

# OMAN LAULUILLAN DRAMATURGINA

Kuinka muodostaa draamallinen kehys  
lauluista koostuvalle teokselle?

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiikki- ja draamainstituutti  
Musiikin koulutusohjelma  
Musiikkiteatterin  
suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
Syksy 2015  
Inka Maijala

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

MAIJALA, INKA:

Oman lauluillan dramaturgina  
Kuinka muodostaa draamallinen  
kehys lauluista koostuvalle  
teokselle?

Musiikkiteatterin suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyö, 39 sivua, 5  
liitesivua

Syksy 2015

TIIVISTELMÄ

---

Tässä taiteellis-toiminnallisen opinnäytetyöni kirjallisessa osassa käyn läpi musiikkiteatteriteokseni Kuusi kuoliniskua dramaturgiaa. Analysoin lauluiltamuotoisen teoksen valmistusprosessia dramaturgisesta näkökulmasta ja pohdin, miten dramaturgiset valintani tai niiden puuttuminen vaikuttivat esitykseen. Käytän analysoinnissa apuna esityksestä tehtyä tallennetta. Lähdetietona tutkin muun muassa dramaturgiaa ja intuitiota käsittelevää kirjallisuutta sekä haastattelen kahta näyttelijää, jotka ovat tehneet samanmuotoisen teoksen. Vertaan omaa kokemustani haastattelemani näyttelijöiden jakamiin kokemuksiin ja ohjeisiin koskien lauluiltamuotoisen teoksen dramaturgian muodostamista. Lisäksi pohdin, mitä tekisin toisin, jos esittäisin teoksen uudelleen, ja lopuksi, mitä olen tämän opinnäytetyöprosessin aikana oppinut.

Asiasanat: dramaturgia, lauluilta, musiikkiteatteri, esitysanalyysi, sooloteos

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music

MAIJALA, INKA:

Being the dramaturge for your own  
song cycle performance  
How to create a dramatic frame for a  
theatrical song cycle

Bachelor's Thesis in Musical Theatre, 39 pages, 5 pages of appendices

Autumn 2015

ABSTRACT

---

In this written part of my bachelor's thesis I go through the dramaturgy of my musical theatre performance "Six Kisses of Death", which was my graduate recital for this school. I analyze the process of creating this song cycle from a dramaturgical perspective and ponder how my dramaturgical choices or the lack of them affected the performance. I use the recording of the performance as an aid in this analysis. As the source of information I use literature about dramaturgy and intuition. I also interview two actresses who have done similar musical theatre song cycles of their own. I compare my own experience with the experiences and advice these actresses shared with me about creating the dramaturgy for a theatrical song cycle. In addition I ponder what I would do differently if I performed the piece again, and finally, what I have learned during the process of this thesis.

Key words: dramaturgy, song cycle, musical theatre, performance analysis, solo performance

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TERMIT	4
2.1	Dramaturgia	4
2.2	Aihe ja teema	5
2.3	Lauluilta	5
3	VALMISTUSPROSESSI	7
3.1	Miten syntyi Kuusi kuoliniskua – ideasta esitykseen	7
3.1.1	Päätösesitaalin säännöt	7
3.1.2	Teksti ja aihe	8
3.1.3	Laulujen etsiminen – mikä sopii aiheeseen?	9
3.1.4	Tekstin ja laulujen yhteensovitus	15
3.1.5	Kokonaisuuden viimeistely ja yksityiskohdat	17
4	LAULUIHIN POHJAUTUVAN TEOKSEN DRAMATURGIASTA YLEISESTI	19
4.1	Lauluihin pohjautuvan teoksen dramaturgian erityispiirteet	19
4.2	Haastattelut	20
4.2.1	Helena Rängman ja "Outo, oudompi ooppera"	20
4.2.2	Kaisa Leppänen ja "Ikuisesti sinun"	22
4.2.3	Loppukaneetti haastatteluista	24
5	DRAMATURGINEN ANALYYSI	25
5.1	Rakenteen analyysia	25
5.2	Suljettu vai avoin dramaturgia	26
5.3	Henkilöhahmot ja heidän tarinansa	27
5.4	Yleisösuhte osana dramaturgiaa	31
5.5	Jos tekisin esityksen uudestaan	33
6	MITÄ OPIN?	35
	LÄHTEET	38
	LIITTEET	40

## 1 JOHDANTO

Tämä on taiteellis-toiminnallisen opinnäytetyöni kirjallinen osa. Opinnäytetyön taiteellis-toiminnallinen osa oli lauluiltilamuotoinen teos Kuusi kuoliniskua, joka oli musiikkiteatteriopintojeni päättöresitaali eli viimeinen laulututkinto. Sen esityspäivä oli 17.4.2014 ja -paikka Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin kamarimusiikkisali. Tässä opinnäytetyön kirjallisessa osassa analysoin päättöresitaalini draamallista kehystä ja dramaturgiaa. Tutkin, minkälaisia dramaturgisia valintoja tein teosta valmistettaessa ja miksi, ja kuinka ne toimivat itse esityksessä. Lisäksi pohdin, mitä tekisin dramaturgian osalta toisin, jos esittäisin teoksen uudelleen. Haastattelin työtäni varten myös kahta näyttelijää, Helena Rängmania ja Kaisa Leppästä, jotka ovat laillani toimineet lauluihin pohjautuvan draamallisen teoksensa dramaturgina. Avaan heidän vastauksiaan kysymyksiin teostensa dramaturgiasta ja sen muodostamisesta, ja vertaan niitä omaan dramaturgiseen prosessiini ja ajatuksiini siitä. Lopuksi pohdin, mitä olen tämän opinnäytetyöprosessin aikana oppinut.

Ehkäpä suurin intohimoni lavalla ja ylipäätään teatterin ydin minulle on saada kertoa tarinaa tai tarinoita muille ihmisille ja koskettaa heitä tarinoiden välityksellä. Että minä tuon itseni paljaana ja auki – rehellisenä – ihmisten eteen, ja annan lihan ja sielun jonkun toisen tarinalle. Siinä hetkessä se on myös minun tarinani, osa minua, ja voin näin tehdä tarinan eläväksi ihmisten edessä, vaikka toimisinkin enemmän kertojahahmona. Tätä intohimoa sain toteuttaa teoksella Kuusi kuoliniskua sekä laulujen että teokseen rakentamani draamallisen kehyksen kautta.

Inspiraatio teokseeni lähti Chicago-musikaalin suomenkielisestä plari- eli käsikirjoituspätkästä, joka minulla oli jäänyt talteen musiikkiteatterikoulu Skenestä, jossa opiskelin vuosina 2007–2009. Pätkä oli musikaalista kohdasta, jossa on kappale Cell Block Tango. Kappaleessa kuusi vankilan naista kertoo oman tarinansa siitä, miksi he ovat tappaneet miehensä tai miesystävänsä ja selittävät kuulijoille, miksi teko oli oikeutettu – poikkeuksena unkarilainen nainen, joka kertoo tarinansa unkariksi ja on

omien sanojensa mukaan syytön. Plaripätkässä on siis kuusi lyhyttä monologia – kuuden vankilassa olevan naisen tarina siitä, miksi he ovat sinne joutuneet. Olin käyttänyt kyseisiä monologeja useamman kerran esitysmielessä, muun muassa tämän koulun (Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin) sekä nykyisen kouluni Teatterikorkeakoulun pääsykokeiden soolotehtävissä ja lisäksi yhdessä luokan sisäisessä sooloesityksessä Lamk:ssa. Lisäksi olimme aikanaan työstäneet kappaletta Skenessä. En silti ollut mielestäni kolunnut sitä vielä loppuun. Se kiinnosti minua edelleen, ja se tarjosi mielenkiintoisia mahdollisuuksia. Se houkutti minua. Kun keksin, että voisin käyttää kappaletta päättöresitaalini dramaturgian pohjana, se inspiroi minua koko ajan vain enemmän. Niinpä siis käytin sitä. Tunsin myös, että se olisi ikään kuin yhden ympyrän sulkeutuminen – innostukseni musikkiteatteriin lähti nimittäin juuri Skenestä ja ensimmäinen lempimusikaalini oli Chicago siitä tehdyn elokuvan perusteella.

Jokin Chicagon Cell Block Tangon naisissa kiehtoi minua alusta alkaen ja kiehtoo edelleen. He ovat vahvoja naisia, joissa kulminoituu ihmisen hyvyys ja pahuus. Jokainen on tappanut miehen, jokaisella on siihen syynsä, ja katsoja tai kuulija arpoo, oliko se oikeutettua vai ei. Jostain syystä nämä vahvat naiset ja heidän tarinansa koskettivat minua ja tunsin niissä jotain henkilökohtaista – ehkä oman sisäisen hyvän ja pahan välisen taisteluni.

Kuusi monologia sopi kuin nakutettu päättöresitaalin raameihin: 7–10 kappaleen dramaturgisesti mielenkiintoinen, temaattinen kokonaisuus, jonka pääpaino on lauluilmaisussa (Liite 3). Aika nopeasti dramaturgiapohja muodostui päässäni sen kaltaiseksi kuin se oli valmiissakin esityksessä, eli kuuden naisen tarina, jokaiseen tarinaan liitettynä yksi tai kaksi laulua. Hyvin aikaisessa vaiheessa tiesin myös, että kaikkien laulujen tulee olla suomeksi tai että haluan niiden olevan, koska kerron tarinaa ja haluan kokonaisuuden olevan yhtenäinen. Poikkeuksena taaskin unkarilaisen naisen tarina, jonka lopulta päädyin tekemään ruotsiksi. (Harkitsin myös espanjaa, mutta koska suurin osa yleisöstä ei olisi ymmärtänyt sanaakaan, ei se tuntunut hyvältä vaihtoehdolta, vaikka

Chicagossa se onkin juuri idea, että kukaan ei koskaan saa tietää hänen tarinaansa.) Kieli valikoitui lopulta laulun kautta, koska kyseisen naisen tarinaan mielestäni sopi hyvin Kristina från Duvemåla -musikaalin Du måste finnas – laulu, jossa rukoillaan Jumalan olemassaoloa sitä kyseenalaistaen, kun melkein kaikki on menetetty.

Lähdin siis etsimään lauluja, jotka sopisivat kuhunkin tarinaan, ja jotka olisivat keskenään erilaisia ja avaisivat tarinoita keskenään hieman eri näkökulmista. Lauluopettajani Ulla Hakola-Renko sai muistuttaa minua siitä, että myös hahmojen olisi hyvä olla erilaisia, samoin heidän hyvyytensä tai pahuutensa katsojan kannalta. Aluksi olisin halunnut kertoa tarinat objektiivisesti niin, että en ottaisi itse kantaa siihen, kuka on parempi ja kuka pahempi ihminen, kenen teko oli oikeutetumpi kuin toisen. Chicago-elokuvan naishahmot olivat pinttyneet hiukan liiaksikin päähäni, ja niistä oli vaikea päästä eroon, enkä kokonaan päässytkään. Yritin kuitenkin neuvojen saattelemana kehittää hahmoja omiin suuntiinsa ja tehdä tietoisia päätöksiä siitä, mitä haluan yleisön kustakin henkilöstä ajattelevan. Tässä en ihan täysin onnistunut, ja sain siitä kehittävästä palautetta. Se onkin asia, jonka kanssa lähtisin tekemään töitä, jos haluaisin kehittää esitystä eteenpäin.

## 2 TERMIT

### 2.1 Dramaturgia

Termit ovat kielellisiä sopimuksia asioiden merkityksistä, ja varsinkin taiteessa niiden määritelmät ovat kaikkea muuta kuin kiveen hakattuja. Dramaturgia on termi, jonka alle mahtuu erityisen laaja skaala asioita. Yhden määritelmän mukaan dramaturgia käsittelee draamaa, ja draama on 1) kirjallinen taideteos 2) teatteriesityksen perusta ja osa (Rohmer 1980, 38). Opinnäytetyössäni käytän siis dramaturgiaa tuossa jälkimmäisessä merkityksessä. Juha-Pekka Hotisen (2002, 209) mukaan dramaturgia taasen on minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi. Toisin sanoen dramaturgia on sekä analysointiväline että esityksen valmistusprosessin perusta.

