomalaisesta kansanperinteestä ja *Kalevala dell’Arten* työryhmän tekevän siitä samalla tavalla oman versionsa. Suhteessa kansaneepoksen

⁴⁶ Davide Giovanzana puolestaan käyttää rytmin kohdalla metaforaa sveitsiläisestä kellosta. Esitystyylillä vaati periaatetta kehon ja rytmin kanssa siinä, missä klassinen teatteriperinne luo Giovanzanan mukaan hitaampaa ja sisäisempää rytmiä näyttelijässä. Tuolloin hän on paljon keskittyneempi siihen, mitä tunne luo kehossa, kuin siihen, miten ”azione-relazione” eli toiminta ja reaktio toimivat musiikin kanssa näyttämöllä. (Giovanzana 9.4.2010.) Giovanzanan huomautus liittyy Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallin ytimeen, toiminnan ja reaktion suhteeseen. Tällöin commedia dell’arte voisi liittyä työryhmällä lähtökohtaisesti siihen, millä periaatteella esitystä valmistetaan: kommunikaation merkitys yleisön kanssa korostuu.

⁴⁷ Esityksen dramaturgia puolestaan syntyi Giovanzanan ja Mäkelän yhteistyönä. Myös italialaisen commedia dell’arte -opettaja ja ohjaaja Carlo Boson workshop auttoi jäsentämään kohtausrakennetta (Mäkelä 9.4.2010).

kirjalliseen traditioon improvisaation pääomaa voisivat edustaa *Kalevalan* tarinat, joita työryhmä muokkaa harjoitusprosessin kuluessa.

Roberto Tessarin mukaan *commedia dell' artessa* kirjoittajan⁴⁸ ja tekstin puuttuminen avaavat näkökulman näytelmään, joka suuntautuu tyhjään tilaan ja joka ei tukeudu dramaturgiseen rakenteeseen. Alarakenteiden moninaisuus tuottaa tällöin fragmentaarisen ja heteronomisen kirjoitusten joukon, jossa tekstikatkelmat ovat toisiinsa vaihdettavissa. Dramaturginen itsenäisyys ei seuraa tekstiä tai runoutta, vaan näytelmän verbaalista koneistoa. Improvisoidessa näyttelijällä on käytössään lisäksi äänen monikielisyys ja eleiden tuomat mahdollisuudet. Tällöin kyse on teatteriryhmän ekspressiivisestä vapaudesta, joka on yhteydessä niin jäsentensä mahdollisuuksiin kuin yleisön edustamaan kulttuuriin. (Tessari 1981, 76–78, 84.) Kirjoittajan ja tekstin puuttuminen sekä dramaturgiattomuus näkyvät *Kalevala dell' Artessa* juuri harjoitteluprosessin alkutilanteessa, kun työryhmä teki improvisaatioita. Suhde *Kalevalaan* oli olemassa jo tuolloin, kun kansanepokseen liittyviä teemoja sisällytettiin improvisaatioiden luomiseen.

Kalevala dell' Artessa valkoisella valolla rajattu tyhjä 4x4-valoneliö näyttelemisen tilana liittyy puolestaan *commedia dell' artelle* ominaiseen ajatukseen tyhjässä tilassa syntyvästä näytelmästä. Tessarin ajatus näytelmätekstin katkelmallisuudesta voisi liittyä puolestaan Giovanzanan luettelemiin *Kalevalan* tarinoihin ja siten suomalaiseen kulttuuriin. Toisaalta näyttelijöiden itsenäisyys henkilöhahmon luomisessa antaa koko työryhmään ulottuvan ekspressiivisen vapauden mahdollisuuden, vaikka suhde eepokseen on olemassa valittujen tarinoiden vuoksi. Näyttelijöiden ilmaisullisen vapauden mahdollisuus liittyy elekielen ja verbaliikan lisäksi kyseisen esityksen yleisöön, joka jokaisessa esityksessä on erilainen. Tällöin myös näytelmätekstin puhumisen tapa ja kehonkieli voivat poiketa edellisestä esityskerrasta.

Taustaoletuksenani improvisaation ja näytelmätekstin suhdetta tutkittaessa oli se, että improvisaatio nousee lopullisessa *Kalevala dell' Arte* -esityksessä näytelmätekstiä tärkeämmäksi. Perusteena tälle oletukselle on esitysmuotona toimiva *commedia dell' arte*, jossa improvisaatiolla on kyseisen esitysmuodon traditiossa tärkeä merkitys. Haastattelujen sekä esitystallenteen ja käsikirjoituksen vertailun valossa näyttää kuitenkin siltä, että improvisaatio kuului olennaisesti vain

⁴⁸ Tessari käyttää tekstin luojasta ilmausta Poeta, Runoilija, joka mielestäni suomentuu kuitenkin luontevammin kirjoittajaksi, sillä kyseessä on näytelmätekstin kirjoittanut henkilö. Ks. Tessari 1981, 76.

harjoituskaudelle. Lopullisessa esityksessä taas näyttämötoiminta on lyöty lukkoon⁴⁹. Henkilöhahmojen piirteet, naamiot, fyysisyys ja tilankäyttö tosin on lainattu *commedia dell' arte*sta, vaikka henkilöhahmojen puvustus ja etunimet liittyvät kalevalaiseen runoperinteeseen. Jos *commedia dell' arte*sta on otettu työkaluja esityksen luomiseen, mutta improvisaatio muodostuu harjoituskauden eikä esityskauden lähtökohdaksi, herää kysymys. Onko esityksen sisällössä jotain muutakin, mitä siinä väitetään olevan? Läheneekö esitys *commedia dell' arte* -taustastaan huolimatta suomalaista teatteriperinnettä?

Vaikka kulttuurista lainaa olisi esityksessä hyödynnetty, esitys itsessään voi silti liittyä esityspaikan kulttuuriseen repertuaariin. Kulttuurista repertuaaria teatterin performatiivisuuden kontekstissa tutkineen Diana Taylorin mukaan (2007, 3) esitykset matkustavat haastaen ja vaikuttaen muihin esityksiin. Silti ne sijoitetaan aina tavallaan tilanteeseen: ne ovat ymmärrettäviä niitä reunustavan välittömän ympäristön ja asioiden kehityksessä (Taylor 2007, 3). Tällöin *Kalevala dell' Arte* kulttuurinen paikantuminen liittyisi itse asiassa suomalaiseen teatteriympäristöön, jossa *Kalevala* edustaa Suomen kulttuurirepertuaaria ja Italian *commedia dell' arte* -perinne toisesta kulttuurista peräisin olevaa lainatyökalua. Tällöin esitysmuotona hyödynnetty *commedia dell' arte* läheneekin suomalaista teatteria. Toisaalta esityksen ohjaajien teatterikoulutaustat paikantuvat Ranskaan ja Italiaan⁵⁰, jolloin näkemys *commedia dell' arte* -teatterista lienee siihen perehtymättömän suomalaisen teatterintekijän käsitystä monivivahteisempi. Myös työryhmä on kansainvälinen⁵¹, jolloin teatterin tekemisen metodit voivat olla pelkästään suomalaisista koostuvan teatteriryhmän työtapoja moninaisempia.

⁴⁹ Voisiko näyttelijöiden sanatarkkuudesta vapaa näytelmätekstin puhuminen tuottaa kuitenkin improvisaationomaisen suhteen tekstiin, jolloin valmiin tekstin olemassaolo ei estä uudenlaisten reaktioiden synnyttämistä niin näyttelijöiden kesken kuin suhteessa yleisöön?

⁵⁰ Soile Mäkelä on opiskellut Ranskassa Ecole Jacques Lecoq L.E.M. -tila- ja liiketutkimuslaboratoriossa vuonna 1999–2000 ja Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq -teatterikoulussa vuonna 2000–2001 (1. vuosikurssi) sekä Italiassa Giovanni Fusetin johtamassa Kiklos-teatterikoulussa vuonna 2001–2002 (Jacques Lecoqin teatteripedagogiikan mukaisesti 2. vuosikurssilla) (Mäkelä 17.6.2010). Giovanzana puolestaan on opiskellut Lassaad-teatterikoulussa Belgiassa vuonna 1999–2000, Kiklos-teatterikoulussa vuonna 2000–2001 ja vuodesta 2006 lähtien Teatterikorkeakoulussa (Giovanzana 24.7.2010).

⁵¹ Davide Giovanzanan äidinkieli on italia, Johanna MacDonaldin englanti. Muut työryhmän jäsenet ovat suomalaisia.

3.2 Kalevalaisen pyhyiden suhde commedia dell' arten komiikkaan *Kalevala dell' Artessa*

Davide Giovanzanan mukaan (2008, 1) *Kalevala dell' Arte* -työryhmä aloitti tutkimuksensa kesällä 2005, kun tuli idea *Kalevalan* yhdistämisestä commedia dell' arteen. Minkälaiseksi *Kalevala dell' Arten* harjoitusprosessissa sitten muodostui *Kalevalan* suhde commedia dell' arteen? Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) työryhmä käsitteli *Kalevalan* tarinoita koomisen ja pyhän näkökulmasta. Komediallisuus liittyy esityksen harjoitteluprosessissa commedia dell' arteen ja pyhyys *Kalevalan* runoihin (Mäkelä 9.4.2010). Käsittelen seuraavaksi esitystä koomisen ja pyhän näkökulmasta, käsittely perustuu tekemääni haastatteluun ja Giovanzanan artikkeliin.

Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) problemaattiseksi *Kalevala dell' Arten* näyttelijöille muodostui *Kalevalan* poeettisuus: miten kääntää hidasta runotekstiä commedia dell' arte -tekstin nopeaan tempoon⁵²? Myös Davide Giovanzanan mukaan (2008, 6) *Kalevalaa* ja commedia dell' artea yhdistävien elementtien löytämisen jälkeen ongelmaksi muodostui se, miten eepoksen poeettisen kielen saisi muutettua commedia dell' arten fyysiselle kehonkielelle. Pyhän ja koomisen sekä toisaalta commedia dell' arten fyysisyyden ja *Kalevalan* runokielen yhdistelmä⁵³ tulee esiin *Kalevala dell' Arte* -esityksen ”Haravointia ja ompeluhommia” -sekä ”Resurrection” -kohtauksissa.

Lemminkäisen äidin haravoidessa kuolleen poikansa palasia kasaan Tuonelassa *Kalevalan* runokieli yhdistyy dell' arten liikekielen kanssa. *Kalevalan* poeettinen kieli tulee esiin Lemminkäisen äidin kokoamisloitsussa: ”Liitä lihat lihoihin, luut on luihin luikahutti, / jäsenet jäsenihinsä, suonet suonten sortumihin” (*KdA*-DVD, II 7.). Samalla šamaanirumpu ja muiden näyttelijöiden laulu säestävät Lemminkäisen äitiä, jonka fyysinen tanssi ja parantavaan Suonetar-henkeen vetoava loitsu tuovat Lemminkäisen ruumiin makaamaan näyttämölle. Havahtuessaan kuolonkankeudesta ja fyysisestä jäykkyydestään Lemminkäinen pyörähtää takaperin kuperkeikalla jaloilleen ja kysyy, miksi äiti seuraa häntä (*KdA*-DVD, II 8.). Yleisössä siihenastinen, käsinkosketeltavan harras tunnelma muuttuu hilpeäksi, ja kyseinen kohta herättääkin koko esityksen kuuluvimmat naurut.

⁵² Mäkelä määritteleeikin commedia dell' arten piirteeksi ei niinkään tekstin taiteen, kuin sen virtuoosimaisen käytön ja nopeuden. Roberto Tessarin mukaan (1981, 25) commedia dell' arte -näyttelijöiden historiallinen virtuositeetti perustuukin näyttelemisen uudelleen löytämiseen, jossa improvisaation merkitys korostuu. *Kalevalassa* taas merkitykselliseksi muodostuu nimenomaan sanan taide, jota tunnusmerkillinen runomitallinen teksti havainollistaa.

⁵³ Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) työryhmä muodosti kombinaation ”supisuomalaisesta” *Kalevalasta* italialaisen teatterityylin, commedia dell' arten kanssa.

Richard Schechnerin mukaan (2002, 45) rituaalit helpottavat ihmisiä käsittelemään ambivalentteja ihmissuhteita, vaikeita muutoksia, hierarkioita ja jokapäiväisen elämän normeja hankaloittavia, ylittäviä tai rikkovia haluja. Lemminkäisen ja tämän äidin kohdalla ”Resurrection” -kohtaus tuo esiin juuri ihmissuhteen ristiriitaisuuden. Suhde näyttäytyy oidipaalisena rakkautena pojan ja äidin välillä, ja toisaalta vaikeaa muutosta voisi edustaa pojan irtautuminen äidistä. Schechnerin mukaan (mt., 45) rituaali ja leikki antavat mahdollisuuden kokea hetkellisesti tabut, liialliset ja vaaralliset asiat. Tabuna näyttäytyy Lemminkäisen ja tämän äidin välinen äiti-lapsi-rakkauden oidipaallinen luonne, jota myös omistushalu sävyttää. Lemminkäisen äiti käskeekin Lemminkäistä jättämään työt ja joutsenet (varsinkin Kanervan) rauhaan ja pysymään kotona (*KdA-DVD*, II 8.), ikään kuin hän ei haluaisi poikansa löytävän puolisoa.

Toisaalta Lemminkäisen äidin kokoamisloitsu ja erittäin ilmaisuvoimainen tanssi havainnollistavat *commedia dell’arte* -näyttelemiselle ominaista verbaliikan ja elekielen ekspressiivisyyttä. Joka tapauksessa Lemminkäisen äidin teko näyttäytyy parantavana, sillä se herättää pojan henkiin. Samalla se näyttäytyy tanssina kohti Lemminkäisen parantumista ja elämää, jota Lemminkäisen äiti pojalleen huutaa ”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtauksen lopuksi. Kalevalainen parantamisloitsu muuntuu teatteriksi ja *Kalevala* *commedia dell’arte*ksi juuri fyysisyyden kautta, jolloin sana ja keho yhdistyvät.

Ranskalainen filosofi Henri Bergson⁵⁴ määrittelee komiikan seuraavasti: ”Kaikki sellaiset tapaukset ovat koomisia, jotka kiinnittävät huomion ihmisen fyysiseen olemukseen, vaikka kysymys on henkisestä ilmiöstä” (Bergson 2000, 40). ”Resurrection” -kohtauksessa nauru näyttää syntyvän juuri tilanteessa, jossa huomio on keskittynyt Lemminkäisen fyysiseen olemukseen. Kehonkielen muutos jäykästä notkeaksi kirvoittaakin naurun, sillä huomio keskittyy Lemminkäisen sielun sijasta tämän ruumiiseen. Kun liike yhdistyy vielä sanaan – Lemminkäinen kysyy äidiltään syytä seuraamiseen – yleisö reagoi nauramalla. Liikkeen ja sanan yhdistyminen synnyttää tilannekomiikkaa, jossa Lemminkäisen reaktio pelastautumiseen näyttää väärinkäsitykseltä. Hän luulee äitinsä seuraavan, eikä hän muista ilmeisesti a) juuri kuolleensa ja b) äidin herättäneen hänet henkiin. Bergsonin mukaan (2000, 70–71) tilannekomiikka syntyykin kahden erillisen tapahtumasarjan seurauksena, jossa väärinkäsitys näyttäytyy näiden kahden eri tapahtumaketjun risteytymisenä. Lemminkäisen kuolema ja henkiin herääminen synnyttääkin naurua, kun kyseinen henkilöhahmo risteytymisen – äitinsä väliintulon – myötä saa elämänsä takaisin.

⁵⁴ Bergson on tutkinut mm. naurua komiikan yhteydessä. Ks. Bergson 2000.

Edellisen kohtausanalyysin valossa näyttää siltä, että pyhä ja koominen yhdistyvät *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. Kalevalaisuus edustaa pyhitettyä ulottuvuutta siinä, missä *commedia dell' arte* liittyy komiikkaan.

3.3 *Kalevala dell' Arte* -esitys Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallin valossa

Sauterin mukaan (2000, 53, 60–61) teatteriesitys koostuu toiminnan ja vuorovaikutuksen suhteesta, jossa kommunikatiivisella ulottuvuudella on keskeinen merkitys. Hän korostaa teatterillisen kommunikaation vastavuoroisuutta: esiintyjä ja katsoja ovat keskinäisessä riippuvuussuhteessa esityksen aikana. Tämän vaistosin myös omakohtaisesti syksyllä 2008 istuessani Stoa-teatterin katsomossa ennen *Kalevala dell' Arte* -esityksen alkua. Odotin alkavaa näytöstä yhdessä valtaosin murrosikäisistä koostuvan, noin 250-päisen yleisön kanssa. Omat ennako-odotukseni esityksestä liittyivät sen muotoon, sillä minulla oli kokemusta *commedia dell' arte* -tyyliin työstetyistä näytelmistä. Lähtökohtaisesti suhtauduin esitykseen *commedia dell' arte* -muistojeni vuoksi myönteisesti, ja osasin odottaa esiintyjiltä fyysisyyttä.

Willmar Sauterin mukaan (mt., 53) on valtavan suuri ele jo sinänsä astua näyttämölle, jossa esiintyjää odottavat spottivalo ja sadat katsovat silmäparit. Tämän vuoksi esiintyjä joutuu asettumaan alttiiksi katsojan arvioille itsenään, jolloin sekä esiintymisen fyysinen että mentaalinen puoli näyttäytyvät katsojalle (mt., 53). Sauterin ajatus näyttämöstä esiintymisen tilasta voisi mielestäni koskea fyysisen näyttämöllisen tilan lisäksi sitä psyykkistä tilaa, jonka esiintyjät yhdessä luovat. Mielenmaiseman maalaaminen ei olekaan vain katsojan päänsisäinen illuusio, sillä esityksen kuluessa tunteet alkavat sisältyä siihen, mitä katsomossa koetaan. Sauterin mukaan (mt., 58) tunnetilat ovatkin monimutkainen aihe, koska ne vaihtelevat intuitiosta ja epämääräisistä tunteista vahvoihin vastineisiin ja psyykkisiin kriiseihin.

Kalevala dell' Arte -esityksestä jääneessä muistikuvassani näyttelijät olivat läsnä suurella, pelkistetyllä tanssinäyttämöllä yleisön astuessa esitystilaan. He katsoivat meitä alkulämmittelynsä aikana ennen esitystä ja toivottivat meidät keskittyneellä, tarkkaavaisella olemuksellaan tervetulleiksi. *Kalevalan* tarinoista ja lukemattomista yhteyksistä tutut suomalaiset kansanperinnepuvut koristivat heitä ja nostivat heidät esiin hämärästi valaistussa teatteritilassa, perinteisessä mustassa laatikossa. Huomasin myös lavan reunalle kootut soittimet, joiden arvelin rytmittävän esitystä jossain vaiheessa. Esityksen alkaessa odottava tuntemukseni kasvoi

kihelmöiväksi jännitykseksi, jota lavalla lyödyn šamaanirummun boing-ääni vahvisti. Valot olivat pimenneet, esitys oli alkanut. Istuin nousevan katsomon alaosassa, jotta saisin paremman näköyhteyden lavalle. Tyhjään tilaan rajautui valkea spottivalo. Kaikki näyttelijät astuivat valoneliöön, ja *Kalevalan* ensisäkeet sijoittivat esityksen alkuhetkistään lähtien muinaissuomalaiseen tapahtumaympäristöön:

Sakari: Mieleni minun tekevi

Johanna: Aivoni ajattelevi

Tanja: Lähteäni laulamahan

Ari: Saa'ani sanelemahan

Maija: Sukuvirttä suoltamahan

Kaikki: Lajivirttä laulamahan (*Kalevalan* 1. runo; *KdA-DVD I*, ”Boing!”).

Esillä oleminen liittyy Sauterin mallissa näytteille asettuviin toimintoihin, mitä analysoin seuraavaksi. Hermeneuttista ymmärtämisprosessia määrittävässä teatterillisen kommunikaation mallissa kolme perusulottuvuutta näytteille asettava, koodattu ja esittävä antavat tärkeää informaatiota esityksestä (mt., 54). Ne liittyvät näyttämötoimintaan, jota esiintyjä tuottaa (mt., 54).

3.31 Näyttelijäntyö sensorisella tasolla

Sauterin mukaan (2000, 3) esityksen arvostaminen liittyy siihen, miten esitys itsenään korreloi näyttelemisen arvostamisen kanssa. Käsittelenkin sensorisella tasolla tapahtuvia prosesseja erityisesti *Kalevala dell' Arte* -esityksen näyttelijäntyötä analysoiden. Sauterin mukaan (mt., 8) sensorisen kommunikaation merkitys esityksessä on tärkeä muiden kommunikatiivisten prosessien kannalta, sillä se synnyttää niitä varten tarvittavan huomion. Sensorinen taso kuvailee esiintyjän ja katsojan välistä henkilökohtaista suhdetta, jossa katsoja havainnoi esiintyjän fyysistä ja psyykkistä olemusta ja jossa spontaani reaktio on molemminpuolinen (mt., 7). Itselläni *Kalevala dell' Arte* -esityksen katsojana sensorisella tasolla tapahtuva kommunikaatio aiheutti reaktioita kaikkien näyttelijöiden kohdalla, mutta merkittävimmin *commedia dell' arte*en liittyvän fyysisyyden ennako-odotuksen kanssa kommunikoi Lemminkäisen henkilöahmo. Käsittelen ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa esiintyvää sensorisen tason merkitystä pohjautuen omaan katsojakokemukseeni.

Tässä on vielä huomautettava, että en ollut aiemmin nähnyt Lemminkäistä näyttelevän Sakari Saikkosen muita töitä. Hänen näyttelijäntyöhönsä ei siis liittynyt mahdollisia positiivisia tai negatiivisia ennako-oletuksia. Näytteille asettava toiminta laukaisee katsojassa välittömästi joko negatiivisia tai positiivisia tunteita, ja esiintyjän tehtävänä on herättää katsojan huomio (Sauter

2000, 59). Näytteille asettava toiminta havainnollistaa Sauterin mallissa esiintymisen sensorista tasoa, jolla katsojareaktiot vastaavat näyttelemiseen⁵⁵. Lemminkäisen esiintyminen herättikin huomioni, vaikka jo esityksessä rakennettu kollektiivinen alkukuva sai minut kiinnostumaan kaikkien näyttelijöiden työskentelystä ja loi positiivisen odotuksen esityksen jatkoa ajatellen.

Sauterin mukaan (2000, 54) näytteille asettava moodi ohjaa näyttelijän keskittymisen ja huomion niin itseen, toisiin näyttelijöihin kuin yleisöön. *Kalevala dell' Artessa* sekä esiintyjien että oma keskittymiseni katsojana näkyi ”Boing!” -alkukuvassa, jossa näyttelijät asettuivat kollektiivisesti katsottaviksi. Näyttelijät saavuttavat täyden keskittymisen erilaisin tekniikoin, mikä on yleisesti tiedettyä, mutta tärkeää ottaa huomioon näytteille asettuvan moodin yhteydessä (mt., 54). Sensorisella tasolla katsojareaktiotani havainnollistavassa ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa näyttelemisen lisäksi tulevat esiin myös muut esityksen osa-alueet: valaistus, musiikki, puvustus, dramatiikka ja ohjaus. Sauterin mukaan (mt., 3) muut esityksen osa-alueet (dramatiikka, ohjaus, lavasteet, puvut, valaistus, musiikki jne.) vaikuttavatkin esityksen kokonaisarvioon, vaikka näyttelemisen arvostaminen korreloi esityksen arvostamisen kanssa.

Sauterin mukaan (2000, 8, 59) näytteille asettuvaan toimintaan liittyvällä sensorisella tasolla automaattiset katsojareaktiot aiheuttavat sekä osittain ymmärrettävää kognitiivista tietämystä että itsepintaisia tuntemuksia, jotka pysyvät koko esityksen ajan aktiivisina. Emotiiviset reaktion tavat mieltymys, odotus ja tunnistaminen ovat esimerkkejä mahdollisista positiivisista katsojan reagoimisen tavoista, mutta myös negatiivinen vastaanotto on mahdollinen (mt., 8). Katsojakokemuksessani Lemminkäisen esille asettuminen ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa synnytti tanssin myötä voimakkaan psyykkisen tilan, jossa kokemani psyykkinen jännitys ja fyysiset vilunväristykset havainnollistavat sensorisella tasolla kokemaani myönteistä reaktiota. Tummanpunaisella valolla valaistussa tilassa tanssivan Lemminkäisen luonnonvaaleat hiukset, palttinapaita, pellavahousut, vyötäisille sidottu punainen huivi ja mustat saappaat liittyvät hänet mielessäni suomalaiseen perinneympäristöön. Šamanistista vaikutelmaa korostaa muiden näyttelijöiden kollektiivisesti lausuma, tuulelle osoitettu loitsu ja koko esitystilän lävistävä rytmikäs liikehdintä.

Ohjauksellisesti monipuolisen kohtauksen dramatiikka puolestaan liittyy Tuonelaan menemisen luomaan vaarallisuuden tunteeseen, ja katsojareaktion keskeisenä synnyttäjänä toimii Zanniksi

⁵⁵ Ks. Sauter 2000, 8.

muuttuvan Lemminkäisen näyttelemisen tapa. Kognitiivinen tietämykseni perustui esitykseen liittyvään *commedia dell'arte* -esitysmuotoon, jonka korosteisena merkinä tunnistin Lemminkäisen akrobaattisia hyppyjä ja tanssia yhdistävän soolo-osuuden kyseisessä kohtauksessa. Erityistä mielihyvää minulle katsojana tuotti näyttelijän sanattomuus ja kokonaisvaltainen kehollisuus muiden esiintyjien rytmittäessä liikettä. Esityksen jatkoa ajatellen koen kuitenkin kohtauksen synnyttämän positiivisen reaktion laantuneen ja muuttuneen paikoin jopa pettymykseksi, sillä ennako-oletukseeni liittyvä toive korostuneen kehollisesta näyttelijäntyöstä ei kaikkien näyttelijöiden kohdalla täysin toteutunut. ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa Lemminkäinen havainnollistaa kuitenkin sitä, miten parhaimmillaan kehollinen ja sanaton ilmaisu peilaa psyykkistä mielentilaa ja miten näyttelijä voi pitää fyysistä jännitettä ja katsojan mielenkiintoa yllä läpi koko esityksen.

