

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maia Häkli

**GROTESKI VOIMA**

– Groteskin luoma vieraannuttaminen Emilia Pöyhösen näytelmässä *kuka tahansa  
meistä – dokumentti*

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Joulukuu 2013

## TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

### HÄKLI, MAIA: GROTESKI VOIMA

– Groteskin luoma vieraannuttaminen Emilia Pöyhösen näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti*

Pro gradu -tutkielma, 82 sivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Joulukuu 2013

---

## TIIVISTELMÄ

Tutkimuksessa käsiteltiin Emilia Pöyhösen näytelmää *kuka tahansa meistä – dokumentti*. Tutkimuksessa etsittiin näytelmän vieraannuttamista tuottavia keinoja sen groteskeja tyylipiirteitä erittelemällä ja kysyttiin, millaista yhteiskunnallista ajattelua niistä on mahdollista lukea.

Tutkimusprosessi oli komparatiivista, tulkitsevaa draamantutkimusta. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kieltä ja rakennetta verrattiin eri teoreetikoiden käsityksiin vieraannuttamisesta ja taiteen ja yhteiskunnan suhteesta. Näytelmän vieraannuttamista tuottavien keinojen osoitettiin sisältävän piirteitä Bertolt Brechtin dialektisesta dramaturgiasta, Irma Perttulan groteskista häirinnästä sekä Nicholas Bourriaud'n relationaalisesta estetiikasta. Samalla perusteltiin, että koska näytelmässä kohtaavat useat vastaanotto-prosessin horjuttamiseen pyrkivät perinteet, on sen vieraannuttamista mielekästä tarkastella lajirajojen rikkomisesta syntyvän groteskin tyylin käsitteistöllä.

Tutkimuksessa osoitettiin, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* groteskin tyylin luomassa vieraannuttamisessa yhdistyvät Bertolt Brechtin vieraannuttamisefektin yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävä rakenne sekä postmodernille taiteelle ominainen useiden heterogeenisten totuuksien tunnustaminen. Näytelmän vieraannuttamiselle osoittautui ominaiseksi eri tyyli-lajien, todellisuustasojen ja tulkintahorisonttien sekoittaminen. Myös lukijan todellisuuden taso eli lukuhetken preesens on yksi näytelmän tapahtumisen taso. Lukijalle asetuvat tulkinnalliset valinnat osoittautuivat osaksi teoksen materiaalia.

Tutkimuksessa osoitettiin, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallinen ajattelu tiivistyy sen tavassa luoda useita tulkinnallisia ehdotuksia. Yhteiskunnallinen viesti sisältyy näytelmän tapaan tunnustaa monimuotoisuutta ja rinnakkain elämisen mahdollisuutta. Kun todellisuuden tasot kerrostuvat, sosiaalisten todellisuuksien ja niihin kytkeytyvien poliittisten ja moraalisten koodistojen yksiselitteisyys kyseenalaistuu. Näytelmä yhtä aikaa pakenee poliittisuutta väittämistä ja on suhteessa siihen. Yhteiskunnallista ajattelua kuvaa Claire Bishopin taiteen itseisarvoa korostava politiikkanäkemyks, jonka mukaan taiteen yhteiskunnallinen tehtävä on moraalien, arvojen ja käytetyn kielen jatkuvassa kyseenalaistamisessa.

---

**Asiasanat:** Bertolt Brecht, dialektiikka, draamantutkimus, groteski, karnevalismi, kertoja, monologi, nykydraama, nyt-hetki, Irma Perttula, Emilia Pöyhönen, relationaalinen estetiikka, subliimi, vieraannuttaminen, vieraannuttamisefekti

# SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
1.1.Lähtökohdat	1
1.2.Aineisto	3
1.3.Teoria ja käsitteet	8
1.4.Tutkielman eteneminen	16
2. Kohti näytelmän vieraannuttamisen ymmärtämistä	17
2.1 Vieraannuttamisefekti ja yhteiskunnalliset tavoitteet	17
2.2 Groteskin häirinnän rajoja purkava luonne	25
2.3 Vastaanoton omavaltaisuus ja relationaalinen estetiikka	35
3. Groteskin luoma vieraannuttamien	42
3.1 Tarinan ja symboliikan taso	42
3.1.1 <i>Henkilön</i> sisäinen maailma	43
3.1.2 <i>Henkilön</i> ulkopuolinen maailma	47
3.1.3 Samaa maata?	52
3.2 Tyylin ja rakenteiden taso	56
3.2.1 <i>Henkilön</i> ja kertojan monen toden monologi	57
3.2.2 Ulkomaailma ja risteävät todellisuudet	63
3.2.3 Survottu etana, menetetty logiikka	68
3.3 Osattomuuden tarinan osallistava tyyli	70
4. Groteskin osallistava voima	74
5. Yhteenveto	78
<b>Lähteet</b>	<b>83</b>

# 1. JOHDANTO

## 1.1 Lähtökohdat

Tutkimuskysymykseni on, millaisia vieraannuttamista tuottavia keinoja **Emilia Pöyhösen** näytelmästä *kuka tahansa meistä – dokumentti* (2011) löytyy kun näytelmää tarkastellaan sen groteskien tyylipiirteiden lävitse sekä millaista yhteiskunnallista ajattelua sen vieraannuttaminen edustaa. Hahmotan groteskin käsitteen kirjallisuudentutkija **Irma Perttulan** mukaan ilmaisumuodoksi, joka ”kääntää nurin: madaltaa korkeaa ja nostaa esiin matalaa ja kyseenalaistaa näin hierarkkista järjestystä” (Perttula 2010, 36). Groteski on Perttulan mukaan toiseuden, vaihtoehdon ja oudon ilmaisumuoto. Groteskia epäsovinnaisuutta syntyy, kun tekstin kieli tai rakenne rikkoo esteettisesti, sosiaalisesti tai poliittisesti legitiimeiksi katsottuja kategorioita (Perttula 2010, 61). Groteskius muotoutuu näin ollen aina suhteessa kulttuurisidonnaiseen normistoon:

Groteski on ensisijaisesti relationaalinen käsite, sen edellytyksenä on oletamus normista, jonka rikkomukseksi se hahmottuu. (Perttula 2010, 33.)

Groteskille tyyllille ei tämän vuoksi ole tyhjentävää, muuttumatonta määritelmää. Tutkielmani kannalta keskeiseksi muodostuu groteskin piiriin lukeutuville teoksille yhteisen epäsovinnaisuuden tuottama vastaanottoprosessin häiritseminen. (Perttula 2010, 120 – 124) Groteskin tekstin epäsovinnaisuus saa lukijan tietoiseksi tämän omasta havaitsemisesta, kuten tulkinnallisista valinnoista ja niiden taustalla vaikuttavista arvostuksista. Puhun tutkielmassani juuri tästä, kun puhun groteskin tyylin tuottamasta vieraannuttamisesta. Käsitettä *vieraannuttaminen* lainaan **Bertolt Brechtin** teatteriteoriasta, jossa se tarkoittaa draamallisen illuusion purkamista eli keinoja, joilla estetään katsojan tunnepitoinen samastuminen esityksen tapahtumiin (Brecht 1991, 121).

Tutkielma alkaa pohdinnalla siitä, miten näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tuottamaa vieraannuttamista voitaisiin käsitteellistää. Tämän jälkeen erittelen Irma

Perttulan käsitteistöä hyödyntäen, millaisia näytelmän groteskit tyylipiirteet ovat ja miten ne osallistuvat näytelmän tuottaman vieraannuttamisen syntymiseen. Lopuksi esitän tulkinnan siitä, millaista yhteiskunnallista ajattelua näytelmän groteskin tyylin tuottamasta vieraannuttamisesta voidaan lukea.

Postmodernin näytelmän vieraannuttamista ymmärtämään pyrkivä otteeni sijoittuu osaksi teatterin vastaanoton paradigman muutoksesta käytävää keskustelua. Kuten **Hans-Thies Lehmann** on keskustelua luotsanneessa teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri* ehdottanut, todellisuuden esittämisen itsereflektiivinen käyttö on postdraamallisen paradigman keskeisin elementti (Lehmann 2009, 233 – 243). Myös **J-P Hotisen** mukaan dramaturgian keskeisin tutkimuskohde on nykyisin sen itseluodun todellisuuskuvan näennäisyys (Hotinen 2002, 76 – 81). Dramaturgian tutkijat **Turner & Behrndt** ovat kuvailleet ilmiötä *nyt-hetken ääneksi*. Heidän mukaansa nykydramaturgiassa teksteihin on tullut mukaan ääni, joka ei ole puhujan tai hahmon, vaan *nyt-hetken*. Nyt-hetkelle annetusta äänestä voi vastata esitystilän tai -tilanteen tuoma konteksti, vastaanottaja tai sattuma. (Turner & Behrndt 2008, 190 – 192) Taidehistorioitsija **Claire Bishop** korostaa ilmiön yhteiskunnallista ulottuvuutta. Hänen mukaansa läsnäolon korostaminen on osa nykytaiteen politiikkaa. (Bishop 2012, 9) Keskustelut nykyteatterin läsnäoloa korostavasta luonteesta ja siihen kytkeytyvästä yhteiskunnallisesta ajattelusta ovat vaikuttaneet siihen, että näytelmästä *kuka tahansa meistä* minulle merkityksellistyvät juuri sen tavat kurotella kohti lukijan nyt-hetkeä, sekä siihen, että olen kiinnostunut näiden tapojen yhteiskunnallisen ajattelun tarkastelemisesta.

Uskon, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* sijoittaminen yhtä aikaa sekä postmodernin taideteorian että groteskin kirjallisuuden traditioihin on erittäin mielekäästä, sillä mukana on tällöin paitsi ajankohtainen, myös historian syvyyksiin luotaava tulkintahorisontti. Olen toki tietoinen, että tutkimusasetelmani asettaa tällöin oletuksen näytelmän tyylistä. Pyrkimykseni ei kuitenkaan ole kaventaa teosta vain groteskin edustajaksi, vaan tarjota groteskia tyyliä käsittelevän teorian kautta yksi lisäys muiden mahdollisten tulkintojen joukkoon. Vieraannuttamista, groteskia ja postmodernia taidetta koskevien teorioiden on määrä toimia ennen kaikkea yhteisenä kielioppina postmodernin näytelmän todellisuussuhteiden ja niihin kytkeytyvien

yhteiskunnallisten kannanottojen ymmärtämiseksi.

## 1.2 Aineisto

Tutkielmani aineisto *kuka tahansa meistä – dokumentti* (2011) on näytelmäkirjailija Emilia Pöyhösen (s. 1982) viides näytelmä. Kirjailija määrittää näytelmän *dokumentiksi*. Dokumentti on kertomus läheisen kuoleman kokeneen ihmisen mielentilasta. Näytelmän sisäinen maailma on menetyksen kokeneen *Henkilön* mielenliikkeiden ja tunne-elämän kuvausta.

*Henkilön* tapahtumakaari kulkee menetyksen kohtaamisesta eli *ajasta putoamisesta* suruntäyteisiin, ajan rajan takaisin kokemuksiin ja lopulta taas takaisin muiden ihmisten kanssa jaettavaan maailmaan. Surun kohtaamisen jälkeisestä maailmasta käytetään metaforaa *jumalainen juoksumatto*, joka rullaa *Henkilön* alla merkityksetöntä tyhjäkäyntiä vaatien. *Henkilö* edustaa kyvyttömyyteen romahtanutta ihmistä ja hänen todellisuuttaan.

Monologi *Henkilön* kokemuksesta on kertojamuotoinen ja sitä halkovat eri tekstityyleistä ja tekstillisistä elementeistä muodostuvat *raidat*. Linaan eri kuljetusten selvittämiseksi musiikkiteknologista termiä *raita*, sillä aineistoni ei noudata ainoastaan perinteistä tarinalinjaa eikä soveltuvaa termiä draaman tutkimuksen puolelta siksi löydy. Tekstiraidat kuvaavat *Henkilön* kokemusta häntä ympäröivästä arjesta. *Henkilön* lamaantunut todellisuus on näytelmän keskiössä samalla, kun sitä ympäröivä julkisen alue näyttäytyy ulkopuolella jylläävänä, vaihtuvia muotoja omaksuvana, *Henkilön* sisätilaa dominoivana voimana.

Näytelmästä on eriteltävissä neljä tekstiraitaa sekä viides omaa tekstimuotoaan noudattava, edeltäviä tapahtumia avaava takauma. Tunnistamiani tekstillisiä raitoja ovat (1) kertojamuotoiset monologiosuudet; (2) videokuvat; (3) ranskalaisin viivoin kirjoitetut dialogit sekä (4) koomisten roolihahmojen käymät tuomitsemiskohtaukset. Näistä kolme jälkimmäistä ovat alisteisia *Henkilön* kokemuksen preesensille, kertojan monologille. Näytelmän edetessä ne kuitenkin eriytyvät aina vain omavaltaisemmiksi maailmoikseen. Teoksen viides raita on edeltäneitä tapahtumia summaava, kursiiivilla

passiiviin kirjoitettu päiväkirjaepilogi (5) *Maailmanlopun muistiinpanot*.

Näytelmä herättää kysymyksen, mikä on yhteiskuntamme suhde kyvyttömyyteen ja avuntarpeeseen. Teoksen aiheeksi nousee osattomuus. Aihe toteutuu sekä tarinassa että sen rakenteellisissa valinnoissa. Äkilliset tekstityylien muutokset irrottavat lukijan *Henkilön* kokemusmaailmasta ja juurruttavat lukuhetken presenssiin. *Kuka tahansa meistä* -näytelmästä lukemani auttamiseen kannustava yhteiskunnallinen viesti sijaitsee tarinan ohella rakenteellisissa strategioissa.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* ensiesitettiin KOM-teatterin ravintolassa **Saana Lavasteen** ohjaamana lukudraamana 9.3.2011 (KOM-teksti 2013). Toisen luentansa teksti sai 17.9.2011 Suomen näytelmäkirjailijaliiton Kotimaisen näytelmän festivaalien lukudraamaohjelmistossa. Tällöin lukudraaman ohjasi **Anna-Mari Karvonen**. (Suomen näytelmäkirjailijaliitto 2013 Teatteriensi-iltansa näytelmä sai keväällä 2011, jälleen Saana Lavasteen ohjaamana. Esitys oli Teatteri 2.0:n sekä Suomen Kansallisteatterin yhteistuotanto ja se esitettiin Helsingin Rautatieasemalla. Esityksen yhteyteen kuului Kansallisteatterin tiloissa toteutettavia, menetyksen kokemusta taiteen menetelmin käsitteleviä yleisötyöpajoja. Työpajat toteutti yhteisöteatteriohjaaja **Kati Sirén**. (Suomen Kansallisteatteri 2013)

Emilia Pöyhösen aikaisempia näytelmiä yhdistää vieläkin suurempi suomalaisen yhteiskunnan kipupisteistä kertominen. Hänen aiempia teoksiaan ovat maahanmuuttopolitiikkaa kritikoiva *Kuokkavieraat* (2007), työttömyydestä ja vähävaraisuudesta keskusteleva *Leipäjonoballadi* (2008), yhteisösuhteita tutkiva *Valitut-triptyyksi* (2009) sekä paikkasidonnainen Kotkan kaupunginteatteriin kirjoitettu, venäläisvihaa kommentoiva *Tsaarin kakarat* (2011). Pöyhönen on lisäksi kirjoittanut Kansallisteatterille ekologista kriisiä käsittelevän teoksen *Globen uupuneet* (2010) yhdessä Saana Lavasteen kanssa. Niin teosten poliittisesti ajankohtaisiin aiheisiin tarttuvat kertomukset kuin niiden rakenteet yhdistyvät vahvasti yhteiskunnallisen teatterin perinteeseen kuten Bertolt Brechtin dialektiseen teatteriin ja vieraannuttamiseksi. Teokset noudattavat episodista muotoa ja niissä on kertoja eli näkökulmat pysyttelevät yksilön ulkopuolella, lintuperspektiivissä (Brecht 1991, 117 – 118).

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän yhteiskunnallinen näkökulma taas toteutuu groteskin häiritsemisen tasolla. Näytelmän politiikka piilee sekä pyrkimyksessä tuoda näkyväksi marginaalinen ja julkisen alueelta poissuljettu kokemus, että tavassa tarjota lukijalle kokemus hänen omasta läsnäolostaan ja sitä kautta hänen omista vaikutusmahdollisuuksistaan. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän ja ympäröivän yhteiskunnan suhde hahmottuu esimerkiksi rinnastamalla se **Dea Loherin** teokseen *Viattomuus (Unschuld 2005, suom. Pöyhönen)*, joka niin ikään nostaa kiinnostuksen kohteekseen sosiaaliset periferiat eli julkisen keskustelun ulkopuolelle jäävät väestönosat ja heidän kysymyksensä. Tyyllillisesti *kuka tahansa meistä* yhdistyy etenkin **Sarah Kaneen** ja näytelmään *4.48 psykoosi*, jossa yksilön sisäiset äänet tuodaan esityksen keskeiseksi materiaaliksi ilman nimettyä puhujaa, ohi dialogimuotoisen näytelmäperinteen (*Psychosis 4.48 2001, suom. Michael Baran*).

Näytelmän keskustapahtuma, *Henkilön* kokemus, vaikuttaisi ammentavan **Ari Folmanin** animaatiokumentista *Waltz with Bashir*. *Waltz with Bashir* kertoo nuoren israelilaissotilaan muistinmenetyksestä. Elokuvan päähenkilö *Bashir* havahtuu, ettei muista koko Libanonin sodan ajalta yhtään mitään. Kauhun, kärsimyksen ja epätietoisuuden ovat piiloutuneet ajallisiin muistiaukkoihin, joita päähenkilö elokuvassa metsästä. Tämä muistuttaa näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tapaa kuvata kuoleman kohdanneen ihmisen todellisuuskokemukseen syntyneitä katveita. *Waltz with Bashir* -elokuvan animoinnit ovat rinnastettavissa *kuka tahansa meistä* -näytelmän todellisuustasoinnain vaihtuviin tekstilajeihin. *Waltz with Bashir* myös päättyy rakenteellisesti samoin kuin *kuka tahansa meistä – dokumentti*. Elokuvan loppukohtauksessa sodassa koetut kauheudet kerrataan mutkattoman kylmällä ja toteavalla otteella. Tämä muistuttaa kohtausta *Maaailmanlopun muistiinpanot*, jossa *Henkilön* kokemukset listataan päivämääräjärjestyksessä ja passiiviin kirjattuina (Pöyhönen 2011, 44 – 49).

Sijoitan Emilia Pöyhösen näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* nykyteatterin kenttään vaikka **Katariina Numminen** on huomauttanut, ettei kaikki nykyään tehtävä teatteri ole välttämättä nykyteatteria vaan kyse on lajityypistä. Tämä on perusteltavissa Nummisen **Maria Kilven** kanssa määrittelemän nykyteatterikuvauksen kautta.



Numminen ja Kilpi pitävät nykyteatterin kolmena tärkeimpänä piirteenä avoimuutta suhteessa traditioon, avoimuutta suhteessa perinteeseen sekä avoimuutta suhteessa toimintaperiaatteisiin. (Numminen 2011, 9, 12)

Pöyhösen tuotanto luo suhteita niin vastaanoton preesensiin kuin perinteeseenkin. Kuten Katariina Numminen kirjoittaa, ”[n]ykyteatteri voi olla vanhaa, yhtä hyvin kuin uutta” (Numminen 2011, 12). Pöyhösen tuotannolla on – jälleen Nummista lainaten – ”erityinen halu olla yhteydessä nykyhetkeen” (ibid.) samalla, kun se noudattaa monin paikoin hyvin perinteisiä rakenteita. Esimerkiksi Bertolt Brechtin dialektiselle dramaturgialle tyypillinen illuusiosta vieraannuttaminen toteutuu näytelmässä *kuka tahansa meistä* hyvin klassisesti, esimerkiksi kertojan käytössä:

Henkilömme ei tiedä, että minä olen täällä, hänen kertojansa. Eikä hän voikaan tietää, sillä minä, toisin kuin hän, olen ajan sisäpuolella, sillä puolen ajan rajaa kuin tekin olette. (Pöyhönen 2011, 5.)

Kertoja artikuloi ääneen, että hän sijoittuu näytelmän tapahtumien ulkopuolelle. Tämän seurauksena lukija vieraantuu eli ei samastu tekstin puhujaan (Brecht 1991, 117 – 118). Rakenne pitää näytelmän tiukasti kiinni poliittisen teatterin perinteessä. Samalla teksti tekee kuitenkin hyvin nykyteatterillisiä avauksia kohti lukutilannetta, esimerkiksi teatteritodellisuutta kommentoivissa parenteseissa ja repliikeissä. Äsken esitelty kertoja kuvaa *Henkilön* olotilaa hetkeä myöhemmin:

Maa siis rullaa henkilömme alla. Se on kuin kaamea juoksumatto, yhtä tympeä ja merkityksetön, ostoskanavamaailman karnea versio. Sitä vastaan voi juosta ja juosta, voi juosta niin kauan kunnes kurkusta tulee vain limaa ja verta, mutta aina se rrrrullaa, ja rrrrullaa pois.

Metaforisesti katsoen. Tietenkin.

*(Juoksun ääni löysää, pysähtyy, puuskutus kädet polvia vasten. Alkaa uudestaan.)*

Todellisuudessa mikään ei liiku. Kyseessä on henkisuuntoinen juoksumatto, samoin kuin kauhun palloiluhalli on henkisuuntoinen kauhun palloiluhalli.

Mutta juuri niiden tympeä, banaalisti vitsaileva luonne on henkilöllemme tällä hetkellä ainoa todellinen.

(Pöyhönen 2011, 28.)

Useiden todellisuustasojen rinnakkaisuus on juuri sitä itseluodun todellisuuskuvan refleктоimista, josta Lehmann on *Draaman jälkeisessä teatterissa* kirjoittanut postdraamallisen paradigman keskeisimpänä elementtinä (Lehmann 2009, 233 – 243). Jopa alkulehtien henkilöluettelon korvaa eri parenteesityyppien eli näytelmässä käytettävien todellisuustasojen esittelemisen:

( ) parenteesi

( ) (*kursiivilla*) ääniparenteesi

[ ] muistiinpano, jota voidaan käyttää halutessa

(Pöyhönen 2011, 1.)

Seuraamme näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* nimettyjen roolihahmojen sijaan todellisuustasojen muutoksia ja kulkuja. Näytelmän perustilanne on todellisuudesta putoamisen tunne, joten useiden todellisuuksien samanaikaisuus ja nythetken näkyväksi kirjoittaminen leimaavat kerrontaa.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* on näin ollen erityisen hyvä esimerkki siitä nykyteatterillisestä draamasta, josta dramaturgian tutkijat Turner ja Behrndt kirjoittavat kun he kuvailevat nykydraamaa kahtiajakojen sekoittumisena. Heidän mukaansa nykydraamassa on sekoituksia kaikista perinteisistä kahtiajaoista, kuten teatterillinen / extra-teatterillinen, korkea / matala, traaginen / koominen. Kaikki tyyllilajit ja -keinot voivat toimia keskenään, dynaamisena montaaasina. Jälkiä on niin draamallisen, eepin kuin lyyrisenkin sekoittumisesta. (Turner & Behrndt 2008, 30 – 31, 190)

Teatterikriitikko **Maria Säkö** kirjoittaa *Teatteri & Tanssi* -lehdessä, että Emilia Pöyhösen yhteiskunnallinen viesti sijaitsee eritoten muodossa ja kielessä. Pöyhösen kirjoittamisen keskiössä ovat kieli ja kielellisyys. Hänen näytelmissään on Säkön mukaan uuden sukupolven yhteiskunnallisuutta. Jo yhden ja saman näytelmän sisään mahtuu ”virkakieltä, vieraannuttavaa kirjallista kieltä, eri aikakausien kieltä - - ” (Säkö *Teatteri & Tanssi* 05/12, 16). Pöyhönen itse sanoo Säkön haastattelussa, että

käyttämällä useita risteäviä kielellisiä rekistereitä hän läpivalaisee kielen valtaa. (Pöyhönen, Teatteri & Tanssi 05/12, 16). Pöyhönen jatkaa kielen ja totuuden suhteesta seuraavasti:

Minulle taiteessa on aina kysymys totuudesta. Totuus on minulle paitsi poliittinen, myös tunneperäinen ja ruumiillinen kokemus joistain asioista ilman sosiaalisen ja poliittisen korrektiuden painolastia. (Pöyhönen, Teatteri & Tanssi 05/12, 16.)

Väitteellisen politiikan sijaan vallitsevia totuuksia voi kuvata häiritsemällä niitä. Kuten Claire Bishop on nykytaiteen politiikasta kirjoittanut:

Along with "utopia" and "revolution", collectivity and collaboration have been some of the most persistent themes of - - the last decade. (Bishop 2012, 12.)

Vallankumouksellisuuden *rinnalle* on tullut yhteisyydestä keskusteleminen. Kuten **André Lepecki** kirjoittaa, narratiivisuus on tekemässä paluuta mutta uudenaikaisena. Tarinan rinnalla kulkee teatterillisen läsnäolon tiedostaminen ja huomioon ottaminen (Lepecki 2006, 40). Samaa argumentoi Numminen, joka kirjoittaa että nykyteatteri ja draamateatteri lipuvat kaiken aikaa lähemmäs toisiaan, toisiltaan vaikutteita saaden (Numminen 2011, 29).

### 1.3. Teoria ja käsitteet

*Vieraannuttaminen* tarkoittaa Brechtin teatteriteoriassa draamallisen illuusion purkautumista. Vieraannuttamista pyritään tuottamaan keinoilla, jotka estävät katsojan tunnepitoinen samastuminen esityksen tapahtumiin. Brecht kuvaa vieraannuttamiseksi eli *v-efektiä* seuraavasti:

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

Brechtin eepissä, myöhemmin dialektiseksi nimeämässä teatterissa tämä tarkoitti välimatkan luomista kertomuksen ja kerrotun, roolin ja näyttelijän välille.

Yhteiskunnalliset olosuhteet nostettiin Brechtin esityksissä tietoisesti yhdessä pohtimisen kohteeksi, jotta yleisössä heräisi halu muutokseen. (Brecht 1991, 112, 410) *Eeppinen teatteri* viittasikin terminä juuri tähän kerronnallisuuteen ja toteavuuteen, siinä missä Brechtin myöhemmin suosima *dialektisen teatterin* käsite korosti, että kerronnan tulee valottaa yhden olosuhteen sijaan useita ristikkäisiä katsantoja. (Niemi 1969, 41 – 42) Brecht itse kuvaa muutosta kirjoittamalla, että sen jälkeen

[n]äyttämö alkoi kertoa. Tausta osallistui tapahtumiin: suurilla kuvatauluilla kerrottiin, mitä samaan aikaan tapahtuu jossakin toisaalla, dokumenttiprojisoinnit vahvistivat henkilöiden puheita tai asettuivat niitä vastaan. (Brecht 1991, 112.)

V-efektiä tuottavat keinot ja Perttulan groteski ilmaisu limittyvät, mutta laajentuvat molemmat myös suuntiin, joihin toinen ei yllä. Yhteistä on, että samalla tavalla kuin Brechtin v-efektiä tuottavissa mekanismeissa, myös groteskeissa operaatioissa vastaanottoa häiritään. Kun kerronnan harmonian logiikka sekoittuu, groteskiudelle tyypillisesti, on seurauksena v-efektilläkin tavoiteltava paradoksaalinen vastaanotto-prosessi. Perttulan määritteleekin groteskin muun muassa **Philip Thomsonia** (1927, 27) seuraten

elementtien ratkaisemattomaksi yhteentörmäykseksi sekä teoksessa että vastaanotossa. (Perttula 2010, 62.)

Perttulan mukaan “[p]aradoksi ja tulkinnan estyminen ovat kahden disparaatin esitystason yhdistämisen tulos” (Perttula 2010, 79). Groteski häirintä vastaa näiltä osin dialektisen dramaturgian tietoisesta vastaanottamisen pyrkimystä, eli lukijan nyt-hetki on rakenteellinen osa tekstin maailmaa. Samoin kuin Brechtin teatterinäkemysessä, myöskään groteskin tyylin piirissä estetiikka ei voi olla ”vain estetiikkaa”, sillä tällöin se jäisi ”vaarattomaksi tyhjiöksi” (Niemi 1975, 185).