Tässä opinnäytetyössäni käytän käsitettä dramaturgia näissä molemmissa merkityksissä. Käytän sitä kuvaamaan teatteriesityksen ja sen osien kaaria ja sitä, miten ne muodostuivat päättöresitaaliteokseeni Kuusi kuoliniskua. Käytän siis dramaturgiaa analysointivälineenä siihen, mitä teokseni (jolla on alku ja loppu) sisällä tapahtuu ja miten teoksen eri elementit järjestyvät ja rytmittyvät. Sitä työtä, jonka tein tämän teoksen aikaansaamiseksi, nimitän dramaturgiseksi prosessiksi. Kuten jo totesin, ja toisin kuin aiemmin kuvittelin, dramaturgia ei ole matematiikan kaltaista tiedettä, jossa on olemassa jokin absoluuttinen totuus tai oikea ja väärä, vaan se kuuluu pikemminkin filosofian kaltaisen tieteen piiriin. Hotinen (2002, 208, 209) kirjoittaa:

*Tulevien taiteilijoiden koulutuksessa kaikki ajattelu tähtää samaan: mielenkiintoisten esitysten tekemiseen. – – keinojen etsintä ei ole nirsoa – kaikki mistä on apua, käy laatuun. Tärkeintä, kuten aina (taide)opetuksessa, on opettaa ajattelemista, ei ajatuksia. Siis (analyttisten) menetelmien kehittelyä, ei menetelmiä sinänsä. Korostan siis päämäärää, esitysten tekemistä.*



## 2.2 Aihe ja teema

Olen taideopintojeni aikana kohdannut useita eri tapoja määritellä termit “aihe” ja “teema”. Itse käytän lukiossa oppimiani määritelmiä termeistä, ja oppikirjanani oli silloin teos nimeltä Äidinkieli ja kirjallisuus – Käsikirja. Mikkola, Koskela, Haapamäki-Niemi, Julin, Kauppinen, Nuolijärvi & Valkonen (2005, 257, 262) määrittelevät kyseisessä teoksessa aiheen, juonen ja teeman seuraavasti:

*Vastaus kysymykseen, mistä teos kertoo, paljastaa teoksen **aiheen**. – – Vastaus kysymykseen, mitä teoksessa tapahtuu, paljastaa puolestaan **juonen**. – – Teoksen analyysissä ja tulkinnassa pyritään määrittelemään teoksen **teema**, sen pohdiskelun kohde. Teos kuvaa usein jotakin konkreettista aihetta. Sen kautta se kuitenkin pyrkii käsittelemään jotakin yleisempää asiaa eli teemaa.*

Teoksen Kuusi kuoliniskua osalta nämä termit aukeavat määrittelyn mukaan seuraavasti:

**Aihe:** Jokainen erillinen osio kertoo tarinan miehen taposta ja siihen johtaneista seikoista eli teon motiiveista. Jos aihe pitää määritellä mahdollisimman lyhyesti, sanoisin sen olevan “miksi nainen tappaa miehensä” tai “mikä saa naisen tappamaan miehensä”.

**Juoni:** Kuusi naista kertoo vuorollaan tarinansa, viisi naista siitä, miksi ovat tappaneet miehensä, ja yksi siitä, että häntä syytetään teosta, vaikka hän on syytön.

**Teema:** Teos käsittelee hyvää ja pahaa, oikeaa ja väärää, tappamisen motiiveja ja sitä, voiko motiivi olla oikeutettu.

## 2.3 Lauluilta

Elina Ruti määrittelee opinnäytetyössään *Kuinka tulkita laulu paremmin? – Miten tulkintaa voi kehittää?* (Lahden ammattikorkeakoulu, 2013) lauluillan

seuraavasti: “*Lauluilta* on tekstilähtöisistä lauluista koostuva konsertinomainen tapahtuma.”

Tämän määritelmän perusteella voi päättöresitaaliani Kuusi kuoliniskua, Helena Rängmanin esitystä Outo, oudompi ooppera sekä Kaisa Leppäsen Ikuisesti sinun -teosta kaikkia kutsua nimellä lauluilta esittämisaikojankohdasta riippumatta. Suomen kielessä ei tällä hetkellä ole käytössä mitään kuvaavampaakaan sanaa lauluihin pohjautuvalle draamalliselle esitykselle, joka ei ole musiikinäytelmä eikä pelkkä laulukonsertti. Käytän tässä työssä sekä termiä lauluilta että lauluihin pohjatuva teos tai esitys, ja tarkoitan näillä kaikilla samaa.

### 3 VALMISTUSPROSESSI

#### 3.1 Miten syntyi Kuusi kuoliniskua – ideasta esitykseen

Karkeasti mutkia suoristellen päättöresitaalin valmistamisprosessi meni seuraavasti:

1. Tavoite ja raamit eli päättöresitaalin säännöt: muoto, kesto ja aikataulu.
2. Teksti ja näin ollen aihe.
3. Laulujen etsiminen – mikä sopii aiheeseen?
4. Laulujen jakaminen henkilöhahmojen kesken – mikä sopii kuhunkin tarinaan?
5. Tekstin ja laulujen yhteensovitus – kuinka paljon tekstiä tarvitaan kuhunkin tarinaan, ja miten laulu ja teksti järjestäytyvät keskenään kunkin tarinan sisällä?
6. Kokonaisuuden viimeistely, yksityiskohdat.

Tämän kaiken sisällä oli lisäksi tietenkin laulujen harjoitusprosessi, joka alkoi osittain jo ennen päättöresitaalin valmistamista niiden laulujen osalta, joita olin harjoitellut laulutunneilla jo aiemmin, ja jatkui esitysjankokohtaan saakka.

##### 3.1.1 Päättöresitaalin säännöt

Ihan ensimmäiset raamit esitykselle antoi päättöresitaalin muoto ja säännöt. Esitys olisi laulututkintoni Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin musiikkiteatterin koulutusohjelmassa, ja sen säännöillä piti mennä kappalemäärän ja myös laulujen tyyllilajien osalta. Jos Kuusi kuoliniskua olisi ollut vapaamuotoinen sooloteos, olisi kappaleiksi valikoitunut osittain muita kuin mitä siihen tässä valitsin. Silloin olisin mennyt täysin draaman ja ilmaisun ehdoilla, koska se on lähestymistapani, enkä musiikki tai tyyllilajit, tai varsinkaan oman

osaamisen esittelemisen, edellä. Nyt omaa lauluosaamista oli vähän pakko esitellä ja valita kappaleetkin hiukan sen mukaan.

Päätösesitaalin säännöistä (Liite 3) seuraavat vaikuttivat teoksen dramaturgiaan:

- pääinstrumentin ammatillinen taidonnäyte
- toteutukseltaan akustinen, pianosäestyksellinen lauluilta
- opiskelijan itsensä näköinen, dramaturgisesti mielenkiintoinen, temaattinen kokonaisuus, jonka pääpaino on lauluilmaisussa
- laulujen määrä 7–10 kappaletta, jotka ovat monipuolisia ja teknisesti, tulkinnallisesti tai laulun muodon kannalta vaativia ja jotka sisältyvät valmistettuun ohjelmistoon (120 laulua)
- yksilösuoritus, yhden avustajan käyttö sallittu
- kesto 30–50 min
- julkinen, esityspaikkana kamarimusiikkisali (Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutti).

### 3.1.2 Teksti ja aihe

Kuusi kuoliniskua -teoksen kohdalla raamit, esityksen kantavat seinät, oli siis määritelty erityisen tarkkaan ulkopuolelta, koska kyseessä oli opiskeluun kuuluva taiteellinen työ, päätösesitaali, jossa rakenteelle ja laulujen luonteelle on ennalta asetettuja sääntöjä. Tästä syystä teoksen valmistamisprosessi oli erilainen kuin vastaavanlaisen täysin säännöistä vapaan lauluillan luominen olisi ollut. Lähdin kuitenkin liikkeelle aiheesta, johon sain inspiraation tekstistä, ja näin olisin varmasti toiminut myös täysin vapaamuotoisen teoksen kohdalla.

Kaikki siis lähti (tavoitteen ja raamien jälkeen) ideasta ja tekstistä eli aiheesta. Minulla oli Chicago-musikaalin Cell Block Tango -kappaleen käsikirjoitusosa, ei siis nuottia vaan suomenkielinen käännös

käsikirjoituksesta. Kuten jo mainitsin, olin käyttänyt sitä aiemminkin, koska se inspiroi ja innosti minua. Vahvat naiset, vääränlaiset naiset, pahat naiset, syntiset naiset, murhaajanaiset – halusin tehdä ensimmäisen kokopituisen oman sooloteoksen sen pohjalta. Lopulliseen esitykseen tekstistä päätyi kuitenkin vain osa. Se toimi enemmänkin kaaviona, pohjapiirroksena, teokselleni. Se loi sille sen dramaturgian ja ennen kaikkea se antoi sille sen aiheen ja teeman.

Tekstin inspiroivasta luonteesta kertoo myös se, että nyt, puolitoista vuotta päättöresitaalini jälkeen, kun aloin taas lukea käsikirjoitusta, uusia ja paranteluideoita pulpahti mieleen koko ajan ja uppouduin miettimään ja jalostamaan esitystä mielessäni, vaikka tarkoitus oli vain käydä läpi, mitä aikanaan olin ideoinut. Näin kävi usein myös, kun harjoittelin päättöresitaaliani yksin ja luin käsikirjoitusta – uppouduin mielikuvitukseeni ideoimaan esitystä, näin sen mielessäni, esitin sitä mielessäni yleisölle. Minun on siis varmaankin jalostettava sitä ja esitettävä se vielä uudelleen, koska se edelleen inspiroi näin paljon.

### 3.1.3 Laulujen etsiminen – mikä sopii aiheeseen?

Teksti toimi ideana ja pohjana, johon lähdin hakemaan lauluja. Jo idean lähtövaiheessa mielessäni oli muutama kappale, jotka sopisivat teemaan. Tekstissä on kuusi naishahmoa, joilla on kaikilla oma lyhyt monologi, jossa he kertovat tarinansa eli miksi ja miten tappoivat miehensä. Halusin, että laulut ovat suomeksi, lukuun ottamatta alkuperäistekstin unkarilaisen naisen tarinaa, jonka kieleksi mietin ensin espanjaa ja päädyin sitten ruotsiin. Mielestäni kieli vaikuttaa todella paljon siihen, kuinka yleisö vastaanottaa laulun sekä informatiivisella että tunteiden tasolla.

Äidinkielellä on aivan eri kosketuspinta kuin millään vieraalla kielellä, vaikka vieras kieli olisikin niin tuttu, että sitä ymmärtää vaivatta. Lisäksi kielten dramaturgisesti perustelematon vaihtelu teoksen sisällä on minusta ajattelematonta tekemistä ja rikkoo teoksen kokonaisuutta. Kaikesta, mitä yleisön eteen vie, pitää osata vastata kysymykseen miksi. Eli jos kieli vaihtuu puheesta lauluun siirryttäessä tai siirryttäessä laulusta toiseen,

pitää sille tehdä jokin sisällöllinen syy. Tämä mielestäni erottaa lauluillan laulukonsertista ja asettaa tämän tyyppiset teokset teatterikentälle musiikkikentän sijaan, jos taidetta näin kategorisoidaan.

Kappaleiden etsiminen ja valitseminen on lauluiltamuotoisessa esityksessä iso osa dramaturgiaa ja dramaturgista työtä. Kuusi kuoliniskua -lauluiltaa varten pyörittelin mielessä useita lauluvaihtoehtoja, joista vain osa päätyi osaksi lopullista dramaturgiaa. Tässä on lista lauluista, jotka olin kirjannut muistiin valmistusprosessin aikana. Kerron kustakin laulusta, miksi sitä mietin, ja miksi se päätyi tai ei päätenyt mukaan teokseen. Lihavoin lauluista ne, jotka lopulliseen esitykseen päätyivät.