Sauter mukaan (2000, 80) sensorisella tasolla ilmenevä fyysisyys liittyy leikkikulttuurin ytimeen: kehosta tulee leikin keskeinen osa, joka sisältää toisen koskettamista ja yhteisymmärryksessä tapahtuvien toimintojen kehittämistä. Liikkeitä ei ainoastaan esitetä tiettyjen sääntöjen mukaan, vaan laulettu sekä lausuttu lyriikat saavat verbaalisen, rytmittävän funktion ja säkeet ovat toissijaisia leikityn leikin fyysisiin menettelytapoihin nähden (mt., 80). ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa tuleekin esille se, miten keskellä esitystilaa liikkuvan Lemminkäisen keho havainnollistaa olennaista fyysisyyttä ja miten muut näyttelijät liikkuvat ja rytmittävät kohtausta sopusoinnussa. Kohtauksessa ja laajemmin koko esityksessä rytmikkäästi liikkuvien näyttelijöiden kehollinen toiminta ja yhteistyö luovatkin parhaimmillaan kohtauksia eteenpäin vievän harmonian tunteen⁵⁶. Samalla leikkikulttuurin ydintä havainnollistavassa Lemminkäisen fyysisessä tanssikohtauksessa *commedia dell'arte* edustaa leikin menettelytapaa, jossa loitsu ja šamanismi liittävät leikin psyykkisen tapahtumatilan kalevalaiseen mielenmaisemaan. Muiden näyttelijöiden rytmittävä ja kalevalaisia säkeitä lausuva tehtävä toimii kuitenkin alisteisena pelin ytimelle, kehollisuudelle.

Sauterin mukaan (mt., 80) kehollinen kokemus ei liity ainoastaan esiintyjään, vaan myös katsojan fyysis-emotionaaliseen kokemukseen. Kokemus toisista ajassa ja tilassa muodostuu voimakkaaksi sensoriseksi kohtaamiseksi (mt., 80). Myös käsittelemässäni kohtauksessa oman katsojakokemukseni fyysis-psyykinen tila voimistui, ja koin kohtauksen asettavan sekä esiintyjät

⁵⁶ Näyttelijän liikkumisen tapa ja rytmikka liittyvät Sauterin mallissa myös taiteelliseen tasoon, mitä tarkastelen seuraavassa alaluvussa.

että katsojat kollektiiviseen aika-tila-kokemukseen. Sensorinen kohtaaminen asetti meidät yhteisen asian äärelle, jossa Tuonelaan meneminen oli vaarallinen mutta tarpeellinen teko niin sankarin tulevaisuuden kuin esityksen kehittymisenkin kannalta.

3.32 Näyttelijäntyö taiteellisella tasolla

Sauterin mukaan (1997, 80) taiteellisen tason voidaan nähdä sijaitsevan sensorisen ja fiktiivisen⁵⁷ tason välissä, jolloin se kuvaa esiintyjän ammatillista tietämystä ja taiteellista kyvykkyyttä sekä toisaalta katsojan taiteellista kompetenssia. Taiteelliselle tasolle kuuluva koodattu toiminta näkyy esityksessä genren, tyylin ja taitojen yhteydessä. Jokaisella taiteellisella genrellä on omat kommunikaation koodinsa, ja toisaalta nämä genren ja tyylin ominaispiirteet voidaan esittää yksilöllisen esiintyjän vaihtelevien taitojen ja henkilökohtaisten tapojen avulla. Koodattuihin toimintoihin liittyvä tärkeä näkökulma on yhteydessä taitoihin, joilla taiteellinen toiminta esitetään. Tälläkin tasolla erotetaan intuitiiviset ja kognitiiviset reaktiot, ja katsojan esityksestä saama esteettinen mielihyvä sekä esiintyjästä tekemä arviointi kuuluvat taiteellisen tason katsojareaktioiden piiriin. (mt., 8–9, 55.)

Lemminkäistä esittävän Sakari Saikkosen yhteydessä taiteellinen taso liittyy kyseisen näyttelijän taitoihin. Lemminkäisen akrobaattisuus toistuu läpi koko *Kalevala dell' Arte* -esityksen, ja katsojien reaktio tulee näkyväksi ”Lokkiloitsu nro 2” -kohtauksessa. Lemminkäinen kysyy, pitääkö yleisö hänen temppujen tekemisestään (*KdA-DVD*, I 8.). Tämän jälkeen hän tekee ilmassa voltin taaksepäin, jolloin yleisö vastaa ”joo”-kannustushuudoin ja taputuksin (*KdA-DVD*, I 8.). Akrobaattisuus liittyy myös *commedia dell' arte*en, sillä se kuvastaa elekielessä näkyvää näyttelijän ekspressiivisyyttä. Toisaalta fyysinen kyvykkyys liittyy *commedia dell' arte*ssa myös näyttelijän virtuositeettiin. Tessarin mukaan (1981, 92) lazzot näyttävät elekielen yhteydessä akrobaattisen virtuositeetin. Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) *commedia dell' arte* ei ole niinkään tekstin taidetta vaan tekstin virtuosimaista käyttöä, johon kuuluvat osana nopeus ja nokkeluus. ”Lokkiloitsu nro 2” -kohtauksessa Lemminkäinen lähestyy mielestäni yleisöä verbaalisella lazzolla, jota seuraava voltti edustaa *commedia dell' arte*lle ominaista nopeutta ja fyysistä virtuositeettia. Kyse on Sauterin mallia ajatellen myös genren eli *commedia dell' arte* -teatterin sisäisistä esteettisistä normeista, jolloin fyysisyyttä havainnollistava akrobatia edustaa taitoja. Kehollisuus voidaan nähdä myös

⁵⁷ Teoksessa *Understanding Theatre* (1997) Sauter käyttää symbolisesta tasosta vielä nimitystä fiktiivinen, mutta *Theatrical Event* -teoksessa (2000) käsite fiktiivinen on jo korvattu symbolisella. Ks. Sauter 2000, 6.

kommunikaation koodina yleisön kanssa, jolloin katsojan taiteellista kompetenssia edustaa edellisessä kohtausesimerkissä taputuksin ja kannustushuudoin antama arvio Lemminkäisen esiintymisestä. Tällöin voidaan puhua myös katsojan saamasta esteettisestä mielihyvästä, jota ”joo”-huudot ja aplodit havainnollistavat.

Sauterin mukaan (2000, 54) näyttelijän perusolemukseen vaikuttavat myös sellaiset henkilökohtaiset asiat kuin ääni ja kehonliikkeet. Tällä tasolla voidaan puhua näyttelijän ekspressiivisistä keinoista liittyen koodattuihin toimintoihin, joita esimerkiksi eleet havainnollistavat: kädenliikkeisiin vaikuttavat niin esiintyjän ”luonnollinen” käyttäytyminen kuin kulttuuriset mallit (mt., 54.). Muita fysiikkaan liittyviä ilmaisemisen keinoja voisivat edustaa kasvojen mimiikka, kävelyn, juoksemisen, hyppäämisen ja tanssimisen tapa sekä toisaalta esimerkiksi kontaktin luomisen tapa yleisön kanssa (Sauter 1997, 81). Lemminkäisen yhteydessä liikkumistavan notkeus ja nopeus liittyvät taiteelliseen tasoon, mikä tulee näkyväksi esimerkiksi ”Tuonelaan tanssi” - ja ”Lokkiloitsu nro 2” -kohtauksissa. Toisaalta kontaktin luomisen tapa havainnollistuu ”Lokkiloitsu nro 2” -kohtauksessa, jossa Lemminkäisen ja yleisön suhteessa muodostuu myönteinen arvio esiintyjän taidoista. Kehonliikkeiden ja äänenkäytön ongelmat tulevat esiin ainoastaan Lemminkäisen Zanniksi muuntautumisen yhteydessä, mitä havainnollistaa ”Spirit of Tuonela” -kohtaus.

”Spirit of Tuonela” -kohtausta katsoessani taiteelliselle tasolle kuuluva äänenkäyttö osoittautui liikkumisen tavan ohella Lemminkäisen kohdalla ongelmalliseksi, sillä se vaikutti teennäiseltä ja vieraalta suhteessa Italiassa saamaani mielikuvaan ensimmäisen Zannin arkkityypistä. Saikkosen Zanni replikoi nasaalisti ja narisevalla äänellä, kun taas ensimmäisen Zannin muistan Italiassa tekemissäni improvisaatioissa puhuneen matalalla äänellä vatsasta lähtien. Myös Saikkosen asennon koin liian pystyksi ja selän kumaraiseksi. Commedia dell’ arte -muistossani kyseinen palvelijan arkkityyppi puolestaan liikkuu matalissa asennoissa suoraryhtisesti. Toisaalta Sauterin malliin liittyen ekspressiivisiä keinoja edustavat kädenliikkeet näyttävät kohtauksessa irrallisilta suhteessa Lemminkäisen luonnolliseen elehtimiseen. Kasvojen mimiikka muuttuu myös erilaiseksi Lemminkäisen kasvojen peittyessä isonenäisen Zanni-naamion alle. Tämä synnyttää toisaalta mielenkiintoisen ilmaisukeinon koko kehollisen ilmaisun korostuessa kasvojen mimiikan sijaan.

Missä tulee näkyväksi kulttuurin vaikutus elekieleen kyseisessä kohtauksessa? Sauterin mukaan (2000, 55) opittu käytös, stereotyypit ja kansainväliset vaikutteet voidaan nähdä matkustettaessa maasta toiseen. Kenties omassa katsojakokemuksessani kansainvälinen vaikutus liittyy commedia

dell' arte -muistoon: tulkitsen Zannin käytöksen epäluonnollisena, kun taas kyseiseen esitysmuotoon perehtymätön suomalainen katsoja saattaa antaa sille positiivisen arvion. Kuitenkin näen Saikkosen Zanni-tulkinnan olevan mahdollisesti commedia dell' arte -henkilöhahmoihin liittyvän stereotyypittelyn alaista, jolloin näyttelijän tulkinta arkkityypistä kutistuu. Tämä epäluonnollisuus tulee esiin Zannin kädenliikkeiden ja kumararyhtisen liikkumistavan yhteydessä. Joka tapauksessa katsojana ihailin Saikkosen fyysisiä taitoja ja esittämiseen yleisesti ottaen liittyvää luonnollisuutta, mikä on yhteydessä taiteellisen tason esiintyjä-katsoja-suhteeseen. Mikä tarkoitus sensoriseen ja taiteelliseen tasoon liittyvillä näytteille asettumisen ja koodatuilla toiminnoilla sitten on?

Sauterin teoriassa näytteille asettuvaa ja koodattua toimintaa ei esitetä yleensä ilman tarkoitusta, vaan niillä on ainakin aiottu merkityksellistä jotain suoraan havaittavan olemuksen tuolle puolen ulottuvaa asiaa. Taiteellinen taso erottaa teatterillisen tapahtuman jokapäiväisestä elämästä, jolloin näyttämötapahtumat eivät ole todellisia. (Sauter 2000, 7, 54.) Lemminkäisen yhteydessä olenkin jo käsitellyt fiktiivisiä näyttämötapahtumia näytteille asettuvan ja koodatun toiminnan konteksteissa. Niiden tarkoitusta havainnollistaa Sauterin mallin kolmannella tasolla syntyvä näyttämötoimintojen merkitys.

3.33 Näyttelijäntyö symbolisella tasolla

Sauterin mukaan (2000, 7) symbolinen kommunikaation tapa on lopulta seurausta tapahtuman taiteellisesta toiseudesta, jolloin merkitystä voidaan pitää taiteellisten toimintojen ominaisuutena. Tässä kohtaa on mielekästä korostaa esittämisen ja vastaanoton vuorovaikutusta: mikään ei ole symbolista itsessään, ellei katsoja käsitä sitä niin (mt., 7). *Kalevala dell' Arte* -esitystä analysoidessani omassa katsojakokemuksessani korostuukin se, miten katsojana pystyn aktiivisesti luomaan merkityksiä esiintyjien tekemille näyttämötoiminnoille. Olen käsitellyt sensorisen ja taiteellisen tason yhteydessä Lemminkäistä, johon liittyy myös symbolisen tason tarkasteluni. Esityksen keskeiseksi vertauskuvaksi minulle katsojana nousee Lemminkäisen surma ja tätä seuraava kuolleista herääminen. Lemminkäisen surma tiivistää *Kalevalassa*⁵⁸ perusinhimillisyyteen kuuluvan kuolema-teeman ja sille rinnakkaisen toivon uudelleen syntymisestä.

⁵⁸ Ks. *Kalevalan* (1999) 7. ja 8. runo, joissa kuvataan Lemminkäisen surma ja henkiin herääminen.

Symbolisella tasolla katsoja reagoi emotionaalisesti (esimerkiksi samastumalla tai tuntemalla empatiaa fiktiivisen henkilöahmon kanssa) ja älyllisesti tulkitsemalla näyttämötapahtumia. Symboliseen tasoon liittyvät esittävät toiminnot ovat tekoja, joita esiintyjä tietoisesti valitsee esittämänsä asian merkityksiksi. Joitakin toimintoja voidaan kuvata todellisiksi ja toisia, kuvitteellisia tekoja puolestaan teeskennellyiksi. (Sauter 2000, 9, 56.) Todellisena toimintona *Kalevala dell' Arte* -esityksen kontekstissa voidaan pitää esimerkiksi sitä, kun Lemminkäinen pyörähtää kuperkeikalla makaamaan näyttämölle ”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtauksen lopuksi äidin huutaessa häneen elämää. Tällöin näyttelijä Sakari Saikkonen esittää todellisen toiminnon: esiintyjänä hän suorittaa makuulle menemisen teon, joka on tosi. Teeskenneltynä tai fiktiivisenä tekona puolestaan voidaan pitää sitä, kun Saikkonen esittää kyseisessä kohtauksessa kuollutta ruumista.

”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtauksessa katsojakokemukseeni liittyi myötätuntoa äidin henkilöahmoa kohtaan, jonka kuolleeseen poikaan liittyvä epätoivo välittyi tämän elämänhuudosta. Älyllisesti pyrin tulkitsemaan kyseistä kohtaa pohjautuen tietämykseeni *Kalevalasta* ja toisaalta loogisesti suhteessa aiemmin esityksessä näkemääni ”Lemminkäisen surma” -kohtaukseen, jossa Louhi aiheutti Lemminkäisen kuoleman. Sauter huomauttaa lisäksi (mt., 9), että esiintyjä ja katsoja luovat yhdessä fiktiivisen henkilöahmon. Myös omassa katsojakokemuksessani korostuu vuorovaikutuksen merkitys, joka liittyy olennaisesti Sauterin mallin ytimeen. Tällöin katsojan ymmärtämisprosessilla on tärkeä tehtävä merkitysten luomisessa esiintyjän kanssa kommunikoimisen aikana.

”Resurrection”-kohtauksen yhteydessä tulee näkyväksi se, miten esittäviin toimintoihin kuuluva Lemminkäisen kuoleman kuvaaminen liittyy esiintyjän aikeisiin: makaava Lemminkäinen näyttäytyy merkinä kuolemasta. Toisaalta kuolleen Lemminkäisen yhteydessä havainnollistuu *commedia dell' arte* esitystraditiossa tärkeä näyttelijän ekspressiivinen vapaus, jossa elekielellä on olennainen merkitys. Kyseisessä kohdassa Lemminkäisen kuolema osoittaakin, miten näyttelijän pelkistetty ja jäykkä elekieli voi hallita tekstin näyttelemistä. ”Resurrection”-kohtauksen alku onkin hiljainen ja rytmiltään hidas verrattuna muun esityksen usein nopeatempoiseen *commedia dell' arte* -tyyliseen näyttelijäntyöhön. Samalla Lemminkäisen yhteydessä ruumiillisuuden merkitys korostuu symbolisella tasolla: läpi esityksen nopeasti liikkuva henkilöahmo muuttuu esitetyn kuoleman

myötä staattiseksi ja näyttämökuva vakavaksi. On myös kysyttävä, luodaanko ”Resurrection”-kohtauksessa kristillistä symboliikkaa sen sisältämien elementtien vuoksi⁵⁹.

Sauterin mukaan (1997, 83) sensorinen, taiteellinen ja symbolinen taso esiintyvät rinnakkain, ja ne kietoutuvat tiukasti yhteen kokonaisen esityksen aikana. On huomattava, että olen käsitellyt kolmea kommunikaation tasoa Lemminkäisen yhteydessä, mutta ne liittyvät esityksessä luonnollisesti myös muiden näyttelijöiden esiintymiseen. Sauter huomauttaa (2000, 63) lisäksi, että kolme kommunikaation tasoa sensorinen, taiteellinen ja symbolinen luonnehtivat esiintyjän toimintojen ja katsojan vastaanoton risteystä. Tämä esittävien toimintojen ja vastaanoton risteys tulee näkyväksi oman katsojakokemukseni analyysissa, jossa kommunikaatio perustuu esiintyjän ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen.

4. *Kalevala dell’ Arte* sukupuolen näkökulmasta tarkasteltuna

4.1 Naiskuva

Judith Butler käsittelee *Hankala sukupuoli* -teoksensa esipuheessa (2006, 18) sukupuolen⁶⁰ määrittelyn heteroseksuaalisen mies-nais-kaksinapaisuuden purkamista ja sukupuolittuneen ajattelun mahdollisuuksien avaamista. Pyrin sukupuolen analyysin yhteydessä tarkastelemaan *Kalevala dell’ Artessa* juuri sitä murtumapintaa, joka käsittelee sukupuolisen ajattelun kaksinapaisuutta. Butler kysyy (mt., 23), onko sukupuolihierarkia riittävä selitys sukupuolen tuottamisen ehdoille ja missä määrin sukupuolihierarkiaa ylläpidetään heteroseksuaalisen hegemonian pönkittämiseksi. *Kalevala dell’ Artessa* heteroseksuaalisen hegemonian tarkastelu liittyy Kalevan ja Pohjolan väliseen kaksinapaiseen asetteluun, jossa Louhi edustaa Pohjolan nais- ja Väinämöinen Kalevan miesjohtoista hegemoniaa.

⁵⁹ Resurrection merkitsee suomennettuna henkiin heräämisen lisäksi Jeesuksen ylösnousemusta, kuolleista heräämistä, sielun ja ruumiin yhdistymistä uudelleen ja kirkastumista. Ylösnousemukseen viittaa jo Lemminkäisen heräämiskohtauksen nimi ”Resurrection” (*KdA*-käsikirjoitus, II 8.). Ajatus ylösnousemuksesta on yhteydessä Jeesuksen kuolemaan, jolloin äitinsä sylissä makaava kuollut Lemminkäinen voisi rakentaa myös Pietä-kuvaa Neitsyt Marian murheesta.

⁶⁰ Sukupuolisuus ja seksuaalisuus erottuvat diskursseina toisistaan, minkä Butler purkaa kysymyksen muotoon etsiessään yhteyttä näiden kahden käsitteen välille. Ks. lisää Butler 2006, 22.

Butlerin ajattelussa queer-konteksteille⁶¹ ominainen sukupuolen kriisi tai ”sukupuolihankaluus” tulee näkyväksi (Butler 2006, 20–21). Sukupuoli ei ole ainoastaan teko, vaan se sisältää myös toiston ja rituaalin: ”Sen vaikutus perustuu siihen, että se luonnollistetaan ruumiin kontekstissa ja se ymmärretään osin kulttuurisesti ylläpidetyksi ajalliseksi kestoksi” (mt., 25). *Kalevala dell’ Arten* kontekstissa toistoteot liittyvätkin Sauterin kolmen kommunikatiotason lisäksi sukupuolen määrittelyyn. Lisäksi sukupuolen kriisin tai ”sukupuolihankaluuden” käsittely reunustaa seuraavien alalukujen analyysia. Butlerin mukaan (mt., 25) myös sukupuolen performatiivisuus liittyy niihin toistotekoihin, joita sukupuolitettu kehon tyylittely tuottaa. Merkittävää on huomata, että sukupuoli tuottaa myös ulkopuolelleen asettamansa asian. Tällöin sukupuolen performatiivisuus kiertyy tämän ulkoistetun asian ympärille. (mt., 25.) Käsittelen seuraavaksi naiskuvan yhteydessä morsiameen liittyvää ulkoistamisen näkökulmaa Kanervan yhteydessä.

4.11 Nainen morsiamena ja fantasiana

Kalevalassa vaimous asetetaan usein naiselle pakolliseksi tehtäväksi. *Kalevala dell’ Artessa* tästä voidaan mainita esimerkkinä Kanerva. *Kalevalassa* esityksen työryhmän keksimää Kanervan henkilöahmoa vastaa Pohjolan tytär⁶². Joka tapauksessa sekä *Kalevalassa* että *Kalevala dell’ Arte* -esityksessä häiden merkitys korostuu: nainen nähdään palkintona ja vaihtokaupan kohteena. Häiden yhteydessä kosinta nähdään kahden suvun liittona, jossa materiaallinen vauraus on vaihdettavissa morsiameen. *Kalevalan* perinteessä naisen identiteetin kannalta avioituminen on merkittävä teema, jossa kosintarunot liittyvät häävalmisteluihin.

Lotte Tarkan mukaan (2005, 201) kalevalamittaisessa runoperinteessä nimenomaan kosinta oli tehokas ja suosittu juonimalli. Avioitumista käsittelevät kertomarunot voidaan jakaa niiden näkökulman mukaan kosinta- ja viettelyrunoihin: miesnäkökulma liittyy kosintaan ja naisnäkökulma vietelleyksi tulemiseen (mt., 201). *Kalevala dell’ Artessa* miesnäkökulmasta kertoo Ilmarisen kosinta, joka kyseisessä esityksessä muodostuu tehokkaaksi juonirungoksi. Ilmarinen takoo ensin avioliiton merkiksi Pohjolan emännälle Sammon (*KdA-DVD*, I ”Intro”). Niin *Kalevalassa* kuin *Kalevala dell’ Artessa* Sampo edustaakin symbolisesti vaurautta ja valtaa, johon

⁶¹ Queer-sanan alkuperäinen merkitys on ’outo’, ’kummallinen’. Feministisessä tutkimuksessa queer-teoria liittyy post-strukturalistiseen teoriaan, erityisesti dekonstruktioon. Queer-teoria on syntynyt 1990-luvun vaihteessa ja tutkii sukupuolen ja seksuaalisuuden määrittelyä heteronormia kyseenalaistaen. Ks. esim. Sedgwick 1991, Butler 2006.

⁶² Ks. esim. *Kalevala* 1999, 15. runo Pohjolan tyttärestä Ilmarisen morsiamena.

nainen vaihdetaan. Kosintarunona voidaan nähdä Ilmarisen hääpuhe Kanervalle: ”Kanerva, tätä päivää sinä oot oottanu kauan, etkö ookin? - - Nyt minä aion suudella sinua avioliiton merkiksi (KdA-DVD, I 2.)”.

”Hääpuhe ja morsiamen pako” -kohtauksessa Orja pukee Kanervan ylle tämän kasvot ja yläkehon peittävän tumman kankaan djembe-rummun säestäessä, jolloin Louhi sitoo yleisöltä piilossa Kanervan suun ympärille tumman huivin. Orja ja Louhi saattavat Kanervan Ilmarisen luo, ja vaihtokaupan merkiksi Louhi saa Sammon avaimen. Louhi ja Orja poistuvat, jolloin Ilmarinen lähestyy Kanervaa. Kun Ilmarinen pitää Kanervalle hääpuheen, tämä säpsähtää. Kun Ilmarinen koettaa suudella hunnun alta paljastuvaa Kanervaa, molemmat katsovat yleisöön päin ja Kanerva tyrkkää Ilmarisen maahan. Hän ottaa huivin suustaan, katsoo tuhtuneena yleisöä sekä astuu ulos valoneliöstä ja kohtauksesta. Ilmarinen jää huutamaan Kanervan nimeä tumma huivi kädessään. (KdA-DVD, I 2.) Kyseisessä kohdassa Kanervan näkökulmasta vietellyksi tuleminen siis epäonnistuu.

Lotte Tarkka esittää (2005, 204) poikkeuksellisten tai skandaalinkäryisten kosintojen tai kihlausten olleen paitsi mieronvirsien ominta aluetta, myös perinteen hedelmällisintä kasvualustaa, lukuisten suorasanaisten tarinoiden kohde ja ehtymätön keskustelunaihe. Myös ”Hääpuhe ja morsiamen pako” -kohtaus liittyy avioitumisperinteen tarkasteluun, ja toisaalta Ilmarisen kosinnasta tekee skandaalinkäryisen juuri sen epäonnistuminen. Tarkka käsittelee (mt., 227) epäonnistunutta kosintaa, joka oli tyypillinen aihe mieronvirrelle. ”Hääpuhe ja morsiamen pako” -kohtauksen jälkeinen ”Outo häärituaali” -kohtaus ei sisällä Ilmarisen mieronvirttä, mutta Ilmarisen aggressiivinen käytös kohdistuu Louheen. Tarkan mukaan (mt., 227) kosinnan julkisuus käänsi kosijoiden uhon kiusalliseksi noloudeksi suvun hylätessä kosinnan. Kyseisessä kohtauksessa hylkääjänä ei ole suku, vaan Kanerva. Toisaalta kosinnasta ei ole tehty *Kalevala dell' Arte* -esityksessä julkista, vaan se on esitetty vain Kanervan ja Ilmarisen välisenä. Ilmarisen nolous tulee esiin siinä, miten hän jää roikottamaan mykistyneenä huivia Kanervan paettua paikalta. *Kalevalassa* puolestaan Pohjolan emäntä luovuttaa tyttärensä Ilmariselle tämän suoritettua kolme ansiotyötä, ja häitä vietetään Pohjolassa (*Kalevala* 1999, 13.–14. runo). Näkemässäni esityksessä puolestaan häitä ei vietetä Kanervan ja Ilmarisen välillä, mikä voidaan nähdä sekä kosinnan että Louhen ja Ilmarisen välisen Sampo-vaihtokaupan epäonnistumisena.

Butlerin mukaan (2006, 98) morsian lahjana ja vaihdon kohteena muodostaa merkin ja arvon, joka avaa vaihtokanavan. Vaihtokaupalla on sekä funktionaalinen tehtävä kaupan edistäjänä että

symbolinen tai rituaalinen yhteys siihen, miten se vahvistaa jokaisen tällä teolla erotellun klaanin sisäisiä siteitä ja kollektiivista patrilineaarista identiteettiä. Morsiamen on tarkoitus toimia suhteita järjestävänä jäsenenä miesryhmien välillä, eikä hän täytä identiteetin kriteerejä. (mt., 98.) Kanervan suun sitominen ja pään peittäminen tuntuvatkin symboloivan sitä, miten luovutettavan morsiamen sukupuoli-identiteetti häivytetään. Toisaalta vaihto ei tapahdu kahden patrilineaarisen suvun välillä, sillä Louhi edustaa Pohjolan suvun matrilineaarista, äidistä polveutuvaa valtaa. Ilmarinen puolestaan liittyy Kalevan sukuun, jossa hän periytyy Lemminkäisen äidistä – isästä ei ole mainintaa esityksessä eikä *Kalevalassa*. Kalevan kansan esi-isänä ja siten klaanin päänä kuitenkin pidetään Väinämöistä, joka edustaa patriarkaattia.