Groteskin tyylin politiikka kuitenkin poikkeaa osittain Brechtin poliittisesta. Siinä missä dialektisen dramaturgian vieraannuttamista tuottavat keinot osoittavat yhteiskunnallisissa olosuhteissa piileviä ristiriitaisuuksia, jää groteskin tyylin vieraannuttamisessa väitteen muodostaminen lukijalle. Brechtin teatteriteoriassa vastaanottaja halutaan läsnäolon hetkestä tietoiseksi, jotta yhteiskunnallinen

muutosvastarinta pääsee alkamaan sellaisena kuin ohjaaja tai kirjoittaja on sen tarkoittanut:

Valtaosa mielihyvistä, jota kaiken taiteen on luotava, on sosialistisen realismin yhteydessä mielihyvää siitä, että yhteiskunta kykenee hallitsemaan inhimillistä kohtaloa. - - Sosialistisrealistinen taideteos paljastaa sosiaalisen koneiston dialektiset liikelait, joiden tuntemus helpottaa inhimillisen kohtalon hallitsemista. (Brecht 1991, 410.)

Teatteri on Brechtille näin ollen suoran poliittisen vaikuttamisen kanava (Brecht 1991, 138). Groteskius puolestaan operoi metaforisemmalla häirinnällä, kuten esimerkiksi yhdistämällä yhteen ja samaan hahmoon sekä pyhänä pidettyä inhimillistä että epäpyhänä pidettävää eläintä. Groteskin tyylin politiikka toki aivan kuten dialektisen dramaturgiankin on toiseuden ja marginaalin esiintuomisen politiikkaa. Kuitenkin toisin kuin dialektiikan perinteessä, groteskin piirissä mahdollinen yhteiskunnallinen viesti syntyy vasta katsojan ja vastaanottajan välisessä suhteessa. (Perttula 2010, 18 – 21, 32 – 34, 40 – 41.) Groteskin tyylin tuottama vieraannuttaminen liittyy näin osaksi nykyteatterin todellisuussuhdetta korostavaa katsantoa, ja irtautuu hitusen brechtiläisen teatterin yksisuuntaisemmasta, epäkohtia osoittelevasta perinteestä.

Korostaakseni, miten yhteiskunnallinen viesti muotoutuu teoksen luomissa suhteissa, lainaan tutkielmassani **Nicholas Bourriaud'n** *relatiivisen estetiikan* käsitettä. Bourriaud'n *relatiivisen estetiikan* katsannossa teoksia luetaan niiden luomien vuorovaikutussuhteiden mukaan:

by analysing the - - symbolic value of the “world” it suggests to us, and of the image of human relations reflected by it. (Bourriaud 2002, 18.)

Bourriaud'n mukaan nykytaide pyrkii yhä useammin kohti aktiivisia tekoja uusien suhteiden ja olomuotojen luomiseksi. Taide ei enää vain osoita työnajon aiheuttamia seuraamuksia, vaan on itse se työ, tai ehdotus tulevasta työstä, joka mahdollistaa uudet olosuhteet. Vaikka relationaalinen estetiikka on Brechtin dialektiikan tavoin kriittisen materialismin marxilaista perintöä, historian tuottamia olosuhteita ei enää tahdota esittää yhteiskunnallisen evoluution vääjäämättöminä tulemina. (Bourriaud 2002, 9 – 13, 18 – 21) Bourriaud'n mukaan:

The contemporary artwork's form is spreading out from its material form: it is a linking element, a principle of dynamic agglutination. An artwork is a dot on a line. (Bourriaud 2002, 21.)

Teoksen muoto ulottuu Bourriaud'n mukaan sen faktisten rajojen ulkopuolelle. Taideteos on kuin piste piirtämällään janalla, Bourriaud kuvailee. (Bourriaud 2002, 21.)

Koska tutkielmani on draama-analyysi, on Bourriaud'ta lainattaessa erotettava toisistaan *relatiivinen taide* ja relationaalinen estetiikka. Relationaalinen taide tarkoittaa Bourriaud'ille kuvataiteen perinteestä syntyneitä käsitetaiteita. Bourriaud on kehittänyt relationalistisen taiteen käsitteen sellaisten teosten ymmärtämiseksi, jotka toteutuvat ainoastaan niiden luomissa sosiaalisissa tai käsitteellisissä suhteissa. Relationaalinen estetiikka taas on ymmärrettävissä laajemmalti. Relationaalinen estetiikka on sellainen tarkastelemisen tapa, joka keskittää huomion (minkä tahansa) teoksen ulkopuolelleen avaamiin suhteisiin. Vaikka siis tarkastelen tutkielmassani näytelmää, jota en voi enkä aio väittää vain käsitetaiteena olevaksi, voin hyödyntää relationaaliseen estetiikkaan kytkeytyvää ajatusta että teoksen yhteiskunnallinen näkemys toteutuu niissä suhteissa joita se ulkopuolelleen luo tai ehdottaa. Se, millä skaalalla taiteilija tällaisten suhde-ehdotuksen tekemiseen osallistuu, on tapauskohtaista. Joka tapauksessa on teos sitten puhtaasti suhteissa toteutuva eli käsitetaiteellinen, tai myös objektina olemassa oleva kuten näytelmä, voidaan sen luomat suhteet nostaa tarkastelun keskiöön. (Bourriaud 2002, 9 – 12)

Bourriaud'n mukaan nykypäivän taidetta tulee pelkän perinteeseen kontekstoimisen sijaan tarkastella tarkastelemalla sitä symboliikkaa, jota muodon tarjoama maailma ehdottaa, eli huomioida kuva, jota siinä ihmistenvälisyydestä tarjotaan. (Bourriaud 2002, 18) Näytelmäkirjallisuudelle tämä lähinnä tarkoittaa, että on huomioitava, miten todellisuuden rakenteet tuottavat fiktion rinnalle jatkuvasti uusia tarinoita. Näytelmäkirjallisuus osallistuu, Katariina Nummista lainaten, 1900-luvun jälkistrukturalistisiin keskusteluihin joissa usko kielen ja todellisuuden vastaavuuksiin saa horjua. Kuten Numminen on kirjoittanut, kaikki tarinat käyvät tasavertaisiksi, ja fiktion käsitteestä tulee ongelmallinen. (Numminen 2011, 24)

Jotta fakta-fiktio -jaosta kirjoittaminen toteutuisi tutkielmassani mahdollisimman

selkeästi, hyödynnän **Annette Arlanderin** *esitysmaailman* ja *esittämistilanteen* käsitteitä. Arlander kuvaa väitöstutkimuksessaan *Esitys tilana* (1998) käsitteiden syntyä seuraavasti:

Mielsin esityskomposition rakentuvaksi kahden erilaisen tilan yhdistelmästä; fiktion tilan, tarkoittaen pääasiassa tekstin vihjaamaa tapahtumapaikkaa ja faktisen tilan, tarkoittaen esityspaikkaa, joko teatteritilaa tai löydettyä tilaa. Oletin, että jompikumpi olisi hallitsevampi kussakin esitysvariaatiossa. - - - puhuin käsitteistä esitysmaailma ja esittämistilanne, ja tarkoitin niillä yleistä eroa sen välillä korostetaanko ”esityksen omaa elämää” vaiko ”kommunikaatiota katsojien kanssa”. (Arlander 1998, 55.)

Esitys on Arlanderin mukaan kompositio, jonka sisään mahtuu sekä fiktion tilaa että faktista ympäristöä. Hän on kehittänyt näiden painotuserojen tarkastelemiseksi *esitysmaailma / esittämistilanne* -jaon. Ero on siinä, korostuuko esityksen elämä vai kommunikaatiotilanne joka katsojien kanssa jaetaan. Jako ei täysin vastaa faktan ja fiktion jakoa, vaan kyse on kompositioon valitusta painotuserosta. Useiden todellisuustilojen sisäkkäisyys koskee Arlanderin mukaan teatteria aina ja kaikkialla eikä fakta-fiktio -jako olisi teatterin ja draaman piirissä siksi edes mahdollinen. (Arlander 1998, 16, 55, 63.) Vaikka Arlanderin käsitteistö viittaa nimenomaan *esityksen* erittelemiseen, pidän sitä käyttökelpoisena myös draaman tutkimuksessa, sillä vastaanoton tilanne, lukijan preesens, on tärkeä osa myös kirjallisen näytelmän kompositiota. Kuten Numminen nykydraamaa määrittäessään kirjoittaa, vastaanottajan todellisuus on yksi nykyteatterissa annosteltavista elementeistä. Näytelmän ja sen esityksen suhde on muovautumassa draamaperinteen implisiittisemmästä todellisuussuhteesta kohti eksplisiittisempää. (Numminen 2011, 29)

Hyödynnän tutkielmassani näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vieraannuttamista tuottavien groteskien piirteiden erittelemiseksi Irma Perttulan käsitteistöä. Groteskista ilmaisusta voidaan Perttulan mukaan löytää kerronnan tasoja eri tavoin halkovia *groteskin kategorioita*, jotka puuttuvat vastaanottoprosessiin eri tavoin. Näitä ovat *esitystasojen groteski; käsitteiden tason groteski* sekä *diskurssin ja tarinan tason groteski*. (Perttula 2010, 63) Avaan seuraavaksi lyhyiden esimerkkien avulla, miten kategoriat ymmärrän.

*Käsitteiden piirin groteski inkongruenssi* tarkoittaa inhimillisen ja eläimellisen, elollisen ja elottoman tai toden ja epätoden sekoittumista yhdessä ja samassa hahmossa tai symbolissa. Groteskit käsitteet syntyvät

- - inhimillisen ja eläimellisen tai inhimillisen ja esineellisen - - yhdistämisestä. Yhdistäminen voi realisoitua eri tavoin, lievimmillään kuvallisuuden keinoin: vertauksena, metaforana tai sellaisilla eläinten ja esineitten käyttäytymistä tai olemisen tapaa luonnehtivilla verbeillä tai adjektiiveilla, jotka ovat semanttisesti inkongruentteja toimivan inhimillisen subjektin kanssa. (Perttula 2010, 64.)

Groteski ilmaisu operoi tällöin tekstin sisäisillä yksilöiden, olentojen tai esineiden yhdistelemisen hybrideillä (Perttula 2010, 64 – 78). Sovellan kategoriaa siksi näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kohtausten sisäisten groteskien tyylipiirteiden erittelemiseen. Kohtausten sisäistä groteskiutta ovat esimerkiksi eläimen ja ihmisen kategorioita sekoittavat hahmot, joita tavataan kolmasti toistuvissa, ironisissa *Oikeus istuu* -kohtauksissa. Näistä ensimmäisessä syytetyt rinnastuvat sikoihin:

#### OIKEUS ISTUU 1

(Kaksi sikaa eri häkeissä, vieressä seisoo pyöveli. Sikoina ihmiset, joilla on valtavat sian päät päässään. Kohtaus alkaa leikillä, jossa yleisö vuorottelee kuka saa pitää sian päätä, menee vuorotelleen häkkiin jne. Ei-sikoina-olevat hännäävät sikoja kaltereiden läpi. Myös pyövelin ym. rooleissa vuorotellaan. Ehkä sikoina olossa vuorotellaan jopa oikeudenkäynnin aikana. Tuomari naputtaa nuijalla lempeästi pöytään.)

(Pöyhönen 2011, 19.)

Siat ovat paitsi fiktiivisiä roolihahmoja, myös (ja ennen kaikkea) “muka-sikoja”, jotka kommentoivat sosiaalisten hierarkioiden keinotekoisuutta. Vaikka käsitteiden piirin kategoria on Perttulan mukaan groteskin tyylin kolmesta tasosta lähimpänä fiktiota (Perttula 2010, 68 – 70), eli Arlanderin esitysmaailman käsitettä, ei groteski hybridihahmo kuitenkaan lakkaa häiritsemästä muodostuvaa illuusiota. Vaikka näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* hahmojen groteskit piirteet ovat mielletävissä osaksi fiktion maailmaa, on teatteritodellisuuden keinotekoisuus kautta linjan keskeisessä asemassa. Kustakin näytelmän tekstiraidasta on löydettävissä Perttulan käsitteiden piirin groteskiuden lajeja. Tyyliirajat alkavat vielä groteskille



ilmaisulle ominaisesti sekoittua näytelmän loppua kohden. Esimerkiksi *Oikeus istuu* -kohtauksista tutut eläinhahmot alkavat seikkailla videokohtauksissa, jotka alkujaan olivat dokumentintuntuksia, tarinaa taustoittavia takaumia. Eläin mönkii videokuvaelmaan esimerkiksi kohtauksessa *Lahja*:

#### LAHJA

Lähikuva. Kannellinen lahjapaketti, jossa on iso vaaleansininen silkkirusetti päällä, samanlainen kuin se missä kaunis pitkäkorvainen spanielinpentu lahjoitetaan perheen lapsille amerikkalaisen animaatioelokuvan alussa. Lahjapaketti kaatuu kumoon, sen kansi putoaa pois. Esiin mönkii etana, jonka kaulaan on kiinnitetty piskuinen punainen pahvisydän. Etanalla ei ole kuorta, se on kiiltävä harmaanruskea paksu mato. Etana pysähtyy, ojentelee. Äkkiä se hakataan haarukalla tohjoksi, jostain ylhäältä, ei näy kuka hakkaa.

(Pöyhönen 2011, 32.)

*Esitustasojen piirin groteskiudella* taas tarkoitetaan Perttulan mukaan joko lajityyppien tai faktan ja fiktion yhdistymistä yhden teoksen sisällä:

- - Groteskista “kompositiostruktuurista” on - - kyse silloin, kun esitustasot yhdistyvät ja menevät päällekkäin, niin ettei lukija kykene hahmottamaan esitettyä mielekkääksi kokonaisuudeksi. - - Groteski syntyy - - saman tason toisensa poissulkevien tyyppien, siis esim. traagisen ja koomisen, tai fantastisen ja realistisen yhdistämisestä. (Perttula 2010, 79 – 80.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän raidat niin ikään paitsi limittyvät ja rinnastuvat, ne myös törmäilevät ja kumoavat toisiaan. Kun esimerkiksi edellinen kertomus etanasta törmää seuraavaan ranskalaisin viivoin kirjattuun dialogiin ilman kirjattua kohtausjakoa, on kyse esitustasojen piirin groteskiudesta:

(Puhelimeen.)

- Joo. Anteeks. Joo. Ei. Ei oo. Joo. Ei. Joo. Anteeks.

(Pöyhönen 2011, 33.)

Animaatioetanan tunteita herättävä kohtalo törmää harmaaseen, ranskalaisen viivan päästä valuvaan arkisuuteen. Kohtausleikkauksen jälkeen etanan kertomus vaikuttaa vahvasti *Henkilön* sisäiseltä maailmalta, siinä missä ranskalaiset viivat edustavat

yksilön ulkopuolista arkea. Käsitys todellisuudesta hämärtyy, sillä molemmat kokemusmaailmat ovat yhtä todellisia. Lukijan täytyy ratkaista vastaanottonsa. Kohtausvaihtoa ei ole kirjattu, vaan päätös maailman vaihtumisesta täytyy tehdä itse. Näytelmän esitystasojen piirin groteskius ulottaa lukijan huomion esitysmaailmasta jo selkeästi kohti esittämistilannetta. Näin käy etenkin, mikäli toisiinsa törmäävät kohtauselementit eivät sovi yhteen tai ne vastavalottavat toisiaan kärkkäästi. Perttulan esitystasojen piirin groteskissa on kyse toisilleen vastakkaisista tyyleistä, jotka törmätessään havahduttavat vastaanottajan tekemään omia tulkintoja, samalla tavalla kuin dialektisen dramaturgian käytänteissäkin usein tapahtuu.

*Diskurssin ja tarinan piirin groteskissa on kyse on aiheen ja tyylin ristiriidasta:*

Groteski nousee usein törmäyksestä muodon rajoitusten ja rajoituksista kieltäytyvän, kapinoivan sisällön välillä. (Perttula 2010, 86.)

Perttulan mukaan sen, *mitä* kuvataan ja *miten* kuvataan, väliin jäävä tila on tila groteskille tulkinnalle (Perttula 2010, 86). Ymmärrän tämän sellaiseksi kertomisen tavaksi, jossa yhdistyy kaksi toisilleen vastakkaista kertomusta siten, että kielelliset ja rakenteelliset valinnat kertovat toista tarinaa kuin mitä juoni väittää kertovansa. Samalla tasojen epäsuhtaisuudet kommentoivat toisiaan, esimerkiksi pyrkimällä kyseenalaistamaan kerrottua tarinaa tai valittua diskurssia. Perttula kirjoittaa ymmärtääkseni juuri tällaisesta tulkintaprosessille asettuvasta tasapainottelun vaateesta, kun hän kirjoittaa että groteskin vastavoimat ovat inkongruenssissa ja deformatioivat toisensa (Perttula 2010, 120). Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* tästä ovat selkeimpiä esimerkkejä epäoikeudenmukaisista tuomitsemiskäytännöistä hilpeästi kertovat, tarinalinjasta irtoavat interventiokohtaukset joita jo edellä, esitystasojen piiriä selventääkseni, esittelin. Tyyli rinnastuu Brechtin dialektisen teatterin tapaan esittää sietämättömiä olosuhteita provokatiivisen keveästi.

Tämä Perttulan kategorisoinnin kolmas taso on selkeimmin lukijan nyt-hetken painoarvoa lisäävä: diskurssin ja tarinan törmäys herättää yhteisyyden kokemuksen, sillä ristiriitaisuuteen sisältyvä vitsi on yhdessä havaittu. Arlanderin termin, yhdessä jaettava esittämistilanne korostuu tällöin esitysmaailmaa enemmän. Kuitenkin kaikki Perttulan kategorisoimat groteskin piirit sijoittuvat jossain määrin esitysmaailman ja

esittämistilanteen väliin eli osaksi sekä fiktion maailmaa, että yleisön yhdessä jakamaa tilannetta. Samalla, kun groteski käsitteistö rakentaa esitysmaailmaa, se jo häiriköi kohti esittämistilannetta. Esitysmaailman ja esittämistilanteen käsitteet ovat kuitenkin oivallisia tilannekohtaisten painotuserojen artikuloimisessa.

#### 1.4 Tutkielman eteneminen

Pohdin tutkielman toisessa luvussa, miten pitkälle näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vieraannuttamista voidaan ymmärtää Bertolt Brechtin *v-efektin* eli vieraannuttamista tuottavien mekanismien kautta. Perustelen luennan samassa osassa myös, miksi näytelmän vieraannuttamista kuvaa v-efektiä osuvammin groteskin ilmaisun monitasoinen häirintä. Linaan luvun lopussa vielä Nicholas Bourriaud'n relationaalisen estetiikan käsitettä painottaakseni, mitä näytelmän vieraannuttamisella mielestäni tavoitellaan.

Kolmannessa luvussa tutkielma tarkentuu näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* groteskien piirteiden erittelemiseen. Tämä on luentani “aineistoa haravoiva” osuus. Osoitan, että koska vieraannuttamista tuotetaan näytelmän kerronnan useilla tasoilla, on sen vieraannuttamista tuottavia piirteitä mielekästä tarkastella hyödyntämällä Perttulan *groteskin kategorioita eli esitystasojen groteskia; käsitteiden tason groteskia sekä tarinan ja diskurssin tason groteskia*. (Perttula 2010, 63) Pohdin Perttulan groteskin ilmaisemisen tasoihin nojaten, millaisia vieraannuttamista tuottavia piirteitä näytelmän kielessä ja rakenteessa on.

Tutkielman lopuksi teen tulkinnan siitä, millaista yhteiskunnallista ajattelua groteskin tyylin luomasta vieraannuttamisesta voidaan lukea. Oletan, että lukijan preesensin korostuminen on keskeisessä asemassa näytelmän yhteiskunnallisen ajattelun muodostumisessa, ja että lukijan preesensin painottuminen on suhteessa näytelmän aiheeseen, osattomuuteen.

## 2. KOHTI NÄYTELMÄN VIERAANNUTTAMISEN YMMÄRTÄMISTÄ

### 2.1 Vieraannuttamiseksi ja yhteiskunnalliset tavoitteet

*Vieraannuttamiseksi* eli *v-efekti* on Bertolt Brechtin eepisen, myöhemmän dialektisen teatterin käsitteistöä. Vieraannuttamisen käsite syntyi kuvaamaan niitä keinoja, joilla pyritään häiritsemään teatterillisen illuusion muodostumista ja tuomaan yhteiskunnan eriarvoiset rakenteet näkyviin. Vieraannuttamisen pyrkimyksenä oli Brechtin ajattelussa saada yleisö huomaamaan, että asiat voisivat olla myös toisella tavalla. (Brecht 1991, 112 – 113.)

Taustoitan seuraavaksi lyhyesti, millaiseen yhteiskunnalliseen ajatteluun termin historia kytkeytyy. Tämän jälkeen erittelen, miten näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tekstiraidat edustavat tai eivät edusta v-efektin perinnettä.

V-efektin taustalla on dialektiikan perinnöstä, **G. W. F. Hegeliltä** lähtenyt ajatus, että ihmisten on nähtävä ne dialektiset ristiriidat eli muutoskohdat, jotka kehityksen taustalla piilevät. Paradoksit ja niiden tiedostaminen saavat Hegelin mukaan ihmisen etsimään uusia tulokulmia. Totuus oli Hegelille jatkuva muutoksen tila, jossa ihmisajattelun asettamat teesit ja kohtaamat antiteesit muodostavat jatkuvasti uutta synteisiä eli kuvaa maailmasta ja sen ilmiöistä. **Karl Marx** kehitti Hegelin ajattelua huomauttamalla, että kaikki synteesit ovat hegemonisia: historiankäsitykset ovat aina valtaapitävän luokan ideologioiden mukaisia. Vallalla oleva todellisuuskuva ei ole tasavertaisten vastavoimien yhteen saattama, vaan synteesi on hegemoninen. *Nyt* on vääristynyt ja väritynyt. (Määttänen 1995, 240 – 242.)

Brecht opiskeli Marxin tuotantoa vuodesta 1926 lähtien **Karl Korschin** kanssa eli hänen käsityksensä sosiaalisten ilmiöiden systemaattisuudesta juontaa paitsi Marxin myös Korschin ajattelusta (Fischer-Lichte 2004, 314 – 315). Korsch oli kiinnostunut marxistisen ajattelun toteuttamisesta käytännössä. Hänen mukaansa vallankumous mahdollistuisi vasta, mikäli dialektinen filosofia pääsisi vaikuttamaan julkiseen merkityksenantoon (Kellner, 1977, 94, 98, 139). Dialektisen dramaturgian tavoite,

yleisön vieraannuttaminen illuusiosta, perustuu tähän. Vieraannuttamista tavoitteleva dramaturgia on Brechtin vastine materialistisen dialektiikan asettamaan haasteeseen filosofian konkreettisesta toteuttamisesta. Toki käsitys teatterista poliittisen muutoksen välineenä on perua myös nousseesta naturalismista ja etenkin uuden tuulen ohjaajista kuten **Erwin Piscatorista**, jonka näkemys teatterin poliittisuudesta vaikutti Brehtiin suuresti. (Niemi 1975, 130 – 146, 181)

Brechtin omat esitykset olivat näytteillepanon kaltaisia ja korostivat ristiriitaisuutta. Samastumisen estämiseksi esityksiin tuotiin suuria informatiivisia kuvatauluja kertomaan, mitä muualla samaan aikaan tapahtuu; dokumentaariset projisoinnit ja ääninauhat puhuivat henkilöiden tilanteista tai niitä vastaan; näyttelijäntyo kommentoi roolihahmojensa kokemuksia. Muita vieraannuttamista tavoittelevia keinoja olivat tapahtumista kertominen kolmannessa persoonassa, aikamuodon siirtäminen imperfektiin sekä parenteesien ääneen puhuminen. (Fischer-Lichte 2004, 323.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* tuottaa vieraannuttamista samankaltaisin mekanismein. Näytelmässä kuvattavaa yksilön surutilaa seurataan niin ikään yhteiskunnallisena poikkeustilana. Surukokemukseen samastamisen sijaan lukija etäännytetään niin kertojan, groteskien videoiden kuin eri juonilinjaa kulkevien parodiakohtaustenkin avulla. Vieraannuttaminen eli todellisuuteen havahduttaminen on keskeistä myös tarinassa: päähenkilö, josta kerrotaan, on pudonnut yhteisen todellisuutemme ajasta ja seuraa sitä nyt etäältä. Kertoja käyttö kuuluu v-efektiä tavoitteleviin keinoihin elimellisenä osana (Brecht 1991, 112, 385). Brechtin mukaan kertojan ansiosta lukija tai katsoja ei samastu illuusioon tarjottujen henkilöiden kautta, vaan aihe ja tapahtumat siirtyvät myös hänen asioikseen:

Yleisö sepittää mielessään lisäksi toisia käyttäytymistapoja ja tilanteita - - yleisö muuttuu kertojaksi. (Brecht 1991, 385.)

Katsojassa syntyy tällöin oma kertomus, tarve kertoa ja halu muuttaa. Yleisö sepittää omia ratkaisumahdollisuuksia ja tilanteita itselleen ja muuttaa itsensä näin omaksi kertojaksi. (Brecht 1991, 112, 385.)

Tie dialektiseen dramaturgiaan alkaa Brechtin mukaan itsen ulkopuolisen todellisuuden myöntämisestä. *Henkilön* kokemusta häntä ympäröivästä julkisen aluetta kuvaavat näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* muun muassa ranskalaisin viivoin kirjatut dialogikohtaukset:

- Oota katotaa.
- Joo.
- Ei se oo täs.
- Tos se oli.
- Oota katotaan uuestaa.
- Ei.
- Eikö?
- Ei.
- No voi paska.
- Mennääks mäkkii.
- Joo mennää äkkii.

(Pöyhönen 2011, 6.)

Tämän kaltaiset, näytelmässä toistuvat anonyymit dialogit ovat kuin puheluita tai muita lyhyitä kanssakäymisiä, tirkistysaukkoja *Henkilöä* ympäröivään maailmaan. Ulkopuoli näyttäytyy nimettömänä, kasvoista ja mielekkästä toiminnasta tyhjentyneenä. Tekstin yhdentekevyys on teatteria kommentoivaa: ”mäkkii” / ”äkkii” -tyyppiset riimit tekevät keskustelusta ennalta suunnitellun. Yhdentekevyydestä ollaan kohtauksessa näin ollen tietoisia. *Henkilö* on havahtunut julkisen alueen mielettömyyteen ja hänen uudella tavalla kokemaansa todellisuutta kuvaillaan kohtauksessa lukijalle. Kohtaus esittelee sitä todellisuutta, joka *Henkilölle* on muuttunut käsittämättömäksi.

Tämä on koko *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän perustilanne: jakamamme maailma asettuu *Henkilön* katseen alle, ihmettelemisen kohteeksi. Ympäröivän maailman ihmetteleminen johdattaa Brechtin tavoitteiden äärelle. Brechtin tavoite oli auttaa yleisöä näkemään esitystä ympäröivä yhteiskunta, ja näin vähitellen muuttaa sen kehitystendenssejä. Todellisuuden kuvaileminen ja referoiminen on ollut myös Brechtin työn lähtökohta. Hän nimesikin teatterinsa alun alkaen eepiseksi juuri korostaakseen tätä todellisuutta referoivaa ja kuvailevaa luonnetta. (Brecht 1991, 95, 117 – 118)

Brechtin verrattaessa on huomionarvoista, että illuusion rakentamisesta ei näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* kuitenkaan ole täysin luovuttu. Näytelmässä seurataan keskushenkilön kokemusta ja henkilön havainnot ja tunnekokemukset vaikuttavat tekstin rakenteeseen. Brechtin pyrkimyksenä taas oli nimenomaan erottaa toisistaan tunnekokemus ja yhteiskunnallinen havaitseminen. (Brecht 1991, 95, 117 – 118.) *Henkilön* tarina kuitenkin kerrotaan keskushenkilön näkökulmasta kronologisesti. Lopussa tarjoillaan vieläpä draamalliselle illuusiolle ominainen käänne, kun *Henkilö* palaa yhteisesti jaettuun arkikokemukseen. *Henkilön* kokemuksia kuvataan toisinaan jopa hyvin yksityiskohtaisesti:

Henkilö lepuuttaa jalkojaan ja nojaa päätänsä eteenpäin yrittäen olla välittämättä siitä, että jumalainen juoksumatto hinaa häntä vauhdilla taaksepäin joka sekunnilla, kun hän ei juokse itseään uuvuksiin. Kun henkilömmme nostaa kasvonsa kumartuneesta asennostaan hän näkee horisontissa jotain. - - (Pöyhönen 2011, 29.)