- **Kyllikin laulu** (musiikinäytelmästä *Laulu tulipunaisesta kukasta*, säv. Jussi Tuurna, san. Eppu Nuotio)

Tämä oli yksi ensimmäisiä kappaleita, joka tuli mieleeni kun pyörittelin ideaa päättöresitaalista *Cell Block Tangon* monologi-pohjalla. ”Miksi juuri hän, miksei joku toinen? Miksi hän saa joet uomistansa nousemaan?” lauletaan kappaleen kertosäkeistössä. Loppujen lopuksi kappale ei kuitenkaan mahtunut mukaan, tai paremmin sanottuna sitä ei tarvittu. Se ei sopinut mihinkään tarinaan.

- **Joku raja** (säv. Jori Sjöroos, san. Paula Vesala & Mira Luoti)

Olin halunnut laulaa kappaleen jo kauan, ja sen ansiosta keksin muuttaa kolmannen hahmon tarinaa alkuperäisen tekstin hahmoon nähden ihan eri suuntaan, parisuhdeväkivallan uhriksi.

- **Kukkurukuu** (säv. Mariska, Jaakko Jakku, Klaus Suominen & Luis Herrero, san. Mariska)

Kappale kosketti minua, kun kuulin sen, ja halusin laulaa sen jossain. Se ei kuitenkaan sopinut tähän esitykseen.

- **Shakkitarina** (säv. Aarno Raninen, san. Pertsu Reponen)

Tämä kappale oli mielessäni viidennen naisen (Femme Fatale) tarinassa hyvin pitkään. Syy, miksi se ei teokseen päätenyt, oli käytännöllinen – useampi muu päättöresitaaliaan valmistava oli päättänyt ottaa kappaleen esitettäväkseen, ja sitä oli esitetty paljon aiemminkin. Kappale olisi ollut vaikea esittää kiinnostavasti yleisölle, joka on kuullut sen jo useassa eri esityksessä lyhyen ajan sisällä.

- **Vääränlainen mies** (säv. Anna-Mari Kähärä, san. Anna-Leena Härkönen)

En itse asiassa pitänyt hirveästi tästä kappaleesta, enkä pidä edelleenkään. Se on itselleni melko kulunut, olen laulanut sitä ensimmäisen kerran jo vuonna 2008. Tämä on mielestäni loistava esimerkki koomisesta teatterilaulusta, joka on hauska ensimmäisellä kuuntelukerralla, mutta jos kuulija tuntee jo kappaleen, on sitä erittäin haastavaa esittää niin, että se olisi tälle silti yllätyksellisen hauska. Ensimmäinen naishahmo eli nipottaja, joka on kyllästynyt miehensä toimintaan aviomiehenä, oli kuitenkin kuin suoraan tästä laulusta, joten kappale huusi päästä mukaan teokseen. Pianisti Anu Silvastin kanssa onnistuimme onneksi tekemään kappaleeseen musiikillisia yllättäviä käänteitä ja muutoksia, mikä teki siitä hiukan tuoreempaa kuultavaa, vaikka sanat olivatkin varmasti monelle jo tutut, enkä tulkinnallisesti tehnyt kappaleesta radikaalisti erilaista.

- **Sydänparka** (musikalista Liz, säv. Esa Nieminen, san. Eppu Nuotio)

Tämän kappaleen päätyminen mukaan esitykseen on hauska tarina. Olin Peijaksen sairaalan päivystyksessä mieheni tukena, ja odotustilan televisiosta tuli Esa Niemisen (laulun säveltäjän) 60-vuotisjuhlakonsertti. En edes katsellut televisiota, mutta huomioni kiinnittyi mielenkiintoiseen kappaleeseen: Sinikka Sokka ja Maria Lund esittivät duettoa Sydänparka Niemisen säveltämästä musikaalista Liz. En ollut kuullut kappaletta aikaisemmin, enkä tiennyt, mistä se oli. Löysin Google-hakukoneella kappaleen tiedot internetistä ja huomasiin, että musikaalin kapellimestarina toimii ystäväni sisko, Eeva Kontu.

Koska kappaleesta ei ole julkaistua nuottimateriaalia, laitoin Konnulle viestiä ja kysyin, saisinko mahdollisesti hänen kauttaan kappaleen nuotin, ja sain. Pidän uusien teatterilaulujen löytämisestä, koska suurin osa on melko kulutettuja, joten olin erittäin iloinen tästä löydöstä. Kappale on siis duetto kahdelle naiselle, mutta siitä sai helposti muokattua myös soolobiisin. Lopulliseen esitykseen muutin joitakin verbejä preesens-muodosta imperfektiin vastaamaan paremmin esityksen tarinaa, koska mieshän on siinä jo kuollut.

- Jäähyväiset (säv. Kaj Chydenius, san. Marja-Leena Mikkola)

Tämä kappale on ollut ohjelmistossani musiikkiteatterikoulu Skenen vuosista lähtien, ja se on minulle rakas. Se koskettaa minua. En ole vielä päässyt esittämään sitä yleisön edessä, eikä se tähänkään teokseen asettunut.

- **Cell Block Tango** (musikaalista Chicago, säv. John Kander, san. Fred Ebb, suom. Jukka Virtanen)

Teokseni dramaturginen pohja ja tekstimateriaali on tähän kappaleeseen kuuluvista monologeista, joten oli selvää, että kappale tuli jossain muodossa ottaa mukaan teokseen. Lopulta lauloin kappaleesta vain yhden osan kertosaettä lopussa, mutta kappaleen rytmikomppi toimi teoksen musiikillisena teemana, joka kuljetti tarinasta toiseen ja nivoi paketin yhteen.

- I believe (musikaalista Spring Awakening, säv. Duncan Sheik, san. Steven Shater)

Tämä kappale on yhdestä lempimusikaalistani ja koskettaa minua syvästi. Sitä ei teokseen kuitenkaan tarvittu, ja jälkikäteen ajatellen siitä olisi ollut vaikea saada kiinnostavaa ja yhtä koskettavaa yksin ilman stemmalaulajia (alkuperäisessä kappaleessa on siis useampi laulaja). Lisäksi minun olisi pitänyt etsiä sen suomennos joltakin, joka on ollut mukana musikaalin suomenkielisessä toteutuksessa, mikä olisi ollut yksi lisämutka matkassa.



- If you hadn't but you did (musikaalirevyyttä Two on the Aisle, säv. Jule Styne, san. Betty Comden & Adolph Green)

Tämä Kristin Chenowethin laulamana kuulemani kappale olisi sopinut kuin nakutettu teokseeni. Koomisen laulun tekstissä nainen laulaa miehelle, joka on aviomiehenä täysin kelvoton petturi, ja lopuksi tappaa tämän. Musikaalirevyyttä, josta kappale on, ei ole kuitenkaan ilmeisesti tehty koskaan Suomessa, joten suomennosta kappaleesta ei ole olemassa. Minun olisi siis pitänyt suomentaa se itse, ja kappale on niin täynnä nopeaa tekstiä, että työ olisi ollut hyvin haastava, eikä sille ollut aikaa.

- **Du måste finnas** (musikaalista Kristina från Duvemåla, säv. Benny Andersson, san Björn Ulvaeus)

Olin laulanut tätä koskettavaa kappaletta, ja se on näyttelijäntyöllisesti ja musiikillisesti minusta erittäin kiinnostava. Päädyin tekemään neljännen naisen osion ruotsiksi tämän kappaleen ja Mysteriet-kappaleen inspiroimana.

- **Kellä kulta, sillä onni** (säv. & san. Richard Adler & Robert Allen, suom. Sauvo Puhtila)

Tämä kappale oli lauluohjelmistossani jo entuudestaan. Toisen naisen osio, jossa onnellinen kotivaimo saa tietää miehensä olevan kuusiavioinen mormooni, tarvitsi minusta tällaisen kepeän kappaleen, joka kuvastaa naisen luonnetta, mutta josta saa muutettua vinksahaneen, kun nainen tappaa miehen. Tämä kappale toi mielestäni lisäksi ihan vain tyyllilajillaan ja suomalaisella esittäjähistoriallaan komiikkaa esitykseen.

- Amor Gitano (esittänyt Tania Libertad)

Mietin ensin, että tekisin neljännen naisen osion espanjaksi, ja etsin siihen espanjankielistä kappaletta. Tämän kappaleen tekstissä mies on pettänyt naisen ja nainen haluaa kuolla. Yleisöstä lähes kukaan ei

kuitenkaan olisi ymmärtänyt sanaakaan, eikä se olisi ollut järkevää tässä kontekstissa. Lopulta päädyin siis ruotsin kieleen.

- Odottamaan turruin (säv. Michel Amsellem, san. Joëlle Kopf, suom. Petri Kaivanto)

Tämä oli yksi kappaleista, jotka olin kirjoittanut muistiin etsiessäni teemaan soveltuvia biisejä, mutta se ei koskettanut tai kiinnostanut minua tarpeeksi.

- Korppi (säv. & san. José Luis Perales, suom. Jukka Alihanka)

Kappaleen suomenkieliset sanat kertovat kertojan lapsuudesta, joka päättyi kylmästi tämän lähdettyä kotoaan, kun isä toi sinne uuden äidin ja sisaren. Tarina olisi voinut syventää jotain hahmoa, mutta sitä ei tarvittu, eikä kappale kiinnostanut minua erityisesti.

- Huhtikuinen yö (säv. Toni Edelmann, san. Helena Anttonen)

Tässäkin kappaleessa nainen laulaa miehen kylmyydestä, kappale oli lauluohjelmistossani, mutta ei kiinnostanut minua paljoa, eikä teos tarvinnut sitä.

- **Femme Fatale** (säv. Jukka Linkola, san. Arto Melleri)

Shakkitarina-kappaleen sijaan päädyin ottamaan tämän kappaleen viidennen naisen tarinaan lauluopettajani Ulla Hakola-Renkon suosittelemana. Laulu on musiikillisesti mielenkiintoinen, ja pyöriteltyäni sitä hetken, tajusin, että se sopi itse asiassa erittäin hyvin tähän esiintyjähahmoon, joka tappoi miehensä ja siskonsa yllätettyään heidät sängystä. Hän todella on kohtalokas nainen.

- **Charityn monologi** (musikaalista Sweet Charity, säv. Cy Coleman, san. Dorothy Fields, suom. Jukka Virtanen & Kristiina Drews)

Olin vuotta aikaisemmin laulanut useampia tämän musikaalin lauluja, ja tajusin vasta aika myöhään, että tämän tekstin voisi saada sopimaan johonkin tarinaan. Lopulta se päättyi viimeisen naisen osioon, tarinaksi

siitä, miten nainen on mieheen tutustunut ja miten mies oli kelvoton. Tästä löytyi myös jokseenkin toimiva suomennos, mikä helpotti valintaa.

- **Mysteriet** (säv. & san. Björn Eidsvåg, suom. Aki Sirkesalo)

Tämä laulu on minulle rakas, ja se koskettaa ja kiinnostaa minua jostain syystä paljon. Olin halunnut laulaa sen jo aiemmin, ja kun mietin, miten tekisin alkuperäistekstin unkarilaisen naisen tarinan, tämä kappale oli osittain inspiraationa. Päätin tehdä osion ruotsiksi ja sain tämän kappaleen mukaan. Olin jo ideoinut, että pyytäisin esitykseen mukaan jonkun soittamaan rummulla teemarytmit, ja rumpalina toiminut kurssitoverini Pedram Aflatuni sai siis lisäksi laulaa tämän laulun duettona kanssani.