Butlerin mukaan (2006, 98) morsian heijastaa miehistä identiteettiä olemalla juuri sen poissaolon paikka. Tällöin klaanin poikkeuksetta miespuoliset jäsenet tuovat identiteetin etuoikeuden näkyviin avioliitolla, toistetulla symbolisen erottelun teolla (mt., 98). *Kalevala dell' Artessa* Kanervan kautta voisi peilautua toisaalta sekä patrilineaarinen (Väinämöisen klaani) että matrilineaarinen (Louhen klaani) identiteetti. Kanervan naittamisesta muodostuu se toistettu symbolisen erottelun teko, joka symbolisesti yhdistää kaksi klaania mutta joka ei anna Kanervalle mahdollisuutta omaan sukupuoli-identiteettiin. Butlerin mukaan (mt., 98) naiset vaimoina on suljettu merkitsijän ulkopuolelle eli sen nimenomaisen sukunimen ulkopuolelle, jota he kantavat: sukunimen vaihdannan merkinä naiset ovat ja eivät ole sukunimen merkki (funktionaalinen tehtävä). Patrilineaarisuus turvataan karkottamalla naiset rituaalisesti yhteisöstä ja vastaavasti tuomalla heidät rituaalisesti siihen (rituaalinen tehtävä) (mt., 98). Louhi ja Orjakin luovuttavat Kanervan rituaalisesti Ilmariselle djembe-rumpujen säestyksellä. Kun Kanerva kieltäytyy avioliitosta, Louhi muuttaa hänet joutseneksi ”Joutsenloitsu”-kohtauksessa (*KdA-DVD*, I 5.). Samalla Kanerva ulkoistetaan Pohjolan suvusta ja sukunimestä.

Kanervan naittamisyrityksessä kuvastuu myös esityksessä toistuva heteronormi, jossa kaksinapainen mies-nais-asettelu on voimakas: Kanervan tulisi naida Ilmarinen, ja toisaalta Louhi ja Väinämöinen edustavat kahta kilpailevaa mies- ja naisjohtoista sukua. *Kalevalassakin* tämä kaksinapaisuus tulee esiin: Pohjolan tytär nai Ilmarisen (*Kalevala* 1999, 14. runo) ja Väinämöisen Kaleva on vastakkain Louhen Pohjolan kanssa (*Kalevala* 1999, 23. runo). Esityksessä Kanerva ei valitse Ilmarista, vaan Lemminkäisen (*KdA-DVD*, I 5.) ja nai tämän lopulta (*KdA-DVD*, II ”Loppusanat”). Toisaalta Louhen joutsenloitsun kautta havainnollistuu se, miten sukupuolen performatiivisuutta rakennetaan naiskuvan kontekstissa ulkoistamalla. Kanerva edustaa tätä

ulkoistettua henkilöahmoa, jolloin joutseneksi muuttaminen vahvistaa yhteisön ulkopuolelle suljettua identiteettiä.

Kalevala dell' Arte -esityksessä ulkoistaminen tulee esiin Louhen joutsenloitsussa, jossa rangaistuksen keinona toimii muodonmuutos eläimeksi. Tällöin Butleria mukaillen ritualistinen yhteisöstä karkottaminen tulee esiin juuri metamorfoosin yhteydessä, jolloin ihmisen olomuotoinen nainen ajetaan animaaliseen metamorfoosiin. Loitsun ja muodonmuutoksen yhteys naiskuvaa rakennettaessa on vahva *Kalevala*-perinteen kontekstissa. Esimerkiksi kalevalamittaisen runouden piiriin kuuluvassa Pohjois-Karjalan *Hiidestä kosinta* -runossa Ilmarinen muuttaa omaa tahtoa osoittavan Hiiden tyttären kalalokiksi⁶³. Naiseuden menettämisen uhka onkin nuorelle naiselle fyysinen ja asettaa hänen tahtonsa vastakkain miehisen halun kanssa.

Kanervan muodonmuutoksen yhteydessä Louhen muodonmuutosloitsua ilmestyvät avittamaan Orja ja Väinämöinen. Sillä aikaa, kun Väinämöinen vaihtaa Kanervalle joutsennaamion, Orja peittää oranssilla kankaalla naamion vaihtamisen. (*KdA*-DVD, I 5.). Voidaan siis ajatella, että Väinämöinen klaanin miespuolisena jäsenenä – tässä jopa johtajana – osallistuu rangaistukseen ylläpitääkseen patrilineaarista järjestystä. Kanervan muuttaminen joutseneksi edustaakin sitä, miten häneltä riistetään naisen sukupuoli-identiteetti avioliitosta kieltäytymisen merkiksi.

Butlerin mukaan (2006, 25) performatiivisuuden yhteydessä pyritään osoittamaan, että se, mitä pidämme sisäisen sukupuolen olemuksena, muodostetaan jatkuvasti ylläpidettyjen tekojen sarjana. Nämä toistoteot esitetään jatkuvalla kehon tyylyttelyllä. Jos tämä tyylyttely ajatellaan kehon sisäisenä taipumuksena, ruumiillisilla eleillä tuotettu teko voikin osoittautua ennakoinniksi, äärimmillään luonnollistettujen eleiden tuottamaksi harhaksi. Butler kysyykin, onko psyykkensisäisyys valheellinen metafora. (mt., 25.) Miten toistoteot ja niiden tuottama harha havainnollistuvat morsiamen liittyvän fantasioinnin yhteydessä *Kalevala dell' Artessa?* Tarkastelen seuraavaksi unelmien neitoa ”Naisen taonta” -kohtauksessa, jossa Ilmarinen takoo Väinämöiselle kuvitteellisen naisen.

Väinämöinen itkee, koska hän ei omien sanojensa mukaan saa koskaan naista. Ilmarinen lupaa takoa hänelle naisen. Lavan sivusta kajahtaa tangomaista rytmiä soittava – ja mielessäni intohimoon rinnastuva – haitarin ääni, ja Ilmarinen tekee kehon muokkaamisen seleitä. Kehon tyylyttely

⁶³ Ks. Kupiainen 2005, 37–39.

tiivistyy siihen näkyyn, jolla Ilmarinen naisen muodot tuottaa. Hän muokkaa käsillään ilmassa pyöreät rinnat, joiden paikkaa Väinämöinen käy siirtämässä ja kokoa suurentamassa. Seuraavaksi Ilmarinen muovaa kaksi symmetristä, pitkää jalkaa ja pyöreän, tiukan takapuolen – Väinämöinenkin hätkähtää napakkaa elettä. Ilmarinen tanssittaa vasta taottua naista orin askeltamista muistuttavalla tavalla, ja Väinämöinen kulkee perässä pyydystämässä tätä. Ilmarinen pyöräyttää näkymättömän luomuksensa tanssiaskelin lopulta Väinämöisen syleilyyn⁶⁴. Väinämöinen koettaa suudella naista, jolloin haitari päästää harhasointuja ja kuvitelma haihtuu ilmaan. Väinämöinen levittää tyhjäät kätensä ja parahtaa, että kyseessä oli vain illuusio. Ilmarinen puuskahtaa kyseessä olleenkin vasta prototyypin. (*KdA-DVD*, I 17.) Kaiken aikaa psyykensisäisenä pysynyt kuvitelma paljastuu mielestäni maskuliiniseksi fantasiaksi, jossa toistuvat naisen kehoa utopistisesti rajaavat ja muokkaavat eleet. Maskuliiniseksi sen tekevät miehiset kuvittelijat Väinämöinen ja Ilmarinen. Eleisiin liittyvällä toistolla luodaan valheellista metaforaa täydellisen kehon omaavasta naisesta, minkä paljastavat lopulta harhakuvan haihtuminen ja myös Ilmarisen sanat prototyypistä.

Butler (2006, 58) kysyy, missä määrin keho tulee olemassa olevaksi sosiaalisen sukupuolen merk(e)issä ja merk(e)illä. Sosiaalisella sukupuolella tarkoitetaan kulttuurista tulkintaa biologisesta sukupuolesta, jossa tehdään näkyväksi sosiaalisen sukupuolen rakentuneisuuden tapa tai mekanismi (mt., 56). Mitä tämä rakentuneisuus sitten merkitsee? *Kalevala dell' Artessa* luodun naiskuvan kontekstissa mekanismi liittyy voimakkaasti kehoon. Esitystavassa korostuvat jatkuvasti eleet ja kehon fyysiset liikkeet, jotka ”Naisen taonta” -kohtauksessa tulevat esiin. Naiskuva esiintyy rakennelmana ruumiista, jossa naista edustaa väheksytty ruumiillisuus ja miestä ruumiittoman vapauden ihanne (mt., 62). ”Naisen taonta” -kohtauksessa aineeton naisen malli edustaa fantasiaa, jonka yhteys todellisuuteen tuntuu kuvitteelliselta illuusiolta. Kanerva puolestaan voisi edustaa ruumiittoman vapauden ihannetta, sillä muodonmuutoksestaan ja ruumiinkuvansa muutoksesta huolimatta hän voi säilyttää vapautensa.

⁶⁴ Myös *Kalevalassa* kuollutta naistaan sureva Ilmarinen alkaa takoa hopeasta ja kullasta toista naista, joka kuitenkin osoittautuu vajavaiseksi ja jonka Ilmarinen työntää Väinämöiselle. Hopeasta ja kullasta taotun naisen luominen onnistuu *Kalevalassa* vasta kolmannella kerralla, sillä ensin siitä tulee miekka, toisella kertaa ori ja vasta kolmannella kerralla nainen – silloinkin suuta, silmiä ja muita tarpeita vailla. Ks. lisää *Kalevalan* (1999) 20. runo.

4.12 Strega, commedia dell' arten suurin tabu

Roberto Tessarin mukaan (1981, 30) commedia dell' arten historiassa naisen läsnäolo näyttämöllä kuuluu esitysmuodon olennaisiin elementteihin. Commedia dell' arten myötä nainen astui ensimmäistä kertaa näyttämölle miesnäyttelijöiden rinnalle, mikä ei ollut lainkaan itsestäänselvää katolisen ideologian näkökulmasta. Commedia dell' artea arvostelevien katolisten kirkonisien keskustelussa esiintyi saastutetun ja saastuttavan naisen arkkityyppi, joka rinnastui tummaan naamioon ja siten mustaan enkeliin ja paholaiseen (mt., 27). Näyttelevään naiseen liittyy kirkonisien myyttinen käsitys naisnäyttelijä-prostituoidusta (mt., 27, 73). Näyttelevän naisen historialliseen ristiriitaan liittyy myös commedia dell' arten kenties myyttisin feminiininen henkilöahmo Strega eli noita. *Kalevala dell' Arte* -esityksessä Stregaa edustaa *Kalevala* -eepokseen pohjautuva Louhi, Pohjan akka.

Kalevala dell' Arte -esityksessä Louhella on tumma puolinaamio, jossa on tuuheat, harmaat kulmakarvat. Tällöin Louhen Strega voisi liittyä Tessarin esittämään commedia dell' arte -traditioon, jossa mustaan enkeliin rinnastuvan näyttelevän naisen naamio oli tumma. Joka tapauksessa Strega on yöllinen henkilöahmo, jota vastaavia eläimiä edustaa muun muassa pöllö (De Maglio 30.6.2010). *Kalevalassakin* Louhi muuttuu linnuksi ja *Kalevala dell' Artessa* Louhea symboloivana lintuna esiintyy kotka⁶⁵.

Claudio De Maglion mukaan (30.6.2010) on selvää, että Strega liittyy yöllisiin ja paholaismaisiin voimiin, mitä katolinen kirkko ei hyväksynyt. Onkin mielenkiintoista huomata, miten Stregan historia liittyy commedia dell' arten perinteessä esiintyvään kirkolliseen vastustukseen, ja samoin on jo tullut esille kalevalaisiin myytteihin liittyvä valtion ristiriitainen asenne noitavainojen yhteydessä. Stregan voima on maagista ja perustuu luontoon sekä maaperään: hän liikkuu aina pikemminkin ”matalalla” (De Maglio 30.6.2010). Myös *Kalevala dell' Arte* -esitystä katsoessani huomasin, että Louhen liikkuminen tapahtuu pääosin maan tasalla, käytännössä lattiaa vasten. Strega voi myös liikuttaa tähtiä ja muuttaa ajankulua (De Maglio 30.6.2010). Stregan kyky vaikuttaa tähtien ja koko maailmankaikkeuden kulkuun tulee esiin ”Kotkan kosto ja pimeys” -kohtauksessa, jota analysoin seuraavaksi.

⁶⁵ Ks. lisää *Kalevala* 1999, 23. runo ja *KdA-DVD*, II 12.

Väinämöinen on heittänyt Louhen himoitseman Sammon mereen, jolloin Louhi uhkaa Väinämöisen saavan maksaa. Hän sanoo ottavansa pois auringon, kuun ja kaikki tähdet. (*KdA-DVD*, II 13.) Kyseisessä kohtauksessa Louhi sammuttaa taivaankappaleet suurella eleellä, jolloin koko esitystila hämärtyy jokaisen lausutun taivaankappaleen kohdalla lisää ja pimenee lopulta kokonaan. Kyseinen kohtaus osoittaa, miten Louhen kohdalla on hyödynnetty *commedia dell'arte* -perinteessä Stregaan liittyviä maagisia voimia. ”Kotkan kosto ja pimeys” -kohtaus mukailee myös *Kalevalassa* esitettyä, luonnonvoimiin liittyvää Louhen kosta:

Louhi Pohjolan emäntä, / - - Laulo kuun kumottamasta, / - - Laulo päivän paistamasta / - - Oli yötä viisi vuotta, / Vuotta kuusi päivätöntä, - - / Kuutonta kaheksan vuotta, / Otavatonta yhdeksän, / - - Täysi kymmenen tähtettä (*Kalevala* 1999, 26. runo).

Olen jo käsitellyt Tessarin yhteydessä *canovaccio*-näytelmissä esiintyvää *deus ex machina* -eli jumala koneesta -tyyppistä henkilöahmoa⁶⁶, jota Louhi voisi edustaa *Kalevala dell'Arte* -esityksessä. De Maglion mukaan (30.6.2010) Strega on eräänlainen ohjaaja teoksen sisällä, ja hänellä on kyky estää näyttämölliset tapahtumat voimaa symboloivan sauvansa avulla. ”Kotkan kosto ja pimeys” -kohtauksessa tämä havainnollistuu Louhen pimentäessä koko esitystilan, jolloin sekä näyttelijät että katsojat eivät voi nähdä eteensä eikä esitys voi jatkua. Toisaalta Louhella ei esityksessä eikä kyseisessä kohtauksessa ole voimaa symboloivaa sauvaa, vaan hän pimentää maailman pelkillä kädenliikkeillään. De Maglion mukaan (30.6.2010) Stregalla on usein kaksijakoisen naisen luonne, ja hän on palannut kostaakseen muinaisen vääryyden. *Kalevala dell'Arte* -esityksessä Louhen kärsimä muinainen vääryys voisi liittyä vallan menettämiseen suhteessa Väinämöiseen, joka heittää vaurauden ja maailman hallitsemisen symbolin Sammon mereen. Jo kohtauksen otsikon ”kosto”-sana antaa viitteitä Stregana esiintyvän Louhen kärsimästä vääryydestä, ja kosto kohdistuu kohtauksessa Väinämöiseen.

Butlerin mukaan (2006, 93) feministisessä tutkimuksessa on esitetty pohdintoja patriarkaattia edeltävästä kulttuurista. Tämä kuvitelma menneisyydestä sisältää kuitenkin vaaran, sillä esittämällä miesvaltaisen lain synty saatetaan edistää poliittisesti ongelmallista naisten kokemuksen jähmettämistä maskulinistisen vallan jähmettämistä väitteitä purettaessa. Maskuliininen yhteiskuntajärjestys alkaa näyttäytyä ainoalta mahdolliselta seuraukselta historiallisessa jatkumossa, jossa lain perustaminen huipentaa kehityksen ja perustelee samalla itsensä. (mt., 94.) *Kalevalassa* aika ”ennen” näyttäytyykin matriarkalisena, sillä Ilmatar synnyttää maailman ja siten kaiken alkua

⁶⁶ *Deus ex machina* -tyyppinen henkilöahmo tulee esiin *commedia dell'arte* -tyyppisiä koskevassa alaluvussa 2.2.

edustaa feminiininen voima⁶⁷. Miten *Kalevala dell' Arte* -esityksessä käsitellään mahdollista aikaa ”ennen”?

Kalevala dell' Artessa ei esitetä suoranaisesti aikaa ennen patriarkaattia, vaan kaksi samanaikaisesti toimivaa vaihtoehtoista kulttuuria. ”Intro”-kohtauksessa Orja osoittaa Väinämöistä esitellen tämän ”Kalevalan kansan pääjehuksi ja Louhea kertoen tämän olevan ”Pohjolassa vallankahvassa” (*KdA-DVD, I ”Intro”*). Tämän jälkeen Louhi ja Väinämöinen asettuvat vastakkain, jolloin Orja jatkaa kuvausta kansojen keskinäisestä menneisyydestä: ”Näiden kahden kansan välillä oli aina jotain kränää” (*KdA-DVD I, ”Intro”*). Väinämöinen edustaa patriarkaattia Kalevan kansan miespuolisena johtajana siinä, missä Louhi edustaa matriarkaalista kulttuuria Pohjolan emäntänä. Samalla Suomen menneisyydestä esitetään kuva, jossa mies- ja naisjohtoiset kansat kamppailevat vallasta. Kyseisen kuvan yhteydessä konkretisoidaan sitä, miten kulttuurien keskinäinen kamppailu vallasta on pysynyt samana aikojen saatossa. Myös *Kalevala*-eepoksessa Väinämöisen ja Louhen valtataistelu on jatkuvaa ja huipentuu Väinämöisen, Ilmarisen ja Lemminkäisen toteuttamaan Sammon ryöstöön ja mereen heittämiseen⁶⁸. *Kalevala dell' Artessa* Väinämöinen ja Ilmarinen kaivavat Pohjolassa Sammon esiin lapioilla maaperästä, vievät sen mukanaan ja lopulta Väinämöinen heittää sen mereen (*KdA-DVD, II 11.–12.*)⁶⁹. Niin kansaneepoksessa kuin esityksessäkin Väinämöisen edustama patriarkaalinen kulttuuri alkaa näyttää ainoalta mahdolliselta vaihtoehdolta yhteiskuntakehityksessä, kun Louhi menettää matriarkaalista valtaa symboloivan Sammon.

Onko patriarkaalista yhteiskuntakehitystä sitten mahdollista haastaa? Butlerin mukaan (2006, 94) feministisessä tutkimuksessa on löydetty lakia edeltävästä menneisyydestä merkkejä utooppisesta tulevaisuudesta, mahdollisen voimavaran kumoukselle tai kapinalle, joka lupaa viedä kohti lain murskaamista ja uutta järjestystä. Tutkin tätä utooppisen kumouksen mahdollisuutta seuraavaksi Louhen englanninkielisen monologin ”Suuria suunnitelmia” yhteydessä.

Louhi kertoo yleisölle tummennettujen valojen hämyssä Kanervan ja Lemminkäisen välisen rakkauden pilaavan suunnitelmat, jotka liittyvät maailman valloittamiseen. Kalevan kansa kuuluisi

⁶⁷ *Kalevalassa* maailma saa alkunsa Ilmattaren polvesta, jota munimaan asettunut sotka lämmittää. Maailman luomisen jälkeen veden emo synnyttää viimein Väinämöisen, joka pelastautuu autioon saareen. (*Kalevala* 1999, 1. runo.) Kyse on siis ajasta ennen Väinämöistä ja tämän luoman miehisen patriarkaatin valtaa. Arto Jokisen mukaan (27.1.2010) patriarkaatin käsitettä puolestaan alettiin käyttää feministisessä tutkimuksessa 1960–70-luvulla. Käsitteen mukaisesti miehillä ajateltiin olevan ylivalta naisista kaikilla yhteiskunnan aloilla (Jokinen 27.1.2010).

⁶⁸ Ks. *Kalevala* 1999, 23. runo.

⁶⁹ Ks. *Kalevala* 1999, 23. ja 24. runo.

osana maailmanvalloituskampanjaan, jolloin Väinämöinen joutuisi rukoilemaan armoa. Väinämöisen sydän muutettaisiin kiveksi, mikä olisi ensimmäinen askel kohti Louhen hallitsemaa maailmaa. Myöhemmin olisi yleisön vuoro, eikä maailmassa olisi enää sydänsuruja tai tuskaa. Ainoa intohimo tässä järjestyksen tilassa olisikin tehdä kuten Hallitsijatar Louhi, ”Empress Louhi”, sanoo. (*KdA-DVD*, I 12.)

Lain murskaaminen liittyy ”Suuria suunnitelmia” -monologissa Väinämöisen edustaman patriarkaatin vallan tuhoamiseen ja Hallitsijatar Louhen johtaman uuden tulevaisuuden järjestyksen tilaan. Utooppiseksi tämän suunnitelman tekee sen suhtautuminen tunteisiin, joiden kylmettäminen tuntuu pikemminkin utopian negatiiviselta käänteiskuvalta. Tämä idea sisältääkin Butleria mukaillen sen naisen kokemuksen jähmettämisen vaaran, joka tulee todelliseksi asetettaessa sukupuolittunut yhteiskuntakehitys lineaariselle ennen-jälkeen-jatkumolle. Tässä naishallitsijan edustama matriarkaalinen asioiden alkutila tai utooppinen päätepiste ei annakaan naisen kokemukselle mahdollisuutta toteutua, vaan kääntää kokemuksen mahdollisuuden pääläelleen. Vaikka Louhen kautta uuden naisvaltaisen lain perustaminen tulisikin mahdolliseksi, ongelmalliseksi sen tekee juuri naisen kokemuksen jähmettäminen. Tuota kokemusta voisivat edustaa tunteet, jotka muodostavat tämän maailmanvalloitus Hankkeen uhkakuvan. Louhi sanookin, että ainoa hänen tiellään oleva asia on rakkaus (*KdA-DVD* I, 12.). Tämä rakkaus viittaa Kanervan ja Lemminkäisen väliseen rakkauteen. Joka tapauksessa matriarkaalinen utopia sisältää päämäärän, joka ei edistä naisen vapautumista tukahduttavasta laista.

Butler muistuttaa riskistä, joka sisältyy kuvitelmaan ”ennen”. ”Ennen”-ulottuvuuden oletus saattaa alkaa muodostaa ihannetta alkuperäisestä tai aidosta naiseudesta, joka on nostalginen, ahdas ja kieltää samalla nykyvaatimuksen kuvata sukupuoli monimutkaisena kulttuurisena muodostumana (Butler 2006, 94–95). Tällainen ihanne palvelee ainoastaan kulttuurisesti konservatiivisia päämääriä ja muodostaa feminismiin sisälle poissulkevan käytännön, joka jouduttaa sisäistä jakautumista esittäen samalla sen voittajaa (mt., 95). Näin tapahtuu myös Louhen kohdalla *Kalevala dell’Arte* -esityksessä, kun Pohjolan tytärtä edustava Kanerva joutuu pakenemaan äitinsä alistavaa ja tukahduttavaa lakia. ”Joutsenloitsu”-kohtauksessa Louhen muutettua Ilmarisen kanssa avioliitosta kieltäytyvän Kanervan joutseneksi kyseinen metamorfoosi näyttäytyy keinona sulkea pois sellainen naiseus, joka ei palvele konservatiivista ihannetta. Aito naiseus alkaa näyttäytyä ahtaana ja poissulkevana käytäntönä, joka kieltää Kanervan mahdollisuuden sukupuoli-identiteettiin. Kulttuurisesti konservatiivisina päämäärinä näyttäytyvät Louhen maailman valloittamiseen liittyvä

hanke ja toisaalta naiseuden poissulkeva käytäntö, jota Kanervan joutseneksi muuttaminen havainnollistaa.

Miten matriarkaalisen kumouksen lopulta käy *Kalevala dell' Arte* -esityksessä? Orja kertoo ”Loppusanat”-kohtauksessa, että ”Pohjolassa - - Louhi luapu diktatuurista ja siirtyi demokratiaan, ainakin melkein” (*KdA-DVD*, II ”Loppusanat”). Voidaanko tästä siis päätellä, että yhteen johtajaan tiivistyvä hallintomuoto muuttuu esityksessä lähestulkoon kansanvaltaiseksi? Naiseuden ihanne tuntuu ainakin saavan väljyyttä, sillä Kanerva voi naida Lemminkäisen omaksi itsekseen muutettuna kyseisessä kohtauksessa.

4.13 Nainen äitinä

Lemminkäisen äiti edustaa *Kalevala dell' Arte* -esityksessä henkilöahmon nimen perusteella ensisijaisesti Lemminkäisen äitiä. Hänessä kuvastuu *Kalevala*-tutkimuksissakin esiin tuleva näkökulma, joka liittyy lapsen – esityksessä Lemminkäisen – menettämiseen. Esimerkiksi Tarja Kupiainen (2005) on käsitellyt *Hirttäytyneen neidon runon* yhteydessä kuolleen lapsen ja äidin suhdetta⁷⁰. *Kalevala dell' Artessa* Lemminkäisen äidille on nimetty toinenkin poika, Seppo Ilmarinen (*KdA*-käsikirjoitus, I ”Intro”), vaikka *Kalevalassa* hän on ainoastaan Lemminkäisen äiti.

Lemminkäisen äiti toimii *Kalevala dell' Arte* -esityksessä jatkuvasti suhteessa poikiinsa. Esimerkiksi Lemminkäistä hän seuraa jatkuvasti, mitä Lemminkäinen ihmettelee ”Lokkiloitsu nro 2” -kohtauksessa. Lemminkäisen ja Ilmarisen välisestä suhdetta puolestaan luonnehtii Kanervasta taistelevainen, mikä tulee esiin ”Kaksintaistelu”-kohtauksessa. Lemminkäisen äidin suhtautuminen vaikuttaa äiti-poika-suhteen laatuun: hän tukee Ilmarisen avioliittoaikeita, kun taas Lemminkäisen kosintaa hän vastustaa Lemminkäiseen viittaavassa ”Neidonryöstäjä myöhässä” -kohtauksessa. Lemminkäisen äiti kohtelee poikiaan eriarvoisesti, mikä tulee esiin hänen pitäessään Lemminkäiselle puhuttelun:

Ethän sä voi veljes naista viedä. - - Koska Ilmarine o fiksu. Se osas rakentaa sammon. Ja mitä sä osaat? Hyppiä ja pomppia ympäriinsä. Kyllä Kanerva kuuluu Ilmariselle. (*KdA-DVD*, I 4.)

Lemminkäisen äidin suhtautuminen Lemminkäiseen muuttuu huomattavasti, kun äiti huolestuu poikansa hyvinvoinnista. Lemminkäisen äiti näkee poikansa harjan veressä, jolloin hän tietää tälle sattuneen jotain (*KdA-DVD*, I 17.). Hän on kysynyt neuvoa poikansa olinpaikasta puulta, tieltä,

⁷⁰ Ks. Kupiainen 2005, 34–37.

kuulta ja auringolta, joka lopulta tietää pojan makaavan kuolleena Tuonelan virrassa (*KdA*-DVD, II 6.). Sauterin ajatusta esityksen symboliselle tasolle sijoittuvasta fiktiivisyydestä rakentaa seuraavaksi tapahtuva ”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtaus. Tällöin näyttämöllisen teon ruumiillisuus korostuu Sauterin mallia ajatellen esittävien toimintojen yhteydessä.