*Henkilö* havahtuu, ettei ole ainoa joka ajan rajan toiselle puolelle on pudonnut. Tarkka kuvailu vie lukijan kohti *Henkilön* tunne-elämää, jopa samastumisen rajalle. Brechtin keskeisimpänä tavoitteena taas oli nimenomaan illuusion rakenteista luopuminen (Brecht 1991, 95, 117 - 118).

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän interventionomaiset, ironiset oikeusistuntokohtaukset taas muistuttavat hyvin läheisesti Brechtin v-efektiä tavoittelevia keinoja. Oikeusistuinkohtaukset ovat *Henkilön* tarinasta irrallisia kohtauksia nimettyjen roolihenkilöiden välillä:

PUOLUSTUSASIANAJAJA

Kylä on täynnä sikoja, ja kaikki ne juoksevat vapaana. Mistä ihmeestä voit tunnistaa juuri nämä kaksi?

SYYTTÄJÄ

Tästä!

(Syyttäjä antaa merkin pyövelille. Tämä raottaa mykän Sika 2:n huulia ja avaa tämän kidan. Sika 2:n hampaat ovat veriset. Se päästää murhanhimoisen leijonankarjaisun ja pyöveli pelastaa äkisti sormensa. Kun Sika 2 päästetään hampaidennäytöstä, se jatkaa flegmaattista olemistaan.)

#### OIKEUDENKÄYNNIN YLEISÖ

Ooo!

#### TUOMARI

Vakuuttavaa. - -

(Pöyhönen 2011, 21.)

Realismia pakenevat karikatyyrit kuvastavat yhteiskunnallisten rakenteiden mielivaltaista vaikutusta yksilöiden kohtaloon. Mielivaltaisuudesta sopii esimerkiksi oikeusistunto kuolleen miehen ja huoran suhteesta:

#### OIKEUS ISTUU 2

(Syytettynä kuollut mies, jolla on ihmisen viiksekäs pahvipää päässään (päällä silmät ristissä tms. merkki siitä, että mies on kuollut) sekä lehmä, jolla on lehmän pää päässään. Lehmällä punaiset rintaliivit tms. huoran merkkejä. Lehmä flirttailee avoimesti tuomarin, asianajajien ja yleisön kanssa. Pyövelin hahmo kohoaa syytettyjen ylle. Tuomari naputtaa nuijalla pöytään.)

(Pöyhönen 2011, 24.)

Jokainen *Oikeus istuu* -kohtaus päättyy tuomioon, jossa syytetty tuomitaan yksimielisesti (Pöyhönen 2011, 19 – 26). Päätöksentekoprosessit käyvät aina vain mielivaltaisemmiksi. Viimeisessä interventiokohtauksessa tuomiolla istuu kukkaruukku:

#### OIKEUS ISTUU 3

(Tuomiolla rikkinäinen ihmisen kokoinen ruukku, jonka osat on liimattu toisiinsa kömpelösti, saumat selvästi näkyvissä. Pyövelillä nuijantapainen lyömäase.)

#### TUOMARI

Syytetty on putoamalla ikkunansa alla kulkeneen asianomistaja A.:n avovaimon päähän aiheuttanut tälle tuskallisen ja kivuliaan kuoleman. Haluaako syytetty sanoa jotain puolustukseksi.

#### IHMISEN KOKOINEN RUUKKU



(vaikenee.)

TUOMARI

Syytetty ei ole halunnut sanoa mitään puolustuksekseni. Tuomitaan kuolemaan.

(Pöyhönen 2011, 26.)

Esineen kategoria korostaa syyntakeettomuutta ja leimaa näin kaikki tuomitsemiskohtaukset entistäkin parodisemmiksi – onhan jo lähtökohtaisesti koominen ajatus, että eloton esine voisi toimia ketään vastaan tai kenenkään puolesta. Ruukku liikahda ainoastaan, jos joku sitä työntää. Mielivaltaisuuden tuomaa parodiaa lisää myös, että oikeussaliyleisön hurraamiset vaikuttavat jokaiseen tuomioon (Pöyhönen 2011, 19 – 26). Interventiokohtausten pyrkimys kuitenkin myös poikkeaa Brechtin tavoitteista: interventiot ovat näytelmässä kuitenkin myös kuvausta *Henkilön* kyvyttömyyden kokemuksesta, eivät suoranaisia yhteiskunnallisia kommentaareja. Oikeusistunnoilla näkyville asetetaan ennen kaikkea kokemus epäoikeudenmukaisuudesta eikä epäoikeudenmukaisuuden yhteys yhteiskunnallisiin rakenteisiin ole ensisijaista.

Näytelmän neljäs tekstiraita ovat videokuvaelmat. Myös videon käyttö on Brechtin v-efektin tavoittelemiselle ominainen strategia. Video on toisen aikatason luoja, sillä sen näyttämä tapahtuma on aina jo tapahtunut. Video kommunikoi useimmiten jostain jo tapahtuneesta, talteen nauhoitetusta. Video on imperfektinen. Brechtin mukaan vastaanottaja saadaan nauhoitteen ja elävän esityksen rinnastuessa tietoiseksi omasta nyt-hetkestään, mikä jälleen avaa mahdollisuuden yhteiskunnalliseen muutokseen. (Brecht 1991, 113; Viikari 1991, 109) Toisin sanoen, kun *Henkilön* presens törmää näytelmän videoita kuvaileviin kohtauksiin, ovat Henkilö ja lukija äkisti yhteisemmän nyt-hetken äärellä. Videot korostavat sekä näytelmän replikojien että lukijan orgaanisuutta toimimalla teknologisin rinnakkaisolentoina. Kun taltio asetetaan orgaanisen elämän kanssa rinnastusten, hahmon ja vastaanottajan yhteisyys korostuu. Brechtin mukaan tällöin korostetaan yhteistä aikaa, tilaa ja rappeutumista ja elävien muutoksen mahdollisuus artikuloituu (Brecht 1991, 113).

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmässä videoiden osuus kuitenkin myös

poikkeaa Brechtin v-efektiä tavoittelevista keinoista. Video-osuudet kyllä toimivat näytelmässä dialektiselle dramaturgialle tyypillisesti aikatasojen hankausta tarjoavana vastavoimana, mutta ne myös tukevat *Henkilön* tarinaa. Etenkin näytelmän alussa videot vain kuvaavat kuolinpäivän tapahtumia:

KUN TAAS ON AIKA AURINGON

Video. Vappujuhlat. Huiskia, ylioppilaslakkeja, pelleneniä. Liian makeaa kuohuviiniä. Puistokatu, kaunis riehakas kevättyö. Mies katsoo kameraan, lähikuva, mies panee huulensa törölle, muiskauttaa kohti. Joku kääntää kameran pois.

(Pöyhönen 2011, 3.)

Vapunaaton kuvaus on takauma illasta, jona ajasta putoamisen aiheuttanut kuolema tapahtui. Seurauksiin johtanut tapahtuma on lukijan näkökulmasta jo tapahtunut. Tämä poikkeaa dialektisen teatterin v-efektiä tavoittelevasta rakenteesta myös siten, että Brechtin tavoitteena oli tapahtumakulkuja edeltäneiden olosuhteiden ja niiden puitteissa tehtyjen valintojen esiin nostaminen:

Ihmisten reaktioista he puhuvat siltä puolelta, mistä reaktiot voidaan nähdä aktioina. Mutta itse kohtaloo he kuvailevat ihmisten toimintana. Niinpä tapahtumien taustalla olevat tapahtumat, jotka määräävät kohtaloo ja joihin puuttamalla voidaan siis puuttua ihmisten kohtaloon, ovat ihmistenvälisiä tapahtumia. (Brecht 1991, 207.)

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* alkutilanteesta luettavissa olevat ihmistenväliset suhteet ovat näytelmän tapahtumien etenemisen kannalta toissijaisia. Näytelmää edeltäneeseen aikaan sijoittuvaa kuolemaa ei politisoida vaan kuolema otetaan jo tapahtuneena vääjäämättömyytenä. Näytelmän keskeinen tapahtuma on surun kokeminen, ei se yhteiskunnallinen olosuhde, joka on johtanut *Henkilön* puolison kuolemaan. *Henkilön* suru on ennen kaikkea sisäinen tapahtuma. Ihmistenvälistä *Henkilön* surussa ovat ainoastaan surusta seurannut tapa kokea sosiaalisia tilanteita. Mahdollisen politiikan kohteena ei ole surun aiheuttaja vaan lukijalle tarjoutuva, tirkistelevä positio suhteessa siipirikon, syrjään vetäytyneen *Henkilö* preesensiin.

Näytelmän viimeisessä raidassa *Maailmanlopun muistiinpanot* tullaan lähemmäs dialektiselle teatterille ominaista, olosuhteita korostavaa näkökulmaa. Kohtaus on

päiväkirjamainen, *Henkilön* vaiheita etäältä tarkasteleva lista. Listassa on koottu *Henkilön* kokemukset passiivimuotoisesti, kursiivilla kirjoitettuna:

*lauantai – yö. vappupäivä. kello nolla yksi viisitoista. on soitettu.*

*lauantai – yö. vappupäivä. kello nolla yksi neljäkymmentä viisi. on soitettu. ei ole vastattu. on mainittu. on kuitattu maininta, on heilautettu kättä, on rohkaistu. on naurettu hyväntahtoisesti ja säälitelty lämpimästi. on vähän ystävällismielisesti kiusoiteltu. on juhlittu.*

*lauantai – aamuyö. vappupäivä. kello nolla neljä kaksitoista. on soitettu. on simahdettu sängylle.*

*Lauantai – aamu. vappupäivä. kello yhdeksän nolla kolme. on potkittu kengät huoneen oven edestä. - -*

(Pöyhönen 2011, 44.)

Kohtauksessa korostuu yksilön kyvyttömyys häntä heittelevän elämän edessä. Aikamuoto kiinnittää huomion siihen, miten *Henkilön* omasta toiminnasta huolimatta hänestä riippumattomia asioita tapahtuu koko ajan. Näytelmän tapahtumat on aloittanut se vääjäämättömin, kuolema. Tapahtumien dynamo ei näin ollen ole sidoksissa poliittisiin valtaideologioihin kuten v-efektin perinteessä, vaikka tarinan keskeisin olosuhde, *Henkilön* yksinäisyys, tekeekin ilmiselviä avauksia syrjäytymisestä käytävään keskusteluun. Dialektiselle teatterille tärkeä syy-seuraussuhtein jäljitettävä alkupiste on kuitenkin politiikasta riippumaton: *Henkilön* puolison kuolema, surun kohtaaminen kuten siitä toipuminenkin ovat näytelmässä selittämättömiä, luontaisia ja automaattisia.

Dialektiselle teatterille keskeinen episodisuus toteutuu näytelmässä *kuka tahansa meistä* sekin hieman toisin kuin Brechtin ehdottamassa kohtausrakenteessa. Dialektisessa teatterissa kukin episodi rakentuu olosuhteita konkretisoivan valintatilanteen ympärille ja kukin kohtaus on selkeästi otsikoitu (Niemi 1975, 173). Näytelmässä *kuka tahansa meistä* tilat ja tilanteet taas vaihtuvat tekstityylin muutoksella. Dialektisen perinteen tärkeimmän piirteen voi kuitenkin katsoa toteutuvan: esityksen fokus on dramaturgisen kuljetuksen prosessissa, ei loppuratkaisussa. Kokonaisuus on Brechtin mukaan dialektinen, mikäli se muodostaa keskenään ristiriitaisten, itsenäisten kohtausten verkon. (Niemi 1975, 173) *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän rakenne

toteuttaa tätä määritelmää. Näytelmän kohtausten tyylillinen erillisuus häiritsee vastaanottoprosessia ja lukija pysyy tulkitsemisprosessistaan tietoisena. Näytelmän voi näin ollen katsoa keskustelevan dialektisen teatterin perinteen kanssa, vaikka monikonfliktisuus ei ole sen rakennetta dominoiva voima.

Ihminen esitetään näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallisena olentona. Kuvattava maailmantilanne on kyvyttömyyden poissulkeminen. Toisiaan kommentoivat raidat kuten tarinan ulkopuoliset tuomitsemiskohtaukset ulottavat päähenkilön kokemuksen koko yhteiskuntaa koskevaksi tilaksi. Seuraamme etäältä yksittäistapausta, joka toimii aineistona vallitsevasta maailmantilanteesta, kyvyttömyyden poissulkemisesta. Näytelmä tuo v-efektiin pyrkivien keinojen avulla näkyväksi, miten yksilön ympäristö ja olosuhteet määrittelevät hänen todellisuutensa. Samalla *kuka tahansa meistä – dokumentti* tuo näkyväksi, että tosia ja todellisuuksia on useita. Näytelmä on useita totuuksia tunnustava dokumentti. Vieraannuttamista syntyy, kun eri todellisuuskokemuksista kertovat tyylit törmäävät. Yksi näistä todellisuuksista on lukijan preesens. Kuten Långbacka brechttiläisen vieraannuttamisen periaattia kuvatessaan kirjoittaa, yhteys vastaanottajan maailmaan pysyy auki. (Långbacka 1982, 118, 133)

## 2.2 Groteskin häirinnän rajoja purkava luonne

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän vieraannuttamista tuottavat mekanismit eivät rajaudu v-efektin käsitteeseen. Perustelen tässä alaluvussa, miten Irma Perttulan groteskin määritelmä soveltuu tutkimusaineistosta lukemani vieraannuttamisen tutkimiseen. Selvennän, miten groteskin tyylin aiheuttama vastaanottoprosessin häiritseminen liittyy v-efektiiä tavoitteleviin keinoihin sekä miten se auttaa erittelemään näytelmän v-efektistä poikkeavaa vieraannuttamista.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* on tyyliltään monin paikoin groteski. Näytelmästä lukemani groteskit piirteet muistuttavat Brechtin v-efektiiä tavoittelevia keinoja etenkin *esitystasojen ja diskurssin ja tarinan piirissä* eli tekstillisten rakenteiden rinnastumisissa. Esimerkiksi juuri, kun kertoja on edennyt kuvailemaan tarkasti *Henkilön* eksistentiaalista tuskaa, vaihtuu kohtaus koomiseksi rallatukseksi hassusti tapahtuneista

onnettomuuksista:

- - Ne eivät kiinnity mihinkään, ne ikään kuin leijuvat, liikkuvat ilmassa itseksensä, selväpiirteisinä, täydellisinä, puhdaslinjaisina ja mielettöminä. Miten sitä nyt sitten ojentaisi kätensä ja tarttuisi sellaiseen. Miksi, miten, mistä lähtökodista. (Pöyhönen 2011, 9.)

A, B, C, KISSA KÄVELEE

Tapaus yksi. Kotiapulaisen surma.

Osuusliike rakennutti kaupunkiin taloa, johon tuli myös asunto osuusliikkeen toimitusjohtajalle A. Asunto otettiin käyttöön jo ennen talon lopullista valmistumista. Tällöin puuttuivat vielä muun muassa hissit. Asunnon eteisestä avautui ovi suoraan hissikuiluun. Eräänä tiistaipäivänä kello yhden aikaan iltapäivällä toimitusjohtajan kotiapulainen, B., avasi oven ja putosi hissikuiluun.

(Tömps. Kotiapulainen kasassa hissikuilussa.)

(Pöyhönen 2011, 10.)

Koomissävyytteistä interventiokohtausta taas seuraa realistinen videokuvaelma:

RIKOSPAIKKA

Video. Sataa. Yö. Kamera heilahtelee, kävellään asfalttisen maantien reunaa kengät rahisee, kamera kuvaa tien pimeässä valkoisena hohtavaa reunaviivaa.

(Pöyhönen 2011, 12.)

Eri kielirekisterit toimivat toisiinsa törmäävinä ja toisiaan peilaavina materiaaleina. Tämä on sekä diskurssin ja tarinan piirin groteskille ominaista rakenteellisella tasolla tapahtuvaa kategorioiden sekoittumista, että v-efektin tavoittelemiselle tyypillistä koomista väliintuloa. Vastaanotto-prosessi on eri tyylien törmäämisestä johtuen, kuten groteskin määritelmään kuuluu, paradoksaalinen ja levoton eikä illuusiota siksi synny (Perttula 2010, s. 62 – 63). Näytelmän groteski tyyli tuottaa vieraannuttamista tällöin samoin keinoin kuin Brecht v-efektiä. Perttulan mukaan groteskin tyylin määrittävin piirre on, että se rakentuu *inkongruenssille* eli sellaisten elementtien yhdistelemiselle, joiden ei ole totuttu yhdistyvän (Perttula 2010, 62 – 63).

Lukijan samastumisen estyminen on groteskissa tyyliin kuitenkin seurausta myös näytelmän symboliikan ja rakenteen groteskiudesta, ei ainoastaan v-efektin

tavoittelemiselle tyypillisistä valinnoista kuten kertoja-muodosta ja ironisista interventiokohtauksista. *Käsitteiden piirin groteski* on tekstin symbolisella tasolla tapahtuvaa, raitojen sisäistä groteskiutta. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän käsitteiden piirin groteskiutta ovat esimerkiksi eläimiin tai elottomiin viittaavat hybridihahmot ja kuvastot kuten videoilla nähdyt ruhot tai tuomitsemiskohtauksessa tavattavat huora, jolla on lehmän pää:

#### RAATO

Video. Kuollut kani, josta suurin osa on jo syöty. Asvalttia. Ei karpäsiä, ei surinaa.

#### NAHKA

Video. Kuvataan todella läheltä sian hilseilevää harmaata nahkaa. Eläin röhkäisee kodikkaasti.

#### RUHO

Video. Kuvataan todella läheltä ihmisruumiin ajellussa päässä olevaa saumaa.

(Pöyhönen 2011, 38.)

#### OIKEUS ISTUU 2

(Syytettynä kuollut mies, jolla on ihmisen viiksekäs pahvipää päässään (päällä silmät ristissä tms. merkki siitä, että mies on kuollut) sekä lehmä, jolla on lehmän pää päässään. Lehmällä punaiset rintaliivit tms. huoran merkkejä. Lehmä flirttailee avoimesti tuomarin, asianajajien ja yleisön kanssa. - -

(Pöyhönen 2011, 26.)

Metaforien groteskia maisemaa maalaavat käsitteet ohjaavat lukijan huomiota hänen omaan vastaanottoprosessiinsa, vaikka ne samalla tukevat näytelmän tarinaa, *Henkilön* kokemusta. *Oikeus istuu* -kohtausten käsitteiden tasolla tapahtuva groteskius on verrattavissa Brechtin tapaan käyttää arkkityypisiä, ironisia antagonisteja. Tällainen on esimerkiksi hauskuuteen asti kitsas *Herra Puntila* Brechtin näytelmässä *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1948). Samalla kuitenkin groteskille tyylille ominainen eläimiin ja ruumiin orgaanisuuteen vertaaminen ulottaa kohtauksessa tapahtuvan häirinnän v-efektin perinteelle tyypillisen sosiaalisten hierarkioiden kommentoimisen yli. Kohtauksen käsitteiden tason groteski tyyli esittää kysymyksiä myös elävästä ruumiista ja sitä kautta kaiken elävän tasavertaisuudesta; todellisuuden keinotekoisuudesta ja sitä

kautta kaikkien elämänmuotojen tasavertaisuudesta.

Perttulan *esitystasojen* sekä *diskurssin ja tarinan piirin groteski* keskustelevat v-efektin pyrkimysten kanssa käsitteiden tasoa suuremmin. Käsitteiden tason häirintä on symbolista ja saattaisi yksinään jäädä täysin esitysmailman sisäiseksi, osaksi tarinan metaforista maisemaa. Sen yhdistäminen v-efektin pyrkimyksiin ei olisi perusteltua ilman näytelmässä toteutuvia rakenteellisempia groteskin tasoja. Pelkkä groteski symboliikka ei sinällään ole vieraannuttamista tuottava mekanismi. *Esitystasojen* ja *diskurssin tason groteskit* taas ulottavat epäsovinnaisuuden kohti esittämistilannetta eli v-efektin kanssa jaettavien pyrkimysten alueelle.

Perttulan esitystasojen piirin groteskin ja Brechtin v-efektin tuottamisen rakenteet ovat mielestäni lähes synonyymisiä. Esitystasojen piirin groteskilla tarkoitetaan joko lajityyppien tai faktan ja fiktion yhdistymistä yhden teoksen sisällä (Perttula 2010, 79 – 80). Eri tyyli rinnastuvat toisiinsa ja niiden rinnakkaisuus herättää uusia tulkintoja. Tyylien rinnastuminen on mielestäni ymmärrettävissä myös siksi montaasisuudeksi, josta Brecht dialektisen teatterin periaatteita selventäessään kirjoittaa:

Esityksen rakentamista ei pidä tarkastella ikään kuin kasvuna, vaan niin kuin montaasina. (Brecht 1991, 374.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän esitystasojen groteski luo vieraannuttamista useimmiten silloin, kun tekstityyliin törmäykset vaikuttavat jäävän käsittämättömiksi. V-efektiä tuottavissa törmäyksissä synteetit taas tuottavat yhteiskuntaa kommentoivia merkityksiä:

Kun nostamme esiin näytelmämme kriisit ja konfliktit, seuraamme vallankumouksellisen proletariaatin dialektista ajattelutapaa. Dialektikko nostaa esiin ristiriitaisuuden kaikista ilmiöistä ja prosesseista, hän ajattelee kriittisesti, mikä tarkoittaa että hän ajattelussaan vie ilmiöt kriisiin päästäkseen niihin käsiksi. (Brecht 1991, 372.)

Pöyhösen näytelmässä kohtausten väliset törmäykset kuitenkin aiheuttavat toisinaan vain hämmentävää hankausta, minkä vuoksi törmäyksiä kuvaa paremmin groteskius kuin brechtalaisuus. Näin tapahtuu mielestäni esimerkiksi tämän luvun alussa

esittelemäni *A, B, C Kissa kävelee* -kohtauksen (Pöyhönen 2011, 10) törmätessä kuvailuun maantienviertä kuvaavasta videosta:

#### RIKOSPAIKKA

Video. Sataa. Yö. Kamera heilahtelee, kävellään asfalttisen maantien reunaa kengät rahisee, kamera kuvaa tien pimeässä valkoisena hohtavaa reunaviivaa.

(Pöyhönen 2011, 12.)

Mitään selitystä tunnelmavaihdokselle tai videon sisällölle ei näytelmän kuluessa paljastu. Kun *Henkilön* sisäisen tilan älyttömyyden kierroksia kuvaava parodinen *A, B, C Kissa kävelee* (Pöyhönen 2011, 10) törmää lakoniseen ja ankeaan videokuvaelmaan, syntyy vieraannuttaminen tyylien sekoittumisen hämmäntävyydestä. Tällainen hämmäntäminen toteuttaa enemmän Perttulan groteskia häirintää kuin Brechtin v-efektin pyrkimystä. Perttulan mukaan groteski hämmäntäminen tapahtuu, ”kun lukija pitää kahden suhdetta epälegitiiminä” (Perttula 2010, 63).

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän vieraannuttaminen poikkeaa Brechtin v-efektistä selkeimmin sen suhteessa totuuteen. Esimerkiksi siinä missä Brechtin esitysten video kohtausten funktio oli tarjota dokumentaarista, esityksen muun sisällön kanssa ristiriitaista viestiä, on *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän videokuvaelmien tehtävä paremminkin esittää dokumenttia tai esiintyä dokumentinkaltaisina. Kohtaukset kuten *Rikospaikka* (Pöyhönen 2011, 12) näyttäytyvät äkisti kuolemantapaukseen liittyviä faktoja avaavina takaumina, ”totuudellisempina” kuin muu teksti, kunnes tälle journalistiselle mediumille roolitettu pätevyys paljastuu näytelmän edetessä huijaukseksi. Videoraidat eivät tarjoa mitään sen totuudellisempaa tietoa kuin tunnemylläkkää läpikäyvä *Henkilökään*. Kaikki totuudet ja todellisuudet ovat samanarvoisia. Tämän vuoksi myöskään näytelmää ympäröivästä yhteiskunnasta ei poimita poliittisia epäkohtia, joita koskevia viestejä näytelmässä kerrottaisiin. Näytelmän ulkopuolelle ei oleteta mitään sen pysyvämpää tai todellisempaa kuin se itsekään on. *Kuka tahansa meistä - dokumentti* nimetäänkin dokumentiksi jo ensilehdillä:

kuka tahansa meistä



dokumentti  
emilia pöyhönen

- ( ) parenteesi
- ( ) (*kursiivilla*) ääniparenteesi
- [ ] muistiinpano, jota voidaan käyttää halutessa

(Pöyhönen 2011, 1.)

Yhden yksilön erehtyvä ja ailahteleva kokemus todellisuuden luonteesta riittää dokumentiksi. Yksilön kokemus, kuten näytelmäkin, toimii todistuksena, joka otetaan todesta. *Henkilön* kokemus täyttyy useista maailmoista, joista mikään ei tunnu todelta tai oikealta sillä todellisuus on kadonnut. Sekoittuneessa todellisuudessa ei ole moraalialta tai ideologiaa, on vain epäoikeudenmukaisuus ja syvä kysymys, miksi:

Toisinaan henkilön mieleen nousee etäinen ajatus:

- *Miksi?*

Ajatus on väljähtynyt ja vaisu, jotenkin sen kiinnostavuusaste on pieni ja haalistunut, ei oikeastaan mitään.

Mutta jossain se kelluu kuitenkin, lähettyvillä, tämä

- *Miksi.*

Joskus, kun se sattuu yksin kivun aallon lyönnin kanssa, se voi hetkittäin saada myös muodon

- *MIKSI?*

joskus, hetkittäin, jopa muodon

# - MIKSI?????!!!!!!!

(Pöyhönen 2011, 15 – 16.)

Dokumentiksi nimetyn näytelmän sisällä tapahtuva, eri todellisuustasoja limittelevä leikki artikuloi faktisen totuuden ja poliittisen yksimielisyyden mahdottomuutta. Tällainen postmodernille nykyteatterikentälle tyypillinen totuudellisuuden kyseenalaistaminen nivoutuu paremmin groteskin kuin v-efektin ajatteluun. Tekstistä ei ole löydettävissä ideologista päälinjaa. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* vastaa groteskin määritelmää tavassaan ylittää sopiva ja legitiimi sekä tosi ja epätosi niin esteettisen kuin sosiaalisen ja poliittisenkin kategorioissa (Perttula 2010, 32 – 34). Tätä groteskin ja v-efektin olennaista luonne-eroa voi havainnollistaa kysymällä, mitä tarkoittaa että groteskin pyrkimys on jatkuva heterogeenisyys:

- - niin kuin groteskin historia osoittaa, tilanne [eheyden, selkeyden, harmonian ja rationaalisen järjestyksen vaatimukset] ei pysy loputtomiin vakaana, myös korkean ja matalan, tai legitimoitun ja torjutun välillä tapahtuu liikettä – sekä ylhäältä alas että alhaalta ylös. - - sopivuuden säännöt muuttuvat tavoiksi ja traditioiksi, jotka puolestaan rappeutuvat merkityksettömiksi kliseiksi ja formuloiksi. (Perttula 2010, 33.)