### 3.1.4 Tekstin ja laulujen yhteensovitus

Työvaihe ”laulujen jakaminen henkilöhahmojen kesken – mikä sopii kuhunkin tarinaan?” tapahtui itse asiassa suurimmaksi osin samanaikaisesti laulujen etsimisen kanssa. Valitsin nimittäin suurimman osan lauluista sovittaen ne suoraan johonkin kuudesta monologista. Sydänparka, Charityn monologi ja Femme Fatale taisivat olla ainoat, jotka eivät heti olleet täysin lukittuja mihinkään tarinaan, mutta löysivät nekin lopullisen paikkansa kuitenkin hyvin vaivattomasti.

Sen jälkeen ydinkysymyksenä oli, kuinka paljon kustakin alkuperäisestä monologista tarvitaan, jotta saadaan tarina kerrotuksi. Tarvitaanko koko teksti vai kertooko osioon valittu laulu osan tarinasta tai mahdollisesti kokonaan? Käyn seuraavassa prosessia läpi osio kerrallaan:

1. Osioon valitsemani laulu Vääränlainen mies kertoo koko tarinan tappoa lukuun ottamatta. Alkuperäistekstissä miehen purkan jauhanta ärsyttää

naista, kappaleessa taas miehen käytös ylipäättään. Käytin alkuperäisestä monologista vain ensimmäisen ja viimeisen lauseen. Ensimmäisen sanoin ennen kappaletta ja viimeisen upotimme pianisti Anu Silvastin kanssa musiikin sisälle ja siis lauloin sen.

2. Kappale Kellä kulta, sillä onni ei varsinaisesti kertonut tarinaa, joten käytin koko alkuperäisen monologin kertomaan sen. Paloittelimme Silvastin kanssa tekstin ja kappaleen palasiksi ja saimme näin tarinan etenemään kappaleen lomassa. Näin kappaleeseenkin saatiin tulkinnallista muutosta aikaiseksi.

3. Käytin koko monologin, mutta tulkitsin sen hyvin eri näkökulmasta kuin Chicago-musikaalissa kyseinen tarina tulkitaan. Lausuin tekstin mahdollisimman ilmeettömästi viimeistä lausetta lukuun ottamatta, ja sen lausuin vasta Joku Raja -kappaleen jälkeen. Kappale ja teksti täydensivät toisiaan tarinana.

4. Suunnittelin ensin käyttäväni alkuperäisestä monologista lauseen, jossa unkarilainen nainen sanoo olevansa syytön (ainoa tekstiosa joka ei ole unkariksi). Olisin lausunut sen ruotsiksi. En kuitenkaan kokenut sitä tarpeelliseksi tässä kahden laulun osiossa, eli en siis käyttänyt tässä osiossa lainkaan tekstiä. Tarina kerrottiin kahdella laululla: *Mysteriet* ja *Du måste finnas*. *Mysteriet*-laulussa henkilö muistelee miestänsä rakkaudella ja *Du måste finnas*-laulussa hän kyseenalaistaa Jumalan olemassaolon tämän vietyä häneltä hänen miehensä. Katsottuani esitystallenteen (Liite 2) huomasin kuitenkin, ettei ajattelemaani tarinaa voi näiden laulujen perusteella ymmärtää, joten jos tekisin teoksen uudestaan, kirjoittaisin tähän osioon omaa tekstiä, jotta saisin selkeän tarinan välitettyä yleisölle.

5. Kappale *Femme Fatale* ei kerro tarinaa, joten otin esitykseen koko alkuperäisen monologin, ja lausuin sen ennen laulua. Laulu täydentää monologin tarinaa ja syventää henkilöahmoa.

6. Jälkikäteen ajateltuna tekstiä ei tässä osiossa olisi välttämättä tarvittu, koska tässä oli kaksi tarinaa kertovaa kappaletta. Tallenteen katsottuani jopa ihmettelin, miksi olin päättänyt ottaa tähän koko monologin, kun se

kaiken lisäksi kertoo hieman eri tarinaa kuin kappaleet – niitä oli vaikea sovittaa yhteen. Päätin kuitenkin siis lausua koko monologin ennen kahta kappaletta. Ensimmäisessä kappaleessa (Charityn monologi) nainen muistelee, miten tapasi miehen ja miten kaikki meni pieleen, toisessa (Sydänparka) hän säälii itseään jäätyään yksin ja tapettuaan miehen, jota kuitenkin rakasti.

### 3.1.5 Kokonaisuuden viimeistely ja yksityiskohdat

Paketti piti vielä laittaa kasaan, tai paremmin sanottuna nauha valmiin paketin ympärille. Miten aloitan teoksen? Miten siirrytään osiosta toiseen? Miten lopetan teoksen? Näihin kysymyksiin vastasi musiikillinen teema eli Cell Block Tangon rytmikomppi, joka toimi teoksen johtoiheena, jota Vacklin (2007, 18) kuvaa seuraavasti: “Käsikirjoittaja voi koodata äänellä tai musiikilla. *Johtoihe* (Leitmotif) tarkoittaa toistuvaa musikaalista teemaa, joka kohdentuu tiettyyn henkilöön, paikkaan, tunnelmaan tai tilanteeseen.” Dramaturgihan toimii tavallaan teoksen yhtenä, joskus jopa ainoana, käsikirjoittajana.

Keksin siis merkata tällä teemalla kunkin osion Cell Block Tango -kappaleen alkuperäismuodon kaltaisesti. Musikaalissa kappaleen jokaisesta tarinasta on irrotettu yksi sana tarinan otsikoksi ja symboliksi. Nämä ovat englanniksi Pop, Six, Squish, Aa-aa, Cicero ja Lipschitz, ja alkuperäisessä kappaleessa naiset lausuvat oman tarinansa otsikon rytmikompin tahtiin kukin vuorollaan tarinoiden esitysjärjestyksessä. Tein saman, mutta ilman sanoja, merkatien kunkin tarinan liikkeellisellä symbolilla. Nämä olivat seuraavat:

1. Pakkoliikkeen tyylinen olkapään jännittäminen ja nopea sisäänhengitys.
2. Nautinnollinen huokaus ja hymy, käsi rintakehällä.
3. Pelästymisen (sisäänhengitys ja koko kehon fyysinen reaktio).
4. Pään kääntäminen torjuvasti samalla torjuen kädellä ja kieltäen äänellä m-mm.
5. Miimisen tupakan ottaminen suusta ja savun puhaltaminen.

6. Omalle tyhmyydelle naurahtaminen vieden kädet otsalta päälle.

Nämä tulevat kaikki peräkkäin teoksen alussa ja lopussa, ja jokaista tarinaa ennen tulee kyseisen osan symboli. Nämä ovat siis kuin otsikoita, jotka aluksi esitellään kuin sisällysluettelossa ja lopuksi kootaan yhteen vielä kerran.

## 4 LAULUIHIN POHJAUTUVAN TEOKSEN DRAMATURGIASTA YLEISESTI

### 4.1 Lauluihin pohjautuvan teoksen dramaturgian erityispiirteet

Laulut luovat lauluillalle sen perusrakenteen, ne ovat sen kantavat seinät, joiden ympärille ja päälle talo rakennetaan valmiiksi. Tarkoitan nyt tässä sitä kehystä, jonka esityksen tekemiselle luo se, että tietää valmistavansa lauluille perustuvan esityksen, lauluillan. En tarkoita, että laulut pitäisi tietää jo tässä vaiheessa tai valita ensin, jotta muu esitys voidaan rakentaa niiden ympärille, vaan yksinkertaisesti sitä tietoa, että esitys rakentuu kasasta lauluja.

Väitän itse asiassa, että jos valitsee laulettavat kappaleet ennen mitään muuta suunnittelua, tekee se draamallisen kaaren kehittämisestä mitä todennäköisimmin erittäin hankalaa ja sisällöstä tulee helposti joko monimutkainen tai ontto, kun pitää keksiä tyhjästä syyt, miksi laulaa laulut ja missä järjestyksessä. Toisaalta väitän myös, että lauluilta olisi erittäin hankala valmistaa niin, että kaikki muu olisi valmista ja valitsisi laulut vasta lopuksi. Tämä tulos olisi taas mitä todennäköisimmin epäjohtonmukainen ja toimimaton, ja laulujen etsiminen muuten valmiiseen lauluiltaesitykseen olisi erittäin työlästä. Tässä tapauksessa laulut olisi varmaan syytä säveltää itse, mutta tarkat vaatimukset ja valmiit muotit tekisivät sävellysprosessista epätaiteellisen ja epäluovan. Kultainen keskitie on siis tässä todennäköisesti toimivin vaihtoehto. Näin toimin Kuusi kuoliniskua -lauluillan kanssa, ja näin toimivat myös haastattelemanani Helena Rängman ja Kaisa Leppänen lauluihin pohjautuvien teostensa dramaturgiaa muodostaessaan.

Laulut muodostavat myös ison osan teoksen tekstimateriaalista ja tämä tekstimateriaali on hyvin erilaista kuin puhuttu teksti. Laulun tekstiä ei voi noin vain lähteä muokkaamaan, ja lisäksi sen rytmi on ennalta määrätty. Toisaalta laulujen keskinäisellä järjestyksellä on ehkä helpompi pelata kuin puhutun tekstimateriaalin kanssa. Lauluteksti on runomuotoista, ja siinä on ikään kuin jo yksi tulkinta mukana, säveltäjän tulkinta, joka on otettava

huomioon omaa tulkintaa tehdessä. Jos käyttää usean eri kirjoittajan ja säveltäjän lauluja, ovat laulut luultavasti tyylillisesti erilaisia, ja juuri siksi dramaturginen työ on erityisen tärkeässä osassa, jotta teoksesta kuitenkin saa yhtenäisen. Laulut pitää nivoa yhteen jollain muulla tavalla kuin sillä, että niillä on sama säveltäjä tai kirjoittaja.

## 4.2 Haastattelut

### 4.2.1 Helena Rängman ja "Outo, oudompi ooppera"

Haastattelin näyttelijä-laulaja Helena Rängmania hänen teoksestaan Outo, oudompi ooppera – erään sopraanon näkemys, joka sai ensiesityksensä vuonna 2013. Teos pohjautui klassisen musiikin lauluille, ja ensimmäinen esitys toimi myös Rängmanin klassisen laulun opintojen c-kurssitutkintona. Lavalla oli Rängmanin lisäksi pianisti Ville Hautakangas säestämässä. Rängman kokosi ja loi esityksen itse eli toimi esityksensä dramaturgina, samoin kuin itse toimin Kuusi kuoliniskua -teoksen dramaturgina. Esityksen ohjasi hänen miehensä Marko Keskitalo.

Teoksen inspiraationa oli Julia Migenes -nimisen oopperalaulajan samantyylinen teos, jonka nähtyään Rängman oli unelmoinut tekevänsä joskus esityksen samalla idealla parodioiden oopperan outouksia. Kun Rängmanin laulun c-kurssitutkinto lähestyi, hän päätti lauluopettajansa ehdotuksesta yhdistää tutkinnon ja tämän esityksen ja lähti kokoamaan teosta. Osa teoksen vitseistä, laulupätkistä ja tekstistä oli suoraan Julia Migenesin teoksesta lainattua, mutta suurimman osan lauluista hän valitsi itse tätä teosta varten ja kirjoitti itse tekstiä draaman kaaren luomiseksi. Hän valitsi laulut ihan sillä ajatuksella, mitä hän haluaisi laulaa, laulututkinnon raamien sisällä tosin.

Helena Rängman luokittelee myös kysymyksen "Miksi laulan nämä laulut?" dramaturgiaan. Onko sekin todella osa dramaturgiaa vai meneekö kysymys tulkinnan puolelle? Kuusi kuoliniskua -teoksessa vastaus löytyy tekstistä: Cell Block Tangon monologeista ja niiden luomista henkilöihahmoista. Vastaus tämän teoksen kohdalla oikeastaan kaikkien



laulujen osalta on, että laulan tämän laulun, koska kerron sillä tämän hahmon tarinan. Toisin sanoen minunkin mielestäni se todella kuuluu dramaturgian piiriin ja on kaiken lisäksi hyvin olennainen kysymys, kun puhutaan lauluteoksen dramaturgiasta.