Lemminkäisen äiti on saanut yläilmoista kuvitteellisen haravan käteensä ja astelee Tuonelan virran äärelle, jonka matalaa, kuolleiden sielujen kuolonkorinaan rinnastuvaa ääntä näyttelijät tuottavat lavan reunalla. Lemminkäisen äiti tekee voimakkaita haravointieleitä ja kokoaa käsillään ruumiinosia paikoilleen vaakatasoon, pään viimeisenä. Seuraavaksi Lemminkäisen äiti lausuu suonten kokoamiseen liittyvän loitsun ja ottaa näkymättömän neulan hameensa liepeistä. Hän irrottautuu kuvitteellisen ruumiin ääreltä ja alkaa tanssia intensiivisesti käsiä pyörittäen kuin ompeluliikettä toistaen. Hän avaa kätensä ja katseensa ylös ja kutsuu Suonetarta kalevalamitalla paikalle. Samalla lavan reunalla musisoiva näyttelijäkuoro soittaa voimakkaasti djembe-rumpuja ja toistaa laulamalla kalevalamittaista säettä: ”Laulan luita luihin, solmut suonten suihin”. Lemminkäisen äiti huutaa kädet avoinna poikaansa elämää, jolloin Lemminkäisen ruumis ilmestyy näyttämölle: se on jäykkä ja makaa pitkin pituuttaan. Lemminkäisen äiti ottaa pojan käden omaansa ja kutsuu tätä nimeltä. Lemminkäinen vastaa kutsumalla äitiä. (*KdA*-DVD, II 7.)

Kalevalassa (1999, 67) on vastaavanlainen kohta 4. runossa, jossa Suonetarta kutsutaan ”suonia sitelemähän, / Päitä suonen päättämähän”. Maija Ruuskasen mukaan (30.7.2010) *Kalevalasta* lainattiinkin runotekstiä, jota saatettiin muokata kohtauksiin sopivaksi. Suonetar esiintyy *Kalevalan* kansanrunousperinteessä valtimoiden ja suonten jumalattarena, joka suojelee elämää⁷¹.

Merkittäväksi *Kalevala dell' Arten* ”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtauksessa muodostuu äidin tahdon merkitys pojan kasaan ompelemisessa: ”Vieläköhän tästä Lemminkäisen kasaan saan? - - Kyllä minä tästä vielä pojan kasaan saan” (*KdA*-käsikirjoitus, II 7.). Toisaalta Sauteria mukaillen taiteellisella tasolla luotu esteettinen nautinto⁷² tuntuu tärkeältä juuri tässä kohtauksessa, mistä minullekin katsojana on jäänyt voimakas muistikuva. Taiteellisella tasolla luotu katsojan oma arvio esiintyjästä vaikuttaakin katsomiskokemukseen: esiintymiseen liittyvät koodit eli kulttuuriset ja henkilökohtaiset olosuhteet ja esteettiset normit⁷³ tulevat näkyviksi. Kulttuurisesti pidän voimakkaana kalevalaisen fantasian läsnäoloa, joka vaikuttaa Lemminkäisen äidin puvustukseen:

⁷¹ Ks. esim. *Kalevalan* 4. runo (1999, 66–70).

⁷² Ks. lisää Sauter 2000, 9.

⁷³ Ks. lisää taiteellisesta tasosta Sauter 2000, 54–55.

hänellä on yllään vaalea karjalainen huivipäähine, paita ja sen päällä tumma nyöriliivi sekä pitkä punainen sarkahame ja jalassa nahkavirsut. Joka tapauksessa taiteellisella tasolla korostuvat näyttelijä Tanja Elorannan taidot ja katsojan – tässä tapauksessa minun – niistä tekemät arviot.

”Haravointia ja ompeluhommia” -kohtauksessa koen katsojana arvottaneeni Elorannan esiintymistä juuri sen luoman esteettisen vaikutelman perusteella, jolloin tanssillinen osaaminen ja näyttelijän voimakas eläytyminen vaikuttivat positiiviseen arviooni. Lisäksi tyyllilajin – *commedia dell’arte* – vaatima fyysisyys ja teatterin eri osa-alueiden yhdistäminen havainnollistui kyseisessä kohtauksessa. Näyttelijä toimikin musiikkia, fyysisyyttä ja laulua yhdistävässä kokonaisuudessa taidokkaasti. Myös sensorisella tasolla heränneet uteliaisuus, huomio ja jännitys⁷⁴ tuntuivat kyseisessä kohtauksessa olennaisilta katsojakokemuksessani. Toisaalta Sauterin mallin symboliselle tasolle kuuluva vertauskuva voimakkaan kehollisesta äitiydestä tulee esiin tässä tanssikohtauksessa. Kyse on Sauterin mallin kontekstissa esittävästä tasosta, jolla näyttelijän ruumiillisen toiminnan symbolisuus korostuu.

4.2 Ristiinpukeutuminen ja ristiinrakastuminen

Ristiinpukeutumisen teema tulee esiin ”Ainon tarina” -kohtauksessa, jossa ovat läsnä Väinämöinen, Ilmarinen ja Sampo. Väinämöinen on kertonut omaan menneisyyteensä liittyvän tarinan itsestään ja Joukahaisesta, ja hän ”nukettaa” Lemminkäisen esittämään itseään ja Ilmarisen Joukahaista (*KdA-DVD*, I 10.). Kyseessä on siis roolihenkilön identiteetin hetkellinen vaihdos, johon ei liity vielä sukupuoli-identiteetin muutosta. Kuvattu sukupuoli-identiteetti alkaa kuitenkin horjua Väinämöisen kertoessa Ainosta⁷⁵, jonka hän sai Joukahaiselta tämän hävittyä kilpalaulannan⁷⁶.

Väinämöinen muuttaa katseellaan Lemminkäisen Ainoksi huomattuaan, että tällä on samanlainen vartalo ja tämä on yhtä nuori – seitsemäntoistavuotias – ja vaaleahiuksinen kuin Aino. Takaisin

⁷⁴ Ks. lisää Sauter 2000, 8.

⁷⁵ Ennen Lönnrotin kirjallista projektia Aino lienee esiintynyt suullisessa perinteessä pienellä alkukirjaimella merkityksessä ”aino sisko” tai ”ainoa tyttönen”, joilla on saatettu viitata perheen ainoaan siskoon ja tyttölapseen (<http://fi.wikipedia.org/wiki/Aino>, haettu 26.7.2010). Lönnrot on saattanut luoda Ainosta nimen muuttamalla adjektiivin pienen alkukirjaimen isoksi ja siten erisnimeksi. Tämä tulee esiin Joukahaisen sisaren yhteydessä: ”Sisar nuoren Joukahaisen, / *Ainoa* emonsa lapsi, / Läksi vasto metsästä, / Vastan päitä varvikosta.” (*Kalevala* 1999, 420; 31. runo.) Ajatus nimen sepittämisestä on mielenkiintoinen, koska siihen liittyy mahdollinen Lönnrotin draamallinen tausta-ajatus: alun perin nimettömästä tytöstä luodaan oma henkilöahmonsansa.

⁷⁶ Ks. myös *Kalevala* 1999, 30. runo.

itseksensä muuttanut Ilmarinen alkaa hiipiä varovaisin askelin kohti Lemminkäisen esittämää Ainoa. Taustalla soitetaan chimes-putkisoitinta ja kanteletta, joka assosioi tapahtuvan kohtauksen kalevalaiseen Suomeen. Ainolla on Väinämöisen mukaan pitkät jalat, elegantit kädet, siniset silmät, hienostunut nenä ja makeat huulet – Lemminkäinen siirtää naisellisesti hiuksia otsaltaan ja seisoo viehkeästi paikallaan. Kun Ilmarinen ja Väinämöinen lähestyvät Lemminkäistä suudellakseen tätä, Lemminkäinen hyppää Ainon tarinan mukaisesti järveen – Ilmarisen käsivarsille – ja heittää henkensä pyörähtäen maahan makaamaan. Ilmarinen vertaa Ainon kuolemaa Kanervaan ja kutsuu Louhea vihaisesti nimeltä. Hän lähtee paikalta uhaten hakevansa Sammon ja syövänsä joutsenen (Kanervan), jolloin Lemminkäinen nostaa päänsä säikähtyneenä – Kanerva ei ole kuollut vaan joutsen – ja herää lumouksestaan. (*KdA-DVD*, I 10.)

Butlerin mukaan (2006, 55) sukupuolen performatiivisuus tulee kulttuurisesti esiin biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välisenä epäjatkuvuutena, jossa sosiaalisen ei välttämättä tarvitse heijastaa biologista. Kun sosiaalisen sukupuolen rakennettua luonnetta teoretisoidaan itsenäisenä biologisesta sukupuolesta, sosiaalisesta sukupuolesta muodostuu vapaasti kelluva keinotekoinen tuote. Tämän seurauksena mies ja maskuliininen voivat aivan yhtä helposti merkitä naispuolista kehoa kuin miespuolista, ja nainen ja feminiininen miespuolista yhtä hyvin kuin naispuolista kehoa. (mt., 55.) *Kalevala dell' Arten* ”Ainon tarina”-kohtaus osoittaa, miten vaivattomasti myös näyttelijäntyössä sosiaalisen sukupuolen vaihtaminen tapahtuu. Samalla tapahtuvat sukupuoli-identiteetin muutokset rakentuvat ikään kuin kerroksiin, joissa kansallinen historia ja eri henkilöllisyydet kasautuvat päällekkäin ja luovat useita samanaikaisia merkityksiä. Näin ajateltuna esimerkiksi Lemminkäisen muuttuminen Ainoksi sisältää useita kerroksia: näyttelijä Sakari Saikkonen esittää ensin Lemminkäistä, joka esittää Väinämöistä, joka esittää Ainoa, joka lopulta tuhoutuu, ja Lemminkäisen henkilöllisyys palaa takaisin.

Butlerin mukaan (2006, 55) sosiaalinen sukupuoli tarkoittaa biologisen sukupuolen omaksumia kulttuurisia merkityksiä, kun taas biologisen sukupuolen mies-nais-asettelun jyrkän kaksijakoisuuden purkaminen on monimutkaisempaa. Jos biologinen sukupuoli ajatellaan hormonaalisen, kromosomaalisen ja anatomisen toiminnan säätelämäksi, herää kysymys subjektin biologisen sukupuolen historiasta (mt. 55). Lemminkäisen kohdalla tämä historia pitää sisällään mahdollisuuden horjauttaa pysyvä biologinen sukupuoli kuitenkin myös naissukupuolen suuntaan. Naiselliseksi ajatelluilla eleillä kenties halutaan luoda kuvaa Lemminkäisen piilotetusta feminiinisestä sukupuolesta, joka esitettäessä tuntuu parodialta. Lemminkäisen puvustuskaan ei muutu, vaan naisellisuus toteutuu nimenomaan elekielessä. Butlerin mukaan (mt., 243) biologisen

sukupuolen performatiivinen tyyllittely saattaakin tehdä sukupuolen toistosta parodiaa, jossa toistoa ei sido määräys esittää luonnollistettuja identiteettejä. Ruumiillisista pinnoista saattaa tällöin tulla esityksen paikkoja, joissa riitasointuinen ja epäluonnollistettu performanssi paljastaa luonnollisen performatiivisen statuksen (mt., 243).

Butlerin mukaan (2006, 243) parodialla on mahdollisuus lujittaa eroa luonnollistetun, ensisijaisen sukupuolihahmon ja sellaisen sukupuolen välillä, joka näyttää jäljitellyltä, ikään kuin se olisi epäonnistunut kopio. Tällaisella biologisen sukupuolen luonnollistettua jatkuvuutta ristiriitaistavalla kehon tyyllittelyllä on mahdollista luoda kumouksellista ruumiillista politiikkaa, jossa subjektin epäjatkuvuuden tuottamiseen tulee tilaisuus. Tällainen keholla tyyllitelty, performatiivinen ”epäonnistunut kopio”, jossa alkuperäinen, aito ja tosi esitetään vaikutuksina ja seurauksina, onkin kumouksellista naurua. (mt., 242–243.) Mitä tosiasioita sukupuolesta, todellisia tai kuvitteellisia, Lemminkäisen ristiinpukeutuminen siis esittää? Lemminkäisen pyörähtäessä paikallaan ympäri ja alkaessa esittää Ainoa hän muuttaa jalkojensa asentoa vienoksi seisomiseksi, jolloin yleisöstä alkaa kuulua naurua. Erityisesti naiskatsojien nauru kuuluu Aino-parodian aikana, mikä voisi mielestäni kertoa kumouksellisen naurun lisäksi Sauterin mallin⁷⁷ sensorisella tasolla tapahtuvasta yleisön tunnistamisreaktiosta. Tällöin katsoja tunnistaa näyttelijän esiintymisessä kognitiivisella ja emotiivisella tasolla jotain, johon kykenee samastumaan. Toisaalta myös symbolisen tason ruumiillistettu toiminta herättää samastumista ja tulkintaa, mahdollisuuden itsereflektiiviseen nauruun. Naiskatsojan tunnevastine Aino-parodiaan saattaakin avata sisäisen katseen, joka peilaa naissukupuolen kulttuurista merkitystä katsojassa.

Butlerin mukaan (2006, 238) subjektin toimijuus oletetaan yleensä jollain tapaa pysyvästi olemassa olevaksi, jolloin ”kulttuuri” ja ”diskurssi” ikään kuin tahraavat ”subjektin” mutta eivät muodosta sitä. Tällöin kulttuurin tahraama subjekti neuvottelee itse oman rakentumisensa silloinkin, kun konstruktiot ovat sen oman identiteetin määreitä. Toisaalta naissukupuolen subjektin häivyttäminen toimijuudesta liittyy identiteettipolitiikkaan. (mt., 237–238.) Mikä ”Ainon tarina”-kohtauksessa on sitten ”minän” luonnollista esittämistä, mikä puolestaan kopiota ja mitä se merkitsee? Lemminkäisen tyyllittelevä ristiinpukeutumisele esittää naista, mutta häivyttää samalla subjektin, jossa moninkertainen esittäminen ikään kuin monistaa kuvatut sukupuoli-identiteetit ja antaa esiintyjän ruumiille mahdollisuuden poliittiseen kumouksellisuuteen. Jos keho vapautuu sukupuolen esittämisen biologisesta ja sosiaalisesta vaatimuksesta, voiko mieli vapautua samoista

⁷⁷ Ks. lisää Sauter 2000, 8.

vaatimuksista? Tämä tulee esiin ”Ainon tarina”-kohtauksen yhteydessä nimenomaan katsojakokemuksissa, joissa katsojan biologiselle ja sosiaaliselle sukupuolelle asettamat rajat ovat yksilöllisiä. Olisikin mielenkiintoista tutkia, miten katsojat ovat kyseisessä kohtauksessa tulkinneet sukupuolta merkitsevät rajat. Toisaalta myös Lemminkäisen sukupuolta epäjatkuvasti toistavan kehollisen tyylyttelyn yhteys Suomen kansalliseen ruumiin normatiivisuuteen tuntuu kiinnostavalta kysymykseltä.

Lemminkäisen Aino-parodia sisältää myös drag-viitteen, jossa sukupuolen tyylyttely tuottaa fantasian naissukupuolen esittämisestä. Butlerin mukaan (2006, 231) drag luo naisesta varsin yhdenmukaisen kuvan, mutta tämä sukupuolen jäljittely tulee paljastaneeksi samalla yhdenmukaisuutta luovan heteroseksuaalisen järjestyksen fiktion. Yleisöstä kuuluva nauru saattaakin olla tunnistavaa naurua, jossa esityksen biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välinen murtuma tulee näkyväksi yhteiskunnallisessa kontekstissaan. Se peilaa luonnollistettua todellisuutta, jossa eletään, mutta luo samalla fiktiota heteroseksuaalisesta koherenssista. Butlerin mukaan (mt., 230) drag-performanssi leikittelee samalla esiintyjän anatomian ja esitetyn sukupuolen välisellä erolla. Väinämöisen todetessa Lemminkäisen ja Ainon olevan samaa kokoa tämä anatominen vastaavuus tulee näkyväksi, ja nuoren miehen Ainoa muistuttava ulkonäkö laukaissee vanhan miehen muiston sukupuolisen halun kohteesta. Toisaalta Lemminkäisen Ainoesityksen yhteys suomalaisen nuoren naisen arkkityyppiin on vahva.

Jos performatiiviset sukupuoli-identiteetit ajatellaan kerrostuviksi, voidaan ajatella Väinämöisen näkevän kuvitteellisesti ristiinpuetussa Lemminkäisessä ensin itsensä ja sitten seksuaalisen halunsa kohteen. Väinämöinen rakastuu ristiin nähdessään Lemminkäisessä nuorena hukkuneen halunsa kohteen – Ainon. Toisaalta tämä ristiinrakastumisen fantasia koskettaa myös Ilmarista, joka muuttuu ensin Joukahaiseksi ja sitten takaisin omaksi itsekseen. Ristiinrakastumisen kontekstissa tärkeäksi muodostuu Aino miesten halun kohteena, mutta tämä ristiinrakastuminen ei sisällä kohteen vastavuoroista halua vaan tukahduttaa sitä. Halun kohteena Aino symboloikin tukahdutettua viettienergiaa, joka lopulta tuhoaa itsensä.

Butler käsittelee Freudin yhteydessä sukupuoli-identiteetin melankoliaa⁷⁸. Hänen mukaansa (2006, 131) melankoliassa rakastettu kohde menetetään monin eri tavoin: menetyksen voi aiheuttaa ero, kuolema tai tunnesiteen katkeaminen. ”Ainon tarina” -kohtauksessa Väinämöisen rakkaus Ainoon

⁷⁸ Ks. Freud Butlerissa 2006, 122–133.

on yhteydessä melankoliaan, jossa menetyksen on aiheuttanut nuoren tytön kuolema. Lisäksi ristiinpukeutumisten myötä kyseistä kohtausta voidaan käsitellä sen sisältämien bi- ja homoseksuaalisten viitteiden valossa: Väinämöinen on rakastanut nuoruudessaan naista (Ainoa), jota ”Ainon tarina” -kohtauksessa esittää Lemminkäinen (mies). Väinämöisen kohdalla biseksuaalisuus olisi yksi mahdollinen tarkastelukulma, jota mukailee myös Seppo Ilmarisen halu suudella Ainoa eli Lemminkäistä. Muutoinhan Ilmarinen on esityksen kuluessa kiinnostunut Kanervasta, joka on nainen. Butler argumentoi (mt., 130) että melankoliasta seuraavassa samansukupuolisessa samastumisessa ratkaisemattomat kohdesuhteet ovat poikkeuksetta homoseksuaalisia. Väinämöisenkin suhde Ainoon näyttäytyy ratkaisemattomana tämän hukuttautumisen vuoksi, ja toisaalta Väinämöisen halu Ainona esiintyvää Lemminkäistä kohtaan kertoo homoseksuaalisesta, samansukupuolisesta samastumisesta halun kohteeseen.

Butlerin mukaan (2006, 128) melankoolikko kieltää kohteen menetyksen, ja sisäistämällä kohde pyritään maagisesti palauttamaan. Tämä tapahtuu ”ei ainoastaan koska menetys on tuskallinen, vaan koska kohdetta kohtaan tunnetut ristiriitaiset tunteet vaativat, että kohde säilytetään muistissa, kunnes eroavaisuudet on ratkaistu” (mt., 128). Väinämöisen kohdalla Aino näyttääkin sisäistyneen muistiin ja siten minän osaksi. Ristiriitaiset tunteet voisivat puolestaan liittyä siihen tosiasiaan, että Aino on hukuttautunut. Väinämöinen on jäänyt ilman vastarakkautta, ja toisaalta kohteen menetyksen kieltäminen liittyy Lemminkäisen ”ainottamiseen”. Tämä rakkauden kohteen maaginen palauttamisyritys kuitenkin epäonnistuu, sillä Ainona kuvainnollisesti esiintyvä Lemminkäinen hukuttautuu – tarina toistaa itseään. Butlerin mukaan (mt., 130) kohteen menetykseen liittyy myös kieltäminen, joka toistaa heteroseksuaalisen halun lakia ja säätelee erillisiä sukupuolisia identiteettejä. Lemminkäisen Ainona hukuttautuminen näyttäytyy homoseksuaalisen rakkauden kieltona, jossa lopulta heteroseksuaalinen laki palautuu. Hukuttautuminen estää homoseksuaalisen rakkauden toteutumisen näyttämöllisesti, ja siten heteroseksuaalinen järjestys sanktioi myös erillistä homoseksuaalista identiteettiä.

Väinämöisen kohdalla rakkauden kohteena esiintyvän Lemminkäis-Ainon menetys näyttäytyy jäykkien sukupuolirajajojen sääntelemänä kieltona, jossa nämä rajat eivät kuitenkaan kykene kätkemään alkuperäistä rakkautta sekä naiseen että mieheen. Ristiinrakastuminen sisältääkin *Kalevala dell' Arte* -esityksessä melankolian ja toisaalta samansukupuolisen samastumisen rakkauden kohteen tavoittelussa. Rakkaudenkohteeseen liittyy toisaalta asian käsittelemättömyys, sillä Aino on hukunut Lemminkäisen esittämänä. Voisiko Ainon kuolema edustaa jopa bi- ja homoseksuaalisen rakkauden kuolemaa, jolloin vain Lemminkäisen ja Kanervan välillä toteutuva

heterorakkaus on ainoa hyväksytty sukupuolisen rakkauden toteutumistapa? Butler tiivistää sukupuolirajoihin liittyvän kiellon seuraavasti:

Mitä tiukempi ja vakaampi sukupuolipiirteistö ja mitä käsittelemättömämpi alkuperäinen menetys on, sitä jäykemmin sukupuolirajat pystyvät kätkemään sen alkuperäisen rakkauden menetyksen, jota tunnustautumattomana ei voida ratkaista (Butler 2006, 130).

Butlerin mukaan (2006, 236) ei ole todenmukaisia eikä valheellisia, ei oikeita eikä vääristyneitä sukupuolitekoja, ja todellisen sukupuoli-identiteetin oletus paljastuu säänteleväksi fiktioksi. Sukupuolen todellisuutta ylläpidetäänkin jatkuvasti sosiaalisilla esityksillä, jolloin maskuliinisuuden ja feminiinisuuden käsitteet rakentuvat osana performatiivisen strategiaa (mt., 236). *Kalevala dell' Arten* kontekstissa ristiinpukeutumisen – tai -pukemisen – teko antaa kuitenkin mahdollisuuden yhdistää myös kalevalainen näkökulma performatiiviseen ulottuvuuteen. Miesten kesken esitetty Aino-kohtaus nostaa esiin myös homoseksuaalisen viitteen, jossa Ainoksi pukeminen ikään kuin oikeuttaa sukupuolisen performanssin. Tällöin mahdollistuu sex-gender-jaottelua eli sukupuolen ja seksuaalisuuden välistä erottelua⁷⁹ kyseenalaistava sukupuolen pohtiminen vaihtoehtoisten identiteettien näkökulmasta. Tämä näkökulma politisoi aiheensa – sukupuolen rakentumisen moniselitteisyyden.

5. Henkilöhahmojen kautta kuvattu postmoderni identiteetti

Erika Fischer-Lichten mukaan (2002, 5) eurooppalaiseen traditioon kuuluvia näytelmiä voidaan lukea identiteetin luonnoksina tai yhteenvetoina. Kysymys identiteetistä teatteriesitysten yhteydessä on kuitenkin pulmallinen, sillä identiteetti merkitsee ihmisen autenttista minuutta. Fischer-Lichten mukaan (mt., 1) muutos identiteetissä ei tulekaan kysymykseen. Muutos voidaan kokea ja surra vain väärennöksenä siitä, mikä on autenttinen: identiteetin menetyksenä (mt., 1). Teatterissa näyttelijän identiteetti ei siis todellisuudessa muutu, vaan hän esittää muuttuvansa roolinvaihdosten myötä. Korostankin, että *Kalevala dell' Arten* analyysin yhteydessä tarkastelen nimenomaan henkilöhahmojen yhteydessä kuvattua identiteettiä ja niiden mahdollisia siirtymätiloja, en näyttelijöiden minuuden muutoksia.

Erika Fischer-Lichten mukaan (mt., 6) tutkimukset yhteiskunnallisen historian, mentaliteettien historian, kulttuurisen historian ja ideoiden historian alueelta on sisällytettävä identiteetin tutkimukseen teatteritieteessä. Fischer-Lichte argumentoi (mt., 6) tämän tarpeen liittyvän siihen,

⁷⁹ Ks. lisää Butler 2006, 219.

miten näytelmiä ja sosiaalista todellisuutta on verrattava keskenään tutkimustulosten varmentamiseksi. Olen valinnut identiteetin tarkastelemisen teoreettiseksi heijastuspinnaksi Stuart Hallin kulttuurisen identiteetin teorian, jonka avulla *Kalevala dell' Arte* voi tarkastella myös suhteessa sosiaaliseen todellisuuteen. Tällöin puhutaan esityksessä olevista identiteetin representaatioista, jotka kuvaavat minuutta.

Hallin mukaan (1999, 9) marginaalissa sijainnut identiteetin kokemus alkaa nykyajassa paradoksaalisesti edustaa postmodernia kokemusta. Hall kysyy, onko siirtyminen marginaalista keskiöön postmodernin kokemuksen ydintä. Minuus rakentuu tällöin poissa- ja läsnäolevassa kiistasuhteessa johonkin ”todelliseen” minään. Postmodernilla subjektilla ei ole kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä. Minuudet ovat paikaltaan siirtyneitä eli hajakeskitettyjä tai pirstoutuneita. Postmoderni identiteetti ei koostukaan yhdestä, vaan monista identiteeteistä, jotka ovat toisinaan ristiriidassa keskenään tai jopa yhteensopimattomia toisiinsa nähden. Kulttuuriin identiteetteihin projisoimamme identifikaatio- eli samastumisprosessi onkin tulossa aiempaa avoimemmaksi, moninaisemmaksi ja ongelmallisemmaksi. Nämä muutokset ovat niin laajoja ja perustavia, että Hall kysyy, eikö muutoksen kohteena olekin itse moderniteetti. (mt., 10–11, 21–23.) Hallin näkemys identiteetistä eroaa Fischer-Lichten teoriasta. Siinä, missä Fischer-Lichten mukaan identiteetti merkitsee ihmisen aitoa minuutta, Hallin ajattelussa minuus rakentuu kiistasuhteessa autenttiseen minään.

Fischer-Lichten mukaan (mt., 2) esimerkiksi filosofinen antropologia, kulttuurinen antropologia ja feminismi ovat kehittäneet erilaisia käsitteitä identiteetistä, jotka eivät ainoastaan oleta muutosta. Ne itse asiassa jopa ymmärtävät muutoksen edellytyksenä yksilölliselle biografialle sekä yhteisöjen luomiselle ja toiminnalle (mt., 2). Mielestäni ei olekaan sattumaa, että *Kalevala dell' Arte* -esityksen tarkastelu nojautuu niin kulttuurisen antropologian, feminismin kuin teatterintutkimuksenkin teoreettiseen käsitteistöön. Koska esityksen fiktiossa sosiaalinen tausta liittyy voimakkaasti kalevalaiseen yhteisöön, kulttuuri-identiteetin teoria voi antaa arvokasta tukea tutkimukselle. Identiteetin kuvauksen tarkastelun yhteydessä esitys on mielestäni lisäksi liitettävä aikaan, jossa esitys on tehty.