Groteskin tyylin jatkuvasti uusiutuva, soraääninen suhde klassiseen estetiikkaan ja harmoniaan vaikuttaa ensi silmäyksellä vastaavan v-efektin suhdetta yhteiskunnan hegemoniseen totuuteen: molempien tavoitteena on yleisesti hyväksytyyn totuuden kyseenalaistaminen. V-efektillä tavoitellaan yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuuksien osoittamista ja groteskilla rikotaan harmoniaa. V-efektin yhteys ideologiaan on kuitenkin niin tiivis, että se vaikuttaisi jopa ehdottavan tilalle omaa totuuttaan. Groteskin tyylin pyrkimys taas on kaikenlaiseen heterogeenisyyteen. Tämä tarkoittaa lopulta, että groteski tyyli asettuu vastakkain myös poliittisen ideologisuuden kanssa. Se kyseenalaistaa totuuden, moraalien, oikean ja väärän. Groteski häirintä ei perustu vain yhteiskunnallisen valtaideologian vastustamiseen kuten Brechtin v-efekti vaan kaiken luonnollisena pidetyn informaation sekoittamiseen. Näin on käynyt myös *Henkilön* maailmassa. Sen sijaan, että *Henkilöä* sortava olosuhde olisi osoitettavissa, on hänen

maailmansa vallannut kaiken toiseksi muuttava epäymmärryksen tila. *Henkilön* koko maailma on korvautunut olioilla, jotka eivät enää istu mihinkään olemassa olevaan kategoriaan. Kategoriat ovat menettäneet merkityksensä. Yksiselitteisen poliittisen agendan noudattaminen olisi näytelmälle näin ollen yhtä mahdotonta kuin se groteskillekin on. (Perttula 2010, 16, 18 – 21, 32 – 34, 40 – 41)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän groteskin tyylin yhteiskunnallisuutta kuvaa paremminkin Claire Bishopin luoma *aisthesiksen* käsite. Bishop kirjoittaa osallistavan taiteen teoriaa hahmottelevassa teoksessaan *Artificial Hells*, että

[o]ne of the aims of this book - - is to emphasize the aesthetic in the sense of *aisthesis*: an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality. (Bishop 2012, 18.)

Aisthesis tarkoittaa itsemääräämisoikeutta suhteessa taidekokemukseen. Nykytaiteen estetiikka tulee Bishopin mukaan nähdä kokemuksen itsemääräämisoikeutta eli autonomiaa tunnustavana alueena, jossa ei enää tunnusteta käsityksiä logiikasta, syy-seuraussuhteista tai moraalista. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* groteskius yhdistyy mielestäni aisthesikseen. Groteski edustaa tyyllilajien joukossa lajirajoja rikkovaa ja yhdistelevää ”epäpuhdasta” suuntausta, jonka rajat ovat hankalasti hahmottuvia ja siksi vastaanottajansa rajattavissa:

Kirjallisuuden lajien joukossa se [groteski] edustaa lajirajoja rikkovaa, lajeja yhdistelevää tai lajien väliin jäävää ”epäjärjestyksen” tai ”epäpuhtauden” valtakuntaa. Kuitenkin myös se itse paradoksaalisesti on laji: sillekin hahmottuu tyypillisten, toistuvien piirteitten repertuaari, tietyt ominaispiirteet, perustendenssit ja strategiat, joita yksittäiset teokset varioivat erilaisissa kombinaatioissa ja eri tavoin, ja joista edellä mainittu kategorisointien kyseenalaistaminen on yksi keskeinen. (Perttula 2010, 16.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* ei tavoittele väitteiden esiintuomista vaan muovaa ja yhdistelee. *Groteski* -termi viittaakin alun perin 1400-luvun Rooman lajeja yhdistävään taiteeseen, joka ei piitannut luonnonjärjestyksestä vaan yhdisteli niin eläin- ja eliölajeja kuin ei-elollistakin. Oleellista on, ettei ole kategoriaa johon groteski olio tai elementti joko kuuluu tai ei kuulu, vaan se silpoutuu oudoksi hybridiksi. (Perttula 2010, 18 – 21)

*Henkilön* todellisuus eli esitysmaailman sisäpuoli muuttuu toiseksi ja ajattomaksi ja

ulkopuoli alkaa näyttäytyä hullunkurisena. Myöskään lukukokemukselle ei tarjoudu turvallista perusverkkoa: henkilöitä, puhujaa, tapahtumapaikkaa tai *Henkilön* ja hänestä puhuvan suhdetta ei anneta, vaan valkoiselle paperille putoilee sekavanolaiseen järjestykseen etäältä kerrottu teksti, joka vaikuttaisi kelluvan tyhjiössä:

On ensimmäinen toukokuuta vuonna kaksituhattayhdeksän ja aika on pysähtynyt.

Aurinko nousee ja laskee, mutta aika ei kulje.

Henkilömme on joutunut ajan ulkopuolelle. [paiskautunut, pudonnut, huomaamattaan joutunut, siirtynyt]

Ajan ulkopuolella ei ole paljon mitään.

Pimeys. [luomientakainen pimeys, pimeys luomien takana]

(Pöyhönen 2011, 4.)

*Henkilö* kadottaa kaiken tutun ja tunnistettavan. Vielä silloinkin, kun hän löytää muiden kanssa jaettavan arkitodellisuuden uudelleen, jäävät monet asiat vaille merkityksiä:

Henkilö horjahtaa takaisin ajan sisäpuolelle. Aika nytkähtää sijoilleen ja alkaa kulkea.

Henkilö katselee ympärilleen.

Monet todellisuuden osat näyttävät melko lailla samalta kuin ajan ulkopuolellakin. Lusikka muistuttaa lusikkaa, lautanen muistuttaa lautasta ja pihalla kasvavan vaahteran lehdet havisevat edelleen hajamielisesti ikkunan takana.

Mutta nyt ne ovat kadottaneet erityislaatuutensa, eivät enää ole olemassa itsekseen, täydellisinä - -

(Pöyhönen 2011, 40.)

Perttula tuo esiin, että groteski nyrjäyttää niitä kokemustietomme kategorioita, joille kulttuurinen (esi)ymmärryksemme perustuu (Perttula 2010, 43). Samalla tavalla näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* tapahtuvasta kategorioiden oudoksi tekemisestä seuraa niiden huomaaminen. Tästä seuraava aprikoiminen suuntaa lukijan huomion, Arlanderin termistöä lainaten, esitysmaailmasta kohti esittämistilannetta.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tuottamaa vieraannuttamista tavoitellaan oudoksi tekemisellä. Outouttamista tapahtuu niin tarinan, käsitteiden, esitystasojen kuin diskurssinkin tasoilla. Näytelmän groteski tyyli luo vieraannuttamista, jolla tavoitellaan olemassaoloon ja eksistenssiin liittyvien ennakkotietojemme rikkomista. Tavoitteena ei ole yhteiskunnallisten epäkohtien osoittaminen, vaan moraalikoodistojen taustalla vaikuttavien ideologioiden näkyväksi tekeminen, sekoittaminen ja purkaminen. Näytelmässä jopa todellisuustasot rikotaan ensilehdiltä lähtien, kun henkilöluettelon sijaan annetaan liuta parenteesilajeja.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vieraannuttamista tuottavat rinta rinnan sekä groteskin tyylin luoma häirintä että v-efektin tavoittelemiseksi kehitetyt keinot. V-efektissä kantautuva ajatus taiteen aktiivisesta roolista yhteiskunnallisen keskustelun airuena on vahvasti läsnä. Groteskille häirinnälle ja v-efektin tavoittelemiselle yhteisesti lopullisen synteetin mahdollisuutta ei tarjota. Näytelmän rakennetta dominoi jatkuva muutos. Sekä materialistiseen dialektiikkaan nojaavassa v-efektissä, että groteskissa tyyliässä on pohjimmiltaan kyse omaksutun harmoniantajun vastustamisesta. Myös groteskin pyrkimys on omalla tavallaan paljastaa moraalikäsitteitä peittävä ideologia, vaikkakin mahdollinen vieraannuttaminen jätetään teoksen ja vastaanoton välissä tapahtuvaksi. Vastaanottoa häiritään tuottamalla jatkuvaa törmäilyä. Perttulan mukaan

groteskin luoma vastaanotto on jatkuvaa vetovoiman ja torjunnan kehää, jossa on kyse vallitsevan järjestyksen antiteesistä. (Perttula 2010, 61)

### 2.3 Vastaanoton omavaltaisuus ja relationaalinen estetiikka

Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* toteutuvalla vieraannuttamisella tavoitellaan mielestäni lukijan presensin painoarvon korostamista. Argumentoin lukijasuhteen keskeisyyttä soveltamalla näytelmän vieraannuttamisen ymmärtämiseen relationaalisen estetiikan ajattelua. Nicholas Bourriaud'n relationaalisen estetiikan käsite painottaa taiteen luomia suhteita. Relationaalisen estetiikan fokuksessa on

- - the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space (Bourriaud 2002, 14).

Relationaalisen estetiikan katsannossa keskiöön nousee teoksen luoma vuorovaikutus. Taidetta tulee tarkastella möyhentämällä sen synnyttämien suhteiden metaforista maastoa, tai kuten Bourriaud asian ilmaisee:

- - on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt. (Bourriaud 2002, 112.)

Teoksen tarkastelemisessa on keskeistä sen ihmistenvälisyydestä luoma kuva sekä se, miten kuva on toteutettu. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän ihmiskuvan muodostumisessa on keskeisessä osassa omasta positiostaan tietoisena pysyvä, *Henkilön* tilannetta sivusta tarkkaileva lukija. Etenkin diskurssin ja tarinan ristiriitaisuus eli Perttulan diskurssin ja tarinan piirin groteski kutsuu lukijaa muodostamaan oman suhteensa näytelmässä esitettyyn sisältöön. (Perttula 201, 86) Näytelmässä näin toimii esimerkiksi epäoikeudenmukaisuuden koominen ironisoiminen:

OIKEUS ISTUU 3

(Tuomiolla rikkinäinen ihmisen kokoinen ruukku, jonka osat on liimattu toisiinsa kömpelösti, saumat selvästi näkyvissä. Pyövelillä nuijantapainen lyömäase.)

TUOMARI

Syytetty on putoamalla ikkunansa alla kulkeneen asianomistaja A.:n avovaimon päähän aiheuttanut tälle tuskallisen ja kivuliaan kuoleman. Haluaako syytetty sanoa jotain puolustukseksen.

#### IHMISEN KOKOINEN RUUKKU

(vaikenee.)

(Pöyhönen 2011, 26.)

*Oikeus istuu 3* -kohtauksen diskurssi ja tarina ovat ristiriidassa. Tämä herättää lukijassa kysymyksen siitä, mitä hän on tapahtumista mieltä. Samantyyppinen diskurssin ja tarinan ristiriita toistuu myös näytelmän muissa *Oikeus istuu* -kohtauksissa. Suhdetta lukijan todellisuuteen luodaan myös esimerkiksi kertojan monologissa, jossa tilanteen teatterillisuutta kommentoidaan useaan otteeseen, esimerkiksi parenteseissa jotka muistuttelevat kulloinkin käytössä olevasta todellisuuden tasosta.

Se, että *kuka tahansa meistä – dokumentti* kutsuu tekemään tulkintoja, ei sinänsä vielä ole relationaalista estetiikkaa. Kaikki taide mahdollistaa uusien suhteiden syntymisen, samoin draama. Kaikki estetiikka ei silti ole relationaalista. Relationaalisessa katsannossa kyse ei ole ainoastaan siitä *luoko* teos suhteita, vaan teoksen estetiikan tulee *tapahtua* noissa suhteissa:

As part of a “relationist” theory of art, inter-subjectivity does not only represent the social setting for the reception of art, which is its “environment”, its “field” - - but also becomes the quintessence of artistic practice. (Bourriaud 2002, 22.)

Ympäröivien olosuhteiden tulee relationaalisessa estetiikassa olla teoksen keskeisin materiaali. Kuitenkin vaikka teos ei yksiselitteisesti lukeutuisi relationaalisen estetiikan alaiseksi, auttaa Bourriaud’n näkökulma huomioimaan, minkä alueen metaforisia tasoja teoksen tyyli ja rakenne painottavat. Esimerkiksi dialektisessa perinteessä huomio kiinnitetään valtaapitäviin olosuhteisiin ja niiden tuottamiin seurauksiin. Groteskia ilmaisua ymmärtämään pyrkivässä kirjallisuudentutkimuksessa painotetaan sitä, mitä teoksien hybridit ehdottavat sovinnaisiksi ja mitä epäsovinnaisiksi piirteiksi. Relationaalisessa estetiikassa painotetaan teoksen vastaanoton hetkellä syntyviä suhteita. Yhteistä groteskin tutkimuksen kanssa on (Perttula 2010, 36), että

relaationaalisen estetiikan filosofiassa kytee niin ikään halu kahtiajakojen purkamiseen, kyseenalaistamiseen ja yhdistämiseen:

- - arbitrary division between the gesture and the form it produces is here called into question, insofar as it is the very image of contemporary alienation. - - Objects and institutions, and the use of time and works, are at once the outcome of human relations. (Bourriaud 2002, 47 – 48.)

Kahtiajako taiteelle valitun muodon ja sen yhteiskunnallisen eleen välillä on kyseenalaistettu ja se nähdään jopa nyky-yhteiskunnan vieraantuneen luonteen kuvana. Niin taideteokset kuin niitä fasilitoivat instituutiot edustavat ihmistenvälisiä suhteita. Yhtä lailla kuin teoksen muotoa, myös sen seurauksia voidaan tarkastella esteettisinä kompositioina. (Bourriaud 2002, 47 – 48.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmässä lukijasuhde on niin keskeinen, että se asettuu teoksen yhteiskunnallisen ajattelun metonymiaksi. Lukijalle tarjotun position merkitystä ei voi ohittaa, sillä lukijan todellisuussuhde asettuu teoksessa erityisen keskeiseen asemaan: näytelmä tarjoaa lukijalle tekstityyliin vaihdosten myötä jatkuvasti uusia, toisistaan poikkeavia positioita suhteessa niin fiktion, näytelmäperinteeseen, lukuhetkeen kuin esittämisen mahdollisuuteen. Näytelmä tarjoaa useiden totuuksien valikon, jonka puitteissa lukija ratkoo suhdettaan keskustelun kohteeksi ehdotettuun sisältöön. Esimerkiksi kertojan kuvailu *Henkilön* ympäristöstä tarjoaa lukijalle position proosaa tulkitsevana, maisemaa mieleensä piirtävänä vastaanottajana –

Jotkut asiat näkyvät ajan ulkopuolelta selvemmin. Puiden lehdet, esimerkiksi, ja lusikan hämmästyttävä luonne, sen muoto ja rajat. Erona ajan sisäpuolisuuteen on se, että ne ovat vailla merkitystä, vailla tarkoitusta. Ne eivät kiinnity mihinkään, ne ikään kuin leijuvat, liikkuvat ilmassa itsekseen, selväpiirteinä, täydellisinä, puhdaslinjaisina ja mielettöminä. Miten sitä nyt sitten ojentaisi kätensä ja tarttuisi sellaiseen.

Miksi, miten, mistä lähtökohdista.

(Pöyhönen 2011, 9.)

– siinä missä seuraava, tyyliltään ironinen raita *A, B, C Kissa kävelee* (Pöyhönen 2011, 10) vaatii lukijaa ratkaisemaan, millaisen asenteen hän tekstin äkilliseen pilkallisuuteen ottaa ja muuttaako se kenties hänen näkemyksiään aikaisemmista raidoista:



A, B, C, KISSA KÄVELEE

Tapaus yksi. Kotiapulaisen surma.

Osuusliike rakennutti kaupunkiin taloa, johon tuli myös asunto osuusliikkeen toimitusjohtajalle A. Asunto otettiin käyttöön jo ennen talon lopullista valmistumista. Tällöin puuttuivat vielä muun muassa hissit. Asunnon eteisestä avautui ovi suoraan hissikuiluun.

Eräänä tiistaipäivänä kello yhden aikaan iltapäivällä toimitusjohtajan kotiapulainen, B., avasi oven ja putosi hissikuiluun.

(Tömps. Kotiapulainen kasassa hissikuilussa.)

(Pöyhönen 2011, 10.)

Kuvausten limittyminen ja lomittuminen tarjoaa lukijalle useita tapoja olla suhteessa kunkin tilanteen todellisuuskuvaan ja tarkastella *Henkilön* tilannekohtaisia mielenliikkeitä niiden kautta. Lukijalle ei tällöin kerrota yhdestä todellisuudesta tai edes monista vuoroittaisista vaan kerronta kohdistuu todellisuuskokemusten tilannesidonnaisuuteen. Tämä on olennainen osa groteskia ilmaisumuotoa:

Kiinnostavaksi groteskin yhteydessä nousee kysymys, miten tekstissä tarjoiltu tieto suhteutuu tietoon "oikeasta maailmasta". Lukeminen aktivoi ne tiedollisen ja käsitteelliset kehykset: skeemat ja skriptit, jotka olemme hankkineet elämäkokemuksenaamme. (Perttula 2010, 42.)

Perttulan mukaan groteski saattaa lukijan hänen oman arvoperustansa äärelle eli suhteisiin sen kanssa. Tämä on seurausta siitä, että lukija saatetaan tietoiseksi hänen omasta vastaanoton hetkestään (Perttula 2010, 43). *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmässä tapahtuva tämän kaltainen lukijan osallistaminen on rakentaa osaltaan näytelmän osattomuuden aihetta. Suhteeseen osallistaminen dominoi näytelmän kompositiota sen kaikilla osa-alueilla. Sekä teoksen rakenteelliset että temaattiset ratkaisut tukevat lukijan todellisuussuhteen esiin piirtymistä. Rakenteellisilla ratkaisuilla tarkoitetaan dialektisen dramaturgian ja groteskin tyyliin vieraannuttamista tavoittelevia keinoja, temaattisilla nykyteatterille ominaista useita totuuksia tunnustavaa *Henkilön* tarinaa. Koska komposition rakentava periaate on lukuhetkessä artikuloituvan,

vaihtoehtoisen todellisuussuhteen fasilitoiminen, voidaan myös *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän yhteydessä puhua relationaalisesta estetiikasta. Bourriaud kirjoittaa:

What they [relational artists] produce are relational space-time elements, inter-human experiences trying to rid themselves of the straitjacket of the ideology of masscommunications, in a way, of the places where alternative forms of sociability, critical models and moments of constructed conviviality are worked out. - - These days, utopia is being lived on a subjective everyday basis, in the real time of concrete and intentionally fragmentary experiments. (Bourriaud 2002, 44 – 45.)

Relationaalisiksi katsotut teokset tuottavat olosuhteita, jotka näyttävät vaihtoehtoisia sosiaalisen olemisen tapoja valtaapitävien rinnalle. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* tarjoaa Bourriaud'n peräänkuuluttaman vaihtoehtoisen sosiaalisuuden muodon. Lukijan varmuus hänen oman ympäristönsä faktisuudesta ja järkähtämättömyydestä asetetaan yhtä todeksi tai epätodeksi teatterillinen fiktiokin. Näytelmän keskeisimmäksi illuusioksi nousee lopulta lukijan ja hänen oman todellisuutensa suhde. Tosien ja järkähtämättömien asioiden olemassaolon kyseenalaistaminen vastaa myös groteskin tyyllilajin inkongruenssiin tähtäävää pyrkimystä:

Groteski yhdistely rikkoo paitsi arvojamme ja normejamme (decorumia tai "hyvää makua"), myös yhteistä ennalta edellytettyä tietoaamme maailmasta, loogisia ja/tai eksistentiaalisia presuppositioitamme, sitä pragmaattista tietoa, mitä meillä on maailmasta ja siitä, mikä siinä on mahdollista ja mahdotonta. Elämismaailmassa omaksumamme kulttuuriset skeemat ja skriptit joutuvat groteskin "uusia näkemyksiä generoivassa konfuusion prosessissa" (Harphram 1982: 17) kyseenalaisiksi. (Perttula 2010, 43.)

Groteskin häiritsevyyden lukijaa kohti tekemät avaukset ovat riippuvaisia kunkin vastaanottajan ainutkertaisesta kokemushistoriasta ja siihen pohjautuvasta tulkinnasta. Vastaanoton autonomian painottaminen on yhteistä relationaalisen estetiikan kanssa. Myöskään relationaalisessa estetiikassa ei pyritä itsetarkoituksellisiin, kokijoiden esikäsitteitä mullistaviin konflikteihin. Bourriaud kirjoittaa:

The artwork is presented as *a social interstice* within which - - new "life possibilities" appear to be possible. - - the imaginary of our day and age is concerned with negotiations, bonds and co-existences. These days we are no longer trying to advance by means of conflictual clashes - -

Aesthetic contracts, like social contracts, are abided by for what they are. (Bourriaud 2002, 45.)

Teos on väliintulo, joka avaa uuden sosiaalisen alueen tai uusia tapoja hahmottaa sosiaalisessa eläminen. Taiteessa ei Bourriaud'n mukaan enää vallitse oletusta nythetkestä, jonka konfliktiseksi vastavoimaksi taide asettuisi vaan taiteen ja sitä ympäröivän yhteiskunnan ykseys korostuu. Yhteiseloä kuvataan tarjoamalla ehdotuksia, käymällä keskustelua uusista mahdollisuuksista. Myöskään groteskissa tyyliä ei pyritä lukijan ideologiseen johdatteluun. Groteskin piirissä on jopa mahdollista, ettei mitään henkilökohtaiseen ulottuvaa suhdetta edes synny vaan tapahtuvat näyttäytyvät lukijalle kautta linjan esitysmailman sisäisinä. Ehdotus lukijan todellisuudesta käytävästä keskustelusta saa myös jäädä huomiotta.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* on kuitenkin näytelmä, ei sosiaalinen tapahtuma. Bourriaud'n näkemyksessä taiteen ei tule etsiä kuvaksi edustamistaan utopioista vaan rakentaa konkreettisia tiloja (Bourriaud 2002, 46). Tällöin se *miten* kerrotaan dominoi sitä, *mitä* tulee kerrotuksi. Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* taas se, *mitä* kerrotaan, on samastettavissa siihen *miten* lukijan osallisuuden kokemusta tekstin vieraannuttavissa rakenteissa luodaan. Näytelmä ei pidä faktista ympäristöä fiktiivistä illuusiota parempana todellisuutena vaan jako toteen ja epätöteen kyseenalaistetaan. Käytän tutkielmassani relationaalisen estetiikan käsitettä kuitenkin lukijasuhteen painoarvon korostamiseksi. Käsite auttaa painottamaan näytelmän lukijasuhdetta rakenteena, joka on mukana luomassa näytelmän groteskin tyylin tuottamalle vieraannuttamiselle erityistä moniarvoisuutta. Lukijasuhteen painottumisen voidaan katsoa olevan groteskin tyylin luoman vieraannuttamisen tavoite. Tarkastelemisen tapaa voi tarkentaa Claire Bishopin näkemyksellä osallistavan taiteen analysoimisesta:

- - participatory art is not only a social activity but also a symbolic one - - Participatory art demands that we find new ways of analysing art that are no longer linked solely to visibility, even though form remains a crucial vessel for communicating meaning. (Bishop 2012, 7.)

Bishopin mukaan taiteen sosiaalista ja symbolista ulottuvuutta ei enää ole mielekäästi erottaa, sillä niistä molemmat kuuluvat muotoon, jonka kautta teos kommunikoi. Sama suunta näkyy mielestäni myös teatteritaiteessa. Turner ja Behrndt ovatkin kirjoittaneet, että 2000-luvun dramaturgioissa kertominen, kertoja ja jopa itse kertomus ovat usein

monikollisia. Lukijan nyt-hetki voi tulla jopa tulla osaksi koko näytelmän kulkua, sillä ”teatterillisen mimesiksen kohde on muuttumassa” (Turner & Behrndt 2008, 187, 194).

### 3. GROTESKIN LUOMA VIERAANNUTTAMINEN

#### 3.1 Tarinan ja symboliikan taso

Kysyn luentani tässä alaluvussa, millaisia törmäyksiä näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* käsitteiden ja tekstiraitojen sisästä on löydettävissä. Käsittelen aluksi *Henkilön* tarinaa eli rajallisuuden kohtaamisesta seuraavan todellisuuden latistumisen groteskeja ulottuvuuksia. Tämän jälkeen etenen *Henkilön* kokemusmaailmaa kuvaaviin muihin raitoihin eli julkisen alueen käsittämättömyyden groteskeihin muotoihin. Kolmantena katsahdan omavaltaisempiin, *Henkilön* kokemuksen ulkopuolisiin aihekuvauksiin. Lopuksi katson kaikkea edeltävää epilögin eli *Maailmanlopun muistiinpanojen* läpi.

Irma Perttulan määrittelemä *käsitteiden piirin groteski* on kategoria, joka toteutuu fiktion metaforista maailmaa maalaavissa käsitteissä ja symboleissa. Se operoi yksilöiden, olentojen ja esineiden olemusten yhdistelmillä. (Perttula 2010, 64) Koska Perttula ei ole soveltanut käsitteistöään teatterin ja draaman tutkimiseen, joudun tekemään tulkintaa sen osalta, mitkä hänen käsitteistään katson ”näytelmän sisäpuolta” avaaviksi, mitkä taas ”näytelmän ulkopuolisia” suhteita painottaviksi. Käytän painotuserojen kuvaamisessa apuna Annette Arlanderin esitysmaailman ja esittämistilanteen käsitteitä. Esitysmaailma kuvaa esityksen kokonaisrakenteen fiktiivistä ulottuvuutta, esittämistilanne taas painotta faktisessa tilassa tapahtuvaa hetkeä. (Arlander 1998, 16, 55) Sijoitan käsitteiden piirin groteskin fiktion, tai tarkemmin Arlanderin esitysmaailman sisään. Kyse on kuitenkin vain painotuserosta. **Wolfgang Kayser** on kirjoittanut, groteski on symbolisesta tasostaan lähtien rakennetekijä, jonka avulla vieraannutaan tavanomaisesta (Kayser 1963, 37). Samansuuntaisesti huomauttaa Perttula, joka kirjoittaa, että groteski häirintä ei tapahdu ”vain symboliikan” tai ”vain rakenteen” kautta. Käsitteiden piirin groteskin analysoiminen auttaa ymmärtämään, miten inkongruentti häiritseminen lävistää groteskia ilmaisua jo sen metaforisesta tasoista lähtien. Jo groteskit käsitteet ovat semanttisesti inkongruentteja. (Perttula 2010, 64)

### 3.1.1 *Henkilön* sisäinen maailma

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmä kuvaa *Henkilön* kokemaa musertavaa, kuoleman kohtaamisen aiheuttamaa rajallisuuden kokemusta. *Henkilön* tarina on matka groteskista ruumiillisuuden kohtaamisen tuottamasta kauhunhetkestä subliimiin eli yksilöä suurempaan ja ylevään eksistenssin käsittämiseen. Tarinaa ajasta pudonneen *Henkilön* painajaista kuvaa erinomaisesti Kayserin kuvaama groteskin vieraannuttamisen mekanismi: groteskin avulla tuodaan esiin, ettei maailma olekaan luotettava mikä herättää lopulta enemmänkin elämän kuin kuoleman pelkoa (Kayser 1963, 184 – 185).

Ajan rajan toiselle puolelle putoamisen jälkeen muu maailma saa *Henkilön* silmissä vastenmielisiä piirteitä. Ihmisten sosiaaliseen katukarnevaaliin, vappujuhlaan, tunkeutuu muistutus ruumiillisuudesta ja rajallisuudesta ja sitä kautta yksilöä suuremmista kysymyksistä. *Henkilön* maailmaa halkoo tämän jälkeen eläimiin, muihin ei-ihmisiin ja vallan väärinkäyttöön vertautuva kuvasto. Käsitteiden piirin groteski operoikin Perttulan mukaan juuri inhimillisen alistamisella, kuten ei-inhimilliseen vertaamisella tai muulla totutun normin provosoimisella. (Perttula 2010, 68 – 70)

*Henkilö* menettää surun murtamana toimintakykynsä ja sulkeutuu yhteisön ulkopuolelle. Näytelmän osattomuuden aihetta laajentaviksi teemoiksi voidaankin lukea toisaalta rajallisuus, toisaalta osallisuus. Kirjallisuudentutkija **Pirjo Lyytikäinen** kirjoittaa Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjassa *Subliimi, groteski, ironia* (1999), että rajan kohtaamisessa on usein kyse subliimista:

Subliimin kenttää jäsentää kysymys rajasta ja rajan kohtaamisesta: subliimissa ollaan kahden maailman, kahden todellisuuden, normaalin ja epänormaalin, äärellisen ja äärettömän, - - tai ilmaistavissa olevan ja ilmaisua pakenevan rajalla. (Lyytikäinen 1999, 11.)