Rängman mainitsi haastattelussa, että laulutekniset asiat sekä kappaleiden kestollinen ja tyyllinen vaihtelu, esimerkiksi hidas-nopea, myöskin ohjasivat hänen teoksensa *Outo*, oudompi ooppera dramaturgiaa. Tätä vaikutusta en ollut tullut itse ajatelleeksi ennen hänen haastattelemistaan, mutta näinhän se tosiaan on – lauluista koostuvassa esityksessä näillä tekijöillä, eli musiikin dynamiikalla, tempolla ja tyyllilajeilla sekä lauluteknisellä vaatimustasolla, on merkittävä vaikutus teoksen dramaturgiaan. Jos on oikein teknisesti vaikea ja raskas laulu, on sen jälkeen hyvä olla lepotaukoa ja helpompaa laulettavaa, ja tyyllillisesti samanlaisia lauluja ei ehkä kannata laittaa peräkkäin ilman erityistä syytä.

Samoin dramaturgiaan vaikuttaa myös laulujen ilmaisullinen sisältö. Kahta samaa tunnetilaa välittävää laulua ei myöskään ilman erityistä syytä kannata laittaa peräkkäin – paljon negatiivista tunnetta sisältävän laulun jälkeen kannattaa ehkä sijoittaa positiivisemmän tunnetilan laulu. Ei pelkästään esiintyjän vuoksi, sillä myös yleisö tarvitsee lepotaukoja ja aikaa käsitellä laulujen aikaansaamia tunteita, tuntemuksia ja ajatuksia.

Haastattelun eri vaiheista tiivistettynä Rängman ohjeistaisi lauluille pohjautuvan esityksen dramaturgian muodostamisessa seuraavasti: joko aihe tai musiikillinen tyyli mielessä etsimään lauluja, sitten laulujen tekstit analyysiin ja sen perusteella muodostetaan dramaturgia esitykselle ottaen huomioon musiikki eli laulujen tyyllilajit, tempot, volyymit, ilmaisulliset asiat ja tekninen vaatimustaso. Hän painottaa, että lähtisi ehdottomasti liikkeelle tekstistä kirjoittamalla laulujen sanat peräkkäin irrottaen ne näin kontekstistaan ja katsoisi sitten, mitä ne kertovat ja miten ne kommentoivat toisiaan.

#### 4.2.2 Kaisa Leppänen ja "Ikuisesti sinun"

Haastattelin näyttelijä Kaisa Leppästä hänen teoksestaan *Ikuisesti sinun*, joka sekin sai ensi-iltansa vuonna 2013. Teos on tositapahtumiin perustuva kuvaus aviomiehen kuoleman aiheuttamasta suruprosessista, ja se pohjautuu lauluille. Leppänen teki teoksen seurattuaan kummitätinsä suruprosessia tämän aviomiehen, Leppäsen kummisedän, kuoltua tapaturmaisesti. Leppänen toimi teoksen dramaturgina ja näyttelee sen pääosaa eli lesken roolia. Aviomiestä näyttelee laulaja Mikael Saari ja pianistina toimii Anu Silvasti. Teoksessa on sekä Leppäsen ja Saaren teokseen itse kirjoittamia ja säveltämiä että muiden lauluja.

Leppänen kertoo haastattelussa, että musiikki ja draaman kaari syntyivät teokseen hyvin käsi kädessä. Hänellä oli idean ja aiheen saatuaan mielessä löyhä runko – lähtee muistotilaisuudesta ja loppuu valoon, toivoon, sekä lisäksi joitakin lauluja. Tähän runkoon hän lähti etsimään luopumiseen ja rakkauteen liittyviä kappaleita, ja teoksen saadessa muotoaan tuli tarve säveltää joitakin myös itse.

Leppänen puhuu vahvasti intuition puolesta, kun tulee kysymys laulujen järjestämisestä teoksen dramaturgiassa. Hän sanoo itse luottavansa siihen paljon ja täsmentää, että se tosin toimii parhaiten silloin, kun teos ja laulut ovat jollakin tapaa itselle henkilökohtaisia. Allekirjoitan tämän täysin. Kun teos on henkilökohtainen, asiat tapahtuvat ikään kuin itsestään. Voisi sanoa, että teos puhuu ja tekijä kuuntelee. Tunnistan tämän myös osittain Kuusi kuoliniskua -lauluillan valmistusprosessista. Kuten jo aiemmin mainitsin, teksti, jota käytin esityksen pohjana, inspiroi minua edelleen niin paljon, että sitä lukiessa uppoudun aina suunnittelemaan ja muokkaamaan teosta. Jään ikään kuin kuuntelemaan tekstiä ja sen mahdollisuuksia, ja se synnyttää uusia ideoita ilman sen kummempaa ajatustyötä. Löysin kaksi intuitiota käsittelevää internetartikkelia, toisen Ylen ja toisen Helsingin Sanomien sivuilta. Ylen artikkelissa (Cronvall, 2015) sanotaan, että luovassa työssä tarvitaan intuitiivista ajattelua. Helsingin Sanomien artikkelissa (Tikkanen, 2015) kerrotaan: "Psykologiassa ihmisen ajattelu jaetaan kahteen tyyppiin: intuitiiviseen ja analyttiseen. Intuitiivinen ajattelu

on tiedostamatonta, automaattista ja nopeaa. Analyyttinen ajattelu taas on tietoista, työlästä ja hidasta. Aivomme ovat ensisijaisesti intuitiiviset. Analyyttinen päättely tulee perässä, jos tulee.” Voi siis sanoa, että ilman intuitiota minkä tahansa taiteellisen työn tekeminen olisi erittäin hankalaa ellei mahdotonta.

Lauluihin pohjautuvan teoksen dramaturgille Leppänen antaisi myös ohjeen, että on parempi kerätä paljon materiaalia, josta voi sitten karsia. Olen samaa mieltä, ja näin kävi myös Kuusi kuoliniskua -esityksen valmistusprosessissa – tekstiä ja lauluvaihtoehtoja oli enemmän kuin lopulliseen esitykseen päätyi. Näinhän toimitaan yleensä kaikissa taiteellisissa prosesseissa, sillä heti ei voi tehdä valmista ja toisaalta “tyhjistä on paha nyhjästä”. Tarvitaan materiaalia, jota kokeilla ja pyöritellä, sovitella ja harjoitella, ja tästä materiaalista muokataan leikkailemalla se valmis versio, vaikka voi kyseenalaistaa, voiko taiteessa mikään olla koskaan valmista.

Leppänen kehottaa myös miettimään, mikä on teoksen ydinbiisi tai kunkin henkilöhahmon teemakappale tai -melodia. Kuusi kuoliniskua -teoksessa on teemamelodia tai tarkemmin teemarytmi, jonka otin Cell Block Tango -kappaleesta. Se soitettiin ennen jokaista henkilöahmoa ja heidät merkattiin tietyllä liikkeellisellä symbolilla. Esityksen alussa ja lopussa oli kappaleesta pidempi pätkä, ja tämä teema oli ikään kuin teoksen koossa pitävä elementti.

Leppänen suosittelee myös käyttämään ulkopuolisia silmiä jossain vaiheessa harjoitusprosessia, koska teokselleen tulee kuitenkin hänen sanoin aina jollain tavalla sokeaksi. Hän lisää, että itseään voi tosin ohjata myös videon avulla, kuvaamalla tekemistään ja katsomalla ja ohjaamalla sitä sitten itse – näin hän itse toimi Ikuisesti sinun -teoksen kanssa. Huomasin tämän mahdollisuuden itse vasta jälkikäteen, nyt kun opinnäytetyötäni varten katsoin päättöresitaalistani viedotallenteen. Sisäinen kriitikoni löysi liudan parannettavaa, aloin automaattisesti ohjata itseäni tallenteen kautta.

#### 4.2.3 Loppukaneetti haastatteluista

Haastattelujen tekeminen litterointeineen oli työlästä, mutta opettavaista ja mielenkiintoista. Toiselta ihmiseltä saa uutta tietoa ja erityisesti uutta näkökulmaa aiheeseensa. Suurimmat ahaa-elämykset tulivat Rängmanin kysymyksestä “Miksi laulan nämä laulut?” sekä Leppäsen puheesta intuitiosta työvälineenä. Kysyin molemmilta, muuttivatko he teoksensa dramaturgiaa enää ensimmäisen esityksen jälkeen, ja molemmat vastasivat, että eivät muuttaneet. Dramaturgian muutokset kuulostivat heidän mielestään kovin isolta – he kertoivat tehneensä toki hienosäätöä yleisön reaktioiden ja aplodien perusteella, mutta eivät luokittelisi tätä dramaturgian piiriin. Teoksen dramaturgia on siis todellakin se talon perustus, ja sen muuttaminen esitysten lomassa olisi melko radikaalia.

## 5 DRAMATURGINEN ANALYYSI

### 5.1 Rakenteen analyysia

Kuusi kuoliniskua -teoksen rakenteessa (Liite 1) on kaksi selkeästi eriävää kerronnallista tasoa: kertojien nykyhetki eli taso, jolla kertojahenkilöt ovat tarinaansa yleisölle kertoessaan, sekä tarinan sisäinen taso eli maailma, jonne tarinankertoja johdattaa yleisön. Teoksessa Äidinkieli ja kirjallisuus – Käsikirja (Mikkola ym. 2005, 263) nämä tasot nimetään kehyskertomukseksi (tarinankertojan nykyhetki) sekä sisäkertomukseksi (henkilön kertoma tarina). Esityksessäni on näin ollen kuusi sisäkertomusta ja tulkintatavasta riippuen yksi tai kuusi kehyskertomusta. Jos tulkitsee kaikkien kuuden naisen kertovan tarinansa samassa paikassa samaan maailmanaikaan yksi toisensa jälkeen, ovat he osa samaa kehyskertomusta. Näin sen tekijänä ajattelin – että naiset kertovat tarinansa oikeudenkäynnissä valamiehistön edessä, jonka roolissa toimii yleisö. Jos taas tulkitsee henkilöt ja heidän tarinansa täysin erillisinä fragmentteina, joilla ei ole keskenään mitään muuta yhteistä kuin aihe ja teema, voisi kehyskertomuksia sanoa olevan kuusi. Tällöin esitys jakautuu kuuteen erilliseen osaan, joissa kaikissa on oma kehys- ja sisäkertomus. Jos tekisin esityksen uudestaan ja muuttaisin tulkintaa niin, että kaikki kuusi tarinaa ovat yhden hahmon kertomia, olisi kehyskertomuksia ja sisäkertomuksia kumpiakin vain yksi, ja esitys olisi selkeästi kaksitasoinen. Toki voi kysyä, oliko esityksessä kuitenkin kehys- ja sisäkertomusten lisäksi myös näyttelijän ja yleisön todellisen nykyhetken luoma taso, varsinkin kun näyttelemiseni oli välillä hiukan hahmoja kommentoivaa, tai sensuuntaista palautetta sain esityksestä näyttelijäntyön lehtoriltani Jouni Leikkoselta.

Elementti, jolla olisi ratkonut monta dramaturgista haastetta, olisi ollut valo. Eri valotilanteilla olisi helposti saanut leikattua osiosta toiseen, ja kerronnan eri tasot olisi saanut selkeytettyä valolla helposti. Ilman valomuutoksia muutosten tekeminen selkeäksi pelkästään näyttelijäntyöllisin keinoin on erittäin haasteellista. Sanallisesti, siis ihan

puheilmaisuutta apuna käyttäen, se olisi käynyt tässä tapauksessa selkeimmin. Kun suunnittelin teosta mielessäni, sorruin unohtamaan, ettei käytössäni ollut kuin yksi valotilanne. Sorrun samaan edelleen, kun alan työstää teosta mielessäni. En edes huomaa, että mielikuvitukseni esityksessä pelaan erityisesti pimeydellä paljon. Päässäni saan muusikot välillä valolla pimentoon ja toisaalta spottivalokeilaan tarvittaessa, ja minun lisäkseni valo merkkää osion vaihtumisen toiseen. Näin voi käydä, kun ohjaa itse itseään, varsinkin jos sen tekee ilman videointia. Sitä alkaakin ohjata mielikuvaa itsestään ja teoksestaan todellisen teoksen sijaan. Ulkopuoliset silmät ovat siksi tärkeä apu.