Stuart Hallin kulttuurisen identiteetin teorian yhteydessä puhutaan todellisten ihmisten todellisista identiteeteistä, ja *Kalevala dell' Arte* -esitys saattaa heijastaa jotain todellista identiteetin kuvaamisen yhteydessä. Fischer-Lichte jatkaa (mt., 6), että jos näytelmien rakenteen muuttumisen ja identiteetin käsitteen muutoksen välillä on todellakin olemassa läheinen side, tällöin näytelmän

rakenteen ja sen ehdottaman identiteetin välillä on suora yhteys, ja tämä identiteetti voidaan päätellä vain rakanneanalyysistä. Mielestäni onkin tärkeää painottaa, että juuri *Kalevala dell' Arte* -esitystä tutkittaessa olennaista on päätellä tutkimustulokset esitysanalyysin keinoin.

Hallin mukaan (1999, 71) häälyviä ja siirtymätilassa eri positioiden välillä olevia kulttuurisia identiteettejä on kaikkialla. On muistettava, että kaikki, mikä tapahtuu *Kalevala dell' Arte* -esityksessä henkilöhahmojen minuuksien kontekstissa, edustaa fiktiota. *Kalevala dell' Artessakaan* roolihahmojen identiteetit eivät ole pysyviä, vaan ne rakentuvat muuttuvien minuuksien varaan. Tällöin kaikki identiteetit mahdollistuvat fiktiossa – ainakin hetkeksi. Esityksen potentiaali perustuukin niihin henkilöhahmojen identiteetteihin, jotka eivät ole pysyviä. Juuri minuuden jatkuva hakeminen ja uusintaminen saa esityksen henkilöhahmojen identiteettikuvauksen muistuttamaan postmodernia. Esimerkiksi edellisessä luvussa käsittelemäni ristiinpukeutuminen voidaan tulkita hajautuneen identiteetin kuvaamisen näkökulmasta. Lisäksi henkilöhahmojen identiteetit tai henkilöhahmojen väliset sosiaaliset hierarkiat eivät ole annettuja vaan sopimuksenvaraisia. Myös esityksessä tapahtuvat eläinmetamorfoosit kertovat roolihahmojen identiteettien siirtymätilasta.

Fischer-Lichten käsittelee Helmut Plessnerin ajatusta näyttelijästä katsojan peilinä, joka heijastaa katsojan mielikuvaa toisesta, eli mielikuvaa toisesta hänestä itsensä⁸⁰. Identiteetin kuvaamisen yhteydessä ei olekaan kyse näyttelijän identiteetistä, vaan siitä minuudesta, jonka hän tarjoaa katsojalle⁸¹. Fischer-Lichten mukaan näyttelijä suorittaa toimintansa kehon ja kielen sekä esitetyn roolin avulla:

the actors stage aspects and scenes which the spectators perceive and understand as representative of society in terms of their identity as members of a particular society and as themselves (mt., 2).

Kalevala dell' Arte -esitystä voidaankin mielestäni tarkastella esiintyjän ja katsojan välisenä vuorovaikutussuhteena, jolloin esiintyjä välittää katsojalle kuvaa yhteiskunnallisesta todellisuudesta. Tämä ajatus muistuttaa Sauterin teoriassa esiintyviä kommunikaation tasoja, joiden kannalta olennaista on esiintyjän ja katsojan välinen vuorovaikutussuhde. Esitys saattaa heijastaa sitä yhteiskuntaa ja aikaa, jossa esitys tapahtuu ja jossa me elämme. Analysoimani esityksen

⁸⁰ Ks. Plessner Fischer-Lichtessä 2002, 2.

⁸¹ Samastumispuheen tarjoaminen liittyy myös Sauterin teoriassa symbolisen tason katsojareaktioon: identifikaatioon.

kohdalla olen jo puhunut kansallisen katseen kohdistumisesta suomalaisen kulttuuriympäristöön, jossa kalevalaisella perinteellä on olennainen merkitys.

Miten identiteetin tutkimus suhteutuu sitten *Kalevala dell' Arten* taustalla vaikuttavaan commedia dell' arte -perinteeseen? Fischer-Lichten mukaan (mt., 2) toisen ja itsen havainnoiminen tapahtuu kehon instrumentaalisen, ekspressiivisen ja semioottisen käytön yhteydessä. Olen jo käsitellyt näyttelijän ekspressiivisyyttä commedia dell' arten keskeisenä elementtinä, mikä tulee esiin myös *Kalevala dell' Artessa*. Fischer-Lichte jatkaa (mt., 5), että keho ja nimi ovat jatkuvasti yhteydessä identiteetin ongelmaan. Esityksen tarkastelun yhteydessä käsittelen identiteetin kuvaamisen problematiikkaa juuri henkilöahmojen (ja siten nimien) ja kehonkielen tarkastelun kautta. Fischer-Lichte toteaa (mt., 4) teatterihistorian yhteydessä esimerkiksi commedia dell' arte -näyttelijöiden performatiivisten toimintojen tarkastelun mahdolliseksi tiettyjen roolihenkilöiden identiteetin lavastamisen ja esittämisen yhteydessä. Mielestäni *Kalevala dell' Arte* on kuitenkin hyvä esimerkki siitä, miten commedia dell' arte -näyttelemistä voidaan tarkastella nykyajassa, postmodernin identiteetti-problematiikan peilinä.

5.1 Kanervan diaspora

Kanerva on esimerkki naisesta morsiamena *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. ”Joutsenloitsu”-kohtauksessa Louhi muuttaa loitsulla Ilmarisen kanssa avioliitosta kieltäytyneen Kanervan joutseneksi (*KdA-DVD*, I 5.). Kanervan kohdalla identiteetin hajanaisuus representoituu juuri siinä eläinmetamorfoosissa, jossa ihminen ja eläin näyttävät toisiinsa nähden yhteensopimattomilta. Eläimellä ei ole itsetietoisuutta siinä, missä ihmisen identiteetti perustuu itsensä tiedostamiseen. Fischer-Lichten mukaan (1990, 2) itsetietoisuus onkin perustana sosiaalisille ryhmille riippumatta siitä, mitä toimintoja ”minä” esittää. Toisaalta voisi kysyä Kanervan yhteydessä, minkä muutoksen metamorfoosi aiheuttaa kuvatussa naishahmon minuudessa. Esityksen fiktiivisessä ympäristössä Kanerva joka tapauksessa menettää identiteettinsä. Miten joutsenen olomuoto sitten peilaa nuoren naisen minuutta? Kanervan identiteetti pirstoutuu oman äidin laulaessa hänelle loitsun avulla linnun olomuodon. Identiteetin hajanaisuus kuvastuu voimakkaasti Kanervan kehossa, kun hänen asentonsa muuttuu suoraryhtisestä hieman kumaraan ja kädet levittyvät siiviksi. Samalla hänen pukunsa muuttuu valkoiseksi ja hän saa joutsennaamion⁸². Kanervan paikaltaan siirtynyttä

⁸² Tämä kehollisuuden näkökulma puolestaan liittyy Sauterin kolmitasoisen mallin esittävään kontekstiin.

identiteettiä kuvaa se, miten Ilmarinenkaan ei tunnista morsiantaan ”Seppo Ilmarisen uhkaus” -kohtauksessa.

Muutkin *Kalevala dell’ Arte* -esityksen eläinmetamorfoosit liittyvät erityisesti naisiin: Lemminkäisen äiti muuttuu lokiksi (*KdA-DVD*, I 8.) ja Louhi kotkaksi (*KdA-DVD*, II 12.)⁸³. Lisäksi Lemminkäinen muuttuu šamanistista matkaa varten Zanniksi (*KdA-DVD*, I 16.), joka ei kuitenkaan ole eläin vaan edustaa *commedia dell’ arte* n arkkityyppistä palvelijaa. Joka tapauksessa esityksessä naishahmojen eläinmetamorfooseissa toistuu linnuksi muuttaminen. Vaikka Kanervan yhteydessä kuvataan postmodernia identiteetti-problematiikkaa, hän muuttuu linnuksi ainoastaan fiktiossa. Näyttelijälle on kyse roolin vaihdoksesta, mikä kuitenkin kuvaa nykyaikaisen identiteetti-problematiikan olemusta: Kanervan identiteetin kuvauksessa roolihahmon minuus siirtyy paikaltaan.

Hallin mukaan (1999, 224) kulttuurinen identiteetin rakentuminen voidaan ymmärtää ainakin kahdella eri tavalla: Ensiksikin identiteetti voidaan määrittellä yhden, yhteisen kulttuurin, eräänlaisen kollektiivisen ja ”todellisen minän” kautta. Tällöin merkitystä minuuden rakentamisessa on kulttuurin yhteisillä esi-isillä ja historialla, ja yhteiset historialliset kokemukset ja kulttuuriset koodit muodostavat ”kansalle” viitekehykset ja rajat. (mt., 224.) *Kalevala dell’ Arten* kontekstissa identiteetin voisi siis ajatella muodostuvan kalevalaisesta yhteisöstä, joka jakautuu vielä Kalevan ja Pohjolan yhteisöihin. Kanerva edustaa Louhen tyttärenä Pohjolan kansaa, jonka yhtenäisyyden ulkopuolelle hänet joutsenen olomuotoisena symbolisesti suljetaan.

Toiseuttaminen määrittää joutsenen olomuotoista Kanervaa. Hän eroaa Kalevan ja Pohjolan sukujen valtaväestöstä fyysisen olemuksensa vuoksi – ja myös siksi, että on kieltäytynyt äitinsä tahdon vastaisesti sukujen välistä liittoa vahvistavasta avioliitosta. Kanerva pakenee joutsenena kotiseudultaan kohti kuoleman tyysijaa Tuonela ja laulaa joutsenena surumielisen laulun. ”Joutsenlaulu”-kohtauksessa joutsen laulaa tyhjässä, hämärästi valaistussa *commedia dell’ arte* -valoneliössä muiden näyttelijöiden muodostaman kuoron säestäessä laululla, rummulla ja ksylofonilla valoneliön sivuilla: ”Tuonen mustaan virtaan sydämeni veit - - Sydämeni sirusina, palasina tuhansina” (*KdA-DVD*, II 5.). Samalla maassa kyyhöttävä Kanerva liikuttelee siipi-käsiään ja katsoo eteensä muodostuvaa Tuonelan virtaa kellertävän näyttämövalon muuttuessa punertavaksi.

⁸³ Metamorfooseja tapahtuu myös *Kalevalassa*. Ks. esim. Louhen muuttuminen kotkaksi, *Kalevalan* (1999) 23. runo.

Kanervan yksinlaulu rakentaa kuvaa pirstoutuneesta identiteetistä, mitä säkeet palasina olevasta sydämestä havainnollistavat. Hallin mukaan (1999, 228) kulttuurisen identiteetin sisäinen anastaminen subjektilta silpoo ja rampauttaa tätä. Näin käy myös Kanervalle, joka lentää eläimenä tämänpuoleisesta kohti tuonpuoleista, toiseutettuna, tunnistamattomana ja vailla alkuperäistä kotimaataan Pohjolaa. Voisiko Kanervan diasporassa elävää ja muuntunutta identiteettiä tarkastella myös toisesta näkökulmasta?

Hallin mukaan (1999, 227) kulttuurinen identiteetti on mahdollista nähdä myös toisella, edelliseen ykseyteen liittyvällä, mutta siitä poikkeavalla tavalla. Tämän näkökulman mukaisesti monien samankaltaisuuksien lisäksi syvät ja merkittävät erot tunnustetaan. Tällöin ”yhden kansan” historian lisäksi korostuu tulevaisuus, joka laskee perustan todellisille olemuksillemme. Murtumat ja epäjatkuvuudet näyttäytyvät ainutlaatuisina, ja on kyse joksikin tulemisesta pikemmin kuin jonakin olemisesta. (mt., 227.) Myös Kanervan minuuden kuvaus voitaisiin nähdä tulevaisuuden näkökulmasta, jolloin joutsenen olomuotoisen nuoren naisen identiteettikehitys voitaisiin nähdä joksikin tulemisena. Tätä kuvastaa hänen pakosalla olonsa, jossa ainutlaatuisuutta edustaa joutsenena oleminen. Hallin mukaan (mt., 227) eroja korostava kulttuurinen identiteetti ei olekaan jotain valmiiksi olemassa olevaa, vaan käy läpi jatkuvia muutoksia. Tämä muutos toteutuu Kanervan animaalisessa metamorfoosissa, joka ei kuitenkaan jää lopulliseksi: esityksen ”Loppusanat”-kohtauksessa Orja ja muut henkilöahmot muuttavat Lemminkäisen vieressä seisovan joutsen-Kanervan takaisin naiseksi.

Orja vetää joutsen-Kanervan näyttämön keskelle, ja kaikki näyttelijät alkavat kiertää tämän ympärillä laulaen yleisölle – myös Kanerva laulaa: ”Olit kukka ollessasi / kasvaessasi kanerva, / mesimarja mainittaissa / kulta kuiskuteltaessa”⁸⁴ (*KdA-DVD*, II ”Loppulaulu”). Kanerva kääntyy selin yleisöön, jolloin Orja poistaa häneltä joutsennaamion. Näyttelijöiden kävely ja kalevalamittainen laulu kanervankukasta tytön ympärillä nopeutuu, ja Kanerva kääntyy paljastetuin kasvoin kohti yleisöä viereensä polvistunutta Lemminkäistä kädestä pidellen. Esitys päättyy kuvaan, jossa valkea-asuinen Kanerva seisoo keskellä Lemminkäinen vieressään ja muut näyttelijät takanaan ja sivuillaan. Fischer-Lichten mukaan (2002, 3) uusi identiteetti näyttää olevan tulosta tietyistä performatiivisista toiminnoista, joita esittäjät suorittavat yksin tai toistensa avustamina.

⁸⁴ Kyseinen kohta tulee esiin myös *Kalevalan* 23. runossa: ”Olin kukka ollessani, kasvaessani kanerva, - - mesimarja mainittaissa, kulta kuiskuteltaessa”.

”Loppulaulu”-kohtaus havainnollistaa tätä henkilöahmon uutta identiteettiä, josta näyttelijät rakentavat kuvaa yhteistyössä.

Kanervan muuttuminen ihmisestä eläimeksi ja takaisin osoittaa *Kalevala dell’ Arte* -esityksen loppukuvan valossa identiteetin olevan Hallia mukaillen jatkuvassa muutosprosessissa. Hajanaisuudestaan huolimatta identiteetti ei ole kuitenkaan koskaan hajonnut, vaan menee jotakin kohti. Hallin mukaan (1999, 15) identiteetti toteutuu itsereflektiossa, suhteessa toisiin ”toisiin”, sattumassa ja epävarmuudessa, mutta säilyttää silti toimintakykynsä. Kulttuuriset identiteetit ovat samastumisen tai sulkeuman epävakaita pisteitä, jotka muotoillaan historian ja kulttuurin diskursseissa. Ne ovat asemointia, positioimista, eivät olemuksia. (mt., 229.) Kanervankin identiteetti positioituu epävakaisiin kohtiin henkilöahmon menneisyydessä, ja lopulta hänen minuutensa on kuvattu suhteessa toisiin toisiin, esimerkiksi Lemminkäiseen. Hallin mukaan (mt., 229) menneisyys puhuttelee meitä muistin, fantasian, kertomusten ja myyttien kautta. Niin myös *Kalevala dell’ Arte* -esityksessä kalevalainen fantasia elää henkilöahmojen taustalla, mistä esimerkiksi laulu kanervankukasta kertoo.

Hallin mukaan (1999, 229) on aina lisäksi olemassa identiteettien ja positioiden politiikkaa, jonka alkuperä ei sijaitse jossain ongelmattomassa, transsendentaalisessa ”alkuperän laissa”. Niin myös Kanervan identiteetin kuvaus tuottaa laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa positioiden ja identiteettien politiikkaa, jossa sukupuolen merkitys on tärkeä. Kanervan kieltäytyminen häistä ja lopulta avioituminen Lemminkäisen kanssa rikkoo kuvaa vanhempansa tahdon toteuttavasta nuoresta naisesta.

Hall muistuttaa (mt., 223) vielä, että identiteettiä tulisi pitää ”tuotantona”, joka on aina prosessissa ja muotoutuu pikemminkin esittämisessä kuin sen ulkopuolella. Kanervan hajaantuneen identiteetin kuvaaminen on jatkuvaa prosessia, jossa esittäminen muokkaa henkilöahmon minuutta. Loppukuvassa huomion keskipisteenä ylväästi valkoisessa asussa seisova neito muodostuu vertauskuvaksi naisen vahvuudesta ja puhtaudesta, jota myös yhteisö arvostaa ottaessaan Kanervan tälle omistetulla laululla takaisin kansan jäseneksi. Lisäksi Kanervan pystyssä seisominen ja Lemminkäisen Kanervan viereen polvistunut asento voisi kuvata kosintaa, joka esityksen lopussa muuttuu toivotuksi – Lemminkäisen veljen Ilmarisen kosintaahan Kanerva alun perin pakeni. Yhteisö hyväksyy tämän seisomalla kirjaimellisesti tytön takana ja sivuilla kuin tämän aietta tukien ja puolustaen. Toisaalta loppukuva vahvistaa myös *commedia dell’ arte*’n koomisen juonikaavan,

joka päättyy nuorten rakastavaisten onnellisiin häihin. Davide Giovanzanan mukaan (9.4.2010) *commedia dell' arte* -scenariot päättyvät nuorten häihin, jolloin rakkaus voittaa lopulta.

5.2 Orjuus *Kalevala dell' Artessa*

Hallin mukaan (1999, 16) kaikki identiteetit paikantuvat kulttuuriin, kieleen ja historiaan. Kyseinen näkökulma korostaa identiteettien kulttuurisuutta. Kuulumme tiettyihin etnisiin, rodullisiin, kielellisiin, uskonnollisiin tai (ennen kaikkea) kansallisiin kulttuureihin. Toisaalta Hall muistuttaa nationalismin hitaasta ja ristiriitaisesta liikkeestä kohti etnisyyttä identiteettien uutena lähteenä, mikä on osa uutta politiikkaa. (mt., 17, 19.) Suomen kansalliseepoksen *Kalevalan* yhteydessä kansallisen kontekstin merkitys on vahva, ja myös *Kalevala dell' Artessa* kuvataan kulttuurista identiteettiä.

Soile Mäkelän mukaan (9.4.2010) hänen esittämänsä Orjan kohdalla henkilöhahmon luomisen ongelma liittyi *Kalevala dell' Arte* -esityksen harjoitusprosessin naamioimprovisaatioissa kieleen:

Sitten kun me alettiin tehdä *Kalevala dell' Artea*, niin mä aloin improta, mulla oli naamio ja mä aloin etsiä sitä hahmoa, ja mä puhuin jotain Helsinki-yleissekametekielä, ja ei lähtenyt, siis ei mikään lähtenyt liikkeelle. Oli tosi semmonen että voi ei, tämä on ihan järkyttävää, että mun teki mieli puhua italiaa, koska mä olin italiaksi ennen puhunut⁸⁵. Sitten mä yks kerta piruuttani kokeilin Tampereen murretta, ja sitten se oli sellainen klik, ai niin, tietenkin. (Mäkelä 9.4.2010.)

Voimakas Tampereen-murre alkoikin kehittää henkilöhahmoa, ja samalla toteutui *commedia dell' arte* -arten periaate näyttelijöiden henkilöhahmoja määrittävistä paikallismurteista:

Hehän ovat alun perinkin puhuneet omia dialektejaan ja murteitaan [*commedia dell' arte* -näyttelijät], että niinhän se pitää olla, että eihän kukaan mitään yleiskieltä. Kaikissa asioissa pitää mennä ääripäähän myös kielellisesti, että jokainen tyyppi on voimakkaasti jotakin. (Mäkelä 9.4.2010.)

”Intro”-kohtauksen alussa Lemminkäisen äiti säestää šamaanirummulla, mihin muut henkilöhahmot osallistuvat ikään kuin soittaen kuvitteellisia šamaanirumpuja. Samalla he päästävät tasaista, matalaa kurkkuääntä Orjan astuessa Pulcinella-naamio⁸⁶ kasvoillaan näkyviin Väinämöisen selän takaa. Hän toivottaa avoimin käsin yleisön tervetulleeksi ”nääs” -sanan avulla. Orja esittelee itsensä ja tarinan ja jää näyttämön keskelle kertomaan Louhen ja Väinämöisen sukujen valtataistelusta. (*KdA*-DVD, I ”Intro”.) Kielen merkitystä henkilöhahmon identiteetin rakennusaineksena havainnollistaa kertomus Kanervan naittamisaikeista:

⁸⁵ Italia oli ollut Mäkelän opiskelukielenä Kiklos-teatterikoulussa Italiassa vuonna 2001–2002.

⁸⁶ Vrt. kuva *commedia dell' arte* -arten Pulcinella-naamiosta Duchartressa 1966, 221.

Toi sen äitee Louhi on kilpailuttanut koko joukon potentiaalisia miäsehrokkaita, mutta mikään ei riitä, nysse Louhi on saanu päähänsä että avioliitosta on ihan turha unelmoira, ellei joku tuu ja tao sille jotain ihmevärkkiä nimeltä Sampo. (*KdA*-käsikirjoitus, I ”Intro”.)

Hallia mukailten identiteetti liittyy kieleen, kulttuuriin ja historiaan, mikä Orjan yhteydessä paikantuu Suomeen ja vielä tarkemmin Hämeeseen. Toisaalta šamaanirumpu ja muiden henkilöhahmojen matala ääni liittävät esityksen muinaissuomalaiseen aikaan.

Suomenkielisten sanojen merkitystä nyky-Suomessa tutkineen Pirkko Nuolijärven⁸⁷ mukaan (2005, 165) paikallismurteet ovat alkaneet yhtenäistyä kansallisessa kieliyhteisössä. Muutoksessa helsinkiläismurre yleistyy ja toisaalta neutraalit yleiskieliset sanat korvaavat suppeampien paikallismurteiden ilmaukset (mt., 165–166). *Kalevala dell’ Arte* sijoittuu teatteritapahtumana nykyaikaan, ja työryhmä on kehittänyt esiintyjien kielenkäytön tavat improvisaatioissa. Tästä Mäkelän esittämä Orja toimii esimerkkinä. Orjan tapauksessa on kuitenkin mielenkiintoista huomata kehityksen olleen juuri päinvastainen suhteessa Nuolijärven havaintoon. Esityksen harjoitusprosessissa yleiskielisestä ja neutraalista Helsingin-murteesta on siirrytty marginaalisempaan, kielenkäytöltään leimallisempaan Tampereen-murteeseen. Toinen ”nääs”-ilmaus liittyy olennaisesti ”Antero Vipunen ja nääsloitsu” -kohtaukseen, jossa Väinämöinen ja Lemminkäinen pakottavat puussa piileksivää, puuhun sulautuneeksi Antero Vipuseksi luulemaansa Orjaa auttamaan loitsulla Kanervan etsimisessä. Tällöin Orja laulaa lopulta kaksi ”nääs nääs nääs” -loppuista säettä, mutta Kanervan sijaan lokista takaisin ihmiseksi muuttuva Lemminkäisen äiti tulee näyttämölle (*KdA*-DVD, I 14.).

Mistä tämä paikallismurteeseen liittyvä kielellinen piirre (esimerkiksi nääs-sana) kertoo Orjasta? *Kalevala dell’ Artessa* kielellinen moninaisuus ja toisaalta Orjan Tampereen-murre havainnollistavat sitä, miten näennäisesti yhtenäisen kulttuurin läpäisee joukko sisäisiä jakoja ja etnisiä taustoja⁸⁸. Orjan kielellistä identiteettiä kuvataan esityksessä tamperelaismurteen avulla, mikä liittyy Zanni-hahmojen vahvoin paikallismurteisuuksiin. Muut henkilöhahmot puhuvat joko suomen yleiskieltä tai paikoin italiaa (Väinämöinen *KdA*-DVD, I 16.) ja englantia (Väinämöinen ja Louhi läpi koko esityksen). Hallin mukaan (1999, 54–55) kaikki modernit kansakunnat ovat ”kulttuurisia sekasikiöitä”, ja kulttuureja tulisi tarkastella diskursiivisina⁸⁹ keinoina: ero esitetään

⁸⁷ Ks. lisää kirjoituksia *Kalevalan* kielestä ja perinteestä Huttunen & Nuolijärvi (toim.) 2005.

⁸⁸ Ks. lisää yhtenäisyyden ja eron suhteesta kulttuurissa esim. Hall 1999, 54–55.

⁸⁹ Hallin mukaan (1999, 98–99) diskurssissa on kysymys tiedon tuottamisesta kielen välityksellä, jolloin diskurssi koostuu ei ainoastaan yhdestä vaan useista toisiinsa liittyvistä lausumista.

yhtenäisyydeksi ja identiteetti samuudeksi. Lisäksi kalevalaisten kansanrunojen todellisuus lienee ollut homogeeninen ja korostanut karjalaismurteita siinä, missä Suomen nykytodellisuus avaa etnisesti heterogeenisemmän kuvan kulttuurista.

Toisaalta sanan esittäminen liittyy kalevalaisessa runoudessa myös sanan ruumiillisuuteen, jonka merkitystä kalevalamittaisessa runokulttuurissa Lotte Tarkka on tutkinut⁹⁰. Orjan yhteydessä sanan ruumiillisuus näkyy ”Antero Vipunen ja nääsloitsu” -kohtauksessa, kun suurikokoiset eleet vahvistavat murteellisia sanoja ja loitsun tehoa⁹¹.

Naamion käyttäminen liittyy Orjan läpi koko esityksen commedia dell’ arteen. Samoin Mäkelän oma teatterin opiskelemiseen liittyvä historia Italiassa tuli mukaan esityksen valmistamisen prosessiin: itsensä irtisanova Orja hyvästelee Lemminkäisen Tuonelassa ”Arrivederci”-sanalla (*KdA*-käsikirjoitus, II 2.).

Hallin mukaan (1999, 55) rotu ei ole biologinen vaan diskursiivinen kategoria. Tämä muistuttaa Butlerin ajatusta sosiaalisen ja biologisen sukupuolen välisestä erosta, jossa sosiaalinen sukupuoli liittyy diskursiivisen kategorian tavoin kulttuuriin. Myös Orjan yhteydessä rodullinen näkökulma tulee esiin: *Kalevalan* yhteisön hierarkkista rakennetta ajateltaessa Orja edustaa jo nimensä perusteella kulttuurin alinta sosiaalista tasoa. Tätä havainnollistavat myös Orjan tehtävät. Tärkeimmäksi tehtäväksi muodostuu Louhen käskyn mukaan joutseneksi muutetun Kanervan etsiminen (esimerkiksi *KdA*-DVD, I 7.).