Groteskit käsitteet ovat tällaisissa tarinoissa mahdollisuus muutoin ei-ilmaistavissa olevan, ihmistä suuremman kokemuksen kuten kauhun sanallistamiselle. Ylevä piirtyy parhaiten sille vastakkaisten, groteskien symbolien kautta. (Lyytikäinen 1999, 19 – 20) Näytelmän *kuka tahansa meistä - dokumentti* tarina on ylevään kohoavalle groteskille

tyypillisesti tie metaforisesta kuolemasta, äkillisen muutoksen aiheuttamasta manalasta, kohti subliimia tietoa. Tarina on hämmentävän yhtäläinen subliimin kokemuksen määritelmän kanssa. *Henkilön* surukokemuksen kaari ajan romahtamisesta uuteen alkuun on siirtymä arkisesta kohti käsityskyvyn ylittävää. Lyytikäisen mukaan subliimi kokemus on sellainen, jossa tuttuuden maailmasta avautuu ovi vieraaseen ja normaalin ylittävään:

Arjen ja tuttuuden maailmasta avautuu subliimissa jokin ovi vieraaseen, toiseen, normaalin ylittävään. (Lyytikäinen 1999, 11.)

Myös **Edmund Burken** mukaan subliimi on eettinen kokemus, joka edustaa ihmiselle jotakin häntä itseään suurempaa ja voimakkaampaa. Näin ollen kaikki rajatilassa tapahtuva on nimettävissä groteskin ohella myös yleväksi. (Lyytikäinen 1999, 18 – 19)

Kaikki *Henkilön* kohtaama ruma, jo oman ruumiin rajallisuuden groteskista kokemisesta lähtien, yhdistyy eksistenssin ihmistä suurempaan kysymykseen. Suru on muuttanut kaiken *Henkilön* kokeman vieraaksi ja oudoksi. Kauhun todellisuutta kuvataan palloiluhallin katoksi, joka laajenee kuin ilmapallo sulkemalla vähitellen sisäänsä kaiken, koko maiseman. *Henkilö* havahtuu, että hänen kokemansa kauhu on yhteinen koko ihmiskunnalle:

Kauhun ilmapallotelta on nyt paljastunut hänelle, ja hän on nähnyt, hirveänä välähdyksenä kuin äkillisen salamän haaraissa valossa hän on äkkiä ymmärtänyt miten lähellä kauhun jyrkänteen reunaa kaikki ihmiset elävät. Salamasta on syttynyt yhdenlainen tuli, ja aika on palanut poroksi. (Pöyhönen 2011, 8.)

Muuttuneessa todellisuudessa esineillä on samat piirteet kuin ennenkin, mutta ne eivät enää kiinnity mihinkään:

- - - ne ikään kuin leijuvat, liikkuvat ilmassa itsekseen, selväpiirteisinä, täydellisinä, puhdaslinjaisina ja mielettöminä. (Pöyhönen 2011, 9.)

Uuden ulottuvuuden paljastuminen on subliimia käsittelevän kirjallisuuden perusstrategia (Lyytikäinen 1999, 12). *Henkilön* havainto ruumiin groteskista katoavaisuudesta avaa tien eksistenssin subliimiin, yksilön käsityskyvyn ylittävään

ulottuvuuteen. Groteski ei automaattisesti tarkoita jotakin ihmismaailman alapuolista, vaan se on usein portti ihmistä voimallisemman, subliimin, symboloimiseen. Samalla, kun groteski sijoittuu mielikuvallisesti helposti ”alapuolellemme”, sisältyy siihen sama yksilön kaikkivoipaisuuden kyseenalaistaminen kuin subliimiinkin. Ruman alapuolen herättämä kauhu tekee groteskista itse asiassa samalla subliimia. (Lyytikäinen 1999, 9)

*Henkilön* toiseksi muuttunutta arkitodellisuutta kuvataan metaforalla *jumalainen juoksumatto*. Metafora esitellään ensi kerran kun kertoja kuvailee *Henkilön* pudotusta kuoleman maahan:

Henkilö ei tiedä, miksi pitäisi vaeltaa. Hänellä on hämärä aavistus siitä, että maailma rullaa koko ajan pois hänen altaan. Hän yrittää liikkua edes niin, että pysyisi paikallaan, jumalaisella juoksumatolla. (Pöyhönen 2011, 15.)

Juoksumatto on kuvaus arkitodellisuuden negatiivisista puolista, pysähtymättömyydestä ja näennäisestä eteenpäin menemisestä. Saman maailman ihannoiva metafora on puolestaan *palatsi*:

Autiomaan mykkien mukana kuolleiden keskestä esiin nousee palatsi. Valtava pylväsedustainen palatsi, ja sen edessä loputonta kehäänsä kiertävät tyhjäsilmäiset vaeltajat. (Pöyhönen 2011, 34.)

Palatsia kiertävät *tyhjäsilmäiset vaeltajat*, jotka ovat pudonneet ajasta samalla tavalla kuin *Henkilökin*. Palatsi on toive pelastuksesta ja yhteisyydestä juoksumattomaailman keskellä. Siinä missä juoksumatto on kuvaamaansa asiaa arkipäiväistävä, koneellistava ja pienentävä, on palatsi metaforana huomattavan suuri ja odotuksia herättävä. Juoksumattoa voi kuvata groteskiksi siinä missä palatsia subliimiksi. Subliimin ja groteskin yhteen kietoutuneisuus osoittautuu erinomaisesti, kun (ylevä) palatsi osoittautuu lavasteeksi (kuolevaksi groteskiksi) ja (groteski, arkinen) juoksumatto puolestaan lopulta pelastaa *Henkilön* lähtemällä uudelleen käyntiin.

*Henkilön* palatsille asettama toive yhteisyydestä ei täyty, kun tyhjäsilmäiset vaeltajat jatkavat piittaamatonta kulkuaan (Pöyhönen 2011, 34 – 35). Tästä loukkaantuneena *Henkilö* käy tönäisemässä palatsia, ja sen groteski luonne paljastuu:



Henkilö kiertää palatsin toiselle puolelle / ja näkee halvasta vanerista nakutetut puukalikat, jotka pitävät rakennusta pystyssä. / Palatsi on lavaste. / Palatsi on räikeästi maalattu epämääräinen pahvikyhäelmä, jonka joku pahantahtoinen on pystyttänyt keskelle kauhun autiomaan lamauttavaa tyhjyyttä. (Pöyhönen 2011, 36.)

Palatsin keinotekoisuuteen havahtumisen jälkeen juoksumatto hiljentää ja pysähtyy. Tämä mahdollistaa ajan jakamisen muun ihmisyyteen kanssa:

Hän ottaa askeleen, ihan lyhyen, liike muistuttaa oikeastaan enemmän notkahdusta kuin varsinaista askelta. / Ja vuush. / Henkilö horjahtaa takaisin ajan sisäpuolelle. Aika nytkähtää sijoilleen ja alkaa kulkea. (Pöyhönen 2011, 40.)

Molempien kuvitelmien kumoutuminen – sekä arkea alentavan että sitä ylentävän – pelastaa *Henkilön*. Ideaali ja banaali kohtaavat toisensa, jonka jälkeen tilanne kuin ”neutralisoituu”. Kyvyttömyyden aiheuttamasta yksinäisyydestä avautuu tie yhteiseen aikaan, omasta kokemuksesta kohti muuta yhteisöä.

*Henkilön* kauhunkokemuksen groteskius muistuttaa **Erich Auerbachin** groteskikäsitystä, jossa groteskius syntyy vierauden korostumisella ja äkillisellä oudoksi muuttumisella. Samantyyppistä groteskia on hahmotellut jo 30 vuotta aikaisemmin Wolfgang Kayser (1963), kenen groteskikäsitys vaikuttaisi myös kuvaavan *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän tapahtumia hämmentävän hyvin. Kayserille groteskin maailman tuntomerkkejä ovat yllätys ja äkillisyys, jotka muuttavat maailman toiseksi. (Mäkelä 1999, 54 – 55)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän groteskin ja subliimin yhteen nivoutuvaa kulkua voisi havainnollistaa laajenemisena. Käyttöön valjastetut symbolit, kuten esimerkiksi ”lautanen ja lusikka” (Pöyhönen 2011, 9) laajenevat arjen esineistä tässä eksistentiaalisessa tilassa edustamaan kaikkea arjen taakseen jättänyttä:

Ajan ulkopuolella ei oikeastaan ole toimintaa. Jonkinlaista toimintaa ikään kuin muka on, lautasen ja lusikan yhteydessä, joskus kengän. (Pöyhönen 2011, 9.)

Lautanen on lautanen, mutta se on menettänyt totutusta olemuksestaan jotain. Kohonnut

arkiesine on subliimin symboliikalle hyvin tyypillinen. Vähäisen ja banaalin symbolin suureellinen viittausuniversumi on Lyytikäisen mukaan modernin ajan subliimin poetiikan avainaluetta. Näytelmässä tapahtuva ajasta putoaminen ja kaiken kaksiolteistava kauhun kokemus on samalla välitila matkalla kohti uutta tietoisuutta ja yhteisyyttä. Subliimiin yhdistyy valtavia perspektiivejä, joista yksi on mittasuhteen laajentuminen. (Lyytikäinen 1999, 15)

Samana ilmiön voisi nimetä myös *symboliseksi groteskiksi*. Lyytikäisen mukaan romantiikan ajan symbolinen groteski perustuu *joko* arvokkaan naurunalaiseksi saattamiselle *tai* ylevän arvottomaan ja banaaliin rinnastamiselle. Kuten Lyytikäinen kirjoittaa, subliimi ei välttämättä ole groteskia eikä groteski subliimia, mutta hyvin tyypillinen on alue, jolla ne kohtaavat toisensa. (Lyytikäinen 1999, 19 – 20) *Kuka tahansa meistä – dokumentti* sijoittuu tälle alueelle.

### 3.1.2 *Henkilön ulkopuolinen maailma*

Kertojan monologin ohella vähäisen ja kuvottavan laajentumisen strategiaa käyttävät näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* myös parenteesinkaltaiset videokuvaelmat. *Henkilöä* ympäröivä kaikkeus on videon linssin läpi orgaaninen ja kuoleva:

AVOIN

Video. Erikoislähikuva. Kuvataan todella läheltä avoavaa, niin läheltä että ei hahmotu mikä se on. (Pöyhönen 2011, 13.)

Näytelmän videoiksi kuvailuissa parenteseissa toistuvat ruumiin orgaanisuus, kuoleminen ja ruhoihin liittyvä kuvotus sekä epäoikeudenmukaisuus (Pöyhönen 2011, 7, 13, 18, 32, 38). Kuvasto hyödyntää näin symboliselle groteskille tyypillistä latteuden ja alentamisen kauhua, jossa

- - arvokas rinnastetaan johonkin arkiseen, banaaliin, arvottomaan ja halveksittuun. (Lyytikäinen 1999, 19.)

Tarinan alun taustoja avaavat, ihmisruumista ja haavoja kuvailevat videot muuttuvat

loppupuolella jopa absurdia komiikkaa hyödyntäviksi:

Lähikuva. - -

Etana, jonka kaulassa on piskuinen punainen pahvisydän, mönkii esiin. Pysähtyy, ojentelee.  
Äkkiä se hakataan korkkiruuvilla tohjoksi.

Etana, jonka kaulassa on piskuinen punainen pahvisydän, mönkii esiin. Pysähtyy, ojentelee.  
Äkkiä se hakataan teelusikalla tohjoksi.

Etana, jonka kaulassa on piskuinen punainen pahvisydän, mönkii esiin. Pysähtyy, ojentelee.  
Äkkiä se hakataan ruokalusikalla tohjoksi. - -

(Pöyhönen 2011, 32.)

Samalla, kun videot irtautuvat tarinalinjasta, ne tukevat ajatusta *Henkilön* enenevästi vieraantuvasta todellisuuskokemuksesta. Etana kuvaa yhtä lailla ihmisen haavoittuvuutta yleisemmin kuin juuri näytelmän *Henkilön* kohdalta tuhoutuneita odotuksia ja lupauksia, joiden tuhoutumista hän suree uudelleen ja uudelleen. Etana hakataan useaan otteeseen eri esineillä. Jo kohtauksen nimi *Lahja* viittaa lahjanantamisrituaaliin, eli ihmistenvälisiä suhteita ylläpitävään pyhään sosiaaliseen toimitukseen, joka kohtauksessa sitten tuhotaan.

Tulkintaa siitä, että videot kuvaavat *Henkilön* vieraantumista häntä ympäröivien yhteisöjen jakamasta todellisuuskokemuksesta tukee, että *Lahja* -esimerkin kohtaus, jossa etana pääsee lähikuvaan – nähdään vähän sen jälkeen kun *Henkilön* löytämät tyhjäsilmaisesti vaeltajat ovat osoittautuneet heijastuksiksi:

Henkilö yrittää vaihkaa ottaa katsekontaktia muihin vaeltajiin, joita hän niin pitkän yksinäisen vaellusmatkan jälkeen on kohdannut. Jotkut heistä vastaavat katseeseen, vilkaisevat henkilöä tummista syvistä silmistään ja jatkavat sitten matkaansa vauhtia muuttamatta. Tässä paikassa henkilöllemme selviää jälleen yksi tosiasia, josta hän mieluummin olisi jäänyt tietämättömäksi: tässä autiomaassa jokainen on yksin, niin kuin jokainen on yksin siinä kauhussa joka on kauhun autiomaan alkuperäinen luonne. Täällä ei tunneta yhteisyyden lähteitä. - - (Pöyhönen 2011, 30.)

Söpön etanan mukana tuhoutuvat kaikki tähänastiset odotukset, joita *Henkilö* on

elämälleen asettanut. Kun *Henkilölle* käy ilmi, ettei tyhjäsilmaisistä ole ihmisyhteisöksi, tarjoillaan kipuaalto lukijalle etanoita survovien videokuvaelmien muodossa. Sama kuvio toistuu myöhemmin, kun palatsin paljastuttua lavasteeksi (Pöyhönen 2011, 35 – 37) vuorossa on neljän kuvan kollaasi rujoista kehoista:

RAATO

Video. Kuollut kani, josta suurin osa on jo syöty. Asvalttia. Ei karpäsiä, ei surinaa.

NAHKA

Video. Kuvataan todella läheltä sian hilseilevää harmaata nahkaa. Eläin röhkäisee kodikkaasti.

RUHO

Video. Kuvataan todella läheltä ihmisruumiin ajellussa päässä olevaa saumaa. - -

(Pöyhönen 2011, 38.)

Kuvia ovat syöty kaninruho, vielä elävä mutta sairas siannahka, ihmisruumiin ajeltu pää sekä lainauksen ulkopuolelle jäänyt kehostaan tietoinen, kameralle alastomana poseeraava mies. Kuten **Alanko** ja **Korhonen** esittävät, groteski on kyvyttömyyden, eläimellisyyden ja luonnonvoipaisuuden ”esiinpurskahtamista omassa rationaalisessa järjestyksessämme” (Alanko & Korhonen 1999, 9). Näytelmän esitysmaailman perustilanne, kuoleman kohtaaminen, on juuri tällainen ”purskahdus”, jonka seurauksena *Henkilön* kokemus omasta ja muiden orgaanisuudesta alkaa korostua. Videoraitojen symboliikka kuvaa tätä orgaanisuuden kokemusta.

Surun murtama *Henkilö* on vieraantunut muusta yhteisöstä. *Henkilön* ja julkisen alueen suhteen katkeamista kuvataan ranskalaisin viivoin käydyissä dialogeissa sekä parodisissa tuomitsemiskohtauksissa, joissa ulkomaailman absurdiutta liioitellaan ja se asetetaan naurunalaiseksi. Ulkopuolen mielivaltaisuus vaikuttaisi noudattavan **Mihail Bakhtinin** erittelemää *karnevalistista*, naurukulttuurille pohjautuvaa groteskia (Bakhtin 1995, 44 – 45). Tarkoitan karnevalistisella romantiikkaa edeltänyttä groteskia, jota on leimannut nimenomaan elämäniloisuus ja vallan pyrkimyksille nauraminen (Bakhtin 1995, 43 – 46).

Etenkin *Oikeus istuu* -kohtaukset ovat luonteeltaan liioitellun keveitä:

PUOLUSTUSASIANAJAJA

Kylä on täynnä sikoja, ja kaikki ne juoksevat vapaana. Mistä ihmeestä voit tunnistaa juuri nämä kaksi?

SYYTTÄJÄ

Tästä!

(Syyttäjä antaa merkin pyövelille. Tämä raottaa mykän Sika 2:n huulia ja avaa tämän kidan. Sika 2:n hampaat ovat veriset. Se päästää murhanhimoisen leijonankarjaisun ja pyöveli pelastaa äkisti sormensa. Kun Sika 2 päästetään hampaidennäytöstä, se jatkaa flegmaattista olemistaan.)

OIKEUDENKÄYNNIN YLEISÖ

Ooo!

TUOMARI

Vakuuttavaa. - -

(Pöyhönen 2011, 21.)

Tuomitsemiskohtausten henkilökunta ja yleisöt ovat joko avoimen sadistisia, piittaamattomia tai muuten liioiteltuja. Kohtaukset vaikuttaisivat toimivan karnevalistisina interventioina tarinan muutoin *kauhusubliimiin* taipuvassa groteskissa. Kauhusubliimi on Lyytikäisen ehdotus yhdistelmälle, joka on syntynyt romantiikan jälkeen kun uutta, naurukulttuurista irronnutta groteskia ja subliimia ei enää ole mielletty kaksinapaisiksi. (Riikonen 1999, 40 – 41; Lyytikäinen 1999, 19)

Parodioiden hybridihahmot tuovat groteskille tyypillisesti näkyviin piilotettua alapuolta. Ne tekevät tämän tuomalla näkyviin paitsi sosiaalista epäsuhtaa, myös sekoittamalla ihmisen, eläinten ja esineiden kategorioita. Näin ollen, vaikka kohtausten luoman vieraannuttamisen tavoite on samankaltainen kuin brechtiläisen v-efektin, eli valtaapitävien rakenteiden esiin nostaminen (Brecht 1991, 121, 373), syntyy *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän parodiakohtausten koomisuus paremminkin niiden käsittämättömyydestä kuin poliittisesta satiirista. Brechtin katsannossa

[m]eidän on nostettava esiin yhteiskunnalliset ristiriidat, vastakohtat, konfliktit - - sekä sisäiset

ristiriidat eli ihmisen valinnat yhteisön voimien edessä - - Kaikkiin näihin ristiriitoihin meidän on löydettävä esityksessämme asennoitumista, toimintoja ja äänensävyjä, jotta kriisit ja konfliktit saadaan selkeästi näkyviin. (Brecht 1991, 373.)

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän *Henkilön* ulkopuolista maailmaa kuvailevat kohtaukset eivät noudata näin suoranaisia pyrkimyksiä. Niin videoissa kuin tuomitsemiskohtauksissa pedataan poliittisuutta, jolta jo hyvin pian vedetään matto jalkojen alta. Näin tehdään esimerkiksi rikkomalla raidalle asetettuja odotuksia kuten videoissa tai sekoittamalla poliittisen satiirin asuun puetussa kohtauksessa keskenään vastakkaisia ideologioita.

*Henkilön* jättämää ulkomaailmaa kuvaavat videoiden ja parodiakohtausten lisäksi ranskalaisin viivoin käydyt keskustelut. Kohtaukset kuvaavat *Henkilön* suhdetta ulkopuoleen, mutta hieman toisin kuin tarinasta selkeästi irralliset parodiat. Ranskalaisin viivoin käydyt keskustelut sisältyvät tarinaan useimmiten siten, että ne ovat *Henkilön* käymiä puhelinkeskusteluita hänestä huolehtivien kanssa. Toisinaan dialogit kuitenkin kuvaavat vain ulkopuolen yhdenentekevyyttä ja jopa parodiakohtausten tunnelmaa lähentelevällä karnevalistisella keveydellä kuten näytelmän alkuun sijoittuvassa loppusointuisessa dialogissa:

- Oota katotaa.
- Joo.
- Ei se oo täs.
- Tos se oli.
- Oota katotaan uuestaa.
- Ei.
- Eikö?
- Ei.
- No voi paska.
- Mennääks mäkkii.
- Joo mennää äkkii.

(Pöyhönen 2011, 6.)

Vaikka kohtauksen voi yhtä hyvin mieltää keskusteluksi jostain *Henkilön* läheisen kuolemantapaukseen liittyvästä, vie lopun mäkki-riimitys kohtauksesta realismisuuden.

Keskustelusta tulee riimin kautta ennalta suunnitellun oloinen ja siksi puhekielisyyttä kommentoiva ja kepeä. Bakhtinilaista groteskia elämänmyönteisyyttä on näin ollen paitsi interventioiden ironisuudessa (Pöyhönen 2011, 10 – 11, 19 – 23, 24 – 25, 26), myös ranskalaisten viivojen keveissä ilmauksissa (Pöyhönen 2011, 6, 31, 39). *Henkilön* kokemusmaailman ulkopuoli on näytelmän hassuinta aluetta. Groteski tyyli on julkisen alueen kuvauksissa karnevalistisimmillaan.

### 3.1.3 Samaa maata?

*Henkilön* tarina päättyy *Maailmanlopun muistiinpanoihin* eli siihen, että hän katsahtaa edellä luetusta kokemuksesta itse tekemiinsä päiväkirjamuistiinpanoihin (Pöyhönen 2011, 43 – 49). Muistiinpanot päättävät näytelmän hetkeen, jolloin *Henkilö* jättää yksinäisyytensä:

*on pantu ylle takki ja kengät. on lähdetty. on lähdetty kohti.* (Pöyhönen 2011, 49.)

Kun *Henkilö* palaa ihmisyyhteisöön ja yhteisesti jaettavaan aikaan, katoavat tekstistä niin kertojan ääni, videot kuin muutkin välitteet. *Henkilö* muuttuu takaisin yhdeksi eli päättyy itsensä voittamisen subliimiin. Kuten Leena Mäkelä Wolfgang Kayseria mukaillen kirjoittaa:

groteskin todellinen syvyys on mahdollista saavuttaa vain kun se rinnastetaan vastakohtaansa subliimiin. (Mäkelä 1999, 56.)

Näytelmän omituista jakautumisen tunnelmaa aiheuttava kaikkitietävä kertoja vaikuttaisikin *Maailmanlopun muistiinpanojen* jälkeen *Henkilön* sisäiseltä ääneltä. Samalla, kun *Henkilö* elää, hän on itselleen vieras. *Henkilö* on tullut itse itselleen vieraaksi ja kertoja on tuon vierauden ääni. Lopulta *Henkilö* tavoittaa subliimin yhteisyyden uskaltauduttuaan tähän monin tavoin groteskina näyttäytyvään julkisen alueeseen.

Ilman tällaista tulkintaa kertojan ja *Henkilön* suhteesta on luettavissa alistamista. Alistamisen vaikutelmaa luo se, että *Henkilön* toimijavalta on siirtynyt kertojalle. Kertojan valta-asema lausutaan julki jo kertojan ensimmäisessä kohtauksessa:

Henkilömme ei tiedä, että minä olen täällä, hänen kertojansa. Eikä hän voikaan tietää, sillä minä, toisin kuin hän, olen ajan sisäpuolella, sillä puolen ajan rajaa kuin tekin olette. (Pöyhönen 2011, 5.)

Julkilausumassa on kyse paitsi dokumentiksi julistautuneen näytelmän rakenteelle ominaisesta teatterillisuuden korostamisesta, myös esitysmaailman sisäisestä seikasta, *Henkilön* omavaltaisuuden ja toimintakyvyn menetyksestä. Muuta ääntä ei itsestään vieraantuneella kokijalla ole. Todellisuuden äkillinen muutos on tehnyt *Henkilöstä* kyvyttömän, passiivisen, kertojan sanojen varassa elävän, kuin eläimen.

*Henkilö* vertautuu eläimeen myös näytelmän muissa osissa. Jo näytelmän ensi sivuilla hänen huutaessaan puhelimeen kuin sika:

(Joku soittaa. Toisessa päässä vastataan.)

- Joo. Ai. Aha. Okei. Joo ei mitää. Joo.

(Joku sulkee puhelimen. Joku alkaa huutaa kuin eläin. Ääni muuttuu teurastettavan sian kiljunnaksi.)

(Pöyhönen 2011, 2.)

Myös tekstin keskeismetafora, juoksumatto, viittaa epärationaaliseen pakenemisviettiin ja sitä kautta eläimelliseen. *Henkilöltä* puuttuu ihmiselle ominainen kyky tuntea, punnita ja järkeistää. Kun *Henkilö* tapaa toisia todellisuudesta pudonneita, heihin viitataan *muina tyhjäsilmaisinä vaeltajina*:

Autiomaan mykkien mukana-kuolleiden keskestä esiin nousee palatsi. Valtava pylväsedustainen palatsi, ja sen edessä loputonta kehäänsä kiertävät tyhjäsilmaiset vaeltajat. (Pöyhönen 2011, 34.)

Muut tiedottomat kulkevat sitä samaa tavoitteetonta matkaa, jota *Henkilö* koettaa juoksumatollaan taittaa. Heidän tyhjäsilmaisyytensä ja silmättömyytensä viittaavat niin ikään tiedottomuuden tilaan. Perttulan mukaan, kuvattaessa karikatyyrejä, joiden “tajuutaan kerronta ei tunkeudu (sillä “naamioitten” takana ei ole mitään)” (Perttula 2010, 115), on kyse dehumanisaatiosta eli groteskeista hahmoista vailla ihmisyyttä. Surijat ovat menettäneet inhimillisen toimijuutensa. *Henkilöstä* on tulossa, kuten



muistakin vaeltajista on tullut, pelkkä keho. Olosuhteet ovat sulkeneet heidät todellisuuskokemukseen, jossa ei enää ole ihminen vaan eläin. Passivoituminen ja kyvyttömyys demonisoituvat, kuten esitystilanteessa jakamassamme, avuntarvetta ja kyvyttömyyttä demonisoivassa individualistisessa yhteiskunnassakin.

Sureva, kyvytön *Henkilö* ei toteuta aktiivisen keskushenkilön ajatusta. Kayser yhdistää groteskin vieraantumisen kokemuksen modernille tyypillisesti persoonan sisään. Groteski on tällöin keskushenkilön näkökulmaa ja absurdit hahmot nivoutuvat seurattavan keskushenkilön kokemukseen (Mäkelä 1999, 63). Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* tällaista modernille tyypillistä kurjistunutta ja hulluuden partaalla kauheisiin tekoihin sortuvaa antisankaria ei nähdä. *Henkilö*, samalla tavalla kuin muutkin surevat *tyhjäsilmäiset vaeltajat*, on ilman roolinimeä replikoiva vierailija tässä elämän sattumallisuudesta kertovassa kenen tahansa kohtaloa todentavassa dokumentissa. Nimeämättä jättäminen toistuu niin näkökulmahenkilön kohdalla kuin muidenkin henkilöiden (ja paikkojen) kohdalla. *Käsitteiden tason groteski*, ruumiilliseksi ja eläimeksi alistaminen alkaa näin ollen jo koko tekstin nimettömyydestä. Samalla, vaikkei nimettyä keskushenkilöä ole, on tekstin rakenne ymmärrettävissä *Henkilön* näkökulman kautta. Tällöin näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tarina kohtaa Kayserin käsityksen groteskista, joka

perustuessaan maailman outouden ja vieraantuneisuuden aiheuttamiin absurdeihin tekoihin, on voimakkaasti sidoksissa yksilöön, yhteen kokevaan persoonaan. (Mäkelä 1999, 63.)