## 5.2 Suljettu vai avoin dramaturgia

Suljetun muodon dramaturgia noudattaa seuraavanlaista peruskaavaa:

- ekspositio eli "näytelmän alku, joka kestää niin pitkälle, kunnes henkilöt ovat sijoitetut keskinäisiin suhteisiinsa ja on esitetty lähtötilanne ristiriitojen ja konfliktien ituneen"
- nouseva toiminta
- peripetia eli muutos/ käänne
- laskeva toiminta
- loppu → katharsis eli puhdistuminen.

(Rohmer 1980, 80–82.)

Suljettu ja avoin dramaturgia määritellään yksinkertaistettuna niin, että suljetussa on alku, keskikohta ja loppu, ja vertauskuvallisesti langat punotaan yhteen eikä mikään ongelma jää ratkaisematta tai toiminta kesken, kun avoimessa taas jää.

Tästä päätellen Kuusi kuoliniskua ei kokonaistaideteoksena edusta suljettua dramaturgiaa, mutta henkilöhahmojen tarinat yksitellen voisi löyhästi luokitella suljetun dramaturgian määritelmän sisälle, ne ovat kuin pikakelausversioita tästä kaavasta. Kaikissa on henkilöiden, heidän välisensä suhteen ja lähtötilanteen esittely, käänne eli motiivi tappaa sekä

lopussa tappo, jonka voisi sanoa synnyttävän jonkinasteisen katharsiksen, kun idiootista miehestä on päästy eroon (poikkeuksena neljäs eli ruotsinkielinen osio) (Liite 1). Näissä pikakelaustarinoissa nousevaa tai laskevaa toimintaa ei vain oikein ehdi tulla lainkaan. Mutta jos siis haluaa määritellä ja jaotella teoreettisesti, niin kokonaisuudessaan teos edustaa avointa dramaturgiaa, mutta yksittäiset osiot voi luokitella suljetun dramaturgian piiriin.

### 5.3 Henkilöhahmot ja heidän tarinansa

Mielestäni seuraava lainaus Vacklinin käsikirjoittajille suunnatusta teoksesta (2007, 41) pätee yhtä lailla näyttelijän suhteeseen esittämiinsä henkilöhahmoihin:

*Elokuvan unohtumattomuus ei synny hyvästä tarinasta tai taitavasta juonen kuljetuksesta vaan siitä, kuinka syvällisesti käsikirjoittaja tutkii henkilöhahmojaan. Fiktiiviset henkilöhahmot ovat käsikirjoittajalle yhtä tosia kuin elävät olennot. Kirjoittajan on vietettävä aikaa henkilöhahmojen kanssa. Samoin myös katsoja haluaa nähdä ja tuntea fiktiiviset ystävänsä yhtä hyvin kuin oikeat ystävänsä tai ehkä jopa vielä paremmin. Katsoja haluaa tunnistaa itsensä turvallisesti henkilöhahmon kautta. Elokuvia katsotaan henkilöiden, ei juonen käänteiden takia.*

Luettelen seuraavaksi teokseni Kuusi kuoliniskua henkilöhahmot. Kuvailen ensin alkuperäisen tekstin, Chicagon Cell Block Tangon, hahmon ja sitten, miten muokkasini hahmoa teokseeni. Mietin lisäksi, mikä väri kuvailisi kutakin henkilöhahmoa parhaiten, avatakseni luonnetta myös abstraktimmalla tavalla. Toki värit assosioivat eri asioita eri ihmisille, mutta ne voivat avata ulkopuolisille saman kielen ja kulttuurin kasvattamille ihmisille mielikuvaani henkilöhahmoista. Niitä on kuitenkin turhaa ottaa liian vakavasti. Henkilökuvauksen lopussa analysoin vielä, muuttuuko henkilöhahmo tapahtumien johdosta.

#### 1. Nipottaja (perfektionisti) [väri: kirkkaanpunainen]

Alkuperäistekstin hahmo: tappaa miehensä, koska tämä on laiska ja ärsyttävä – mies ei ole tehnyt mitään kovin väärää tai paha, mutta heidän parisuhteensa on niin vinksallaan, että ärsyyntyminen ja viha miestä kohtaan purkautuu, kun mies ei lopeta purkan paukuttelua, vaikka nainen näin vaatii. Tapon motiivina tyytymättömyys miehen toimintaan aviomiehenä, hermot meni. Ampuu haulikolla.

Kuusi kuoliniskua: sama – mies on vääränlainen, tyytymättömyys mieheen aviomiehenä. Lopulta kulminoituu siihen, että nainen pimahtaa ja tappaa miehen. Ampuu haulikolla.

Henkilö ei muutu luonteeltaan, mutta hänen vihansa kasvaa epäterveisiin mittasuhteisiin, mikä saa tapon tuntumaan hänestä loogiselta ja oikeutetulta. Hän tappaa miehen, jotta hänen itsensä ei tarvitse muuttua ja jotta hän voi elää kuten itse haluaa.

2. Hyväuskoinen sinisilmäinen pikkuvaimo [väri: vaaleanpunainen hattara]

Alkuperäistekstin hahmo: nainen, joka on odottanut löytävänsä sen oikean, luulee löytäneensä sen ja rakastuu tähän ja vaimon rooliin ja yhteiselämään. Sitten saa selville, että mies on petturi ja myrkyttää miehen. Motiivina kosto.

Kuusi kuoliniskua: muuten sama, mutta petos järkyttää hänen psyykettään, mikä saa hänet tappamaan, murhaamaan, miehen. Myrkyttää.

Henkilö muuttuu, ja hänen maailmankuvansa muuttuu.

3. Alkuperäistekstin hahmo: raivotar, nollasta sataan [väri: sinimusta]

Nainen, joka oletettavasti on pettänyt miestä, mies saa selville ja raivostuu, nainen raivostuu ja tappaa miehen raa'asti veitsellä ja vitsailee siitä myöhemmin. Motiivi: minulle ei huudeta, älä ala syyttelemään, ei jää tossun alle, valta.



Kuusi kuoliniskua: parisuhdeväkivallan uhri [väri: hopeanharmaa]

Mies on narsisti ja sekaisin, alkaa syyttää naista perättömästi, nainen nousee alistujan roolistaan ja tappaa miehen kymmenen kertaa veitsellä iskien (kaikki paha olo ja väkivallan kokeminen purkautuu), jotta mies ei enää huutaisi ja löisi. Psykkisesti traumatisoituu teosta, ja kääntää tapon päässään niin, että mies on juossut veitseeseen itse. Motiivi: itsepuolustus.

Henkilö traumatisoituu eli muuttuu.

#### 4. Ulkomaalainen, syytön, viaton [väri: luonnonvalkoinen]

Alkuperäisteksti: unkarilainen, mies kuollut, mutta nainen on syytön tekoon. Tarinasta ei käy ilmi muuta unkarin kieltä osaamattomalle.

Kuusi kuoliniskua: viaton uskovainen Suomessa asuva ruotsalainen nainen, jolla suomalainen mies ja hänen kanssaan yksi lapsi.

Äärimmäisen rakastunut, ihana perhe-elämä (muistelee miestänsä).

Mies tapetaan, ja naista syytetään siitä, ei käy ilmi, kuka tekijä oikeasti oli. Lapsi viedään häneltä pois (tai hänet lapselta). Syyttää Jumalaa ja hänen uskonsa horjuu.

Henkilö muuttuu ja hänen maailmankuvansa muuttuu radikaalisti, vaikka hän yrittää pitää siitä kiinni.

#### 5. Diiva, jos petät niin kärsit, kuningatar [väri: tumma violetti]

Alkuperäisteksti: jazzklubitaiteilija, jolla tanssilaulunumero siskonsa kanssa, aviomies mukana kiertueella, yhtenä iltana yllättää siskon ja aviomiehensä sängystä ja tappaa molemmat sellaisessa tunnemyrskyssä, ettei muista itse tekoa jälkikäteen, silmissä mustenee.

Kuusi kuoliniskua: sama, mutta jälkeensä käy läpi seuraavan kaaren: ensin tuntee ylpeyttä teosta ja vahvuudestaan ja ajattelee, että on yksin vahvin, tanssii peilikuvansa kanssa, ei tarvitse muita; sitten juo itsensä juovuksiin ja vahvuus paljastuu kuoreksi, jonka alta paljastuu

yksinäisyys – tosiasiasa hän tuntee itsensä yksinäiseksi ja petetyksi, jätetyksi.

Henkilö muuttuu siitä, että hänellä on kaikki, siihen, että hänellä on vain itsensä ja tanssinumeron puolikas.

#### 6. Taiteilijan muusa [väri: keltaoranssi]

Alkuperäisteksti: rakastaa miestä, arvostaa tätä, mutta saa selville, että mies onkin iltaisilla identiteetinetsimisrienoillaan ollut naisissa, ja tappaa miehen. Nainen muuttuu passiivisesta taiteilijan muusasta aktiiviseksi toimijaksi, miehen tappajaksi.

Kuusi kuoliniskua: tarina laajenee, kertoo, miten tavannut miehen, mies on saamaton ja uusavuton ja käyttää hyväksi naisen hyväntahtoisuutta. Vaikka mies on idiootti, nainen rakastaa häntä eikä rakkaus katoa, vaikka tappaa miehen. Tappaa miehen, koska arvostaa itseään liikaa jättääkseen rankaisematta. Motiivina rangaista oman käden kautta.

Tarinat ovat toisistaan erillisiä, esitys on kuin novellikokoelma, henkilöt eivät siis ole missään suhteessa toisiinsa. Näin on idean ja tekstin, käsikirjoituksen, tasolla. Kun näyttelijä on kuitenkin kaikissa sama Inka Majala, ovat kaikki kuusi henkilöahmoa lihassa ja veressä yksi ja sama. Onko se voinut hämmentää katsojaa? Olisiko ollut selkeämpää ja mielenkiintoisempaa ajatella idean ja käsikirjoituksenkin tasolla henkilöt yhdeksi ja samaksi henkilöahmoksi, joka on tappanut kuusi miestä eri elämänvaiheissa ja nyt kertoo nämä tarinat? Olisi mielenkiintoista kokeilla esittää Kuusi kuoliniskua tällä ajatuksella ja verrata, kumpi versio tuntuisi toimivammalta.

Tarinoiden ja henkilöiden eroina ovat henkilöiden motiivit miehen tappamiseen. Kukaan tappajista ei kuitenkaan kadu tekoaan. Tapot tai murhat ovat eri asteisia, osa ehkä ulkopuolelta katsottuna oikeutetumman tuntuisia kuin toiset. Jää yleisön tehtäväksi päättää, kenen motiivi oli oikeutettu ja kenen ei. Tämä liittyy teemaan, jonka voisi määritellä

kysymyksellä ”voiko miehen tappaminen olla oikeutettua”. Ihmisen kyky sekä hyvyyteen että pahuuteen kiinnostaa tässä minua. ”Ranskalaisen ohjaajan Jean Renoirin mukaan olemme kaikki roistoja ja olemme kaikki hyviä. Riippuu päivästä miten on: nukummeko yömmе sikeästi ja maistuiko kahvi hyvältä.” (Vacklin 2007, 29.)