Orja paljastaa myös sukupuoli-identiteettinsä naamion takana, kun Lemminkäinen kokeilee Väinämöisen opastamana Kanervan neidoksi muuttamisen loitsua Orjaan. Tällöin Orja hoippuu kerran itsensä ympäri ja toisella kerralla kääntää naamion otsalleen selin yleisöön päin (*KdA*-DVD, I 14.). Käännöksessä paljastuvat näyttelijän omat kasvot, jolloin Väinämöinen hihkaisee englanniksi loitsun toimineen (*KdA*-DVD, I 14.). Mäkelä käännähtää uudelleen ympäri ja siirtää Pulcinella-naamion⁹² takaisin kasvoilleen. (*KdA*-DVD, I 14.). Fiktio tasolla Orjassa paljastuu mahdollinen rinnakkaisidentiteetti, joka kuuluu jollekulle anonyymille nuorelle neidolle. Toisaalta *Kalevalan*

⁹⁰ Ks. lisää Tarkka 2005, 99–101.

⁹¹ Tosin loitsu epäonnistuu, ja palvelijoiden epäonnistuminen tehtävien suorittamisessa on tyyppillistä commedia dell’ artessa.

⁹² Ks. Pulcinellasta lisää esim. Duchartre 1966, 208–221. Orja muistuttaa Pulcinellaa naamionsa muodon perusteella. Toisaalta Napolista kotoisin olevan Pulcinellan paikallismurre vastaa mielestäni hyvin Orjan Tampereen murretta.

traditioon kuuluvat, performatiivisuudessaan voimakkaat loitsut⁹³ saattavat esityksessä vaikuttaa henkilöhahmojen uusien identiteettien luomiseen.

5.3 Emännän ja palvelijan suhde

Hallin mukaan (1999, 61) kansakuntien välinen kulttuurinen vaihto luo nykyajassa erojen ja kulttuurisen pluralismin korostumista, jota voidaan nimittää globaaliksi postmoderniksi. Kansainvälistymisprosessissa kulttuurien yhtenäistyminen voisi johtaa ”kulttuuriseen homogenisoitumiseen”, mutta toisaalta ”globaalin” vaikutuksen rinnalla on myös uutta kiinnostusta ”lokaaliseen”. (mt., 62–63.) Tästä lokaalin ja globaalin välisestä suhteesta kertovat vertauskuvallisesti myös *Kalevala dell’Arte* -esityksen mikro- ja makrokosmos, joista ensimmäinen koskee Orjaa ja toinen Louhea. Käytän Louhesta tässä *commedia dell’arte* -näytelmien mukaisesti ”emäntä”-nimitystä ja Orjasta ”palvelija”-nimitystä⁹⁴. Mitä nämä kosmosmallit sisältävät ja kertovat Orjan ja emännän suhteesta?

Orja tulee kiireellä tummentuvalle näyttämölle kertomaan emännälleen löytäneensä mikrokosmoksen kivien ja kantojen alta, ja hän näyttää etusormillaan leikkineensä ”piänen piäniä” toukkien kanssa. Hän ei ole löytänyt Kanervaa, mikä oli alkuperäinen emännän antama tehtävä. (*KdA-DVD*, I 7.) Lokaalin vaikutus tulee esiin Orjan paikallismurteessa ja mikrokosmoksen koossa, jossa lokaali merkitsee paikallisuutta Hämeen yhteydessä⁹⁵.

Makrokosmoksen globaalius tulee puolestaan esiin Louhen ”Suuria suunnitelmia” -monologissa, jossa hän kertoo yleisölle maailmanhallitsemiskampanjasta kanteleen soittaessa pahaenteistä sointukuviota taustalla. Hän muodostaa käsillään siivet pohjoisten maiden ja jäätyneiden merien suojapaikaksi, mutta halu hallita koskee myös koko universumia. Hän näyttää käsillään aurinkoa, kuuta ja tähtiä taivaalla sekä kaikkea välissä olevaa, myös kaikkia universumin olentoja. Hänen äänensä voimistuu huudoksi ja muuttuu samassa kuiskaukseksi hänen kertoessaan halusta hallita maailmankaikkeutta universumin hallitsijattarena. (*KdA-DVD*, I 12.) Nimitän Louhen

⁹³ Ks. loitsu performatiivina Tarkka 2005, 87–92.

⁹⁴ Emännän ja palvelijan suhde havainnollistuu esimerkiksi Flaminio Scalan *Il finto marito* -näytelmässä (1619).

⁹⁵ Toisaalta se liittyy myös *Kalevalan* paikallisuuteen, jossa kansaneepoksen lokaali voisi tarkoittaa *Kalevalan* kansanrunojen keruupaikkoja. Ks. *Kalevalan* kansanrunojen keruupaikkoja tarkemmin Laaksonen 2008, 272–284. Lönnrotin matkat ulottuivat Pohjois-Suomesta aina Suomen eteläosiin ja Karjalan itäpuolelle asti, ja myös Häme oli osana runojenkeruukohteita (Laaksonen 2008, 274).

maailmanvalloitusutopiaa makrokosmoksi, sillä se näyttää vastakkaiselta suhteessa Orjan mikroskooppisen pieneen maailmaan. Globaali tulee esiin Louhen universumipuheessa, joka assosioituu äärimmäiseen globalisaatioon⁹⁶.

Kalevalaa ajatellen Sampo symboloi avainta valtaan ja maailmanvalloitukseen, mikä tulee näkyväksi myös ”Suuria suunnitelmia” -monologissa. Louhi kertoo Sammon todellisesta voimasta, jolloin djembe-rumpu alkaa säestää tummia sointuja soittavaa kanteletta (*KdA-DVD*, I 12.). Lotte Tarkan mukaan (2005, 162) Sampo liittyy keskeisesti myyttirunoihin, joissa runot maailmansynnystä, Sammon taonnasta ja Sammon ryöstöstä kuvaavat kosmoksen, maanviljelyn, vaurauden ja niukkuuden syntyä. Makrokosmos voisi liittyä kalevalaisten kansanrunojen sisältämään vertauskuvaan maailmankaikkeuden rakenteen synnystä. Toisaalta Louhen amerikanenglannin perusteella kielen alkuperä paikantuu Amerikkaan. Hallin mukaan (1999, 62) nykyisessä kansainvälistymisprosessissa englantia edustaakin kansainvälistä lingua francaa, joka pitää yllä kulttuurista homogenisoitumisen ilmiötä. Louhen makrokosmos pitää sisällään myös maailmanvalloitus suunnitelman, joka kertoo hankkeen imperialistisuudesta.

Mikro- ja makrokosoksen rinnalla Kaleva ja Pohjola näyttävät kaksijakoisen maailman ääripäinä. Hallin mukaan (1999, 144) ”me” ja ”ne” asetetaan jatkuvasti alttiiksi representaation binaariselle muodolle, jossa polarisoidut ääripäät sisältävät esimerkiksi jaottelun hyvään ja pahaan. Näin myös Louhen monologissa tumma näyttämökuvaa ja pahaenteinen musiikki assosioituvat mielen pimeisiin voimiin. Toisaalta binaarisuus sisältää *Kalevala dell’ Arten* yhteydessä myös hierarkkisen asetelman, jossa ääripäinä ovat ylästatusta edustava Louhi ja alastatusta edustava Orja.

Emännän ja palvelijan välisessä suhteessa orjuuttaminen on olemassa oleva asia. Hallin mukaan (mt., 144) läntisen maailman aiheuttamat orjuutukset ja pakkosiirrot saivatkin aikaan ihmisten juuriltaan kiskomisen ja heidän siirtämisenä plantaasitalouden (ja symbolisen talouden) piiriin, jolloin kansojen yhentyminen niiden keskinäisistä eroista huolimatta johti menneisyyden siteiden katkomiseen (mt., 230). *Kalevala dell’ Artessa* Orja edustaakin tätä toiseutta, joka *Kalevalan* maanviljelyskulttuurin synnyn myötä menettää siteensä menneisyyteen.

⁹⁶ Hallin mukaan (1999, 62) globaalista samastumista kutsutaan myös universalistiseksi identifikaatioksi ja lokaalia partikularistiseksi.

Mihail Bahtinin mukaan (2002, 11) karnevaali juhli virallisen juhlan vastakohtana ikään kuin tilapäistä vapautumista hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä: kaikkien hierarkkisten suhteiden, etuoikeuksien, normien ja kieltojen tilapäistä kumoamista. Commedia dell' artessa sosiaaliset hierarkiat ovat sopimuksenvaraisia ja saattavat kääntyä ainakin hetkellisesti ylösalaisin, jolloin palvelijasta tulee emäntä ja toisinpäin. *Kalevalassa* hierarkkisia suhteita havainnollistaa orjan arvoasema, joka on Mäkelän mukaan todella alhainen:

Mä vaan muistan lukeneeni jostain jotain kohtaa *Kalevalasta* ja siinä mainittiin orja, orjan hahmo, mutta se oli niin mitätön, että se oli vaan, että orja teki sitä ja tätä. Se ei ollut oma hahmonsa, että se oli niin alhainen, ettei siitä sen enempää edes puhuttu. (Mäkelä 9.4.2010.)

Bahtinin mukaan (2002, 11) erityisen merkittävää karnevaalissa oli kaikkien hierarkkisten suhteiden tilapäinen kumoutuminen. Karnevaalikielille on erittäin kuvaavaa omintakeinen ”ylösalaisin”, ”vastakkain” ja ”nurin” kääntämisen logiikka. Se vaihtaa herkeämättä ylhäisen ja alhaisen, kasvot ja takapuolen. Sen luonteeseen kuuluvat myös parodian ja ivamukaelman erilaiset muodot, profanoinnit, alentamiset, narrien kruunaukset ja kruunun riistot. (Bahtin 2002, 12.) *Kalevala dell' Arte* -esityksen commedia dell' artesta lainatun⁹⁷ hierarkiamallin tilapäinen kumoutuminen havainnollistuu ”Mikrokosmos nro 2” -kohtauksessa.

Louhi kutsuu Orjan paikalle saadakseen tältä joutseneksi muuttuneen Kanervan, mutta Orja alkaa näyttää sormillaan löytäneensä kivien ja kantojen välistä pieniä matoja vilisevän mikrokosmoksen (*KdA-DVD*, I 13.). Louhi alkaa puolestaan itkeä, valittaa ääneen ja väännellä käsiään sekä vaipuu polvilleen Orjan kertoessa, ettei hän ole löytänyt Kanervaa. Hän ojentaa kätensä eteenpäin nyhyttyään, että Ilmarinen ottaa Sammon takaisin. Orja tulee hänen viereensä ja sanoo, ettei emäntä silloin ”oo yhtään mitään”, vaan ”vajoo ihan alas, alemmas kuin maan matokset, alemmas kuin ykskään mun kavereista siällä mikrokosmoksessa”. Samalla hän alkaa painaa kädellään maahan lyyhistyvää Louhea yhä alemmas ja asettaa lopulta toisen jalkansa tämän selän päälle. Tällöin Orja on fyysisesti ylempänä Louhea, jolle hän puhuu emäntänsä tapaisesti käskevään äänensävyyn. Vasta Orjan alkaessa puhua jälleen mikrokosmoksesta Louhi nousee pystyyn ja alkaa säättää Orjan huonosti hoidetusta tehtävästä. (*KdA-DVD*, I 13.)

”Mikrokosmos nro 2” -kohtauksessa henkilöihahmojen väliset hierarkiasuhteet kumoutuvat tilapäisesti, kun Orjan alhainen arvoasema muuttuu päinvastaiseksi suhteessa Louheen. Nurin kääntämisen logiikka tulee näkyväksi, kun Orja alentaa ylempiarvoista emäntäänsä painamalla tätä

⁹⁷ Kyseessä on commedia dell' artessa esiin tuleva juonikaava, jossa palvelijasta tulee isäntä ja toisinpäin. Ks. esim. Scala 1619.

fyysisesti alaspäin. Samalla Orja parodioi emäntänsä arvoasemaa puhuessaan tämän tapaisesti. Kun Louhi nousee pystyyn ja alkaa sättiä Orjaa, sosiaalinen järjestys palautuu. Kyseinen kohta havainnollistaa sitä, miten *commedia dell'artessa* sosiaalisen järjestyksen ympärikäntö liittyy karnevaaliin. Bahtinin mukaan (2002, 12) juhla pyhitti epätasa-arvon, jonka vastakohtana karnevaalissa kaikki katsottiin tasavertaisiksi. *Kalevala dell'Artessa* tämä tulee näkyväksi juuri orjan ja emännän välisen suhteen hetkellisen ympärikäynnön yhteydessä.

Samalla Orja näyttää etusormillaan miimisesti mikrokosmoksen matoja maahan painetun emännän selän päällä, jolloin etnisiä erityispiirteitä korostava lokaali ottaa hetkellisesti voiton globaalista makrokosmoksesta. Paikallisuudesta tuleekin *Kalevalan* kontekstissa fantasioitu asioiden tila, ja Louhen imperialismi kääntyy edustajansa tappioksi. Näin käy lopulta myös kansalliseepoksessa ja näytelmässä, kun Louhi menettää Sammon⁹⁸. Juuri epävarmuus Sammon omistamisesta tekee emännästä heikon, sillä hän on sen antamasta vauraudesta riippuvainen.

5.4 Lemminkäisen hajoavan identiteetin kuvauksen tarkastelu

5.41 Šamanistinen metamorfoosi identiteetin muutoksen välineenä

Barbara Myerhoffin mukaan (1990, 245) transformaatioissa yksilön tietoisuuden tila muuntuu joksikin toiseksi. Tällöin yksilöllä on subjektiivisessa tilassaan uusi käsitys itsestä tai sosio/fyysisestä maailmasta, muunnos tietoisuudessa, uskomuksessa, tunteessa, tietämyksessä ja ymmärryksessä. Kyseessä on tarkistettu, kestävä ja kasvava mielen- ja tunnetila. (mt., 245.) Myös Lemminkäisen tietoisuuden tila muuttuu hänen mennessään Tuonelaan. Saadessaan kuulla äidiltään joutseneksi muuttuneen Kanervan olevan matkalla Tuonelaan Lemminkäinen kysyy Väinämöiseltä nopeinta reittiä sinne (*KdA-DVD*, I 16.). Väinämöinen vastaa nopeimman reitin Tuonelaan olevan šamanistinen matka. Koska Tuonela on Väinämöisen mukaan vaarallinen, hän käskee Lemminkäistä naamioitumaan. Tällöin Lemminkäinen keksiikin pukeutua Zanniksi, *commedia dell'arte* -henkilöhahmoksi. Merkiksi hyvinvoinnistaan hän ojentaa hanketta epäröivälle äidille harjan ja käskee Väinämöistä: ”Antaa soittaa”. Väinämöisen alkaessa lausua muunnosloitsua muut näyttelijät säestävät kuorona matalalla äänellä vanhaa tietäjää. Samalla Lemminkäinen alkaa horjua ja tanssia pois kohtauksesta, jolloin hän jää näyttämön ulkopuolelle selin yleisöön. Väinämöisen

⁹⁸ Kyseessä on Louhen ja Väinämöisen taistelu Sammosta, jonka Väinämöinen voittaa ihmekoneen hajotessa pirstaleiksi mereen. Ks. *Kalevala* 1999, 23. runo ja *KdA*-käsikirjoitus, II 12.

italiankielinen loitsu sisältää vetoimuksen tuulelle, jonka Väinämöinen käskee viemään Lemminkäisen korkean taivaan tuolle puolen Tuonelan synkkyyteen asti. Kuoron säestyskin sisältää tuulelle osoitetun loitsun: ”Ota tuuli purtehesi, ahava venosehesi, / viiä vieritelläksesi, tuonne tuonelan perille”⁹⁹. (*KdA-DVD*, I 16.)

Kyseinen kohta on nimetty ”Šamanistiseksi matkaksi”, mikä antaa jo vihjeen transformaation kuvauksesta. Se havainnollistaa myös kalevalamittaisessa runoperinteessä esiintyvää loitsujen performatiivisuutta, jossa tietäjän loitsu on kommunikaatiovälineenä tapa hakea välitöntä kontaktia tuonpuoleiseen käskemällä¹⁰⁰. Tarkan mukaan (2005, 93) loitsussa sanan voima perustuukin pitkälti prosesseihin, joilla sanat ja sanottu osoitetaan perinteelliseksi ja erikoistuneeksi kommunikaatioksi tuonpuoleisen kanssa. ”Šamanistinen matka” -kohta seuraa kalevalamittaiseen runotraditioon kuuluvan loitsuperformanssin periaatetta. Giovanzanan mukaan (9.4.2010) joutsenta etsimään menevä Lemminkäinen oli yksi *Kalevala dell’ Arten* pääaiheista.

Myerhoffin ajatusta transformaatiosta muistuttaa vielä šamanistista matkaa selkeämmin Lemminkäisen ”Tuonelaan tanssi” -kohta, jossa Lemminkäinen ottaa toisen olomuodon. Selin yleisöön seisomaan jäänyt Lemminkäinen tulee nopealla liikkeellä takaisin himmenevään *commedia dell’ arte* -valoneliöön, ja muun näyttämötilan valaistus hämärtyy (*KdA-DVD*, I 19.). Lemminkäinen alkaa tanssia valoneliössä ja kieppuu itsensä ympäri kiihtyvällä tempolla maata rumuttavien näyttelijöiden säestäessä yhä uudelleen toistuvalla tuuliloitsulla. Valoneliön valaistus pimenee kokonaan, ja näyttämönkin valaistus muuttuu tummanpunaiseksi. Tällöin muut näyttelijät jatkavat rummutusta ja loitsunlukua, mutta alkavat myös liikkua *commedia dell’ arte* -neliön ylitse taputtamalla polvia korkeiden huilusointujen säestäessä taustalla. Taustalla hoippuva Lemminkäinen on sillä aikaa kääntynyt selin ja asettanut Zannin pitkänenäisen naamion kasvoilleen. Tilan puolelta toiselle liikkuneet näyttelijät asettuvat kohtauksen ulkopuolelle ja alkavat päästää kurkustaan kuolonkorinaan rinnastuvaa ääntä. (*KdA-DVD*, I 19.) Esityksen fiktiossa paikka on muuttunut Tuonelaksi.

”Tuonelaan tanssi” -kohta osoittaa, miten Lemminkäisen tietoisuuden tila muuntuu toiseksi. Lemminkäisen uusi subjektiivinen käsitys itsestä tulee esiin Zanniksi naamioitumisen myötä, ja

⁹⁹ Kyseinen kohta tulee esiin myös *Kalevalan* 10.runossa Väinämöisen puhuessa Ilmariselle Pohjolaan suuntautuvasta kosioiretkestä: ”Ota tuuli purtehesi, ahava venosehesi, vieä vieretelläksesi pimeähän Pohjolahan!”

¹⁰⁰ Ks. Tarkka 2005, 87.

esityksen valaistuksen muuttuminen näyttää vertauskuvallisesti Lemminkäisen mielentilan muutoksen. Mielentilan lisäksi myös Lemminkäisen kehonkieli muuttuu erilaiseksi, mitä käsittelen myöhemmin. Joka tapauksessa Lemminkäisen muodonmuutoksen kohdalla on tehtävä ero kalevalaisen eläinmetamorfoosin kanssa, sillä Zannin arkkityyppinen henkilöahmo edustaa *commedia dell' arte* -perinnettä.

Myerhoffin mukaan (1990, 245) tietoisuuden muuntumisen tilaa voimakkaampina muutostiloina transsia, ekstaasia, possessiota, pakkomiellettä, muunnosta ja muita vastaavia pidetään usein sanoin kuvaamattomina. Kuitenkin Lemminkäisen liikkumisen tapa ja Zanniksi muuttuminen tuo tietoisuuden muuntumisen havainnollisesti esiin ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa transsitilana, kun taas pakkomiellelle liittyy henkilöahmon pyrkimykseen löytää Kanerva. Possessio liittyy siihen, miten tuulen henki pitää haltioitumisen tilassa hoippuvaa Lemminkäistä vallassaan. Erika Fischer-Lichte muistuttaa (2002, 4), että näyttelijän itesuggestiiviset voimat saattavat herättää transformaation näyttelijässä. Tämä tila täytyy saada aikaan kuitenkin niin kontrolloidulla tavalla, että se voidaan toistaa joka ilta. Tässä mielessä teatteria voidaan pitää liminaalisena tilana. (mt., 4.) Korostankin, että Lemminkäisen kohdalla tarkastelen henkilöahmon kautta kuvatun identiteetin muutosta enkä esiintyjän transformaatiota.

Toisaalta Lemminkäisen muuntautumisrituaali rinnastuu mielestäni myös tietäjään liitettyyn haltioitumiseen kalevalamittaisen runoperinteen kontekstissa. Tarkan mukaan (2005, 88) tietäjän haltioituminen saattoi johtaa motoriseen eli possessiotranssiin muttei varsinaiseen loveenlankeamiseen, tajunnanmenetykseen. ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa haltioituminen voisi liittyä tietäjänä pidetyn Väinämöisen sijasta Lemminkäiseen, sillä juuri hän suorittaa šamanistisen matkan. Motorinen possessiotranssi on mielestäni yhteydessä myös Sauterin mallin sensoriseen tasoon, jolla näyttelijän fyysisyys ja toisaalta mentaalinen puoli – tässä haltioituminen – korostuvat. Joka tapauksessa transformaatio havainnollistuu ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa yleisölle kommunikoivana esityksenä. Myerhoffia mukailleen¹⁰¹ transformaatorituaalit ovatkin kommunikoivia esityksiä, jotka tarjoavat aina jatkuvuuden ja ennustettavuuden tunteen. Lemminkäisen identiteetin kuvauksessa jatkuvuuden tunne tulee esiin siinä, miten Lemminkäisen henkilöahmo ”jatkuu” Tuonelassa toiseksi muuntuneena, Zannina.

¹⁰¹ Ks. Myerhoff 1990, 246.

Zanniksi naamioituneen Lemminkäisen identiteetin kuvauksessa leikitellään selkeiden kulttuuristen jakojen välillä. Tästä voidaan antaa esimerkkinä ”Spirit of Tuonela” -kohtaus, jossa Lemminkäinen saa luonnollisen äänensä ja suoran ryhtinsä takaisin nostaessaan naamion kasvoilleen. Hän näkee kaukaisuudessa joutsen-Kanervan, mutta havaitessaan Louhen asettaa Zanni-naamion takaisin kasvoilleen (*KdA-DVD*, II 2.). Lemminkäisen identiteetin kuvauksessa yhdistelläänkin kalevalaisia ja *commedia dell’arte* -tyylin vaikutteita. Lemminkäisen yhteydessä voidaan ajatella identiteetin kuvaamista laajemmin myös sukupuoli-identiteetin¹⁰² kontekstissa: Lemminkäinen on esityksen kuluessa esittänyt Väinämöistä, joka esittää Ainoa, joka esittää Lemminkäistä, joka esittää Zannia, joka esittää Lemminkäistä, joka esittää jälleen Zannia, joka esittää lopulta Lemminkäistä. Täten myös identiteettien uusiutuminen on kuvattu jatkuvana, jolloin henkilöhahmon tietoisuuden tila muuntuu jatkuvasti joksikin toiseksi. Samalla henkilöhahmon identiteetin kuvauksessa leikitellään eri henkilöisyyksillä, mikä on *commedia dell’arte* -tyylille ominainen piirre.

5.42 Tuonelan virta, tämänpuoleisen identiteetin viimeinen päätepysäkki

Myerhoffin mukaan (mt., 245) termi tietoisuus keskittää meidät individuaaliseen, subjektiiviseen tilaan pikemmin kuin kollektiiviseen tai sosiologiseen suhteeseen. Kuitenkin ”Tuonelaan tanssi” -kohtaus osoittaa, että transformaation kautta tapahtuva metamorfoosi voi laajentua koko esiintyjäryhmän ja jopa yleisön yhteiseksi ”tilaksi”. ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa Lemminkäisen muodonmuutokseen rytmisesti, liikkeellisesti ja äänellisesti osallistuvat näyttelijät luovatkin vaikutelmaa yhteisestä tietoisuudesta. Transformaatio sisältää kyseisessä kohtauksessa mielestäni esiintyjien ja katsojien kollektiivisuutta korostavan transsitilan, joka purkautuu vasta Lemminkäisen päästyä Tuonelaan.

Lotte Tarkan mukaan (2005, 301) tuonpuoleinen määrittely suhteessa rajaan, joka erottaa tämän- ja tuonpuoleisen maailman eli tämän- ja tuonilmasen. Kosmografiseksi esitetty raja tuonpuoleiseen on symbolinen ilmaus erilaisille reaalille rajoille ja etäisyydelle. Kalevalaisessa runoperinteessä rituaalisen toiminnan oli puolestaan tarkoitus säädellä rajaa sekä varmistaa kommunikaatio sen yli, ja rajanmäärittely oli pitkälti dialogia. (mt., 314, 328–329.) Myös *Kalevala dell’Arte* -esityksen ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa raja havainnollistuu näyttämövalaistuksen hämärtyessä ja muuttuessa tummanpunaiseksi, jolloin luodaan vaikutelmaa tämän- ja tuonilmasen rajan häilyvyydestä. Raja näyttää olevan vertauskuvallinen ilmaus tämänpuoleisen tilan suhteellisuudelle.

¹⁰² Ks. ristiinpukeutuminen luvussa 4.2.

Lemminkäisen kiivas ja pyörivä tanssi tuntuu kurovan välimatkat umpeen ja kutistavan tämän- ja tuonpuoleisen etäisyydet niin pieniksi, että maailmanvaihdos tulee mahdolliseksi. Kyseisen kohtauksen šamanistinen metamorfoosi mahdollistaa Lemminkäisen kommunikaation rajan yli, jolloin tanssista muodostuu tämä dialogin väline.

Voidaankin ajatella, että raja tämän- ja tuonpuoleisen välillä aukenee esiintyjien yhteisen performatiivisen toiminnan, loitsun ja tanssin kautta¹⁰³. ”Šamanistinen matka” -kohtauksessa Väinämöisen italiaksi lausuma tuuliloitsu kuvaa tuonpuoleisen sijaitsevan yläilmoissa, ei maan alla. Kristillisessä perinteessä helvetti assosioituu usein maan alle¹⁰⁴ siinä, missä taivasta pidetään konkreettisesti taivaalle tai sen tuolle puolen sijoittuvana todellisuutena¹⁰⁵. ”Tuonelaan tanssi” -kohtauksessa myös Sauterin mallissa keskeinen sensorisen vuorovaikutuksen taso¹⁰⁶ korostuu, kun kohtauksen ulkopuoliset näyttelijät astelevat transformaation aikana *commedia dell’arte* -valoneliön ylitse. Katsojalle tarjottu kognitiivinen ärsyke kyseisessä kohtauksessa on voimakas, sillä näyttämövalaistuskin muuttuu huomattavasti. Millainen muodonmuutoksen luoma tuonpuoleisen tila sitten on identiteetin kuvaamisen kannalta?