Näytelmä kerrotaan näin osattoman ja kyvyttömän näkökulmasta, ilman tarinaa tietyn samastuttavan keskushenkilön ahdistuksesta.

Käsitteiden tasosta luettava groteski tyyli hyödyntää modernille tyypillisiä subliimiin kurottamisen kaavoja, kuten Mihail Bakhtinin karnevalistista groteskia ja Wolfgang Kayserin kauhugroteskia. Samalla käsitteiden tasolla käytetty symboliikka on häiritsevää ja ristiriitaista vastaanottoa synnyttävää. Groteskin synnyttämä vuoropuhelu tapahtuu niin esitysmailmassa kuin ulottuu esittämistilannetta häiritsevän luonteensa kautta edelleen myös lukijan arkitodellisuuden alueelle. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän käsitteiden piirissä vastaanottoa hämmennetään asettamalla

limittäin useita eri groteskin rekistereitä. Näytelmän symboliikka yhdistää modernismin ahdistuneen ja romantiikan ylevää tavoittelevan groteskiuden. Sulokas eläinkuvasto, banaalius, nimettömyys, raadollinen elämellisyys ja väkivalta kulkevat näytelmän käsitteistöissä rinta rinnan. Yhteisyyttä ja osallisuutta rienaava kuvasto piirtää näytelmän osattomuuden aiheen näin näkyväksi.

Lisäksi toisistaan poikkeavia lainalaisuuksia toteuttava tyyli kieltää valtaapitävän totuuden olemassaolon, minkä seurauksena näytelmän vieraannuttamista tuottavista keinoista on luettavissa toisenlaista yhteiskunnallista ajattelua kuin Brechtin dialektisen dramaturgian v-efektistä. Brecht havainnollistaa teatterikieltään kuvailemalla, miten

- - hänen [ihmisen] on pystyttävä tuntemaan ja näkemään itsensä ja yhteiskuntansa muuttavana, ja niinpä hänen on saatava tietoonsa – ja kun on kyse taiteesta, viihdyttävällä tavalla – ne ihmeelliset lait, joiden mukaan muutokset tapahtuvat. (Brecht 1991, 387.)

Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* valintatilanteiden näkyväksi tekeminen on ilmeistä ainoastaan tuomitsemiskohtauksissa. Näytelmän tarinan ja symbolien sisäinen ja keskinen ristiriitaisuus, käsitteiden tason groteski tyyli, toteuttaa uusia mahdollisuuksia ja todellisuuspotentiaaleja avaavaa, postmodernia vieraannuttamista. Postmodernissa kirjallisuudessa totuuksien kyseenalaistaminen on mahdollisuus päästä kielen tarjoamien itsestäänselvyyksien toiselle puolelle:

Modernille ominaiset vieraantuneisuuden ja ahdistuksen teemat ovat läsnä, mutta vieraantuneisuus nähdään samaan aikaan myös mahdollisuutena, unelmana pääsystä kielen toiselle puolelle. (Svensson 1999, 78.)

Siinä missä modernismissa vieraantuminen seurasi ahdistusta ja syvensi sitä, postmodernissa taiteessa vieraantuminen on mahdollisuus. Toisistaan poikkeavien, monikollisten käsitysten näkyminen kertoo halusta ja suostumuksesta niiden näkemiseen. Kaiken tämän keskustelun alle on oletettavissa yhteinen, diversiteettiä eli monimuotoisuutta ymmärtämään pyrkivä maaperä.

### 3.2 Tyylin ja rakenteiden taso

Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* tapahtuu lajien ja tyylien epäharmonista yhdistämistä niin raitojen sisällä kuin niiden välisissä törmäyksissä. Tässä alaluvussa keskityn noihin törmäyksiin. Kyseessä on Perttulan *esitystasojen piirin groteski*. Groteskin esitystasojen inkongruenssilla tarkoitetaan Perttulan mukaan joko lajityyppien tai faktan ja fiktion yhdistymistä yhden teoksen sisällä. (Perttula 2010, 78 – 79) Groteski on esitystasojen piiriä tarkasteltaessa läsnä rakenteellisemmalla tasolla kuin edellisessä, tarinan sisäisten käsitteiden tasossa. Lajien epäharmonia häiritsee vastaanottoa, mihin myös v-efektin monimateriaalisuus perustuu:

Esitysmalliamme kutsutaan eepiseksi sen selkeästi referoivan, kuvailevan luonteen ja siinä käytettyjen kommentoivien kuorojen ja taustaprojisointien vuoksi. Tämä teatteri pystyy tuomaan esiin yhteiskunnallisia prosesseja ja niiden syy-yhteyksiä. (Brecht 1991, 117.)

Materiaalien yhteyden ratkaiseminen on Brechtin mukaan alkupiste oman havainnon tietoiselle tulkitsemiselle. Groteskissa pyrkimys taas on epäkohdan tiedostamisen sijaan johtaa lukija harhaan.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* -tekstin raidat toimivat tyyllillisesti toistensa teeseinä ja antiteeseinä, lukijassa täydentyvän synteesin katalysaattoreina. Tekstityylit kuljettavat lukijaa julkisen ja yksityisen, omakohtaisen ja fiktiivisen kyvyttömyyskeskustelun välillä. (1) *Henkilön* sisäinen tajunnantila leikkaantuu (2) päiväkirjamaisen intiimeihin, mutta julkisessa tilassa tapahtuviksi kuvailtuihin videoihin, (3) kaksinkeskisiin, yksilön kokemusmaailmasta ulossuuntautuneihin dialogeihin sekä (4) äärimmäisen julkisiin, julkisen aluetta parodioiviin oikeusistuntoihin. Neljä edellistä kääntyvät vielä kerran pääläelleen kun epilogi (5) *Maailmanlopun muistiinpanot* yllättää lukijan yhä poikkeavalla luonteellaan. Sähkeenkaltainen päiväkirja on kuin hätäviesti lukijalle, jota hän vasta tekstin lopuksi ymmärtää koko näytelmän ajan seuranneensa.

Edellisessä alaluvussa sivuttiin, miten jopa groteskin tyylin sisäiset suuntaukset ovat näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* raitojen sisässä ristiriidassa. Tässä alaluvussa perspektiivi laajentuu raitojen välisiin törmäyksiin. Myös näytelmän esitystasojen piirissä kulkevat rinta rinnan eksistentiaalinen kauhu ja yhteiskunnallinen

ironia. Kertojamuotoisen monologin ja ruumiin orgaanisuutta korostavien videoiden kauhugroteski, eli modernistinen vakavuus, törmää romantiikan ajan karnevalismiin. Karnevalismia edustavat ranskalaisin viivoin käydyt keskustelut sekä ironisen liioitellut tuomitsemiskohtaukset. Vieraannuttamista tuottavan epäsopivuuden seurauksena vallalla on jatkuva ironian mahdollisuus. Seurauksena on Svenssonin määritelmän mukainen *postmoderni maailmankuva*, jossa “mitkä tahansa tulkinnat ovat mahdollisia, vieläpä samanaikaisesti” (Svensson 1999, 78).

### 3.2.1 *Henkilön* ja kertojan monen toden monologi

Jo näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* ensimmäinen raita, *Henkilön* kokemuksen monologimuotoinen kertomus, ehdottaa itselleen useita tyylilajeja. Kertoja on perintöä v-efektiä tavoittelevista keinoista. Brechtin mukaan, kun välissä on kertoja, lukija ei samastu illuusioon vaan aihe ja tapahtumat siirtyvät myös hänen asioikseen. Lukijassa syntyy oma kertomus, tarve kertoa ja halu muuttaa. Brecht kuvaa, että yleisö sepittää omia ratkaisumahdollisuuksia ja tilanteita itselleen eli muuttaa itsensä omaksi kertojaksi. (Brecht 1991, 112, 385)

Kertoja-muoto korostaa *Henkilön* passivoitumista ja kyvyttömyyttä, sillä hänen kokemuksilleen ei ole muuta lähdettä kuin kertojan sana. *Henkilö* on näin ollen puolustuskyvytön paitsi suhteessa oman ääreistodellisuutensa maailmaan, myös suhteessa minun, lukijan, arkitodellisuuteen. *Henkilön*, kertojan ja lukijan suhteessa on läsnä salakuuntelun ja tirkistelemisen mekanismi. Esitysmaailman sisään sijoitetut (sala)kuuntelutilanteet tuovat tiedon siitä, mitä yleisö ja/tai lukija samaan aikaan tekee (Rokem 2001, 109 - 112). *Henkilön*, kertojan ja lukijan tirkistelysuhte sijoittaa *Henkilön* kyvyttömyyden kokemuksen etäälle, kaukaiseen toiseen maailmaan johon kertoja ja lukija eivät kuulu. Kyvyttömät, kuten *Henkilö* ja *tyhjäsilmäiset vaeltajat*, ovat esiteltävinä, etäällä, keskenään.

Proosakirjallisuudessa kertojan kaikkitietävyyttä kuvataan *psykonarraation* käsitteellä. Psykonarraation kaikkitietävä kertoja tietää paitsi, mitä henkilö ajattelee, myös sen yli, asioita, joita henkilö itse ei ehkä kykene vielä edes sanallistamaan. (Perttula 2010, 111 – 112) Etäisyys mahdollistaa henkilön toiminnan arvioimisen:

- - sekä psykokerronta että vapaa epäsuora esitys mahdollistavat kumpikin paradoksaalisesti paitsi empatian ja läheisyyden, myös ironian ja etäännytyksen. - - Psykokerronta mahdollistaa näin paitsi kognitiivisen, myös eettisen dimension: mahdollisuuden eksplisiittisesti arvioida henkilöä. Lukija saa nähdä, mitä henkilö tuntee ja ajattelee ja toisaalta, miten kertoja reagoi henkilön tuntemuksiin ja ajatuksiin. (Perttula 2010, 113.)

Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* tilanne on juuri tämä. Kertojalla on ylempää tietoa *Henkilön* kokemuksesta kuin tällä itsellään. *Henkilö* tuodaan näin samanaikaisesti sekä äärimmäisen lähelle, että tarkasteltavan etäisyyden päähän. Tällaisella kerronnan groteskilla hyperbolalla on levottomaksi tekevä vaikutus, Perttula kirjoittaa (Perttula 2010, 114). Lukijalla ja kertojalla on mahdollisuus toimia heille altistetun *Henkilön* selän takana.

**Freddie Rokem** yhdistää salakuuntelemisen ja todistamisen kuviot Brechtin v-efektin lähtökohtiin: todistamistilanteiden esiintuominen on esitystilanteen korostamista, sillä tekstin tarjoama tarkkailija, kuten kertoja, on tapahtumien ensisijainen vastaanottaja. Meille ”reaalisille vastaanottajille” annetut rippeet ovat eksplisiittisesti hänen kauttaan suodatettuja ja värittyneitä. Tekstin teatterillisuus vahvistuu, kun lukija pääsee havaitsemaan, millaista hänen todistamisensa milloinkin on. (Rokem 2001, 109 - 110) Vaikka näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tapa käyttää kertojaa muistuttaa dialektisen teatteriperinteen vieraannuttamisen mekanismeista, risteää näytelmän monologiraita dialektisen teatterin lisäksi myös muihin tyylilajeihin. V-efektin tavoittelemiselle ominainen esityksmaailman kyseenalaistaminen laajenee groteskin alueelle, kun myös kertojan todellisuustaso asetetaan tirkistelyn ja arvioimisen alaiseksi:

Henkilömme on joutunut ajan ulkopuolelle. [paiskautunut, pudonnut, huomaamattaan joutunut, siirtynyt]

Ajan ulkopuolella ei ole paljon mitään.

Pimeys. [luomientakainen pimeys, pimeys luomien takana]

(Pöyhönen 2011, 4.)

Joko kertoja tai kirjailija ehdottaa synonyymejä käytetylle sanastolle. Sama kommentaattori muistuttaa lukijalle myös kirjoittavansa teatteriesitystä:

Henkilö tönäisee palatsia uudestaan. Sen huojuu taas, ja sitten

se kaatuu.

[Tämä on teatteria.]

(Pöyhönen 2011, 36.)

Parenteesien suhde kertojaan on neuvova, mikä korostaa ylhäältä valvottua tunnelmaa. Parenteesien aiheuttamat äkilliset tyylivaihdokset ja kerrotun vieraaksi tai alhaiseksi tekeminen korostaa, ettei kertojan sana on vain yksi kertomus muiden mahdollisten joukossa. Tällainen kertomisen tuplaaminen on nykyteatterille tyypillistä. J-P Hotinen kirjoittaa, että uusi dramaturgia suhtautuu henkilöhahmoon yhä useammin kuin ohikulkijaan tai silminnäkiään (Hotinen 2001, 218). *Henkilön* kokemuksen näkijänä on paitsi kertoja, myös lukija. Kerrostunut kerronta tekee lukijan tulkinnan merkityksen korostetun näkyväksi. Kuten Freddie Rokemkin kirjoittaa, voyerismi ja alisteisuus ovat vastaanoton häiritsemistä (Rokem 2001, 113).

*Henkilön* kokemuksesta kerrotaan preesensissä v-efektin tavoittelemiselle tyypillisen imperfektisyyden sijaan. Tämä vahvistaa osaltaan vaikutelmaa useiden todellisuuksien yhtäaikaista läsnäolosta. Eeppisen näytelmän tyyliltä odotettu ajallinen tapahtumatilanteesta erottautuminen eli kerronnan jälkikäisyys, josta muun muassa **Manfred Pfister** (1988, 132) kirjoittaa, loistaa näytelmässä poissaolollaan. *Henkilöä* tarkkaileva kertoja puhuu preesensissä. Hän havainnoi kokemusta yhtä aikaa oletetun kokemuksen kanssa. *Henkilön*, kertojan ja lukijan todellisuudet ovat samanaikaisia ja tasaverroin totta, eivät jälkikäitistä reflektiota.

Näytelmän lopussa kertoja paljastuu *Henkilön* kanssa samaksi ihmiseksi, kun sivusta seurattava narraatio törmää *Maailmanlopun muistiinpanoihin*. *Henkilö* on ollut aikana, josta teksti kertoo, joku muu, toinen, itsestään vieraantunut. Havahtuminen (palatsi on lavaste) ja sitä seuraava juoksumaton pysähtyminen luovat uuden koherenssin, jonka kautta kertoja katoaa ja puhujat yhtenevät. Törmäyksen kautta syntyy tulkinta, että

edeltäneet tapahtumat ovat olleet *Henkilön* tietoista havainnointia hänestä itsestään ja kohtaamastaan kaiken muuttaneesta voimasta. *Henkilö* ei ole yksiselitteisen alistettu kertojalle, vaan kertojan osa. Etäinen, useita todellisuuksia rinnastava, eri parenteesilajeja ja tekstityylisiä perspektiivejä tarjonnut toteava kokemusmaailma kääntyy henkilökohtaiseen. Groteskille onkin tyypillistä juuri tyylin tai muun tekstin tulkintaan vaikuttavan tekijän äkillinen muuttuminen (Mäkelä 1999, 54 – 55).

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* rakenne on viimeisen törmäyksen jälkeen perusteltua nähdä draamallisena, sisäistä dialogia uloslausuvana monologina. Kertojan yksinpuhelun voi nyt nähdä toteuttavan draamaperinteen monologille asettamaa paikkaa, toiminnalle näkymätöntä itsereflektiota (Pfister 1988, 92). Herää kiinnostava kysymys, kohdistuuko kertojan kerronta lukijalle, vai kenties hänen esitysmaailman sisäiselle itselleen, kahdentuneen subjektinsa osalle nimeltä *Henkilö*. Manfred Pfisterin mukaan draama eli teatterillinen näyttämöpuhe kohtaa ihmiset suoraan, eepinen kerronta taas fiktion kautta. Tämä perustuu ajatukseen, että henkilöhahmot muodostuvat dialogisemmin silloin kun yleisölle totuuksien tietäjänä esitelty kertoja puuttuu. Draamallinen ja eepinen monologisuus erotetaan Pfisterin ajattelussa näin toisistaan. (Pfister 1988, 132) Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kertoja ei täysin vastaa kumpaakaan Pfisterin määrittämisistä. Kertoja pystyy kuvailemaan *Henkilön* sisäisiä tuntemuksia pelkän ulkoisen havainnoinnin sijaan:

Ajan ulkopuolella on autiota.

Henkilö yrittää hahmottaa, värejä, muotoja, mutta maisemaa ei oikeastaan ole.

(Pöyhönen 2011, 8.)

Kertoja “tietää liikaa” ollakseen täysin ulkopuolinen, ja monologista avautuu eepisen oheen draamallinen, sisäistä tilaa avaava tunnelma. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kertoja vaikuttaisi toimittavan perinteisesti draamamonologille asetettua tehtävää eli henkilön sisäisten ajatusten ja kokemusten ääneen lausumista. Pfisterin mukaan draamamonologin funktioon kuulu kertoa näytelmän sellaisista sisällöistä, joihin epiikka käyttää kertojaa ja kuoroja. Draamallinen ja eepinen monologisuus erotetaan hänen mukaansa näin toisistaan. (Pfister 1988, 132) Kertoja ja *Henkilö*

yhdentyvät siinä määrin, että *draamallisuus*, mikäli se katsotaan Pfisterin mukaisesti puheen kommunikatiiviseen suoruuteen yhdistyväksi termiksi, toteutuu (Pfister 1988, 92). Tämän luennan kautta myös suuri osa toisilleen tyylillisesti inkongruenteista raidoista on harmonisoitavissa saman narratiivisen kuvaelman osiksi.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kerronta on preesens-muodosta huolimatta vahvasti vieraannutettua. Illuusiota ei synny vaan huomio kiinnitetään tapahtuman teatterillisuuteen. Eeppiselle teatterille tyypillisesti kertoja ottaa lukijan osaksi raitojen törmäysten aiheuttamien epäsovittuvuuksien ratkaisemista. Pfisterin mukaan kyse on kuitenkin eeppisestä kerronnasta vasta, kun kerronnalle ei tekstin sisästä löydy muuta vastaanottajaa kuin lukija. Mikäli kertomiselle löytyy tekstin sisäisestä esitysmaailmasta mikä tahansa kohde, katoaa faktan ja fiktion leikki eli kerronta on draamallisen tapahtuman sisäistä. (Pfister 1988, 83) *Kuka tahansa meistä – dokumentti* ei noudata tätä jakoa. Dokumentiksi nimetyn kertovan luonteensa kautta se välittää tietoa nimenomaan kuvaamansa *Henkilön* kokemusmaailmasta. Kertova informaationvälittäminen sekä dramaattinen nyt-hetkeä artikuloiva preesens yhdistyvät (Pfister 1988, 74 – 76) Draamallinen ja eeppinen ovat näytelmässä näin jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja inkongruenssissa. *Maailmanlopun muistiinpanoihin* törmäämisen myötä kertojan raidan “sisäinen lajivalikko” supistuu kun kertojan, *Henkilön* ja lukijan tavat olla suhteessa toistensa preesensiin muuttuvat.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* monologiosuudet tarjoavat tilan niin eeppisemmälle kuin draamallisemmallekin tulkinnalle. Draamallinen ja eeppinen ovat näytelmässä jatkuvassa vuorovaikutuksessa, ja määrittyvät lukijan näkökulmasta käsin. Pfisterin mukaan monologin pyrkimys on usein yleisön - tai teokseen muutoin osallistuvan - ottaminen dialogin toiseksi osapuoleksi. Monologin kerronta on tällöin *dialogista*. Monologin narratiivinen funktio on sisällytetty näytelmän omaan kommunikaatiojärjestelmään, kun keskushenkilön sisäinen maailma kurottuu yleisön asiaksi. (Pfister 1988, 130 – 131) *Henkilön* kokemus kurkottaa näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* häirityn – yhtä aikaa sekä eeppisen että draamallisen – kerronnan avulla kohti lukijan kanssa jaettavaa nyt-hetkeä.

Kertojan/*Henkilön* yksinpuhe on tapa osoittaa, ettei hän enää havaitse maailmaa kuten



ennen. *Henkilö* on vieraantunut myös itsestään ja kertoja on hänen itsestään tekemien havaintojen ääni. *Henkilö* on mahdollista nähdä olosuhteiden tuottamana projektiona jostakusta toisesta, jota kertoja ei tahdo uskoa itsekseen. **Eino Krohn** (1946) on aikanaan kirjoittanut, että perustelluimpiin monologimuotoihin kuuluu normaalitilastaan pois ajautunut tajunta, joka muuttaa suhteen ulkomaailmaan (Krohn 1946, 105). Tämä on kertojan ja *Henkilön* suhteen perusasetelma. Krohnin mukaan

- - joidenkin voimien läsnäolo tulee niin konkreettisen läsnäolevaksi, että yksilöllinen minätajunta puhuttelee niitä tietoisina vastavoiminaan - - varsinkin patologisissa ja anormaalissa tapauksissa syntyy miltei hallusinaation tapaisia näkyjä, joissa vastavoimat personifioituvat. (Krohn 1946, 105.)

Kertoja/*Henkilö* on vieraantunut omaksi vastavoimakseen. *Henkilö* on ymmärrettävissä Kertojan personoituneeksi hallusinaatioksi – tai toisin päin. Samalla kertojaa/*Henkilöä* ympäröivä ”muu maailma”, kuten *tyhjäsilmaiset vaeltajat*, on muuttunut hänelle epämieluisaksi, kunnes hän muutoksen läpikäyneenä löytää uuden koherenssin. Krohnin mukaan teatterillinen kaksoistietoisuus nousee vahvimmin esiin juuri monologissa, sillä se luo tilaa ennen kaikkea puhujan ympäristöön, ei toisiin ihmisiin. (Krohn 1946, 105) Monologi on näin ollen jo itsenään dialektinen tekstimuoto, eli jatkuvasti törmäyksissä niin esitysmailman kuin esittämistilanteenkin kanssa.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* monijakoisuus alkaa jo puhujassa. Kertojan ja *Henkilön* erillisyyden siten, että suhde olisi vastavuoroinen, tukisi tulkintaa draamallisesta dialogista. Kertojan ja *Henkilön* erillisyyden siten, että *Henkilön* olisi kertojalle alistainen, tukisi tulkintaa eppisyydestä. Kertojan ja *Henkilön* ykseys taas tukisi tulkintaa draamalliseppisistä monologisuudesta. Lisäksi, vaikka kertoja ja *Henkilö* olisivat yhtä, voi monologi olla myös dialoginen, sillä yksi subjekti voi vuoroin aktiivisesti puhua, vuoroin kuunnella itseään. Ainoa varma määritelmä on, että monologi sekoittaa lajeja ja kategorioita luoden useita tasavertaisia todellisuuden ja nythetken tasoja. Koska kertoja ja *Henkilö* ovat vastavoimaisessa suhteessa, samoin ovat myös mahdollisuudet tulkita tekstiä monologina tai narraationa, draamana tai epiikkana.

### 3.2.2 Ulkomaailma ja risteävät todellisuudet

Monologin välittämä kokemus, kyvyttömyyden nujertava voima, tarkentuu muihin tekstiraitoihin törmätessä. Ulkomaailma näyttäytyy *Henkilölle* vuoroin merkityksistä tyhjentyneenä ja kaksiulotteisena, vuoroin karnevalistisena epäoikeuksien sirkuksena, vuoroin paljaana haavautuneena ruumiina. Ranskalaisin viivoin käytyjen keskusteluiden kaksiulotteisuus korostaa näistä ensimmäistä, ulkopuolen harmautta:

- Ni en tiä siit.
- Ni mist.
- No siit. Et pitäskö.
- Nii.
- Et oisko se ny sit.
- Nii.
- Et oisko se jotenki.
- Mitä?
- No jotenki.
- Mitä jotenki.
- Emmä tiä. Jotenki.
- Nii.
- Mut ehkä vaa sit pitäs.
- Nii.
- Ehkä sit pitäs.
- Ehkä nii.
- Nii. Tai sit, no nii.
- Nii.
- Nii.
- Nii.
- No nii.

(Pöyhönen 2011, 39.)

Nimettömään tilanteeseen on kirjoitettu auki ainoastaan tilanteen arkipäiväisyyttä korostava, välinpitämätön diskurssi. Tämän rinnalla *Henkilön* surun kokemuksen ylenpalttinen syvyys korostuu. Kokevan yksilön sisään sukeutuu koko maailma, havaintoineen kokemuksineen, vaikka kokemus julkisen perspektiivissä latistuukin banaaleihin latteuksiin. Rinnakkaisten raitojen tyyliä korostavat näin toisiaan. *Henkilöä*

vallassa pitävän kokemuksen värit korostuvat. Samalla, aina perspektiivin muuttuessa, *Henkilön* todellisuudesta tulee vain yksi muiden todellisuuksien joukossa.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* raitojen vastakkaisuudet vaikuttavat leikkaushetkellä toisiinsa, eli kunkin elementin yksittäiseen luonteeseen, ja sitä kautta koko kompositioon. Tästä aiheutuva tulkintojen moneus on erinomainen esimerkki siitä, miten raitojen – tapahtumien, tilanteiden ja tunnelmien – inkongruenssi vaatii lukijaa huomioimaan oma tapansa suhtautua tarjoutuviin luentoihin. Inkongruentit raidat luovat vastakkaisuuksia ja jännitettä ja saavat näin kyseenalaistamaan vuoroin kaikkia tarjottuja todellisuustasoja. **Jan Mukarowsky** on kirjoittanut, että tekstin dialogisuuden määrä riippuu ennen kaikkea tekstinsisäisen suunnanvaihdosten määrästä (Mukarowsky 1977, 87 - 89).

Kertojan/*Henkilön* raitaa ympäröivät muut tekstiraidat toimivat teatterillisuuden esiin nostajina. Myös Brechtin dialektisessa teatterissa tuli muutoksen havainnoimiseksi käyttää muitakin elementtejä kuin henkilöitä. Videoprojisoinnit lukeutuivat näihin elementteihin. Videot asettuvat rinnan ja vastakkain elävän orgaanisen läsnäolon kanssa, jolloin teatterillisuudelle ominainen esiintyjän ja kokijan yhteisyys korostuu. Videot korostavat yhteistä aikaa, tilaa ja rappeutumista. (Brecht 1991, 113) Videotaltion käyttö on tullut saumattomaksi osaksi nykyteatterin ajasta ja kestosta keskustelevia dramaturgioita (Lehmann 2009, 309).

Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteisen havaitsemisen mahdottomuutta korostetaan entisestään kuvailemalla videoteksteissä myös se, mitä niissä *ei ole*:

Video. Kuollut kani, josta suurin osa on jo syöty. Asvalttia. Ei karpäsiä, ei surinaa.

(Pöyhönen 2011, 38.)

Puuttuvien asioiden mainitseminen luo videokuvaelmasta hiljaisen tyhjyyden tilan, jossa kuvattu asia on menettänyt tavanomaisen asiayhteytensä. Kohtaus viestii näin vakaan todellisuuden tason puuttumisesta. Kuolema on poissaolon ja tyhjän käsittämätöntä aluetta. Elämän, eksistenssin ja läsnäolon kysymyksille tarjoutuu kohtauksessa vastavalo paitsi kuvauksen sisällöissä, myös sille valitussa mediumissa.

Videon taltioitu todellisuus on jo lähtökohtaisesti imperfektistä eli kuollutta. Videokuvaelmaksi nimetty teksti ei ehdota preesenssiä, läsnäoloa tai toimintaa.