Kävikö näyttelijäntyön opettajani Jouni Leikkosen päättöresitaalini jälkeisessä palautteessa esittämä kysymys toteen, tyhjentääkö jo alkusysäys aiheen? Kasvaako tematiikka? Ensimmäiseen kysymykseen vastaisin, että ei tyhjennä. Jokaisessa osiossa on eri tarina ja eri motiivi tappaa mies, ja yhdessä nainen ei ole edes syyllinen. Aihetta, miehen tappamista, käsitellään mielestäni siis joka osiossa hiukan eri näkökulmasta, ja näin aihe laajenee ja syvenee ja kokonaisuudessaan näkökulmasta tulee yleisempi, kun käsittelyssä ei ole vain yksittäinen tapaus. Toiseen kysymykseen esittäisin vastakysymyksen, pitääkö tematiikan kasvaa. Jos teemaksi määrittelee ihmisen hyvyyden ja pahuuden, oikean ja väärän, pitäisi kai tematiikan kasvattamiseksi aloittaa pienellä hyvän ja pahan taistolla ja päätyä suurimpaan mahdolliseen. Tällöin jokainen osio ei voisi kertoa niin suuresta hyvän ja pahan, oikean ja väärän taistosta kuin tappaminen on. Jos teeman määrittelee tarkemmin ”voiko miehen tappaminen olla oikeutettua”, pitäisi ristiriidan kai kasvaa joka osiossa, tai kysymykseen vastaamisen olla joka osiossa edellistä vaikeampaa. Toki teoksen Kuusi kuoliniskua voisi rakentaa tällä kaavalla, mutta en tiedä, olisiko se yleisölle yhtään sen mielenkiintoisempi. Sen näkisi vain kokeilemalla. Ideani teoksessa oli kertoa kuusi tarinaa miehen tappamisesta fragmentaarisesti osioihin jaettuna. Tämän idean toteutumiseksi tematiikan ei mielestäni tarvitsekaan kasvaa, mutta kyllä se osio osiolta silti hiukan syvenee.

#### 5.4 Yleisösuhte osana dramaturgiaa

En ajatellut yleisösuhdetta päättöresitaaliani Kuusi kuoliniskua tehdessäni muuten kuin yksittäisten laulujen osalta. En tullut ajatelleeksi tai osannut

ajatella, että yleisösuhteen kuljetusta esityksessä pitäisi suunnitella etukäteen tai että sitä voisi suunnitella etukäteen. Sain siitä kuitenkin palautetta. Mikä on suhde yleisöön ja mikä on katsojan rooli kokonaisuudessa ja kussakin kappaleessa? Vastatakseni näihin kysymyksiin katsoin esityksestäni kuvatun tallenteen (Liite 2), ja seuraavassa analysoin näkemääni.

Suurin yksittäinen tekijä, joka tallenteen esityksessä vaikutti yleisösuhteeseen oli mielenkiintoista kyllä mielestäni se, ettei muiden muusikoiden, pianisti Anu Silvastin ja rumpali Pedram Aflatunin, roolia draaman sisällä oltu määritelty. Lavalla oli siis kaksi henkilöä, jotka olivat suurimmaksi osin pelkästään todellisen nykyhetken tasossa, vaikka yleisöä yritettiin kuljettaa muihin kerronnallisiin tasoihin. Olin miettinyt yleisön ja itseni suhdetta, mutta olin tämän asian suhteen unohtanut, etten ole tämän sooloteoksen ainoa esiintyjä. Rumpali Pedram Aflatunin roolin olin määritellyt kappaleessa *Mysteriet*, jonka lauloin hänen kanssaan duettona – hän oli naisen aviomies, jota nainen muistelee kappaleessa – mutta rooli ei ainakaan tallenteen perusteella välittynyt selkeästi yleisölle. Uskon tämän johtuneen eritoten siitä, että hänen roolinsa muuten teoksessa oli epäselvä, eikä tätä muutosta, rooliin astumista, näytetty tai selitetty millään tavalla. Toki teos toimii myös niin, että muusikot eivät ole osa draamaa, mutta sekin pitää silloin tehdä selkeästi yleisölle selväksi, eivätkä muusikot voi silloin kesken kaiken hypähtää selittämättömästi draaman sisälle. Luulen, että tällöin yleisönkin rooli kannattaa olla vain yleisö, eikä antaa heillekään roolia draaman sisältä.

Tallenteesta huomaan, että käytin esityksessä välillä tarpeettomasti niin kutsuttua neljättä seinää, eli kohdistin katseeni takaseinään yleisön ohi ikää kuin yleisöä ei tilassa olisi ollenkaan. Näin tein muun muassa kolmannessa osiossa *Joku raja* -kappaletta ennen ja sen alussa. Olin ajatellut, että nainen selittää tapahtunutta kuulustelijalle katse tyhjänä, mutta yhtä hyvin tyhjän katseen olisi voinut kohdentaa yleisöön, kun kuitenkin ideana oli, että se toimisi tarinan tasolla valamiehistön roolissa. Nyt tilanne jäi epämääräiseksi tämän neljännen seinän ansiosta ja yleisö joutui tarinan ulkopuolelle, vain seuraajan rooliin. Tällaisissa valinnoissa

intuitio voi pettää, jos intuition pohjalta valitsemaansa toimintatapaa ei perustele edes jälkikäteen järjellä ja avaa itselle kysymystä, miksi teen näin.

### 5.5 Jos tekisin esityksen uudestaan

Jos tekisin esityksen uudestaan, loisin teokseen selkeän kertojahahmon, joka kuljettaisi esitystä ja kertoisi tarinat. Määrittelin yleisön roolin selkeästi ja tempuitta tämän kertojahahmon avulla sanomalla yleisölle: “Tässä esityksessä te, hyvä yleisö, olette valamiehistö ja näiden naisten, syytettyjen, kohtalot ovat teidän käsissänne. Te päätätte kuka on syyllinen ja kuka syytön, kuka tuomitaan kuolemaan ja kuka pääsee vapaaksi. Kuunnelkaa siis tarkkaan, kun naiset kertovat nyt teille tarinansa, puolustuspuheenvuoronsa.” Näin ei jäisi varsinkaan siirtymien aikana epäselväksi, ketä hahmoa yritän esittää, kun siirtymissä hahmo olisi selkeästi kertoja. Tällaista kertojaa, joka on kertomansa tarinan tai tarinoiden yläpuolella, kutsutaan termillä ekstradiegeettinen kertoja, ja sitä luonnehditaan usein nimellä kaikkietävä kertoja – tämä hahmo kertoo tarinaa sen ulkopuolelta käsin (Kantokorpi, Lyytikäinen & Viikari 2005, 150–151). Tämä toisi esitykseen vielä yhden lisätason, joka olisi esityksen tasoista hierarkkisesti korkein.

Tällainen kertojahahmo minulla tavallaan oli esityksessä mukana vahingossa, sillä esityksessä oli kohtia, jotka eivät kuuluneet kellekään kuudesta naishahmosta, mutta en ollut kiinnittänyt siihen erityistä huomiota, enkä siksi ollut suunnitellut tai määritellyt esitykseen selkeää kertojahahmoa. Tämä saattoi tehdä kokonaisuuden hahmottamisesta ja ymmärtämisestä yleisölle haasteellisempaa. Tämä vaikutti myös siihen, ettei yleisön rooli ollut selvä, sillä jos kertojahahmo olisi ollut määritelty ja tarkka, olisi se, kenelle kertoja tarinaa kertoo, ollut sitä myös.

Määrittelin ja toisin tarkemmin esille kehys- ja sisäkertomukset, sen, missä tilanteessa yleisö ja esiintyjät ovat, ja näin ollen myös, mikä heidän roolinsa ja suhteensa kussakin kohtaa on. Minua kiinnostaa tämän esityksen osalta erityisesti kaksi vaihtoehtoa:

1. Tarinalla olisi ekstradiegeettinen kertojahahmo, joka aloittaisi esityksen määrittelemällä yleisön roolin ja tilanteen yllä kuvaamalla tavalla valamiehistöksi, joka kuulee kuuden naisen puolustuspuheet. Tämä kertojahahmo tulisi aina kun siirryttäisiin seuraavan naisen tarinaan. Hän myös lopettaisi esityksen kysymällä yleisöltä "sä et kai väitä se väärin on" ja toimisi näin ollen tarinoiden ja aiheen kommentoijana.

Kuuden naisen kohdalla eli sisäkertomusten osalta tekisin tilannetta selkeämmäksi yleisölle. Tilanne olisi kaikkien kohdalla tämä puolustuspuhe oikeudenkäynnissä. Yleisö tekisi ikään kuin aikahyppäyksiä kuuteen eri oikeudenkäyntiin eli sisäkertomusten naiset eivät olisi keskenään samassa ajassa ja paikassa. Näin ollen yleisö olisi samalla aikatasolla kertojan kanssa ja kertoja veisi yleisön näihin kuuteen eri oikeudenkäyntiin ja lopuksi siis kysyisi yleisöltä, mitä mieltä se on.

2. Kuuden naisen tarinat olisivatkin yhden naisen tarinat. Esityksessä olisi vain yksi hahmo, nainen, joka on tappanut kuusi miestä elämänsä aikana ja kertoo nyt nämä kuusi tappotarinaa puolustuspuheenvuorossa oikeudenkäynnissä, jonka valamiehistön roolissa on yleisö. Tämä olisi siis kehystarina, ja sisätarinat olisivat tarinat miesten tapoista, eli esityksen kertoja olisi sama hahmo, jolle tarinat ovat tapahtuneet, hän vain kuljettaisi tarinoiden kertomisella yleisön kuuteen eri aikaan menneisyydessään.

Tämä muoto antaisi hyvät eväät koomisemmalle esitykselle, sillä se, että tämä yksi ja sama nainen on tappanut elämänsä aikana kuusi avio- tai aviomiestään erilaisista enemmän tai vähemmän järkeenkäyvistä syistä, tekisi tästä hahmosta lähtökohtaisesti hiukan koomisen ja, täytyy sanoa, monitasoisuutensa ansiosta mielestäni erittäin mielenkiintoisen näyteltävän.

## 6 MITÄ OPIN?

Tajusin tämän opinnäytetyöprosessin ansiosta, kuinka tarkkaan esityksen kaikki osa-alueet olisi hyvä miettiä etukäteen. Analysoidessani päättöresitaaliani Kuusi kuoliniskua huomasin, kuinka moni asia oli minulle esiintyjänä ja esityksen dramaturgina epäselvää. Olin jättänyt avoimeksi turhan monta asiaa, ja monet niistä tiedostamatta, vahingossa – kuten tarkka tilanne, esiintyjän rooli kussakin hetkessä, yleisön rooli, esiintyjien ja yleisön suhde sekä esiintyjien suhde toisiinsa eli muusikoiden roolit draaman sisällä. Haluaisin esittää teoksen uudelleen niin, että mieltisin kaikki osa-alueet ja yksityiskohdat tarkemmin. Olisi mielenkiintoista nähdä, millainen esitys silloin olisi ja minkälaisen vastaanoton se saisi.

Jukka Ruotsalainen, yksi näyttelijäntyön opettajistani Teatterikorkeakoulussa, on sanonut moneen otteeseen jotakuinkin näin, että näyttämöllä kaikella on merkitys ja vain se merkitys, joka yleisölle kerrotaan tai näytetään. Jos asetat näyttämölle tuolin, se ei ole “yksinäisyyden symboli”, se on vain tuoli. Jos haluat sen olevan yksinäisyyden symboli, se pitää tehdä sellaiseksi. Tämä muistui mieleeni Kuusi kuoliniskua -esitystä analysoidessani. Yleisö ei voi lukea ajatuksiani, joten kaikki, ihan kaikki, mitä haluan yleisön ymmärtävän, on tehtävä näkyväksi tai kerrottava heille selkeästi. En voi ajatella, että olen tässä vähän niin kuin oikeudenkäynnissä ja yleisö voi tulkita olevansa valamiehistö, jos haluaa. Jos haluan tilanteen olevan tämä, on minun tehtävä se yleisölle selväksi. Muuten tilanne on se, että Inka Maijala laulaa Lahden ammattikorkeakoulun Musiikki- ja draamainstituutin kamarimusiikkisalissa tuoleillaan istuvan yleisön edessä, Anu Silvasti soittaa yleisöstä katsottuna vasemmalla pianoa ja Pedram Aflatuni oikealla cajonia.