Tarkan mukaan (2005, 328) tuonpuoleinen esiintyi ajattelun välineenä, jolla kuvattiin negaation kautta käsityksiä identiteetistä, elävän ihmisen oikeasta paikasta kosmoksessa. Negaation lisäksi tuonpuoleisuuden kuvausta hallitsee kaksi muuta strategiaa: relationaalisuus ja spatiaalisuus. Relationaalinen ilmiö viittasi ”tämän” ja ”tuon” – itseyttä vastaan kontrastoituvan toiseuden – suhteeseen, kun taas spatiaalisuus ilmensi esimerkiksi sosiaalisia kategorioita, statuksia tilallisin keinoin. (mt., 301, 328.) Negaatiota Lemminkäisen kontekstissa havainnollistaa *Kalevala dell’Arten* ”Spirit of Tuonela” -kohtaus, jossa Zanniksi naamioitunut Lemminkäinen pelottelee sekä Orjaa että Louhea esittäytyen verta juovaksi Tuonelan hengeksi. Negaatio liittyykin kyseisessä kohtauksessa siihen, miten identiteettiä kuvataan vieraassa ulottuvuudessa ja vieraaksi muuntuneena. Relationaalisuus tulee ilmi tämän- ja tuonpuoleisen suhteena Lemminkäisen ylittäessä tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen rajan. Spatiaalisuus puolestaan ilmenee siinä, miten šamanistisen matkan myötä Lemminkäisen roolihahmo luopuu yhteisöllisestä statuksestaan ja kehonsa tämänpuoleisesta tilasta siirtyessään Tuonelan tilaan. Hän luopuukin tämänpuoleisen elämänsä statuksesta ja hierarkioista, jotka liittyvät *commedia dell’arte*ssa henkilöahmojen

¹⁰³ Rajan yhteydessä voi puhua myös esityksen dramaturgisesta rajasta esityksen kahden näytöksen välillä, sillä ”Tuonelaan tanssin” myötä ensimmäinen näytös muuttuu toiseksi näytökseksi.

¹⁰⁴ Ks. esim. Giovanzana 2008, 2.

¹⁰⁵ Voisiko kyseisessä kohtauksessa olla siis nähtävissä kristillistä vaikutusta šamanistisuuden rinnalla?

¹⁰⁶ Ks. Sauter 2000, 8.

väliseen arvojärjestykseen. Tuonelassa Lemminkäinen alkaakin edustaa itseyyttä vastaan kontrastoituvaa toiseutta suhteessa vainajiin: hän on elävänä vainajalassa.

Tarkan mukaan (2005, 308) Tuonela esiintyy myös vainajalana, jossa käydään taisteluja ja kuollaan, upotaan kalmistoon. Lemminkäisen identiteetin säilymisen kannalta kohtalokkaaksi ei muodostukaan Tuonela vaan siellä käyty taistelu. Lemminkäinen käy Louhen kanssa toinen toistaan voimakkaampien eläinten muodonmuutosten avulla kamppailun ”Eläintaisto”-kohtauksessa. Louhi taistelee suden, koiran, näädän ja kanan avulla. Lemminkäistä puolestaan auttavat härkä, jänis, orava, kettu ja haukka. Seuraavassa ”Lemminkäisen surma” -kohtauksessa Pohjolan emäntä ampuu nuolen Lemminkäisen rintaan, jolloin tämä hyppää Kanervaa kutsuen Tuonelan virtaan – ulos valoneliöstä – ja kuolee (*KdA-DVD*, II 4.). *Kalevalassa* puolestaan Lemminkäinen tavoittelee Pohjolan tytärtä, jonka Pohjolan emäntä lupaa Lemminkäiselle vastineeksi Tuonelan joutsenen tappamisesta (*Kalevala* 1999, 7. runo). ”Ulappalan ukko” laulaa kuitenkin ”umpiputken lainehista” Lemminkäisen sydämen ja vasemman kainalon läpi, jolloin Lemminkäinen kuolee (*Kalevala* 1999, 7. runo). *Kalevala dell’ Artessa* Lemminkäisen surmaajana *Kalevalasta* poiketen esiintyy kuitenkin Louhi.

Hallia mukaillen identiteettien hajakeskittyminen eli paikaltaan siirtyminen tai pirstoutuneisuus tulee Lemminkäisen roolihahmon kohdalla näkyväksi, kun hän hajoaa Tuonelan virrassa palasiksi. *Kalevalassa* puolestaan Tuonen poika hakkaa surmatun Lemminkäisen viideksi muruksi miekallaan (*Kalevala* 1999, 7. runo). *Kalevala dell’ Artessa* Lemminkäisen ruumiin hajoamista – tai hajottamista – ei esitetä näyttämöllisesti. Louhi uhkaa kuitenkin repiä tämän palasiksi ja myös repii Tuonelan ilmaa, ikään kuin siinä olisi ruumiinjäseniä, ja laulaa Lemminkäiselle manausloitsun (*KdA-DVD*, II 4.). Tämä viittaakin esityksessä Louhen olleen osallisena Lemminkäisen ruumiin hajottamiseen.

Lemminkäisen yhteydessä tämänpuoleisen ruumiillisuuden tila muuttuu kuolemassa ratkaisevasti ja kääntyy Tarkkaa mukaillen negatiiviseksi, elämän vastakuvaksi. Lemminkäinen saa kuitenkin toisen mahdollisuuden äidin kootessa hänet jälleen ihmiseksi. Tarkan mukaan (2005, 301) Tuonelan kontekstissa on perustasolla kyse egon ja toisen välisistä suhteista, identiteetti-prosessista, mutta keskeisten kategoriaerojen työstämiseen tarvittavat ilmaisulliset välineet tarjoaa tämän- ja tuonpuoleisen suhde. Lemminkäisen yhteydessä havainnollistuu kuvaus identiteetti-prosessista, jossa tämän- ja tuonpuoleisen suhteet ruumiillistuvat ja osoittavat lopulta yksilön haavoittuvuuden ja elämän rajallisuuden.

6. Lopuksi

Sauterin mukaan (2000, 13) teatterihistorian tutkijalle ongelmaksi muodostuu itse tutkimuskohteen poissaolo mennyttä teatteritapahtumaa analysoitaessa. Esteettinen nautinto kuuluu jo menneisyyteen, ja tutkimuskohteesta kirjoitettaessa joudutaan tukeutumaan muistiin. Muisti on kuitenkin pulmallinen media, vaikka toisaalta tutkimuskohteen – tässä tapauksessa teatteriesityksen – näkeminen tekee eron suhteessa muuhun tutkimusmateriaaliin. (Sauter 2000, 13.) Omalla kohdallani koen *Kalevala dell' Arte* -esityksen näkemisen olleen tärkeää, sillä esteettisen taide-elämyksen muisto toimii tutkimukseni taustana. Nähtyäni esityksen minulla on siitä muistikuva, joka kuitenkin hataroituu ajan kuluessa. Jo mennyttä esitystä tutkiessa tuleekin pohtineeksi, miten tutkimuskohdetta voi tarkastella esitystilanteen ollessa jo historiaa. Ehkä olen tullut saman kysymyksen äärelle kuin monet teatterin tutkijat tätä ennen. Joka tapauksessa pidän mielenkiintoisena sitä, miten esimerkiksi tätä esitystä tutkittaessa ensisijaisena tutkimuskohteena ei olekaan enää itse esitys vaan siitä tehty tallenne. Sauter muistuttaa (2000, 13), että tutkimusmateriaalin keruuseen liittyvää ”miten”-kysymystä tärkeämmäksi tulisi nousta sen kuvaamiseen liittyvä ”mitä”-kysymys.

Ennako-oletuksenani tutkimuksen alussa oli, että *Kalevala dell' Artessa* korostuisivat näyttelijöiden fyysisyys ja improvisaatio. Tämän alkuhypoteesin perustin kyseisen esityksen *commedia dell' arte* -muodolle, jonka olennaisina tunnusmerkkeinä esiintyvät kehollisuus ja improvisaatio. Tessaria mukailien juuri elekieleen ja verbaliikkaan pohjautuvan ekspressiivisyyden etsiminen improvisaationäyttelemisen perustaksi on kyseisen esitysmuodon syntyyn olennaisesti liittyvä elementti Italian teatterihistoriassa. Fyysisyys osoittautuikin paikkansapitäväksi ennako-oletukseksi, ja se läpäisee kaikki esityksessä tutkimani tasot kommunikaation ja kontekstin mallin, sukupuolen ja identiteetin kysymysten yhteydessä. Toisaalta improvisaation merkitys lopullisessa esityksessä jäi huomattavasti ennako-oletustani pienemmäksi. Sen merkitys korostui esitystä edeltävällä harjoituskaudella, jossa se muodosti tärkeän työskentelytavan näyttelijöille. Lopullinen esitys tuntuu lähenevän improvisaation niukkuuden vuoksi suomalaista esityksperinnettä: improvisaatio edustaa esityksessä toisen kulttuurin – tässä tapauksessa Italian – repertuaarista peräisin olevaa lainatyökalua ja *Kalevala* suomalaista repertuaaria. Toisaalta esityksen henkilöhahmot havainnollistavat *commedia dell' arte*lle ominaisia arkkityyppejä ja naamioita, ja valmiin näytelmätekstin puuttuminen esityksen harjoitusprosessin alussa kertoo *commedia dell' arte* n syntyyn liittyvästä kirjoitetusta tekstistä kieltäytymisestä.

Sauteria mukaillen sensorisen kommunikaation merkitys korostuu kaikkia muita kommunikatiivisia prosesseja ajatellen¹⁰⁷, mikä tulee esiin myös *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. Käsittelin esitystä erityisesti näyttelijäntyötä analysoiden: Sauterin mallissa näyttelijäntyön arvostaminen on yhteydessä esityksen arvostamiseen. Sensorisella tasolla esiintyjän ja katsojan välinen henkilökohtainen suhde korostuu, mistä annoin esimerkkinä Lemminkäistä esittävän Sakari Saikkosen työskentelyn. Saikkosen näyttelijäntyö vastasikin esitykselle asettamaani ennako-odotusta *commedia dell' arte* n fyysisyydestä. Esityksen kuluessa sensoriselle tasolle kuuluvat mieltymyksen, odotuksen ja tunnistamisen reaktiot tulivat esiin Saikkosen lisäksi muidenkin näyttelijöiden, esimerkiksi Lemminkäisen äitiä esittävän Tanja Elorannan kohdalla. Välillä esitysmuotoon liittyvä kognitiivinen tietämykseni *commedia dell' arte* -esitystavasta tuotti katsojareaktiossani myös negatiivisempia reaktioita kuten pettymystä liittyen ennako-odotukseen näyttelijäntyön korostuneesta fyysisyydestä. Kuitenkin myönteinen vaikuttaminen oli esityksen kuluessa päällimmäisin spontaani reaktioni: sensoriselle tasolle kuuluvat psyykkiset tuntemukset liittyvät Sauteria mukaillen kommunikatiivisten prosessien ydinalueelle. Lisäksi sensorisella tasolla korostuvien fyysis-psykkisten ärsykkeiden määrä esityksessä oli valtava: musiikki, tanssi, lavastuksen niukkuus ja naamiot vetosivat minuun katsojana erityisesti sanattomina aistikokemuksina. Väitänkin eleen hallitsevan sanaa esityksessä, mikä on *commedia dell' arte* -perinteelle ominaista, mutta suomalaisessa repertuaariteatterissa usein juuri toisinpäin.

Sauterin mallissa sensorisen ja symbolisen tason väliin sijoittuva taiteellinen taso kuvaa *Kalevala dell' Arte* -esityksessä esiintyjän ammatillista tietämystä ja taiteellista kyvykkyyttä, mikä *commedia dell' arte* n puolestaan liittyy elekielen ja verbaliikan ekspressiivisyyteen: ”tilannekoomisiin” lazzoihin ja jopa akrobaattiseen virtuositeettiin. Kyseisen esityksen kohdalla esteettiset normit ja taiteellinen kompetenssi liittyvätkin kehon ja toisaalta tekstin virtuoottiseen käyttämiseen, mihin nopeus ja nokkeluus kuuluvat osana. Annoin taiteellisesta tasosta jälleen esimerkiksi Lemminkäisen, jonka taiteellinen kompetenssi kommunikoi esityksessä myös katsojan taiteellisen tietämyksen kanssa. Toisaalta taiteelliselle tasolle kuuluva äänenkäyttö ja kehonliikkeet osoittautuivat Saikkosen näyttelijäntyössä ongelmallisiksi, kun hän muuntautui *commedia dell' arte* n arkkityypiseksi Zanni-palvelijaksi. Kuitenkin katsojakokemuksessa korostuvat mielihyvä ja arviointi tulivat Saikkosen lisäksi esiin muidenkin näyttelijöiden kohdalla, eikä esitysanalyysini tarkoituksena ole ollut arvottaa näyttelijäntyötä paremmuusjärjestykseen, vaan ottaa esimerkkejä tutkimusta varten. Kuitenkin koen Sauterin mallissa korostuvan sensorisen tason ohella

¹⁰⁷ Ks. Sauter 2000, 8.

merkittäväksi juuri taiteellisen tason merkityksen. Tämä saattaa liittyä esityksen näkemistä edeltävään taiteelliseen tietämykseeni *commedia dell' arte*sta, mikä loi ennako-odotuksia suhteessa *Kalevala dell' Arte* -esityksen esteettiseen sisältöön.

Sensoristen ja taiteellisten ärsykkeiden lisäksi *Kalevala dell' Arte* -esityksessä tuli esiin myös symboliselle tasolle kuuluvia merkityksiä, jolloin katsojan mielikuviutus korostui fiktiivisten merkkien ymmärtämisessä. Sauterin mallissa katsojan ymmärtämisprosessin aktiivisuus korostuu juuri symbolisella tasolla, joka seuraa esiintyjän taiteellisten toimintojen havainnoimisesta. Näkemäni esityksen korosteiseksi merkiksi luin Lemminkäisen surman, jonka yhteydessä kuolema-teema ja uudelleen syntymisen toivo tulevat esiin. Samastuminen ja tulkinta ovatkin katsojan mahdollisia reaktioita symbolisella tasolla. Kuoleman yhteydessä tulee jälleen kerran esiin myös *commedia dell' arte* -perinteelle ominainen ekspressiivisyys, jossa kuolemaan liittyvällä pelkistetyllä elekielellä oli olennainen merkitys. *Kalevala dell' Arte* -esityksen yhteydessä on mielestäni olennaista esittää vielä se huomio, että kaikki kolme kommunikaation tasoa toimivat esityksessä limittäin ja ikään kuin vuoropuhelussa keskenään. Tähän liittyy myös kyseisten kolmen tason soveltamisen problemaattisuus tutkimuksessa, sillä tasojen erottaminen tuntui ajoittain vaikealta. Kyse lieneekin pienistä vivahde-eroista eri tasojen kesken, jolloin jää tutkijan oman intuitiivisen herkkyyden ja älyllisen pohdinnan varaan tunnistaa aste-erot tasojen välillä. Toisaalta erittäin olennaiseksi koen katsojan motivaation merkityksen esitystä katsottaessa, sillä merkitysten luominen on nimenomaan katsojan oman ymmärtämisprosessin varassa. Joka tapauksessa kaikille kolmelle tasolle oli ominaista kehollisuuden korostuminen esittävän toiminnan yhteydessä *Kalevala dell' Artessa*.

Sauterin kommunikaation ja kontekstin mallin soveltaminen osoittautui mielestäni toimivaksi menetelmäksi esitysanalyysin tekemisessä. Erityisesti esitystallenteen seuraamisessa tekemäni havainnot tulivat mahdollisiksi hyödyntämäni mallin avulla, vaikka kyseinen kaavio auttoi myös käsikirjoituksen lukemisen prosessia. *Kalevala dell' Arten* kommunikaation tasoja tutkimalla avautui mahdollisuus pohtia esityksessä rakentuvia fiktiivisiä maailmoja ja toisaalta myös muuta teoreettista aineistoa. Butlerin performatiivisen sukupuolianalyysin kohdalla nousikin esiin kysymys, voisiko kommunikaation ja kontekstin mallia sukupuolittaa. Olenkin jo todennut, että tämä olisi kiinnostava jatkotutkimuksen aihe.

Olen käsitellyt *Kalevala dell' Arten* henkilöihahmoja ja ristiinpukeutumisia butlerilaisen sukupuolen teorian näkökulmasta. Kanervan yhteydessä tulee esiin se, miten Butleria mukaillen morsian

nähdään vaihtokaupan vahvistavana lahjana. Tällöin morsiamella on sekä funktionaalinen tehtävä kaupan edistäjänä että ritualistinen yhteys Kalevan ja Pohjolan sukujen symboliseen yhdistämiseen. Kanervan näittäminen liittyy myös kalevalaisessa kansanrunoudessa esiintyvään avioitumisen ja kosintamenojen traditioon. Butlerin analyysistä poiketen Kanerva ei kuitenkaan täysin vahvista patriarkaalista lakia, sillä hän ei toimi suhdejäsenenä kahden miesjohtoisen vaan nais- ja miesjohtoisen suvun välillä. Louhen johtama Pohjola yhtyisikin symbolisesti Väinämöisen johtamaan Kalevan sukuun Kanervan ja Ilmarisen avioitumisen myötä. Kanervan yhteydessä tulee kuitenkin ilmi Butlerin havainto morsiamen identiteettömyydestä. Tällöin klaanin poikkeuksetta miespuoliset jäsenet tuovat identiteetin etuoikeuden esiin avioliitolla, toistetulla symbolisen erottelun teolla. *Kalevala dell' Artessa* identiteetin etuoikeus ei kuitenkaan koske kahta miesjohtoista sukua, vaan naispuolisen Louhen johtaman Pohjolan suku muodostaa poikkeuksen Butlerin teoriaan nähden. Joka tapauksessa avioliitto on toistettu symbolisen erottelun teko, josta kieltäytyminen merkitsee Kanervalle ulkoistamista molemmista suvuista Louhen muuttaessa hänet joutseneksi.

Kalevala dell' Arte -esityksessä tulee naiskuvan yhteydessä esiin myös maskuliininen fantasia täydelliset kehon muodot omaavasta naisesta, jonka Seppo Ilmarinen takoo sekä kyseisessä esityksessä että *Kalevalassa*. ”Naisen taonta”-kohtauksessa tämä kuvitteellinen illuusio naisesta tulee esiin Seppo Ilmarisen ja Väinämöisen kehonliikkeissä ja eleissä, jotka muokkaavat naisen kehon muotoja utopistisin tavoin. Butlerin analyysissä keskeinen toisto havainnollistuu näyttelijöiden eleissä, joiden avulla luodaan metaforaa täydellisen naisen kehosta.

Commedia dell' arten suurinta feminiinistä tabua Stregaa eli noitaa vastaa *Kalevala dell' Arte* -esityksessä Louhi, jolla on kasvoillaan tumma puolinaamio esitystavan mukaisesti. Stregalla on maaginen kyky vaikuttaa taivaankappaleiden liikkumiseen, ja hän edustaa commedia dell' artessa deus ex machina -tyyppistä taikuria¹⁰⁸. Myös Louhella on esityksessä ja *Kalevalassa* maagisia voimia, mistä olen antanut analyysissäni esimerkin. Butlerin teoriassa esiin tuleva feministinen pohdinta patriarkaattia edeltävästä kulttuurista tiivistyy Louhen henkilöhaamoon, jonka yhteydessä on kuitenkin olemassa naisen kokemuksen jähmettämisen riski. Historiallisessa jatkumossa alkaa näyttäytyä tällöin ainoana mahdollisena vaihtoehtona maskuliininen yhteiskuntajärjestys, jota esityksessä edustaisi Väinämöisen johtama Kalevan suku. Kuitenkin Louhen johtama matriarkaalinen Pohjolan suku liittyy feministisessä tutkimuksessa esiin tuleviin merkkeihin

¹⁰⁸ Ajatus deus ex machina -tyyppisestä taikurista tulee Tessarilta. Ks. luku 2.2.

utooppisesta tulevaisuudesta, joka lupaa viedä kohti patriarkaalisen lain murskaamista ja uutta järjestystä. Esityksessä patriarkaatti ja patriarkaatti vaikuttavatkin samanaikaisesti peräkkäisyyden sijaan. Väinämöisen edustaman patriarkaatin vallan tuhoaminen liittyisi Hallitsijatar Louhen johtamaan uuden tulevaisuuden järjestyksen tilaan, joka alkaa muodostaa kuitenkin ahdasta ihannetta alkuperäisestä naiseudesta. Tähän ideaaliin ei sovi esimerkiksi Kanerva, joka saakin kärsiä äitinsä konservatiivisesta suhtautumisesta tunteisiin avioliiton yhteydessä. Patriarkaalinen kumous ei lopulta täysin toteudu, mutta naiseuden ahdas ideaali kuitenkin rikkoutuu esityksen lopussa: Kanerva nai Lemminkäisen – ja rakkauden.

Kun tarkastellaan naista äitinä *Kalevala dell' Arte* -esityksessä, analyysin kohteena on Lemminkäisen äiti. Esityksestä ottamani kohtausesimerkin valossa voidaan todeta, että Lemminkäisen äidin toiminnassa korostuu äidin oman tahdon ja aktiivisuuden merkitys¹⁰⁹. Tämä tulee näkyväksi Lemminkäisen henkiin herättämisen yhteydessä. Lisäksi Sauterin mallin kolme kommunikaation tasoa havainnollistuvat analysoimassani kohtauksessa, jossa äidin kehollisuus on kuvattu voimakkaana. Äidin yhteydessä rakennetaankin kuvaa kalevalaisesta naisesta, jonka esittämisessä korostuvat *commedia dell' arte*lle ominainen fyysisyys ja ekspressiivinen elekieli.

Ristiinpukeutuminen *Kalevala dell' Arte* -esityksessä havainnollistaa puolestaan Butlerin analyysiin liittyvää sukupuolen performatiivisuutta, mikä tulee esiin ”Ainon tarina”-kohtauksessa. Biologisen ja anatomisen sukupuolen välillä ei nähdä enää yhtäsuuruusmerkkejä, vaan sosiaalinen sukupuoli voi alkaa esittää myös biologista. Lemminkäinen Ainona onkin esimerkki ruumiillisten pintojen hyödyntämisestä esityksen paikkoina, joissa riitasointuinen ja epäluonnollistettu performanssi paljastaa luonnollistetun performanssin statuksen. Lemminkäisen Aino-parodia sisältää drag-viitteitä, mikä synnyttää kumouksellista naurua erityisesti esityksen naiskatsojissa. Tällöin heteroseksuaalisen järjestyksen fiktio murtuu, ja samalla esiintyjän ruumis toteuttaa kumouksellista politiikkaa kopiaoidessaan vaihtoehtoisia sukupuoli-identiteettejä. Ruumiin kumouksellisuutta voisi edustaa *commedia dell' arte*n kontekstissa myös Lemminkäisen fyysisiä taitoja ilmentävä ele- ja liikekieli ”Ainon tarina”-kohtauksessa. Joka tapauksessa kerrostuvien sukupuoli-identiteettien yhteydessä tulee esiin myös Väinämöisen mahdollinen bi- ja homoseksuaalinen rakkaus Ainoa esittävää Lemminkäistä kohtaan *Kalevala dell' Arte* -esityksessä. Tämä olisi uusi tulkinta kansaneepoksessa heteromiehenä kuvatusta Kalevan suvun kantaisästä. *Kalevala dell' Artesa*

¹⁰⁹ Vaikka lähtökohtaisesti hän tukee toisen poikansa Seppo Ilmarisen avioliittoaikeita, lopulta suhde Lemminkäiseen muodostuu merkittävämmäksi. Ks. esim. Akseli Gallen-Kallelan maalaus *Lemminkäisen äiti* (1897).

häneen liittyy kuitenkin ristiinrakastumisen yhteydessä melankolian käsite. Menetyksen ja melankolian on aiheuttanut Aino-tytön kuolema, jonka Väinämöinen pyrkii kieltämään palauttaen tämän yhä uudelleen muistiinsa – ja näyttämölle. Lemminkäisen esittämän Ainon hukuttautuminen liittyy siihen, miten samansukupuolinen samastuminen ja homoseksuaalisuus kielletään heteroseksuaalisen halun laissa.

Sukupuolen tarkastelun yhteydessä koen Butlerin analyysin olleen hyödyllinen teoreettinen malli *Kalevala dell' Arte* -esityksen tarkastelussa. Erityisesti ristiinpukeutuminen edustaa esityksessä queeria, jolloin henkilöhahmon biologinen sukupuoli ei estä sosiaalisen sukupuolen vaihtoehtoisuutta. Tämä tulee esiin varsinkin Väinämöisen ”ainottaessa” Lemminkäisen. Sukupuolijakoon sopimattomat performatiiviset queer-identiteetit voivatkin alkaa muodostaa ruumiillista kumousta, jossa sex-gender-jaottelun kaksinaisuus murtuu. Toisaalta Butlerin teorian soveltamisessa ongelmalliseksi koen juuri sukupuolen ja seksuaalisuuden rajan määrittelyn sekä toisaalta biologisen ja sosiaalisen sukupuolen eron häilyvyyden. Jos Lemminkäinen on mies ja häntä esittää mies, miten esiintyjän biologisen sukupuolen murtaminen mahdollistuu esityksessä? Tässä olisi mielestäni hyvä jatkotutkimuskysymys aiheeseen liittyen.

Kalevala dell' Arte -esityksen henkilöhahmojen postmodernin identiteetin kuvaamisessa on tullut esiin havainto roolihahmojen minuuksien ei-pysyvyydestä. Hallin teoria hajakeskitetystä ja paikaltaan siirtyneestä postmodernista identiteetistä voisikin olla yksi tarkastelukulma sekä *commedia dell' arte* että *Kalevala dell' Arten* henkilöhahmojen yhteydessä. Sopimuksenvaraisten ja jatkuvassa muutostilassa olevien identiteettien kuvaus liittyy *commedia dell' arte*en ja näkemääni esitykseen. Kanervan diaspora joutsenena kuvaa identiteettinsä menettävää yksilöä, jonka eläinmuodonmuutos liittyy *Kalevalassakin* tapahtuviin animaalisiiin metamorfooseihin. Kanervan toiseuttaminen liittyy siihen, miten hänet suljetaan Pohjolan ja siten kalevalaisen suvun yhtenäisyyden ulkopuolelle. Toisesta näkökulmasta tarkasteltuna kulttuurisen identiteetin kuvaus liittyy Kanervan yhteydessä myös yksilön tulevaisuuden tunnustavaan tulkintaan, jossa joutsenena oleminen edustaa ainutlaatuisuutta. Kanervan muuttuminen ihmisestä eläimeksi ja takaisin muistuttaa Hallin kuvausta identiteetin jatkuvasta muutosprosessista. Tällöin identiteetti ei hajanaisuudestaan huolimatta ole hajonnut, vaan menossa aina jotakin kohti.