Kun videokuvaemat törmäävät *Henkilön* tarinaan, niiden ”kuolleisuus” korostuu entisestään. Kertojan ja *Henkilön* elävyys puolestaan korostuu. Monimediallisuus ilmentää näin näytelmälle *kuka tahansa meistä – dokumentti* keskeistä elävän ja kuolleen dialektiikkaa. Ne korostavat *Henkilön* potentiaalista omavaltaisuutta passivoivan kokemuksen keskellä. Muutos on elävälle aina mahdollinen. Brechtin mukaan polyfonisuus tekee kirjoitetustakin kielestä toiminnallista, lukijan kanssa kanssakäyvää (Viikari 1991, 109). Näytelmän videoraita korostaa näin myös lukijan vaikuttamismahdollisuuksia. Lukijan toimijuus korostuu etenkin, kun kertoja on mukana muistuttamassa siitä välimatkasta, jonka hän *Henkilöön* tietoisesti pitää. Kertojan mystinen kaikkítietävyys antaa vaikutelman, ettei käden ojentamisen matka olisi kovinkaan pitkä. Tämä synnyttää ajatuksen, että *Henkilön* kokemuksen helpottaminen olisi mahdollista paitsi hänet näkeväälle kertojalle, myös kertojan kanssa yhteistä tilannetta jakavalle lukijalle, ”minulle”. Kertojamuodon ja videoraitojen törmäämisen tuottaman vieraannuttamisen kautta haaste auttamisesta ja kyvyttömiä huomaamisesta ulottuu myös lukijan vastuuksi.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* monimediaalisuus kuitenkin myös poikkeaa Brechtin lähtökohdista hieman. Brechtin perusteluna tekniikan ja videointerventioiden käytölle oli, että kun näyttämön tausta nostetaan etualalle, illuusio katkeaa ja katsoja osallistuu elementtien yhteyksien järjeistämiseen (Brecht 1991, 113). Nykydramatruugiassa illuusion katkaiseminen ei enää ole erillinen tavoite vaan elävän nykyhetken monimediallinen leikkaaminen on läsnä jo lähes kaikessa esittämisessä (Lehmann 2009, 318). Havaintoa, että tekniikkaa hyödyntämällä muutosten olosuhdesidonaisuus tulee kuvatuksi konkreettisesti (Brecht 1991, 113), käytetään 2010-luvun teatterissa laajasti. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* alkupuolella videokuvaemat vaikuttaisivatkin, v-efektin pyrkimyksille vastakkaisesti, jopa tukemaan *Henkilön* tarinaa. Video-osuudet taustoittavat *Henkilön* menetykseen johtaneita tapahtumia esimerkiksi kohtauksessa *Kun taas on aika auringon:*

KUN TAAS ON AIKA AURINGON

Video. Vappujuhlat. Huiskia, ylioppilaslakkeja, pelleneniä. Liian makeaa kuohuviiniä. Puistokatu, kaunis riehakas kevättyö. Mies katsoo kameraan, lähikuva, mies panee huulensa törölle, muiskauttaa kohti. Joku kääntää kameran pois.

(Pöyhönen 2011, 3.)

Tapahtumien kulkua ei kuitenkaan kerrota suoraan, vaan osiot jäävät repaleisiksi ja mystisiksi, dogma-kauhun piirteitä hyödyntäviksi dekkariraidoiksi.

#### SILLÄ RANTA /ON SE PAIKKA /JOSSA PALJON ITKETÄÄN

Video. Kameran kuvassa näkyy metsäinen kukkula, jossa on syksyisiä lehtiä, vaahteroita, kypsiä ruusunmarjoja. Kamera heilahtelee kulkijan kuvan tahtiin, emme näe kuka kuvaa. Kuvaaja kääntää kameran kohti kenkäänsä, siitä ylös pitkin jalkaa. Takaisin puiden lehtiin. Zoomaa, kuvassa näkyy litistetty sammakko, kuulemme kuvaajan sanovan hyi hitto, kääntää kameran pois. - - Kuulemme kuinka kuvaaja istuu lehtien sekaan ja alkaa inisten itkeä, vastenmielisesti, kuulostaen itsesääliseltä ja siltä että kyseessä ei totisesti ole ensimmäinen kerta.

(Pöyhönen 2011, 7.)

Videot herättävät lukijassa uteliaisuuden siitä, mitä päähenkilön kumppanille "oikeasti tapahtui". Mystisyys lisää lukijan halua selvittää tapettu, tappaja, sekä päähenkilön tarina. Käsikuvaus ja kameran katse ovat viestejä siitä, mitä ”joku” ohi kertojan haluaa lukijalle tuoda.

Näytelmän loppua kohden videoiden tyyli tarjota kuolemantapausta avaavia johtolankoja hälvenee. Ensimmäinen takaumankaltaisten videoiden tyylistä poikkeava kohtaus on *Lahja*:

#### LAHJA

Lähikuva. Kannellinen lahjapaketti, jossa on iso vaaleansininen silkkirusetti päällä, samanlainen kuin se missä kaunis pitkäkorvainen spanielinpentu lahjoitetaan perheen lapsille amerikkalaisen animaatioelokuvan alussa. Lahjapaketti kaatuu kumoon, sen kansi putoaa pois. Esiin mönkii etana, jonka kaulaan on kiinnitetty piskuinen punainen pahvisydän. Etanalla ei ole kuorta, se on kiiltävä harmaanruskea paksu mato. - -

(Pöyhönen 2011, 32.)

Videoihin alkaa sekoittua tuomitsemiskohtauksista tuttua parodista, liioiteltua kuvastoa. Raidan aloittama dekkarihenkinen jännärijuoni kuihtuu kokoon. Tämän voi tulkita kertomukseksi siitä, miten arkimaailman loogisuuksilla ei *Henkilön* kokemuksessa ole surutyön edetessä enää pienintäkään merkitystä. Hän on törmännyt johonkin ihmisjärkeä suurempaan, peruuttamattomaan, jonka peruuttamattomuus konkretisoituu päivä päivältä selkeämmäksi.

Videokuvaemat vaikuttaisivat näytelmän loppua kohden vastaavan enemmän **Sergei Eisensteinin** montaasisuutta kuin Brechtin vieraannuttamista tavoittelevaa dokumentaarisuutta. Videot tuovat näytelmään järkipäisyyttä pakenevia tunnelmaleikkauksia. Tämä on Eisensteinin visuaaliselle dramaturgialle tyypillistä. Eisensteinin mukaan taiteen tulee tuottaa visuaalisesti ruokkivia teesejä ja antiteesejä, jotka muotoutuvat tulkinnaksi vasta vastaanotossa. (Eisenstein 1949, 2 – 9) Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* loppupuolella videot toimivat tällaisina kertomusta assosiatiiivisesti laajentavina vastavoimina. Vastavoimaisuus ei kuitenkaan etäännytä vaan paikoin jopa lähentää: ruumista ja ruumiillisuutta korostavat videot vetävät yhä syvemmälle surussa riutuvan *Henkilön* kokemusmaailmaan.

Näytelmän tarinan, sisäisen kokemuksen kuvaamisen, subjektiivisuudesta huolimatta *kuka tahansa meistä – dokumentti* kompositioon ei sisälly personoituja ihmiskasvoja. Teksti on aina nimetöntä: (1) kertojan monologi on toisen käden tietoa anonymistä henkilöstä, (2) ranskalaiset viivat ovat ohikuultua, nimettömien puhetta, (3) videot eivät paljasta henkilöitä tai ovat muuten fokusoimattomia ja epätarkkoja, (4) tuomittavat taas ovat nimiltään joko aakkosia tai eläinnaamioita. Parodiset tuomitsemiskohtaukset ovat ainoita, joissa henkilöt toisinaan ovat nimettyjä, mutta tällöinkin nimet ovat ammattistatuksia, esineitä, abstraktioita tai muita ulkoisia määreitä. Interventiokohtausten raita on kuitenkin näiltä osin näytelmän draamallisin. Kohtauksissa on henkilöittäin puhumista, repliikkijakoa sekä parenteseja. Tuomitsemiskohtausten istunnot esitellään näin perinteisenä päätöksenteon tapana myös rakenteensa kautta. Vaikka kuolema on istunnon jälkeen loppuun käsitelty ja poissa yhteisön silmistä, ei tämä päde yksilön tunne-elämään. Kuolema vaikuttaa suruna ja eläneen ihmisen jälkeensä jättäminä vaikutuksina. Oikeusistunnossa ja näytelmäkirjallisuudessa kasvottomuus on mahdollista, mutta lukijan todellisuudessa

kuhunkin olosuhteisiin kytkeytyy kokeva ruumis.

Lukija seuraa useita todellisuuksia, jotka kuitenkin ovat kaikki häiritsevästi samoja kuin hänen omansa. Lukija voi kulkea fantasiamaailmasta toiseen, tai vain yhteen: lukijan oma läsnäolo on monilta osin selkeärajaisempaa kuin näytelmän hahmojen.

### 3.2.3 Survottu etana, menetetty logiikka

Tekstiraitojen törmäykset liittyvät näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* alkupuolella *Henkilön* kokemuksesta kerrottavaan tarinaan. Tekstin loppua kohden, *Henkilön* käsittämättömyyden kokemuksen kasvaessa, monimateriaalisuus laajenee kohtauksiksi jotka eivät enää noudata tarinalinjan logiikkaa. Näin tapahtuu esimerkiksi edellä esitellyssä, kuorettomaan etanaan kajoavassa videokohtauksessa *Lahja* (Pöyhönen 2011, 32). Lehmannin mukaan synteesitön rakenne on ”vapauden teatterillista toteutumista” (Lehmann 2009, 149). Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* komposition struktuuri toteuttaa avoimuutta samalla, kun esitysmaailman sisäinen tila on kaikkea muuta kuin vapaa.

Dialektisen teatterin perinteestä poikkeavaa, syy-seuraussuhteita metsästävästä ajattelusta luopumista korostaa esimerkiksi se, ettei näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kohtauksia ole aina otsikoitu tai kohtausvaihtoja muutenkaan merkitty. Tilan ja tilanteen vaihdos on luettavissa vain tekstin asetelun muuttumisen kautta. Tämä tukee Lehmannin ajatusta synteesittömästä virrasta (Lehmann 2009, 149). Samalla se vie näytelmän rakenteen entistäkin kauemmas Brechtin episodisuudesta. Tilanteet vaihtuvat tyylivaihdosten mukana aluksi havaittavasti ja vuotamatta, loppua kohden keskeiskonfliktista piittaamatta. Brechtin episodisuuden vaatimia kohtauksittaisia ristiriitatilanteita ei myöskään ole. Kohtaukset ovat näytelmän loppua kohden runoelman kaltaisia välähdyksiä. Tämän vuoksi rakennetta kuvaakin episodisuutta paremmin Eisensteinin montaasin käsite. Eisensteinin kehittämän visuaalisen dramaturgian pyrkimys oli tehdä poissaoleva, väliin jäävä katsojan tajunnassa näkyväksi rinnastamalla vastakkaisia sisältöjä (Eisenstein 1949, 2 – 9). Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* kohtausten ja raitojen väliset ja sisäiset konfliktit muotoutuvat juonellisten käänteiden sijaan niin ikään tyylien törmäyksissä.

Dialektisen teatterin keskeisin tavoite on antaa ympäröivälle maailmalle itsenäinen rooli (Brecht 1991, 98 – 99, 112). Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* lähestyminen vaikuttaisi fenomenologisemmalta. Dialektisessa teatterissa ympäröivän maailman omavaltaisuuden esiin nostamisella tarkoitettiin sosiaalisten suhteiden kuvaamista ihmeteltävinä ja hätkähdyttävinä, selitystä kaipaavina. Teatteri toimi antiteesinä vallitseville olosuhteille, jolloin vallitseva teesi piirtyi näkyväksi. (Fischer-Lichte 2004, 322, 324). Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* fokuksessa taas on, miten kunkin ihmisen näkemys todellisuuden luonteesta muovaa sitä joka hetki. Vaikka ihminen esitetään, kuten Brechtin epiikka toivoi, yhteiskunnan rakenteisiin sijoittuvana ja niitä ilmentävänä, olentona, näytelmän vieraannuttamisella ei tavoitella havahtumista yhteiskunnallisen ideologian takaa paljastuvaan ”alastomaan totuuteen”, sillä yhtä muita totuuksia oikeampaa totuutta ei ole. Näytelmän maailmassa totuus ja sitä peittävä ideologia määrittyy kokijassa.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* esitystasojen piirin groteskiutta lukemalla voidaan siis todeta, että näytelmä keskustelee todellisuussuhteesta, ei ainoastaan todellisuuksien moneudesta. Kuten Perttula kirjoittaa:

Groteski jää aina jonnekin välille, se tutkii todellisuuden liminaalisia alueita: mytologisen ja historiallisen, kirjaimellisen ja metaforisen, ykseyden ja erillisyyden, anomalian ja normin, samuuden ja toiseuden, tutun ja vieraan, ei-esittävän ja esittävän, kielen ja maailman, mahdottoman ja mahdollisen. Kaikilla eri tasoilla groteski perustuu pohjimmiltaan eettiselle ja/tai loogiselle ristiriidalle. (Perttula 2010, 9.)

Näytelmän kompositio sekoittaa loppua kohden esitysmaailman ja esittämistilanteen annostelemisen logiikan. Molemmat todellisuuksista päätyvät yhtä hallinnoituiksi ja fiktiivisiksi. Siinä missä Brechtin mukaan *ihminen* ei ole absoluuttinen tai pysyvä vaan uudistuu alin omaan (Långbacka 1982, 118, 133), näytelmässä *kuka tahansa meistä* myös yhteiskunta ja jopa todellisuus ovat menettäneet pysyvyytensä. Sekä raitojen sisäinen groteskillä operoiva kerronnallinen häirintä että esitystasojen inkongruenssi korostavat ympäröivien todellisuussuhteiden moninaisuutta ja tästä moneudesta aiheutuvaa epävarmuuden logiikkaa.



### 3.3.Osattomuuden tarinan osallistava tyyli

Tässä alaluvussa on kyse Perttulan groteskin kategorioiden kolmannesta osasta, aiheen ja tyylin välisen ristiriidan groteskista. Sen *mitä* kuvataan ja *miten* kuvataan väliin jäävä tila on Perttulan *diskurssin ja tarinan välisyyden groteski*. (Perttula 2010, 86)

Diskurssin ja tarinan piirin groteski vertautuu edellisissä alaluvuissa eriteltyihin käsitteiden ja esitystasojen piirin groteskeihin siten, että nyt on kyse näiden kahden *välisyyden* avaamasta tulkinnan tilasta. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* käsitteiden tason groteskiutta ovat *Henkilön* kokemuksen nimettömyys ja kasvottomuus, elämellinen hätä, hybridihahmot, elämän sattumanvaraisuuden korostaminen sekä ruumiin kuolevaisuuden ja rappeutumisen korostaminen. Esitystasojen piirin groteskiutta ovat näytelmän vaihtuvat kielirekisterit. Kielirekistereiden vaihtumista on esimerkiksi *Henkilön* monologin törmääminen ulkomaailmaa kuvaaviin videoihin. Ulkopuoleen törmääminen korostaa *Henkilön* yksinäisyyden ja voimattomuuden kokemusta ja se, että törmäyksessä kohtaavat nimenomaan puhuttu monologi ja video, korostaa lukijan presenssiä. Näiden välisyyttä on näytelmän aiheen, kuten elämän sattumanvaraisuuden, ja sille sopimattoman tyylin, kuten komiikan, törmäämisen herättämä levottomuus.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* on vieraannutetusti kerrottu tarina surun kokemisesta. Se, että surun tuomasta eksistentiaalisesta hädästä kerrotaan etäännyttävästi, tukee näytelmän aiheen, osattomuuden, artikuloitumista kerronnan kaikilla tasoilla. Näytelmän groteskin tyylin luoma vieraannuttaminen pitää lukijan tietoisena sekä hänen etäisyydestään näytelmän tapahtumiin, että omassa presenssissään eläviin, sattumallisten olosuhteiden erakoimiin yksinäisiin ja osattomiin toisiin. Lukijan tietoon tulee hänen *suhteensa* kyvyttömyyteen eli se, miten etäällä hän yksinäisyyteen vetäytyneistä on sekä se, miten hän samalla itse on osa sitä yhteiskuntaa, joka näitä kyvyttömyyttä ulossulkevia olosuhteita tuottaa. Proksemiikan eli teoksen ja yleisöjen etäisyyden tutkiminen on Bourriaud'n mukaan tyyppillistä relationaalisen käänteen jälkeiselle taiteelle:

They [relational sphere] all root their artistic practice within a proximity - - The artwork of the

1990's turns the beholder into a neighbor, a direct interlocutor. (Bourriaud 2002, 42.)

*Henkilön* tilannetta etäältä tarkasteleva *kuka tahansa meistä – dokumentti* tuo näkyviin, miten tarinan kertoja ja sen lukijat ovat etäällä todellisista, vastaavia kokemuksia läpi käyvistä ihmisistä. Näytelmä tarjoaa lukijalle tilanteen, jossa ollaan tietävän kaukana osattomien auttamisesta. Tuota tilannetta rakennetaan yhdessä lukijan kanssa. Näytelmän groteskin tyylin tuottama vieraannuttaminen yhdessä siinä kerrotun tarinan kanssa luovat näin lähes *osallistavan* kokonaisuuden. Taide on Claire Bishop mukaan osallistavaa, jos ihmiset muodostuvat sen keskeiseksi mediumiksi ja materiaaliksi (Bishop 2012, 2). Yleisemmin osallistavalla taiteella kuitenkin ymmärretään tarkoitettavan teoksia, jotka toteutuvat vuorovaikutuksellisia tapahtumina yhdessä yleisön kanssa (Bishop 2012, 1 – 2). Vaikka *kuka tahansa meistä – dokumentti* on näytelmäteksti eikä näin ollen voi täyttää jälkimmäistä määritelmää, voidaan sitä silti tarkastella painottamalla sen osallistavia piirteitä. Claire Bishop kirjoittaa:

Even if a work of art is not directly participatory, references to community, collectivity (be this lost or actualised) and revolution are sufficient to indicate a critical distance towards the - - new world order. Individualism, by contrast, is viewed with suspicion - - (Bishop 2012, 12.)

Mikäli teoksen muodossa tavalla tai toisella käydään keskustelua yhteisöllisyydestä, on se Bishopin mukaan jo liitettävissä osallistavan taiteen poliittisiin tai yhteiskunnallisiin näkemyksiin. Tämä on mahdollista myös silloin, kun teos ei kuulu osallistavan taiteen lajityyppiin. (Bishop 2002, 12) Näytelmä *kuka tahansa meistä – dokumentti* on yhdistettävissä osallistavan taiteen yhteiskunnallisiin näkemyksiin, vaikkei teos ei edustakaan osallistavaa taidetta. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* osallistuu niin tarinan, kielen kuin rakenteenkin tasolla yhteisöllisyydestä käytävään keskusteluun. Näytelmän diskurssin ja tarinan välissä piilee kysymyksiä siitä, mistä yksinäisyys, yksin jääminen ja yksin jättäminen johtuvat, ja mitä me sille voisimme tehdä. Käsitteiden tasolla tapahtuva kertomus yksin jäämisestä laajenee esitystasojen piirissä, kun törmäys videoiden ja ranskalaisten viivojen raitojen julkisen piiriä kommentoivaan tarkastelukulmaan tuo näkyväksi, ettei syrjäytyminen tai edes syrjään vetäytyminen ole aina yksilöiden oman päätävänsä asioita vaan ympäröivät todellisuudet ovat usein niitä, jotka ajavat ihmisen yksinäisyyteen ja osattomuuteen. Myös karnevalistisena esitetty epäoikeudenmukaisuus estää samastumasta *Henkilön* tarinaan ja ohjaa huomiota

ympäröivään maailmaan. Lopuksi asetelma heittää vielä kuperkeikkaa, kun poukkoilevat kuvastot vedetään *Maailmanlopun muistiinpanoissa* yhteen. Loppukohtaus käy *Henkilön* kokemukset läpi toteavaan, lakoniseen sävyyn. Äsken vielä etäältä seuratun kokemuksen ymmärtää äkisti tunnetasolla samastuen.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* herättää lukijassa v-efektinkin tavoitteleman kritisoimisproessin (Fischer-Lichte 2004, 322 – 323), ja nappaa lukijan sen avulla dialogiin tarjoamistaan useista todellisuuskäsityksistä. Groteskille tyypillisen moniarvoisen ja monitasoisen inkongruenssi avaa suhteen lukijan ja hänen yhteisönsä nyt-hetken välille. Vieraannuttamisella saavutettu lukijan presensin painottuminen tuo näytelmän tekstiraitojen ohien lukijan todellisuuden tason raidan. Lukijan presensistä tulee keskeinen osa näytelmän sisältöä. Lukija on osallisena kokonaisuuden muodostumisissa. Bourriaud pitää tätä vastaanoton paradigman muutosta taidehistoriallisena ilmiönä:

- - modernism was steeped in an “imaginary of contrasts”, - - which proceeded by way of separations and contrasts. - - It was based on conflict, whereas the imaginary of our day and age is concerned with negotiations, bonds and co-existences. (Bourriaud 2002, 45.)

2000-lukuisen taiteen mielikuvitus pohjautuu Bourriaud’n mukaan sovitteluille, siteille ja kanssaolemiselle. Modernismin kuvastoa taas olivat vastakkain asetteleminen ja konfliktit. (Bourriaud 2002, 45.) Näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* v-efektin modernistisen perinteen ideologinen yhteiskuntaa puhdistava agenda törmää postmodernille taiteelle ominaiseen useiden heterogeenisten totuuksien tunnustamiseen. Modernistisen v-efektin pyrkimyksen mukaan kohtalo olisi paljastettava illuusioksi ja kohtalomyytti purettava ihmistenvälisiksi tapahtumiksi. Olisi luotava kuva yksilöstä, jonka motiivit ovat hyvin moninaiset. (Brecht 1991, 207, 216, 231 – 232; Fischer-Lichte 2004, 317) *Henkilön* tilanne ei ole seurausta yhteiskunnallisista rakenteista vaan eksistenssin vääjäämättömyydestä. *Henkilön* subjektiivinen kokemus kohtalosta on kuitenkin muiden todellisuustulkintojen rinnalla aivan yhtä varteenotettava ja tasavertainen. Postmodernin monitodellisessa valikossa on oikeus valita yksi, vaalia sitä ja pitää totena. Oma kokemus käy dokumentista. Groteski tarina kuolevaisuudesta muuttuu subliimiksi, auttamisesta ja osallisuudesta kertovaksi, kun *Henkilön* kokemus tulee lukijaan kurrottavan rakenteen kautta osaksi nyt-hetken yhteisöjä ja yhteiskuntaa.

Eisenstein kirjoittaa, että taiteen tulee manifestoida kuhunkin aikaan juurtuneita olomuotoja vastaan:

- - in the realm of art this [opposition between thesis and antithesis] dialectic principle of dynamics is embodied in / CONFLICT / as the fundamental principle for the existence of every art-work and every art-form - - [a]ccording to its social mission *because*: It is art's task to make manifest the contradictions of Being.

(Eisenstein 1949, 2.)

Postmoderniin aikaan juurtuneita olosuhteita ovat selailu, etäälle asettuminen ja vieraus. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* asettuu tätä vasten. Vieraus ja etäisyys törmäävät näytelmässä toiveeseen yhteisyydestä. Näytelmän groteskin tyylin tuottama vieraannuttaminen tuo näkyviin meille oudoiksi tulleet, epäsuotuisat olosuhteet. Kuten Perttula kirjoittaa, groteskin ilmaisumuodon taustalla on useimmiten sovittamaton ristiriita ihanteen ja todellisuuden välillä (Perttula 2010, 124). *Kuka tahansa meistä – dokumentti* on tarina osattomuudesta, joka kerrotaan lukijaa osallistaen.

#### 4. GROTESKIN OSALLISTAVA VOIMA

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallinen ajattelu tiivistyy sen tavoissa kurottua kohti lukijan lukemisen hetkeä. Lukijan preesens ja siinä tehdyt valinnat korostuvat näytelmän groteskin tyylin luoman vieraannuttamisen avulla. Käsitteiden tasojen groteski eli näytelmän kielen ja symboliikan groteskius tuottaa levotonta, huvittunutta tai muuten häirittyä vastaanottoa. Esitystasojen groteski tyyli taas kutsuu lukijaa järjestämään näytelmässä tarjoutuvaa materiaalia ja muodostamaan omia tulkinnallisia päätöksiä. Näytelmän kerronta koostuu useista eri todellisuustasoista ja vieraannuttamisen tuloksena lukijan preesens on näistä yksi.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vastaanottamisen hetkellä niin esitysmailmaan kuin esittämistilanteeseen paneutuvat tulkinnat ovat mahdollisia. Tekstissä molemmat tasot ovat läsnä yhtäaikaaisesti, vuorotellen tai toistensa sijaan. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* on luettavissa myös fiktion sulkeutuvana tarinana *Henkilön* kokemuksesta. Se, että näytelmä ei edusta *joko* fiktiivistä tarinaa *tai* läsnäolon hetkeä, on luettavissa yhteiskunnalliseksi valinnaksi. Näytelmä edustaa useiden yhteiskuntanäkemyksen rinnakkain elämisen mahdollisuutta. Näytelmän diversiteettiä eli monimuotoisuutta tunnustavaa yhteiskunnallista ajattelua kuvaa Jacques Rancièren taiteen poliitikasta tekemä määritelmä, jonka mukaan taiteelle ainutlaatuinen politiikka sisältyy sen *heteronomiseen* luonteeseen:

- - the system of art - - is predicated precisely on a tension and confusion between autonomy (the desire for art to be at on a move form means-ends relationships) and heteronomy (that is, the blurring of art and life). - - The aesthetic regime of art - - is therefore premised on the paradox that - - it is a sphere *both* at one remove from politics *and* yet always already political because it contains the promise for a better world. (Bishop 2012, 27.)

Taiteen odotetaan yhtä aikaa haluavan luoda kuvaa paremmasta maailmasta, sekä irtautuvan yhteiskunnan lainalaisuuksista. Taiteen politiikan luonne on aina paradoksi, sillä se sisältää yhtä aikaa nämä molemmat ulottuvuudet. (Bishop 2012, 27) Taiteen politiikka sisältyy sen luomaan kokemuksen vapauteen:

Aesthetics and politics overlap in their concern for the distribution and sharing out of ideas, abilities and experiences to certain subjects - - (Bishop 2012, 27.)

Taiteen politiikka sisältyy jo kaikkeen ajatukseen taiteesta eikä ole siitä erillinen entiteetti (Bishop 2012, 27). Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* tapa asettaa limittäin toisilleen ristikkäisiä tyylejä, kokemuksia ja maailmanjärjestyksiä tekee tämän taiteelle ominaisen heteronomian näkyväksi, tarkastelun alle.

*Kuka tahansa meistä – dokumentti* tuottaa useita tulkinnallisia valintoja, joista tarinallinen fiktio on yksi mahdollinen. Tarinaksi katsominen on tasavertainen totuus muiden totuuksien lomassa. Se, että näytelmä on mahdollista lukea *Henkilön* tarinana, on myönnytys nykytaiteen antiteesille, speaktaakkelille (Bishop 2012, 275). Bishopin mukaan nykytaiteen ja etenkin osallistavan taiteen parissa piilee halu emansipoida yhteisöjä valtaapitävistä ideologisista järjestyksistä:

- - art must be directed against contemplation, against spectatorship, against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life. (Bishop 2012, 275.)

Osallisuutta painottavan taiteen estetiikan vihollisiksi ovat jähmettyneet formalismi, kontekstualisoimattomuus sekä epäpoliittisuus (Bishop 2012, 18). Taiteen eettisyyden katsotaan toteutuvan niissä tavoissa, joiden kautta se tarjoaa yleisölle speaktaakkelia paljastavia tai muovaavia positioita (Bishop 2012, 275). Samalla, kun osallistava taide asettaa tavoitteekseen valtauttaa osallistujia, se paradoksaalisesti pyrkii yhteiskunnallisten olosuhteiden muuttamiseen ja ennalta asetetun yhteisöllisyyden utopian toteuttamiseen. Pyrkimys on analoginen Brechtin vieraannuttamisen tavoitteiden kanssa. Taiteen tavoite on viime kädessä muuttaa yhteiskunnallisia olosuhteita ennalta asetetun utopian mukaisiksi. Osallistajat ovat omavaltaisia suhteessa teoksen puitteissa tapahtuvaan toimintaan, mutta eivät sen representoimiin yhteiskunnallisiin pyrkimyksiin. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* taas on valmis kokonaisuus, joka kutsuu lukijaa huomioimaan siihen kirjoitetut näkemyserot. Ero osallistavan taiteen ja *kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän yhteiskunnallisten näkemysten välillä on erilaisissa tavoissa käsittää yhteiskunnallinen toimijuus. Osallistavassa taiteessa tarjotaan yhteinen tavoite, jonka puolesta toimiminen on parempi vaihtoehto kuin sille edelliset tai rinnakkaiset muut muodot. *Kuka tahansa*

*meistä – dokumentti* taas edustaa ajattelua, jossa oman toimijuutensa asteen voi valita itse.