Huomasin käyttäväni tässä opinnäytetyössä paljon sanaa ehkä – taiteelle kun ei voi asettaa sääntöjä. On kuitenkin mahdollista määritellä ohjenuoria, joita käyttämällä dramaturginen työ helpottuu. Näin ei tarvitse aina keksiä pyörää uudestaan, ja sääntöjäkin on helpompaa rikkoa ja tehdä totuttua tapaa vastaan, kun tietää, mitä nämä säännöt ja tavat ovat. Kuten

Esslin (1980, 13) toteaa: ”Määritelmät – kuten niiden kritiikitkin – ovat hyödyllisiä ja välttämättömiä, mutta niistä ei koskaan saa tehdä ehdottomia sääntöjä. Jos ne muuttuvat sellaisiksi, niistä tulee kohta este uusien muotojen, kokeilujen ja keksintöjen tielle.”

Taiteessa ei ole oikeaa tai väärää. Teoksen tekijällä tai tekijöillä on kuitenkin useimmiten jokin pyrkimys, tavoite tai toive sen suhteen, mitä haluavat teoksellaan sanoa ja mitä haluavat välittää yleisölle. Vaikka teoksen tekijä ei voi yleisön puolesta päättää, mitä sen edustajat tuntevat, ajattelevat tai ylipäättään ottavat vastaan, on olemassa keinoja, joiden avulla esiintyjän ja yleisön välisen kommunikaation saa toimimaan sulavammin ja tarkoituksenmukaisemmin. Siksi on hyödyllistä analysoida ja määritellä teosten dramaturgiaa, myös jälkikäteen, sillä siitä voi oppia taas seuraavaa teosta varten.

Olen perfektionisti ja pyrin usein huomaamattainikin tekemään heti valmista, mikä tekee tekemisestä raskasta, koska se asettaa sille mahdottoman suuria paineita ja vaatimuksia. Sama kävi tämän kirjoitusprosessin kanssa: alku tuntui ylitsepääsemättömän vaikealta, kun tunsin, että minun piti kirjoittaa tyhjältä yli kaksikymmentä sivua asiallista tekstiä valmiiksi määritellyn aiheen ympärille. Vasta pitkän alkurämpimisen jälkeen ymmärsin, että tähän prosessiin, kuten kaikkiin työprosesseihin, varsinkin taiteellisiin, kuuluu ihan yhtä lailla harjoitusvaihe, jossa pitää hakea ja kokeilla vapaasti ja ilman paineita onnistumisesta. Tämä koskee tämäntyyppisessä kirjoitusprosessissa tiedonhakuja ja tutkimista. Opin, että sille vaiheelle pitää antaa aikaa eikä turhautua, jos ei löydä ensimmäisestä tai toisesta lähdeteoksesta aiheensa ydintä. Yritin siis löytää lähteistä vastausta tutkimuskysymykseeni, vaikka sen tarkoitus on olla vain tutkimisen kohde, johon ei välttämättä löydy vastausta laisinkaan. Tiedon etsimiselle ja lukemansa pohtimiselle ja tutkimiselle paras ympäristö on rento ja kiireetön, mielenkiinto edellä kulkeva työtapana, ei deadline ja valmis työ silmissä kiiltävä tehokkuusajattelullinen stressitila. Kirjoitusprosessissakin pitää mennä sinne, mikä innostaa, ja jos jumiutuu johonkin, kannattaa kokeilla toista reittiä. Opin, että tämäntyyppisen



tutkimisen idea on – kuten niin monessa muussakin asiassa ja elämässä  
ylipäättään – se matka, eikä niinkään määränpään pääseminen.

## LÄHTEET

Aristoteles. 330-320 eaa./ 2012. Runousoppi. Suomentanut Hohti, P. Helsinki: Gaudeamus.

Cronvall, E. 2015. Tiedät vaikka et tiedä tietäväsi – miten intuitiota voi havaita?. Prisma Studion Asta Raamin haastattelusta tehty verkkoartikkeli. Yle Tiede. Viitattu 22.10.2015. Saatavissa: <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/02/05/tiedat-vaikka-et-tieda-tietavasi-miten-intuitiota-voi-havaita>

Esslin, M. 1980. Draaman perusteet. Jyväskylä: Gummerus.

Hotinen, J.-P. 2002. Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like.

Kantokorpi, M., Lyytikäinen, P. & Viikari, A. 2005. Runousopin perusteet. Helsinki: Yliopistopaino.

Mikkola, A.-M., Koskela, L., Haapamäki-Niemi, H., Julin, A., Kauppinen, A., Nuolijärvi, P. & Valkonen, K. 2005. Äidinkieli ja kirjallisuus: Käsikirja. Helsinki: WSOY.

Rohmer, R. 1980. Dramaturgiset peruskäsitteet ja draaman historiallinen typologia. Opetusmoniste. Toimittanut Pohjola, R. Oulu: Oulun yliopisto.

Ruti, E. 2013. Kuinka tulkita laulu paremmin? – Miten tulkintaa voi kehittää?. Musiikkiteatterin opinnäytetyö. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikki- ja draamainstituutti.

Tikkanen, J. 02.04.2015. Kannattaako intuitioon luottaa?. Verkkolehden artikkeli. Helsingin Sanomat. Viitattu 22.10.2015. Saatavissa: <http://www.hs.fi/elama/a1427856048012>

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. 2007. Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Haastattelut:

Rängman, H. 2015. Näyttelijä. Puhelinhaastattelu 14.10.2015.

Leppänen, K. 2015. Näyttelijä. Puhelinhaastattelu 16.10.2015.

## LIITTEET

### LIITE 1

#### KUUSI KUOLINISKUA -TEOKSEN RAKENNE

Esityksen käsikirjoitus eli rakenne:

Musiikillinen teema: ♩ . ♪ ♩ ♩ ( ♩ )

Musiikillisena teemana on Cell Block Tango –kappaleen taustakomppi cajon-rummulla.

Alkuun intro Cell Block Tango –kappaleesta, cajonilla komppia 9 kiertoa + 1 isku, joiden aikana kuuden naishahmon esittely symbolein, kuudennen jälkeen yksi tyhjä ja sitten ensimmäisen hahmon symboli, merkkinä siitä, että se tarina tulee nyt.

1. “Kun elää toisen ihmisen kanssa niin ihan pienet asiat voi ruveta ärsyttämään...”

♪ Vääränlainen mies. Loppuun: “No, mä tempasin haulikon seinältä ja päästelin kaksi varoituslaukausta... Suoraan sen päähän.”

Teema

2. “Minä tapasin Ezekial Youngin Salt Lake Citystä noin kaksi vuotta sitten. Hän sanoi olevansa poikamies ja minä rakastuin heti korviani myöten.”

♪ Kellä kulta, sillä onni...

“Muutettiin heti yhteen ja se oli taivas, kahden huoneen ja keittiön taivas. Hän meni töihin, hän tuli töistä, minä tein drinkin, hän joi sen ja sitten istuttiin syömään illallista yhdessä. Se oli ihanaa.”

♪ ...Kellä kulta, sillä onni...

“Mutta sitten sain selville... Sinkku... Nyt te luulette, että sillä oli vaimo muualla. Sillä oli niitä kuusi. Se oli mormooni. Yllätys! No, illalla Ezekiel tuli töistä, minä tein drinkin, hän joi sen ja sitten minä istuin syömään illallista. Yksin.”

♪ ...Kellä kulta, sillä onni

“Eräät ei yksinkertaisesti kestä arsenikkia.”

Teema

3. “Minä seison kaikessa rauhassa keittiössä ja paloittelen kanaa päivälliseksi ja mietin omiani, kun Wilbur – mieheni – ryntää sisään ja alkaa riehua: “Olet nussinut maitomiehen kanssa!” se huutaa hulluna raivosta, “Mitä?” minä kysyn silmät suurina, “Olet nussinut maitomiehen kanssa!” se vaan karjuu suu vaahdossa ja minäkin jo vähän vihastun, ja sitten se alkaa käydä kohti ja juoksee suoraan veitseeni.”

♪ Joku raja

“Se juoksi siihen kymmenen kertaa. Kuvitelkaa.”

Teema

4. ♪ Mysteries

♪ Du måste finnas

Teema

5. “Minulla ja sisarellani Veronicalla oli siis kaksoisnumero ja mieheni Charlie kulki mukana kiertueilla. Numero oli sellainen, että ohjelman lopuksi heitimme 20 akrobaattitemppua, yyy kaa koo nee vii... spagaatti, karusellikeinu, kotka levällään, takavoltti, kaikki perä perää ilman taukoa. Fantastinen numero. Ehkä olette nähneetkin? No siis, tänä erityisenä iltana oltiin tultu Scandiciin, istuttiin hotellihuoneessa, nappailtiin kolmistaan ja juteltiin niitä näitä. Sitten loppui jäät ja minä

lähdin hakemaan lisää ja kun tulin takaisin ja avasin oven niin... maailma pysähtyi. Veronica ja Charlie oli sängyllä numerossa 17, kotka levällään... Siis se oli niin hurja shokki että minulta musteni kerta kaikkiaan, vasta kun pesin kylpyhuoneessa verta käsistäni tajusin että he olivat kuolleet.”

♪ Femme Fatale

Teema

6. ”Minä rakastin Alvin Lipsschitziä enemmän kuin ketään miestä on koskaan rakastettu. Hän oli maalari... todellinen taiteilija... herkkä... sensitiivinen... Mutta hänellä oli aina kamalia vaikeuksia itsensä kanssa. Yritti löytää itsensä. Ja joka ilta hän lähti etsimään, ja löysi Ruthin, ja Gladysin, ja Rosemaryn, ja Irwingin. Voi sanoa, että meidän suhde kaatui taiteellisiin näkemyseroihin. Hän piti itseään elävänä persoonallisuutena. Minä en.

♪ Charityn monologi

♪ Sydänparka

Teemat + ♪ Cell Block Tangon kertosäe: ”Jos vielä voisin, en toimis toisin. Sä et kai väitä se väärin on?”

## LIITE 2

Videotallenne päättöresitaalista Kuusi kuoliniskua 17.04.2014.

YouTube. 23.10.2015. Nähtävissä:

<http://www.youtube.com/watch?v=TlfDjwk5nuc&sns=em>

### LIITE 3

#### PÄÄTTÖRESITAALIOHJE

elokuu 2012

LAMK: Musiikki- ja draamainstituutti, Musiikkiteatteri

- pääinstrumentin ammatillinen taidonnäyte
- toteutukseltaan akustinen, pianosäestyksellinen lauluilta
- opiskelijan itsensä näköinen, dramaturgisesti mielenkiintoinen, temaattinen kokonaisuus, jonka pääpaino on lauluilmaisussa
- suorittaminen edellyttää hyväksytyä valmiuskoetta
- laulujen määrä 7–10 kappaletta, jotka ovat monipuolisia ja teknisesti, tulkinnallisesti tai laulun muodon kannalta vaativia ja jotka sisältyvät valmistettuun ohjelmistoon (120 laulua)
- yksilösuoritus, yhden avustajan käyttö sallittu
- kesto 30–50 min
- julkinen, esityspaikkana kamarimusiikkisali
- oppilaitos järjestää tilan, pianistin, mustavalkoisen julisteen ja käsiohjelman
- vastaava opettaja oma laulunopettaja
- opiskelija ja laulunopettaja vastaavat yhdessä käytännön järjestelyistä (ilmoittautuminen, aikataulut, tilavaraukset)
- päättöresitaalin ohjelmisto tulee hyväksyttäväksi vastuunopettajalla viimeistään kaksi (2) kuukautta ennen esityspäivää
- suullinen palaute, arviointi hyväksyty / hylätty