Kalevala dell' Arte -esityksessä tulee esiin myös roolihahmon kielellisen identiteetin kuvaus, mitä Orjan henkilöhahmo havainnollistaa. Kielellinen identiteetti kuvastaa tällöin kulttuurista alkuperää, Orjan yhteydessä siis fantasioitua kalevalaista ja murteen perusteella hämäläistä kotiseutua. Orjan ja

emännän yhteydessä kulttuurisen identiteetin kuvaukseen liittyvät myös lokaalin ja globaalin ongelmat, joita Orjan mikrokosmos ja Louhen makrokosmos havainnollistavat. Emännän ja palvelijan suhteen analyysissä tulee esiin lisäksi karnevalismin näkökulma, jonka mukaan ala- ja ylästatusten arvojärjestys kääntyy hetkellisesti ylösalaisin. Myös *commedia dell'artelle* ominaiset henkilöhahmojen hierarkiat ovat sopimuksenvaraisia, mikä tulee esiin Orjan ja emännän yhteydessä antamassani esimerkissä.

Identiteetin kuvaamisen yhteydessä on muistettava, että fiktiiviset ihmiset kansanrunossa tai näyttämöllä eivät elä omaa historiaansa, persoonallisuutta tai edes identiteettiä laajemmin, kuin fiktio esittää tai todentaa. *Kalevala dell'Arte* -esitys voi kuitenkin kuvata postmodernia identiteettiproblematiikkaa juuri fragmentaaristen ja improvisatoristen *commedia dell'arte* -traditoidensa avulla. Erika Fischer-Lichten mukaan (2002, 7) kollektiivisen identiteettihistorian muutos eurooppalaisessa kulttuurissa ei tule esiin sarjallisissa, vähäpätöisissä näytelmissä, vaan individuaalisissa taiteellisissa töissä. Analysoimani esitys havainnollistaa mielestäni hyvin tällaista yksilöllistä taideteosta, joka kuvaa samalla nykyaikaista identiteettiproblematiikkaa. Näyttelijä esittää muuttuvansa, mutta muutoksen kohteena on itse asiassa katsoja. Esiintyjä tarjoaa katsojalle lukemattomia samastumispintoja, jotka heijastavat yhteiskunnallista todellisuutta. Näyttelijä vaihtaa roolia siinä, missä henkilöhahmojen identiteetin kuvaaminen heijastaa kulttuurista kysymystämme identiteetistä.

Kalevala dell'Arte -esitys tuntuu kysyvän, miten identiteetin pirstaleisuus ja toisaalta globaalin ja lokaalin ongelmat heijastavat postmodernin kokemuksen ydintä. *Kalevala dell'Arte* ei kuvaa kalevalaisuutta museaalisesti, vaan se antaa nykyaikaista arvoa *commedia dell'artelle* ja *Kalevala* -eepokselle. Tuomalla esiin arkaaisen tason *commedia dell'arten* arkkityyppisten henkilöhahmojen ja *Kalevalan* tarinoiden kautta se heijastaa nykyhetken problematiikkaa. Esittämällä postmodernia identiteettiä koetetaan saada yleisö oivaltamaan oma identiteettinsä: näyttelijä tekee lopullisen tarjouksen. Kyse on Fischer-Lichteä mukaillen kulttuurisesta performanssista¹¹⁰, joka liittyy kulttuurisen identiteetin käsitteeseen¹¹¹. Miten muutos sitten havainnollistuu identiteetin kuvaamisessa?

¹¹⁰ Ks. Fischer-Lichte 2002, 3.

¹¹¹ Samalla voidaan puhua sosiaalisesta rituaalista.

Identiteetin muutoksen kuvaaminen liittyy *Kalevala dell' Arte* -esityksessä šamanistiseen metamorfoosiin, jonka Lemminkäinen käy läpi mennessään Tuonelaan. Barbara Myerhoffin teoria transformaatiosta eli tietoisuuden muuntumisen tilasta havainnollistuu Lemminkäisen possessiotranssia muistuttavassa tanssissa, jossa hän toteuttaa muodonmuutoksen Zanniksi. *Commedia dell' arte*n arkkityyppinä Lemminkäinen seuraa näin pakkomielletään rakastettunsa Kanervan löytämisestä. Toisaalta Tuonelaan menemiseen liittyvät myös kalevalaisessa kansanrunoudessa esiin tulevat loitsuperformanssit. Tietäjän haltioituminen liittyy tällöin motoriseen eli possessiotranssiin, mikä tulee esiin Lemminkäisen tanssissa. Lemminkäisen muuttuminen Zanniksi ja toisinpäin havainnollistaa myös leikkittelyä selkeiden kulttuuristen jakojen välillä. Zannin tarkastelun yhteydessä onkin mielestäni luovuttava etnisestä absolutismista¹¹² ja tarkasteltava kuvattua identiteettiä pikemminkin kulttuurisia vaikutteita yhdistävänä toimintana. Henkilöhahmojen identiteettien jatkuva muuttuminen on myös *commedia dell' arte*lle ominaista ja liittyy sen Sauterin mallissa esiintyvän leikkikulttuurin ytimeen.

Tuonelan virta näyttäytyy *Kalevala dell' Arte* -esityksessä rajana näkyvän ja näkymättömän maailman välillä. Myerhoffia mukaillen¹¹³ rituaalin yhteydessä näkymättömään maailmaan viittaamisesta tulee tällöin manifesti, joka pitää sisällään subjektin. Tuo manifesti voisi esityksessä tarkoittaa Lemminkäisen sijaan kaikkien roolihenkilöiden kollektiivista tietoisuuden tilaa. Tällöin yhteisöllinen transsi¹¹⁴ muodostaa välineen Tuonelaan pääsemiseksi. Lotte Tarkan analyysi Tuonelasta liittyy esityksen kalevalaiseen perinteeseen, jossa raja tämän- ja tuonpuoleisen välillä aukenee esiintyjien suorittaman loitsun ja tanssin voimalla. Tuonela näyttäytyy esityksessä vainajalana, jossa Lemminkäinen käy Louhen kanssa taistelun ja häviää sen. Hallin teoriassa esiin tuleva identiteetin pirstoutuminen on Lemminkäisen yhteydessä kuvattu fyysisesti, sillä kyseisen henkilöhahmon ruumis menee Tuonelan virrassa palasiksi.

Millaiseksi sitten muodostui oma kokemukseni tutkijana? Koin tutkimuskysymykseni mielenkiintoiseksi, ja erityisen iloinen olen ollut pystyessäni yhdistämään lopputyössäni sekä italialaisen että suomalaisen teatterin tarkastelun. Samoin naistutkimuksen sivuaineopintojen hyödyntäminen on osoittautunut pro gradu -opinnäytteessäni mielestäni hedelmälliseksi. *Kalevala dell' Arte* -esitys on myös herättänyt mielenkiintoni esittävään karjalaiseen runonlaulutraditioon,

¹¹² Ks. Hall 1999, 71–72.

¹¹³ Ks. Myerhoff 1990, 246.

¹¹⁴ Toisaalta tässä opinnäytteessä en ole analysoinut muita katsojakokemuksia kuin omaani, joten katsojakokemuksen kollektiivisuutta ei ole todennettu tutkimuksessa.

joka edustaa Suomessa jo katoavaa mutta arvokasta kansanperinnettä. Katse alkaakin siirtyä menneistä työvaiheista kohti uusia *Kalevalan* viimeisen runon loppusanoin:

Vaan kuitenkin, kaikitenki,
Virren laulon, laulun laiton,
Oksat karsin, tien osasin.
Siitä sinne tie menevi,
Rata uusi urkenevi,
Paremmille laulajille,
Taitavammille runoille,
Nuorisossa nousevassa,
Polvessa ylenevässä. (*Kalevala* 1999, 32. runo.)

Lähteet ja kirjallisuus

Tutkimusaineisto

DVD-taltiointi *Kalevala dell' Arte* -esityksestä 10.6.2007. (Säilytyspaikka Teatteri Metamorfoosi, Helsinki.)

Käsikirjoitus *Kalevala dell' Arte* -esityksestä 16.10.2008. (Säilytyspaikka Teatteri Metamorfoosi, Helsinki.)

Painamattomat lähteet

De Maglio, Claudio 30.6.2010. Vastaus commedia dell' arteen liittyviin kysymyksiin [yksityinen sähköposti]. Satu Virtalalle satu.virtala@uta.fi.

Giovanzana, Davide 2008. Essee ”*Kalevala dell' Arte: Performing the Invisible Bridges*”. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Giovanzana, Davide 9.4.2010. Haastattelu, Helsinki. Haastattelunauha ja litteraatio tutkimuksen tekijän hallussa.

Giovanzana, Davide 24.7.2010. Vastaus tutkimukseen liittyvään kysymykseen [yksityinen sähköposti]. Satu Virtalalle satu.virtala@uta.fi.

Haapkylä, Minna 1997. *Naamion edessä ja takana. Naamioteatterin teoriaa ja käytäntöä oppimassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, näyttelijäntöön laitos. Opinnäytetyö.

Heikkinen, Sanna 2006. *Devising teoriassa ja käytännössä. Hahmotelmia ja ehdotuksia yhdestä teatterin tutkimuksellisesta mahdollisuudesta*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. Pro gradu -työ.

Jokinen, Arto 27.1.2010. Luento ”Pro-feminismi, patriarkaatti ja hegemoninen maskuliinisuus” Tampereen yliopisto, Tampere. Luentomuistiinpanot tutkimuksen tekijän hallussa.

Mäkelä, Soile 13.1.2010. Vastaus *Kalevala dell' Arte* -esitykseen liittyvään kysymykseen [yksityinen sähköposti]. Satu Virtalalle satu.virtala@uta.fi.

Mäkelä, Soile 9.4.2010. Haastattelu, Helsinki. Haastattelunauha ja litteraatio tutkimuksen tekijän hallussa.

Mäkelä, Soile 17.6.2010. Vastaus tutkimukseen liittyviin kysymyksiin [yksityinen sähköposti]. Satu Virtalalle satu.virtala@uta.fi.

Mäkelä, Soile 29.7.2010. Puhelinhaastattelu. Vastaus *Kalevala dell' Arte* -esitykseen liittyviin kysymyksiin.

Ruuskanen, Maija 30.7.2010. Puhelinhaastattelu. Vastaus *Kalevala dell' Arte* -esityksen loitsurunoihin ja lauluihin liittyviin kysymyksiin.

Painetut lähteet

Bahtin, Mihail 2002 (1965). *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Laine, Tapani (4–212) & Nieminen, Paula (213–424). 3. painos. Helsinki: Like.

Butler, Judith 2006 (1990). *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija. Helsinki: Gaudeamus.

Fischer-Lichte, Erika 2002 (1990). Artikkelit ”Theatre and Identity: Theatre as Liminal Space?”, 1–7. Teoksessa *History of European Draman and Theatre*. Translated by: Riley, Jo. London: Routledge.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.

Kalevala. Taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista. Toim. Lönnrot, Elias 1999 (1835). Uusi painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koivunen, Anu 2004. Artikkelin ”Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatuottajan metodologinen itsereflektio”, 228–251. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Liljeström, Marianne. Tampere: Vastapaino.

Martin, Jacqueline & Sauter, Willmar 1997 (1995). *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*. 2. painos. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Myerhoff, Barbara 1990. Artikkelin ”The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions”, 245–249. Teoksessa *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Toim. Schechner, Richard & Appel, Willa. Cambridge: Cambridge University Press.

Sauter, Willmar 2000. *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.

Sauter, Willmar 2005. Artikkelin ”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja”, 14–29. Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Toim. Koski, Pirkko. Suom. Savolainen, Johanna. Helsinki: Like.

Tessari, Roberto 1981. *Commedia dell' arte: La maschera e l' ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Milano: Mursia editore.

Internetlähteet

Kalevala dell' Arte -esityksen www-sivu,

http://www.metamorfoosi.com/esitykset/kalevala_dell_arte 13.4.2010 ja 20.7.2010

Suomen Museoliiton www-sivu, <http://www.museot.fi/uutiset.php?aid=9703&k=8094&d=2008>
20.7.2010

Teatteri Metamorfoosin esitysten www-sivu,

<http://www.metamorfoosi.com/esitykset/> 29.3.2010

Teatteri Metamorfoosin Masque-festivaalin www-sivu, http://www.metamorfoosi.com/masque-festivaali/masque_2007-festivaali/ 5.4.2010

Wikipedian Aino-määritelmä, <http://fi.wikipedia.org/wiki/Aino> 26.7.2010

Wikipedian Diaspora-määritelmä, <http://fi.wikipedia.org/wiki/Diaspora> 25.6.2010

Wikipedian Pyhä Madonna -määritelmä,
http://fi.wikipedia.org/wiki/Pyh%C3%A4_Madonna 13.8.2010

Kirjallisuus

Bergson, Henri 2000 (1994). *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Isto, Sanna & Pasanen, Marko. 3. painos. Helsinki: Loki-Kirjat.

Duchartre, Pierre Louis 1966. *The Italian Comedy*. Toronto: General Publishing Company.

Flink, Toivo 2000: 18–20, 103–105. *Maaorjuuden ja vallankumouksen puristuksessa. Inkerin ja Pietarin suomalaisten sivistys-, itsetunto- ja kulttuuripyrkimyksiä vuosina 1861–1917*. Turku: Turun yliopisto.

Karhu, Eino 2002. *Kansakuntaa luomassa. Elias Lönnrotin elämä ja merkitys*. Suom. Nenonen, Päivi. Juminkeon julkaisuja, n:o 19. Verso: Juminkeko.

Karkama, Pertti 2008: 124–169. Artikkelit ”Kalevala ja kansallisuusaate”. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Laaksonen, Pekka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kinnunen, Aarne 1985. *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kupiainen, Tarja 2005: 32–48. Artikkelin ”Tavoiteltavasta neidosta tahtonaiseksi”. Teoksessa *Tahdon sanoa. Kirjoituksia kielen ja perinteen voimasta*. Toim. Huttunen, Sirpa & Nuolijärvi, Pirkko. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1035. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laaksonen, Pekka 2008: 272–295. Artikkelin ”Elias Lönnrot runojen jäljillä”. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Laaksonen, Pekka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lecoq, Jacques with Carasso, Jean-Gabriel & Lallias, Jean-Claude 2000 (1997). *The Moving Body. Teaching Creative Theatre*. Translation copyright: Bradby, David. London: Methuen.

Nuolijärvi, Pirkko 2005: 162–184. Artikkelin ””Se on tavallaan sellaista magiaa”. Nykysuomalainen kielimaailma”. Teoksessa *Tahdon sanoa. Kirjoituksia kielen ja perinteen voimasta*. Toim. Huttunen, Sirpa & Nuolijärvi, Pirkko. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1035. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nuutinen, Liisa 2005. *Suomalainen kansantanssi kulttuurisena ilmiönä*. Joensuun yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita n:o 41. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Oreglia, Giacomo 1964. *Commedia dell’ Arte*. Översättning av manuskriptet: Estrabaut, Inga. Stockholm: Bonniers.

Popular Theatre. A Sourcebook 2003. Toim. Schechter, Joel. London and New York: Routledge.

Procacci, Giuliano 1986 (1968): 306–320. *History of the Italian People*. Harmondsworth: Penguin Books.

Schechner, Richard 1987 (1985). *Between Theater and Anthropology*. 2. painos. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schechner, Richard 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York: Routledge.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1991. *Epistemology of the Closet*. New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo-Singapore: Harvester Wheatsheaf.

Siikala, Anna-Leena 2008: 296–329. Artikkeliksi “*Kalevala* myyttisenä historiana”. Teoksessa *Kalevalan kulttuurihistoria*. Toim. Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Laaksonen, Pekka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suomalainen kansantanssi 1983. Toim. Niemeläinen, Päivyt. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Tanhuvakka. Suuri suomalainen kansantanssikirja 1977. Toim. Rausmaa, Pirkko-Liisa & Rausmaa, Esko. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Tarkka, Lotte 2005. *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1033. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Taylor, Diana 2007 (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. 3. painos. Durham: Duke University Press.

Turner, Victor & Turner, Edith L.B. 1978. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press.

Turner, Victor 2007 (1969). *Rituaali. Rakenteet ja yhteisöt*. Suom. Forde, Maarit. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Summa.

Vince, Ronald W. 1984. *Renaissance Theatre. A Historiographical Handbook*. Westport: Greenwood Press.

Woolf, Stuart 1986 (1979). *A History of Italy 1700–1860. The Social Constraints of Political Change*, 407–467. London and New York: Methuen.

Liitteet

Liite 1. Haastattelun kysymysrunko (Helsinki 9.4.2010)

1. Nimi, ikä, koulutus?
2. Miten työryhmä lähti lähestymään *Kalevalaa*?
3. Miten *Kalevalan* tarinat taipuivat *Kalevala dell' Arte* -esitykseen?
4. Mikä on *Kalevala dell' Arte* -esityksen suhde *Kalevalaan*?
5. Mikä on *Kalevalan* tarinan merkitys lopullisessa esityksessä?
6. Kenen käsialaa *Kalevala dell' Arten* näytelmäteksti on? Mikä on näytelmätekstin suhde improvisaatioon?
7. Mikä on oma kokemuksenne commedia dell' artesta?
8. Millaisia cda-harjoituksia esityksen valmisteluprosessin aikana tehtiin?
9. Millainen oli esityksen valmistamisen taiteellinen prosessi? (Olette sekä ohjanneet, näytelleet että luoneet esityksen dramaturgian. Millainen haaste tämä oli teille taiteentekijöinä?)
10. Millainen oli oman roolihahmon rakentamisen prosessi?
11. Mikä on rituaalin merkitys esityksessä?
12. Millaista oli työskentely työryhmän kanssa? Onko ryhmällä vetäjää? Onko demokratiaa?
13. Millaisia olivat yleisön reaktiot esityksissä?
14. Millainen oli kriitikkojen vastaanotto?
15. Mitä on Teatteri Metamorfoosin ammattilaisuus?

Liite 2. *Kalevala dell' Arte* -esityksen kohtaustuettelo

Boing! (ei numeroitu käsikirjoituksessa)

Intro (ei numeroitu käsikirjoituksessa)

I näytös

1. Vaihtokauppa
2. Hääpuhe ja morsiamen pako
3. Outo häärituaali
4. Neidonryöstäjä myöhässä

5. Joutsenloitsu
6. Seppo Ilmarisen uhkaus
7. Mikrokosmos nro 1
8. Lokkiloitsu nro 2
9. Kaksintaistelu
10. Ainon tarina ja petosta, Sampo takaisin Pohjolasta!
11. Joutsenen ja naisenhakureissulle Pohjolaan
12. Suuria suunnitelmia
13. Mikrokosmos nro 2 ja sammonpiilotussuunnitelma
14. Puuttuvat sanat ja Lemminkäisen loitsu
15. Antero Vipunen ja nääsloitsu
16. Šamanistinen matka
17. Naisen taonta
18. Harja veressä
19. Tuonelaan tanssi

II näytös

1. Tuonelassa
2. Spirit of Tuonela
3. Eläintaisto
4. Lemminkäisen surma
5. Joutsenlaulu
6. Pojan etsintä
7. Haravointia ja ompeluhommia
8. Resurrection
9. Sammonryöstöön lähtö
10. Pohjolan kansan nukutus
11. Sammon ryöstö ja lapiot
12. Sammon puolustustaistelu
13. Kotkan kosto ja pimeys

Loppusanat (ei numeroitu käsikirjoituksessa)

Loppulaulu (ei numeroitu käsikirjoituksessa)

Liite 3. *Kalevala dell' Arte* -esityksen juoniselostus

I näytös

Orja, Louhi, Väinämöinen, Kanerva, Lemminkäinen, Lemminkäisen äiti ja Seppo Ilmarinen astuvat näkyviin, ja he lausuvat *Kalevalan* ensisäkeet. Orja kertoo Kalevan ja Pohjolan kansan riitaisista suhteista, joissa yhdistävinä asioina toimivat kuitenkin rakkaus ja liiketoiminta. Seppo Ilmarisen taottua Sammon Louhi lupaa hänelle palkkioksi tyttärensä Kanervan. Kanerva on kuitenkin rakastunut Lemminkäiseen ja pakenee saadessaan kuulla hääsuunnitelmista. Ilmarinen vaatii selitystä Louhelta, joka vetoaa karkaamiseen liittyvään perinteeseen. Kalevan kansaa – ja siten myös Ilmarista – edustava Väinämöinen varoittaa kuitenkin Louhea: jos he eivät saa tyttöä, he ottavat Sammon takaisin. Väinämöinen lupaa etsiä Kanervan, mutta ei Ilmariselle vaan itselleen, mitä Kalevan kansaan kuuluva Lemminkäisen äiti arvostelee.

Lemminkäinen saapuu tuotuneena paikalle, sillä hän on kuullut Kanervan naidun veljelleen Ilmariselle. Lemminkäinen on rakastunut Kanervaan ja hän on surullinen, koska ajattelee menettäneensä rakastettunsa. Lemminkäisen äiti kuitenkin kertoo Kanervan karanneen, jolloin Lemminkäisen toivo herää ja hän pohtii Ilmarisen haastamista. Lemminkäisen äiti kieltää Lemminkäistä, joka kuitenkin lähtee omille teilleen. Louhi saa kiinni Kanervan ja muuttaa tämän joutseneksi. Ilmarinen saapuu paikalle, sillä hän ei ole onnistunut löytämään Kanervaa. Hän näkee joutsenen, jonka Louhi kertoo olevan häitä varten hankitun. Ilmarinen uhkaa syödä joutsenen, jos hän ei saa Kanervaa takaisin. Louhi johdattaa Ilmarisen huomionsa muualle, ja tämä poistuu. Samalla Kanerva karkaa.

Orja saapuu emäntänsä Louhen luokse ja valittelee sitä, ettei ole löytänyt Kanervaa. Hän on kääntänyt maaperän ylösalaisin ja löytänyt ainoastaan ”mikrokosmoksen”. Louhi käskee Orjaa etsimään joutsenen. Lemminkäinen saapuu paikalle ja kysyy Louhelta Kanervan olinpaikkaa. Louhi kertoo muuttaneensa Kanervan joutseneksi, jolloin Lemminkäinen käskee Louhea muuttamaan hänetkin joutseneksi. Lemminkäisen äiti keskeyttää heidät kesken loitsun, joka muuttaa hänet lokiksi. Lemminkäinen suuttuu äidilleen, ja Louhikin poistuu vihaisena paikalta.

Seppo Ilmarinen kohtaa veljensä Lemminkäisen, joka kertoo olevansa rakastunut Kanervaan. Ilmarinen sanoo tappavansa veljensä, ja he taistelevat. Lemminkäinen sanoo Kanervan lentäneen

pois, koska hän ei rakasta Ilmarista. Ilmarinen luulee Kanervan kuolleen ja haluaa hankkia itselleen uuden naisen. Väinämöinen tulee paikalle ja kertoo Ainon hukuttautumistarinan. Ilmarinen uhkaa hakea Sammon ja syödä joutsenen. Lemminkäinen puolestaan pyytää Väinämöistä muuttamaan Kanervan takaisin ihmiseksi. Lemminkäinen, Lemminkäinen ja Ilmarinen lähtevät hakemaan joutsenta Pohjolasta.

Louhi aikoo valloittaa maailman Sammon avulla. Orja ei ole kuitenkaan löytänyt joutsenta, ja Sampo on piilotettava Tuonelaan. Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen saapuvat paikalle. Orja piiloutuu kuuntelemaan heitä. Väinämöinen ja Lemminkäinen koettavat loitsua Orjaan, josta tuleeekin hetkellisesti nuori nainen. Orja pakotetaan laulamaan nääsloitsu, joka tehoaa Kanervan sijasta Lemminkäisen äitiin. Tämä muuttuukin lokista ihmiseksi. Lemminkäisen äiti kertoo nähneensä Kanervan, joka oli matkalla Tuonelaan. Lemminkäinen haluaa lähteä hakemaan tätä naamioituneena Zanniksi, commedia dell' artesta tutuksi palvelijaksi. Väinämöinen auttaa hänet loitsullaan šamanistiselle matkalle. Hän haluaa kuitenkin saada Kanerva itselleen, jos Lemminkäinen kuolee. Ilmarinen tulee esiin ja takoo Väinämöiselle naisen, joka katoaa. Ilmarisen harja on veressä, jolloin Lemminkäisen äiti pelkää pojalleen sattuneen jotain.

II näytös

Orja löytää Louhen Tuonelasta, jonne tämä on piilottanut Sammon. Louhi antaa Sammon avaimen Orjalle ja käskee tätä jäämään vartioon. Tuonelan henkenä esittäytyvä Lemminkäinen tulee paikalle ja uhkailee Orjaa, joka kertoo hänelle Sammon olinpaikan. Orja ottaa lopputilin, ja avain jää Lemminkäiselle. Louhi palaa ihmetellen, miksi Lemminkäisellä on avain. Louhi ja Lemminkäinen taistelevat avaimesta eläinmuodonmuutosten avulla. Lopulta Louhi surmaa Lemminkäisen, joka alkaa vajota Tuonelan virtaan. Lemminkäisellä on kuitenkin Sammon avain, minkä Louhi huomaa liian myöhään. Joutsenen muotoinen Kanerva laulaa joutsenlaulun.

Lemminkäisen äiti etsii poikaansa ja kysyy neuvoa puulta, tieltä, kuulta ja auringolta. Aurinko tietää lopulta vastauksen. Lemminkäisen äiti haravoi poikansa jäännökset Tuonelan virrasta ja ompelee tämän kasaan. Lemminkäinen herää henkiin. Ilmarinen tulee paikalle etsien Sampoa. Lemminkäinen kertoo, että hänellä on avain. Hän suostuu antamaan sen Ilmariselle, jos hän saa pitää Kanervan. Lopulta Väinämöinen sanoo ottavansa avaimen ja hän nukuttaa taisteluun valmiin Pohjolan kansan kanteleen avulla. Väinämöinen, Lemminkäinen ja Ilmarinen kaivavat Sammon esiin ja vievät sen laivaan, joka suuntaa kohti Kalevaa.

Louhi ja Orja heräävät, ja Louhi huomaa Sammon kadonneen. Kotkaksi muuttuva Louhi taistelee Sammosta, jonka Väinämöinen heittää kuitenkin mereen. Suivaantunut Louhi pimentää maailman hetkeksi, mutta lopulta valot palautuvat. Loppusanoissa Orja kertoo henkilöhahmojen tarinaa eteenpäin: Seppo Ilmarinen luopuu taontatöistä ja siirtyy kuvanveistoon, Väinämöinen jatkaa nuorten tyttöjen viettelemistä ja Louhi lähestulkoon luopuu diktatuurista ja siirtyy demokratiaan. Orja saa emännältään ”tyäsuhre-Mikrokosmoksen”. Lemminkäisen äidistä tulee isoäiti Lemminkäisen ja joutsenen, siis Kanervan, lapselle. Lopulta Kanerva muutetaan takaisin tytöksi.