

Lausunta taiteena ja tapahtumana

**- tekstikeskeisyys, esittäjäkeskeisyys ja lausunnan positiot
lausuntaa koskevan kirjallisen aineiston ja teatterintutkimuksen
viitekehyksessä**

Katri Mehto

Lisensiaatintyö

Teatteritiede
Taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
2008

Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tdk		Laitos Institution – Department Taiteiden tutkimus	
Tekijä/Författare – Author Katri Mehto			
Työn nimi Arbetets titel – Title Lausunta taiteena ja tapahtumana - tekstikeskeisyys, esittäjäkeskeisyys ja lausunnan positiot lausuntaa koskevan kirjallisen aineiston ja teatterintutkimuksen viitekehyksessä			
Oppiaine Läroämne – Subject Teatteritiede			
Työn laji Arbetets art – Level lisensiaatintyö	Aika Datum – Month and year marraskuu 2008	Sivumäärä Sidoantal – Number of pages 192	
<p>Tiivistelmä Referat – Abstract</p> <p>Tutkimus tarkastelee suomalaista lausuntataidetta genrenä ja tapahtumana. Tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota lausunnan traditioille ja erityispiirteille ominaisiin käsitteisiin ja diskursseihin, joiden kautta lausuntaa on alan kirjallisuudessa määritelty. Tutkimus käsittelee lausuntaesityksen teoreettisia ja käsitteellisiä edellytyksiä. Lausuntaa on pyritty rajaamaan nimenomaan erona teatteriin. Tutkimuksessa paneudutaan näihin rajauksiin paitsi historiallisen ja diskurssianalyttisen lähestymistavan kautta, myös puhtaasti teatterintutkimuksen käsitteitä hyödyntäen.</p> <p>Keskeisiä tutkimuksessa käytettäviä käsitteitä ovat jako tekstikeskeisyyteen sekä esittäjäkeskeisyyteen esityksen lähtökohtina, sekä ajatus teatterillisuudesta erilaisina tekoina, jotka vaikuttavat esitystapahtumaan ja vastaanottoon.</p> <p>Tutkimuksen loppuosassa lausuntataide asetetaan osaksi postmodernia taidekenttää ja uusia runonesittämisen ja runoesitysten muotojen kirjoa. Esitystaiteen, performanssin ja soveltavan teatterin piirteitä ja metodeja on tullut myös lausunnan alueelle ja tämä muokkaa lausuntagenren rajoja ja rajauksia.</p> <p>Lausunnan identiteettiä on määrittänyt käsitys lausunnan alisteisuudesta kirjallisuudelle. Tämä on ollut lähtökohta lausunnan funktion, tarpeellisuuden ja erityislaadun määrittelylle ja korostamiselle. Lausunnasta kirjoitettaessa on käytetty diskursiivisia keinoja, joilla tätä identiteettiä on pyritty merkitsemään ja vahvistamaan. Yksi keskeisimmistä diskursiivisista keinoista on ollut ajatus lausunnasta ”pelkistyneenä” ja siten ”puhtaana” esittämisen muotona, joka palvelee suoraan ja ”nöyrästi” runoutta ja runoilijaa. Runouden palvelemisen ihanteessa ovat korostuneet ajatukset kirjailijasta merkitysten alkuperänä ja tekstistä paikkana, jossa tekijän intentiot ilmenevät.</p> <p>Lausuntaesitystä kuitenkin määrittää pikemmin sen tapahtumanomaisuus, kommunikaatiotilanne, jossa katsojan mielenkiinto ohjaa enemmän sensorisen tason kommunikaatio esiintyjään nähden, kuin teksti jota esiintyjä välittää. Tässä mielessä esitystilanne on aina esiintyjäkeskeinen.</p> <p>Toinen lausuntaan liittyvä vahva diskurssi liittyy siihen, että lausuja ei näyttele. Tekstiin kirjoitetun roolihaamon puute ei kuitenkaan tarkoita ettei roolia olisi tai että lausuja olisi välttämättä lavalla ”omana itsenään”. Näyttelemistä ei määritä valittu tyylilaji vaan se, nostaako esiintyjä jotakin tunnetta katsojien havaittavaksi. Näyttelemistä on lausuntakirjallisuudessa määritelty fyysisten määreiden kautta sekä sen kautta, mikä on nähty kulloinkin teatterille ja näyttelemiselle vallitsevaksi.</p> <p>Genreen liittyvä kielenkäyttö on osa genreen liittyvän yhteisön ja identiteetin rakentamista, ylläpitoa ja merkityksien luomista. Lausuntataide aina ollut pieni taidemuoto, joka olemassaoloaan oikeuttaakseen ja varmistaakseen on pyrkinyt määrittelemään rajojaan. Rajojen hämärtyminen on koettu taidemuotoa uhkaavaksi asiaksi. Tämä on merkittävä syy siihen, miksi lausuntaan ei ole mielellään haluttu päästä teatterinomaisuutta tai sitä on ankarasti arvosteltu. Postmodernissa taidekentässä lausunnan perinteen vahvat ajatukset merkityksen löytämisestä ja välittämisestä, pelkistetystä, puhtaasta ja aidosta, ovat ongelmallisia. Uusien runonvälittämisen kanavien (poetry reading, poetry slam, sähköinen runo ja niin edelleen) keskellä perinteinen lausuntataide on menettänyt perinteisen funktionsa runouden levittäjänä.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Lausuntataide, lausuja, identiteetti, genre, teatterillisuus, tekstikeskeisyys, esittäjäkeskeisyys, diskurssi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Hum. Tdk kirjasto			