Se, että näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* lukija säätelee itse omaa etäisyyttään näytelmän tapahtumiin, on osa teoksen kokonaisuutta. Vastaanotossa tehtävät valinnat ja tietoisuus siitä, että valintoja tehdään, on osa osattomuudesta kertovan kokonaisuuden muodostumista. Teoksen tulkinnallinen diversiteetti asettuu tarkasteluetaisyyden päähän. Groteskin tyylin luoma vieraannuttaminen aiheuttaa etäisyyden, jonka päästä näytelmän eri todellisuuden tasoista luettavien merkitysten subjektiivisuus tulee tietoiseksi ja kokemuksen vapaus on nostettu tarkastelun alle. Taiteen luonteeseen kuuluva *kokemisen autonomia* tehdään näin näkyväksi. *Kokemisen autonomia* (autonomy of experience) on Rancièren käsite taiteen yhteiskunnallisen luonteen kuvaamiseksi:

Rather than considering the *work of art* to be autonomous, he [Rancière] draws attention to the autonomy of *experience* in relation to art. (Bishop 2012, 27.)

Autonomia toteutuu Rancièren mukaan taiteen perusluonteessa eli kokemuksissa, joihin taide kokijansa vapauttaa. Taiteen yhteiskunnallisesta ajattelusta kertova autonomia ei Rancièren mukaan tarkoita, että kaikki taide asettuisi representoimaan eli kuvaamaan omavaltaisuutta tai itsemääräämisoikeutta. Taide on jo sinänsä autonomista kokemista edistävä alue. (Bishop 2012, 27) Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallinen ajattelu sijaitsee sen tavassa asettaa kokemuksen autonomia tietoisien tarkkailun kohteeksi. Tietoisuuteen tulee tällöin myös useiden tulkintaehdotusten joukosta valikoitunut *mahdollinen* yhteiskunnallinen viesti. Näytelmän yhteiskunnallinen viesti syntyy siinä synteessä, joka teoksen ja vastaanottajan törmäämisen hetkellä tapahtuu. Myös ajatus siitä, onko yhteiskunnallista viestiä, syntyy tuossa suhteessa. Bishopin mukaan yhteiskunnallista ajattelua ei tällöin dominoi taiteilija, ei teos eikä vastaanottaja (Bishop 2012, 27). *Kuka tahansa meistä – dokumentti* edustaa diversiteettiä tunnustavaa yhteiskunnallista ajattelua.

Kun lukijan vieraantumisen tasoa koskevat valinnat tulevat näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* komposition osiksi, ero teoksen ja vastaanotto-prosessin välillä

hävenee. Bishopia lainaten näytelmästä *kuka tahansa meistä – dokumentti* voidaan puhua taiteena, jossa taide/elämä -jako kyseenalaistuu. Bishopin mukaan tämä on nykytaiteen politiikalle tyypillistä. Nykytaiteessa pyritään luopumaan sellaisista kahtiajaoista kuin fiktio / fakta, tosi / epätosi tai aktiivinen / passiivinen. (Bishop 2012, 17 – 19) Bishop kuvaa ilmiötä Rancièrea lainaten:

He [Rancièrea] has undertaken important work in debunking some of the binarities upon which the discourse of politicised art has relied: individual/collective, author/spectator, active/passive, real life/art. (Bishop 2012, 18.)

Tämä poikkeaa esimerkiksi osallistavan taiteen painottamasta suorasta toiminnasta, joka rinnastuu paremmin v-efektin tavoitteeseen välittää suoraa poliittista informaatiota. Osallistavan taiteen yhteiskunnalliseen ajatukseen, kuten v-efektiin, sisältyy väite. *Kuka tahansa meistä – dokumentti* -näytelmän yhteiskuntasuhdetta taas avaa paremmin Bishopin kuvaama, taiteen itseisarvoa korostavien instanssien politiikkakäsitys:

- - art is understood continually to throw established systems of value into question, including questions of morality; devising new languages with which to represent and question socialcontradictions is more important. (Bishop 2012, 276.)

Taide voidaan nähdä yhteiskunnallisena kannanottona jo siksi, että se herättää kysymyksiä vakiintuneiden käytänteiden mielekkyydestä. Taide kehittää jatkuvasti uutta kielioppia kuvataksaan ja kyseenalaistaakseen sosiaalisia olosuhteita (Bishop 2012, 276). *Kuka tahansa meistä – dokumentti* kyseenalaistaa sosiaalisten todellisuuksien ja niihin kytkeytyvien poliittisten tai moraalisten koodistojen yksiselitteisyyden. Näytelmä yhtä aikaa pakenee poliittisuutta väittämistä ja on suhteessa siihen. Samaan aikaan, kun dialektisen dramaturgian kanssa keskusteleva rakenne tuottaa mielikuvia yhteiskunnallisesta viestimisestä, tarjoutuu esimerkiksi *Henkilön* tunnekokemukseen samastuminen tasavertaiseksi lukemisen tavaksi. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallisen taiteen perinteitä sekoittavaa tyyliä voisi kuvata groteskiksi. Se rikkoo lajirajoja rikkovaa ja pyrkii tulkintaa häiritseviin ristiriitoihin. Yhteiskunnallisia perinteitä yhdistelevä häirintä on näytelmän osallistava voima.



## 5. YHTEENVETO

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallinen utopia piilee sen tavassa tunnustaa useita totuuksia ja todellisuuksia. Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* rakenteet tuottavat vieraannuttamista, mutta eivät osoittaakseen tietyn olosuhteen tai rakenteen epäkohtaa. Näytelmän groteski tyyli luo vieraannuttamista, jonka yhteiskunnallinen näkemys toteutuu sen tavassa välttää yhteiskunnallisten väitteiden tekemistä.

Olen tutkielman toisessa luvussa vastannut kysymykseen, mitkä näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* piirteet ymmärrän sen vieraannuttamista tuottaviksi keinoiksi, ja millaisiin taideteoreettisiin katsantoihin ne voidaan liittää. Olen verrannut näytelmän kieltä ja rakennetta eri teoreetikoiden käsityksiin vieraannuttamisesta ja taiteen ja yhteiskunnan suhteesta. Olen osoittanut, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vieraannuttamista tuottavaa rakennetta voidaan eritellä Bertolt Brechtin v-efektiä tuottavien mekanismien valossa. Olen tuonut esiin myös, ettei v-efektin kytkeytyvä poliittinen agenda vastaa tutkimusaineistoni vieraannuttamisen pyrkimyksiä. Vertaamalla näytelmän vieraannuttamista tuottavia keinoja Irma Perttulan groteskin tyylin tapoihin häiritä vastaanottoprosessia olen osoittanut, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* vieraannuttaminen tapahtuu groteskin häirinnän tavoin. Linaan samassa alaluvussa vielä Nicholas Bourriaud'n relationaalisen estetiikan käsitettä osoittaakseni, että näytelmän groteskin tyylin luoma vieraannuttaminen tuo lukijan preesensin näytelmän kokonaisuudessa etualalle.

Tutkielman kolmannessa luvussa olen Irma Perttulan groteskin kategorioihin nojaten osoittanut, mikä näytelmässä *kuka tahansa meistä – dokumentti* on groteskia, millaista groteskia näytelmän groteskit piirteet edustavat sekä miten ja millaista vieraannuttamista näytelmän groteskius tuottaa. Koska vieraannuttamista tuotetaan näytelmän kerronnan useilla tasoilla, on sen groteskiuden vieraannuttamista tuottavia piirteitä tarkasteltu Perttulan *groteskin kategorioita* eli *esitystasojen groteskia; käsitteiden tason groteskia* sekä *tarinan ja diskurssin tason groteskia* hyödyntäen. (Perttula 2010, 63)

Olen osoittanut, että näytelmän käsitteiden taso yhdistää modernismin ahdistuneen ja romantiikan ylevää tavoittelevan groteskin. Esimerkiksi *Henkilön* tarina vastaa useita groteskille tyylille asetettuja piirteitä: Wolfgang Kayserin mukaan groteskissa ilmaisussa kuvataan maailmaa, joka osoittautuu epäluotettavaksi (Kayser 1963, 184 – 185); Pirjo Lyytikäinen kuvaa samaa ilmiötä rajan kohtaamisena ja yhdistää sen groteskin avulla esiin piirtyvän subliimin kuvaamiseen (Lyytikäinen 1999, 20 – 21); *Henkilön* tarina näyttäytyy groteskina myös Erich Auerbachia seuraten, jonka mukaan groteski operoi tutun äkillisellä oudoksi muuttumisella (Mäkelä 1999, 54 – 55). Tarina maailmasta, joka muuttuu epäluotettavaksi, täyttyy kuvastosta joka hyödyntää *symboliselle groteskille* tyypillistä symbolien latteuden ja arkiseksi alentamisen kauhua (Lyytikäinen 1999, 19 – 20). Ulkomaailma taas näyttäytyy *Henkilölle* maisemana, jota kuvaa parhaiten Mihail Bakhtinin määritelmä *karnevalistisesta groteskista* eli kuvatun naurunalaiseksi saattaminen ja erityisesti vallan pyrkimyksille nauraminen (Bakhtin 1995, 44 – 45). *Henkilön* paluu ihmisyyhteisöön ja yhdessä jaettavaan aikaan taas vaikuttaisi noudattavan Kayserin subliimin kerrontaan yhdistämää itsensä voittamisen tarinaa (Lyytikäinen 1999, 13). *Kuka tahansa meistä – dokumentti* on tarina kauhusubliimiin kapsahtaneesta *Henkilöstä*, joka kohtaa pelottavaksi muuttuneen ulkopuolen karnevalistisen groteskin ja päättyy näin itsensä voittamisen subliimiin.

Toisistaan poikkeavia lainalaisuuksia toteuttavat groteskin tyylit ovat mukana luomassa maailmaa, jossa valtaapitävän totuuden ajatuksesta on luovuttu. Tämä tukee tulkintaa näytelmästä *kuka tahansa meistä – dokumentti* useita todellisuuksia tunnustavana dokumenttina. Sen sijaan, että näytelmän vieraannuttamista tuottava keinot tähtäisivät viestin tai asenteen välittämiseen, näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* käsitteiden tason groteskin monitasoinen vieraannuttaminen lisää tulkintamahdollisuuksia. Vieraannuttamisen avulla havahdutaan maailman monikollisuuteen ja sen suomiin mahdollisuuksiin. Ajatus pohjaa Kristina Svenssonin huomioon postmodernin vieraannuttamisen luonteesta. Hänen mukaansa siinä, missä modernismissa vieraantuminen seurasi ahdistusta ja syvensi sitä, postmodernissa vieraantuminen on mahdollisuus. (Svensson 1999, 78)

Olen osoittanut kolmannessa luvussa lisäksi, miten näytelmän *kuka tahansa meistä –*

*dokumentti* vieraannuttamista tuottava groteski inkongruenssi sen esitystasojen piirin groteskissa ilmaisussa toteutuu. Olen havainnut, että jo kertoja ja *Henkilö* ovat näytelmässä vastavoimaisia. Tekstin tarjoama tarkkailija, kertoja, on tapahtumien ensisijainen vastaanottaja, jolloin lukija saa ikään kuin toisen käden tietoa. Kertoja-muoto pitää lukijan etäällä *Henkilön* tarinasta, mikä on myös Brechtin v-efektin tavoittelemiselle tuttu mekanismi. Olen osoittanut, että näytelmässä tapahtuva todistamistilanteiden esiin nostaminen kuuluu näytelmän vieraannuttamista tuottaviin mekanismeihin, ja tulkinnut, että etäältä tapahtuva todistaminen osa keskeinen osa näytelmän yhteiskunnallisen ajattelun muotoutumista. Linaan tulkinnan perustelemiseksi Freddie Rokemia, joka yhdistää kertoja-muodon salakuuntelemiseen ja todistamiseen (Rokem 2001, 109 – 110). Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* lukijalla on lupa tirkistellä, kuten kertojakin tekee. Lukija pääsee näin havaitsemaan, millaista hänen todistamisensa milloinkin on. Hämmäntävästi myös kertojan kerronta vaikuttaa tekstin todellisuustasojä kommentoivatien parenteesien vuoksi tarkkailun alaiselta. Tällaisessa vieraannuttamisten kerrostumassa korostuu, miten useat luennat ovat mahdollisia. Kun lukija pysyy tietoisena etäisyydestään näytelmän tapahtumiin, hän on tietoinen myös mahdollisuudesta säädellä etäisyyttään näytelmässä kuvattuun surun ja kyvyttömyyden kokemukseen. Tämä on mahdollisuus, jota *Henkilöllä* ei ole.

Näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* esitystasojen piirin groteskille tyypillinen risteävien tulkintamahdollisuuksien yhdisteleminen ja sekoittaminen huipentuvat törmäyksessä *Maailmanlopun muistiinpanoihin*. Olen osoittanut, että tämän törmäyksen jälkeen myös narratiivinen ykseys tarjoutuu yhdeksi mahdolliseksi tulkittamisen tavaksi. On kiinnostava paradoksi, että lukijalle kaikkein yllättävin, kokonaisuuden asettamien oletusten valossa inkongruentein muutos onkin komposition sukeutuminen tarinaksi. Koetan ymmärtää löytöäni tukeutumalla Jan Mukarowskyn, jonka mukaan tekstin dialogisuuden määrä riippuu sen tekstinsisäisen suunnanvaihdosten määrästä (Mukarowsky 1977, 87 - 89). Näytelmän näyttäytyminen tarinallisena ei näin ollen kumoa oletustani, että näytelmän groteski tyyli loisi vieraannuttamista, jolla tavoitellaan diversiteettiä tunnistavaa yhteiskunnallista ajattelua. Mahdollisuus lukea näytelmä myös tarinana sen sijaan osoittaa, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* läpi jatkuvat suunnanvaihdokset tuottavat näytelmään maailman, joka sekä representoi että presentoi dialogisuutta. Tekstin maailma sekä kuvaa dialogisuutta, että harjoittaa sitä.

Olen kolmannen luvun lopussa tarkastellut näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* käsitteiden tason ja esitystasojen groteskeja piirteitä rinnakkain, Perttulan diskurssin ja tarinan piirin groteskin kategorian mukaisesti. Olen osoittanut, että kun näytelmän käsitteiden tason herättämä kuvotus, sääli ja moraalinen pohdinta yhdistyvät esitystasojen inkongruenttiin rakenteeseen, lukijalle avautuu tila, jossa hän on tietävän kaukana osattomien auttamisesta. Käsitteiden tasolla tapahtuva groteski häirintä havahduttaa muodostamaan oman mielipiteen tarjotusta kuvastosta ja esitystason groteski tyyli tarjoaa roolin komposition järjestäjänä. Lukija voi muodostaa eri tekstimateriaalien kartastosta oman, subjektiiviseen vastaanoton hetkeen pohjautuvan dramaturgiansa. Groteskin tuottama vieraannuttaminen saa lukijan tietoiseksi positiostaan sivullisena, auttajana tai auttamiseen pystyvänä. Tulemana voi olla niin halu ottaa kuvattuihin tapahtumiin etäisyyttä; halu kuroa tuo etäisyys umpeen kuin vaikkapa halu uppoutua tarjoutuvaan tarinaan.

Tutkielman lopuksi olen esittänyt tulkinnan siitä, millaisiin nykyaiteen ja yhteiskunnan suhteesta käytäviin keskusteluihin näytelmän groteskin tyylin tuottama vieraannuttaminen vaikuttaisi yhdistyvän, eli millaista yhteiskunnallista ajattelua näytelmästä on luettavissa. Olen tutkielmani neljännessä luvussa osoittanut, että näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* yhteiskunnallinen ajattelu näkyy sen tavassa luoda useita tulkinnallisia ehdotuksia. Olen havainnut, että näytelmän yhteiskunnallista ajattelua kuvaa Claire Bishopin taiteen itseisarvoa korostava politiikkanäkemyks, jonka mukaan taiteen yhteiskunnallinen tehtävä on moraalinen, arvojen ja käytetyn kielen jatkuvassa kyseenalaistamisessa (Bishop 2012, 276). Olen tuonut tutkielmassani näkyviin, miten näytelmän *kuka tahansa meistä – dokumentti* lukijaa osallistava kerronta luo useita valtaapitäviä todellisuuskäsityksiä horjuttavia ehdotuksia. Olen samalla huomionut, että nämä ehdotukset saattavat muotoutua vastaanottoprosessissa yhteiskunnallisiksi aloitteiksi, mutta myös muunlaiset tulkinnat ovat mahdollisia. Esimerkiksi tarinallinen fiktio on näytelmässä tasavertainen totuus muiden käsiteltyjen todellisuustasojen kanssa. Näytelmä on mahdollista lukea myös kronologisena kuvauksena surun kokemuksesta. Näytelmän yhteiskunnallisen näkemyksen pohtimisessa tämä on huomionarvoista siksi, että tulkinnan tilaa tarjoutuu näin ollen myös niin kutsutun speaktaakkelin valitsemiselle. Tarinan luominen on

materiaalisessa dialektiikassa, johon vieraannuttamisen teoriankin juurensa juontavat, katsottu metaforaksi yhteiskunnan hegemonioiden luonnollisuuden illuusiosta. Näin ollen se, että näytelmä on mahdollista lukea *Henkilön* tarinana, on katsottavissa myönnytykseksi nykytaiteen antiteesille, speaktaakkelille. (Bishop 2012, 275)

Minulle *kuka tahansa meistä – dokumentti* kertoo osattomuudesta. Näytelmän groteskin häirinnän katsotaan tässä tutkielmassa siksi piirtävän kuvaa yhteisön ja yhteisyyden tarpeesta. Olen tutkielmassa perustellut tulkintaani huomioimalla, että näytelmän diskurssin ja tarinan välinen hankaus tuottaa kysymyksiä siitä, mistä yksinäisyys, yksin jääminen ja yksin jättäminen johtuvat, sekä siitä, mitä "me" asialle voisimme tehdä. Diskurssin ja tarinan välisellä hankauksella tarkoitan, että kun käsitteiden tasolla tapahtuva kertomus yksin jäämisestä törmää esitystasojen piirissä tapahtuvaan tarkastelukulmien moneuteen, tulee näkyväksi, miten syrjäytyminen ja syrjään vetäytyminen ovat usein yksilön päätäntävällästä riippumattomia asioita. Tarkasteluetäisyydelle vieraannuttavat esimerkiksi karnevalistisena esitetty epäoikeudenmukaisuus, joka estää samastumasta *Henkilön* kokemukseen ja ohjaa huomioimaan lukuhetkeä ympäröivän maailman. Yksilön ulkopuoliset, häntä ympäröivät todellisuudet ovat usein niitä, jotka ajavat yksinäisyyteen tai osattomuuteen. Asetelma heittää lopuksi vielä kuperkeikkaa, kun lukija *Maailmanlopun muistiinpanojen* jälkeen havaitsee äsken vielä etäältä seuratun kokemuksen äkisti tunnetasolla samastuen. Näytelmän groteskin luoma vieraannuttaminen saa lukijan tällaisilla keinoilla tietoiseksi hänen etäisyydestään kuvattuihin tapahtumiin.

Tutkielmassa tekemässäni luennassa näytelmän aihe, osattomuus, laajenee groteskin luoman vieraannuttamisen avulla lukijasuhteeseen ja sitä kautta yhteiskunnalliseksi kysymykseksi. Näytelmän tarina osattomuudesta kerrotaan lukijaa osallistaen. Näytelmän groteski tyyli on sen osallistava voima.

## LÄHTEET

### Aineisto

Pöyhönen, Emilia (2011). *kuka tahansa meistä – dokumentti*

### Muut mainitut teokset

Brecht, Bertolt (1948). *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. Sony Pictures Classis Cannes 2008.

Kane, Sarah (2001). *4.48 Psychosis*

Loher, Dea (2005). *Viattomuus*. Suom. Emilia Pöyhönen

Pöyhönen, Emilia (2007). *Kuokkavieraat*

Pöyhönen, Emilia (2008). *Leipäjonoballadi*

Pöyhönen, Emilia (2009). *Valitut-triptyyksi*

Pöyhönen, Emilia (2011b). *Tsaarin kakarat*

### Painetut lähteet

Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica Teatterikorkeakoulu 1998.

Arlander, Annette 2011. *Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Like Helsinki 2011, s.

86 – 100.

Auslander, Philip 1992. *Presence and resistance: Postmodernism and cultural politics in contemporary performance*. University Michigan Press 1992.

Bakhtin, Mihail 1985. *The Formal Method in Literary Scholarship – a critical introduction to sociological poetics*. The John Hopkins Press Lontoo 1985.

Bakhtin, Mihail 1995. *Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentanut Nieminen Paula ja Laine, Tapani. Kustannus Oy Taifuuni Turku 1995.

Bauman, Zygmunt 1996. *Postmodernin lumo*. Suomentanut Vainonen, Jyrki. Vastapaino Tampere 1996.

Berger, Thomas & Luckmann, Peter 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen – tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. Vesa Raiskila. Gaudeamus Helsinki 1994.

Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells*. New Left Books Lontoo 2012.

Bishop, Claire (toim.) 2006. *Participation – Documents of Contemporary Art*. MIT Press Cambridge 2006.

Brecht, Bertolt 1957. *Aikamme teatterista – Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Valikoinut Sigfried Unseld. Suomentanut Max Rand. Tammi Helsinki 1965.

Brecht, Bertolt 1965. *The Messinkauf Dialogues*. Saksasta kääntänyt John Willett. Methuen Lontoo 1965.

Brecht, Bertolt 1965. *ME-TI Käänteiden kirja*. Otava Helsinki 1998.

Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. VAPK-kustannus 1991.

Bourriaud, Nicholas 1995. *Relational aesthetics*. Ranskasta kääntäneet Pleasanoë,

Simon ja Woods, Fronza. Les Presses du Réel 2002.

Debord, Guy 1967. *The Society of the Spectacle*. Ranskasta kääntänyt Donald Nicholson-Smith. Zone Books, New York 1994.

Eisenstein, Sergei 1949. *Film Form – Essays in Film Theory*. Hartcourt New York 1949.

Fischer-Lichte, Erika 2004. *History of the European Drama and Theatre*. Saksasta kääntänyt Jo Riley. Routledge Lontoo 2004.

Holquist, Michael 2010. *Dialogism – Bakhtin and his world*. Routledge Lontoo 2010.

Hotinen, Juha-Pekka 2001. *Draama-analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta*. Teoksessa Reitala, Heta ja Heinonen, Timo (toim.) *Dramaturgioita – näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Palmenia Helsinki 2001.

Kayser, Wolfgang 1963. *The Grottesque in Art and Literature*. Columbia University Press 1981.

Kellner, Douglas (toim.) 1977. *Karl Korsh – Revolutionary Theory*. University of Texas Press Austin & Lontoo 1977.

Krohn, Eino 1946. *Draaman estetiikka*. Werner Söderström Osakeyhtiö Helsinki 1946.

Lehmann, Hans-Thies 1999. *Draaman jälkeinen teatteri*. Like Helsinki 2009.

Lepecki, André 2006. *Exhausting dance – performance and the politics of movement*. Routledge New York 2006.

Lindberg, Susanna 2012. *Johdatus Hegelin Hengen fenomenologiaan*. Gaudeamus Helsinki 2012.



Lyytikäinen, Pirjo 2005. *Lajit yli rajojen*. Toim. Lyytikäinen, Pirjo; Nummi, Jyrki; Koivisto, Päivi. SKS Helsinki 2005.

Lyytikäinen, Pirjo 1999. *Äärettömiä olioita – Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa*. Teoksessa Alanto, Outi (toim.) *Subliimi, groteski, ironia – Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52 / 1999*. SKS Helsinki 2000.

Långbacka, Ralf 1982. *Muun muassa Brechtistä – Tekstejä teatterista*. Suom. Haikara, Kalevi. Tammi Helsinki 1982.

Långbacka, Ralf 2011. *Taiteellista teatteria etsimässä*. Suom. Heino, Hannimari. Siltala Helsinki 2011.

Marx, Karl 1867. *Pääoma - Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1: Pääoman tuotantoprosessi*. Valmistanut painoon Engels, Friedrich. Suom. Louhivuori, O. V; Lehén, T; Ryömä, M. Edistys Moskova 1974.

Miettinen, Timo; Pulkkinen, Simo; Taipale, Joonas (toim.) 2010. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Gaudeamus Helsinki 2010.

Mukarowsky, Jan 1977. *The World and Verbal Art – Selected Essays*. Toim. Burbank, John ja Steiner, Peter. Yale University Press New Haven and London 1977.

Mäkelä, Leena 1999. *Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan Kyyhkyssä ja unikossa*. Teoksessa Alanto, Outi (toim.) *Subliimi, groteski, ironia – Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52 / 1999*. SKS Helsinki 2000.

Määttänen, Pentti 1995. *Filosofia – Johdatus peruskysymyksiin*. Gaudeamus Helsinki 1995.

Niemi, Irmeli 1969. *Nykydraaman ihmiskuva – Analyyseja 1900-luvun eurooppalaisista näytelmistä*. Tammi Helsinki 1969.

Niemi, Irmeli 1975. *Nykyteatterin juuret – Teorioita, tavoitteita, saavutuksia 1900-luvun eurooppalaisessa teatterissa*. Forum-kirjasto. Tammi Helsinki 1975.

Numminen, Katariina 2011. *Johdanto*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Like Helsinki 2011, s. 7 – 12.

Perttula, Irma 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa – Neljä tapaustutkimusta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Helsinki 2010.

Pfister, Manfred 1988. *Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press Cambridge 1988.

Sauter, Willmar 2000. *Teatteritapahtuma. Uusia alkuja*. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Like Helsinki 2000.

Turner, Cathy ja Behrndt, Synne K 2008. *Dramaturgy and Performance*. Palgrave Macmillan New York 2008.

Viikari, Auli 1991. *Lyriikan subjektista - Monikasvoinen subjekti*. Teoksessa Hyvärinen, Juha (toim.) *Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjektista*. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos sarja A nro 23. Turku 1991.

### **Painamattomat lähteet**

Ilona-esitystietokanta

[http://ilona.tinfo.fi/esitys\\_lista.aspx?lang=fi](http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi)

[Tiedot haettu 8. marraskuuta 2013]

Suomen Kansallisteatteri

<http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/kuka-tahansa-meista-dokumentti/>

[Tiedot haettu 8. marraskuuta 2013]

KOM-teksti

<http://www.kom-teksti.fi/lukudraama.htm>

[Tiedot haettu 08. marraskuuta 2013]

Suomen näytelmäkirjailijaliitto

[http://www.sunklo.fi/content.php?page=show\\_news&news\\_id=955](http://www.sunklo.fi/content.php?page=show_news&news_id=955)

[Tiedot haettu 08. marraskuuta 2013]

## **Lehdet**

Edgar, David. *Steady states – Theories of contemporary new writing*, Contemporary theatre review 2005 Vol. 15, No. 3, pp. 297 – 308.

Kaynar, Gad. *Pragmatic dramaturgy: Text as Context as Text* Theatre Research International 2006 vol 31, No. 3, pp. 245 – 259.

Lehmann, Hans-Thies. *From logos to landscape – Text in contemporary dramaturgy*. Performance Research 1997 Vol. 2 No. 1 pp. 55 – 60.

Säkö, Maria. *Irti mitättömästä kielestä – Näytelmäkirjailija Emilia Pöyhönen*. Teatteri & Tanssi 2012 Vol. 5, pp. 16 – 17.