JOHDANTO	1
1.1. Tutkimus ja tutkijan positio	1
1.2. Tutkimuskysymys	6
1.3. Lausuntataiteen taustoja	8
1.4. Aineisto ja metodit	11
2. LAUSUNTATAIDE	22
2.1. Lausunta genrenä ja traditiona	22
2.2. Lausunta esiintymistaidon apuvälineenä	31
2.3. Lausujayhteisö – lausujaidentiteetti	34
2.4. Lausunta erityisryhmänä ja sen koodit	39
3. LAUSUNTAESITYKSEN LÄHTÖKOHTIA	43
3.1. Lausuntaesitys	43
3.2. Tekstikeskeisyys – lausunta runouden kanavana ja esityksen lähtökohtana	48
3.2.1. Väylä runoilijaan	53
3.2.2. Kohti esittäjäkeskeisyyttä	57
3.2.3. Tekstikeskeisyyden perintö	61
3.3. Esittäjäkeskeisyys	66
3.3.1. Tulkinnan ja ilmaisun idea	70
3.3.2. Lausujan minä-tunnot	79
3.3.3. Kaikki peliin	83
4. LAUSUNTA JA TEATTERI	89
4.1. Teatterillisuus	89
4.2. Lausuja, näyttelijä, kieli ja rooli	97
4.3. Pelkistyneisyyden ja puhtauden idea	103
4.3.1. Dikotomioita	110
4.3.2. Teatterillistumista ja tyylien kirjoja	114
4.4. Sanat vastaan teot	117
4.5. Lausumisen retoriikka	121
5. KOHTI UUTTA MONIÄÄNISYYTTÄ	126
5.1. Monologisuuden retoriikka ja totuusdiskurssi	126
5.2. Tekstin mielihyvää ja ruumiin nautintoa	131
5.3. Runokanavat nyt	137
5.3.1. Poetry reading	138
5.3.2. Performance poetry ja poetry slam	141
5.3.3. Sähköinen runo ja äänirunous	147
5.3.4. Uudet kontekstit	149
5.4. Liedistä räppiin, salongista roskikseen: esityksellisiä kokeiluja ja opetuksen uusia metodeja 2000-luvulla	154
5.5. Siirtymätila	164
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	169
Lähteet	178
Liitteet	185

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimus ja tutkijan positio

Pari vuotta sitten olin, kuten niin monena aikaisempanakin kesänä, opettamassa teatteri-ilmaisua ja lausuntaa Suomen Lausujain Liiton kesäkurssilla Suolahdessa. Viikon päätteeksi teimme ryhmäni kanssa lyhyen, noin kahdenkymmenen minuutin mittaisen demoesityksen, jossa jokainen esitti tekstinsä, tai osan siitä, sellaisessa ohjauksellisessa muodossa jonka olimme tekstin ympärille viikon aikana rakentaneet. Lisäksi kaikki osat olivat harkitussa esityksellisessä yhteydessä toisiinsa, niin että palaset muodostivat dramaturgisen kokonaisuuden.

Esityksen jälkeen eräs katsomassa ollut kurssilainen, keski-ikäinen mies, sanoi minulle ohimennessään: ”Hieno performanssi”.

Ensimmäinen reaktioni oli käsitteellisestä epätarkkuudesta johtuva akateeminen tuohtumus: kyseinen kurssilainen ei käyttänyt oikein termiä performanssi. Esityksessä oli korkeintaan yksi osa, jonka olisi voinut sanoa lähestyvän performanssitaidetta: runoa ei puhuttu vaan se heijastettiin esiintyjän keholle, esiintyjä suoritti todellista, ei kuviteltua, toimintaa meikkaamalla itseään. Esitys kesti meikkaamiseen tarvittavan ajan. Mutta koko esityskokonaisuus? Performanssi? Ei todellakaan, ei minusta.

Toinen ajatukseni oli, että se esityksellinen ote ja muoto, jonka olimme demoon löytäneet, oli katsojasta niin outo, että hän käytti sanaa performanssi kuvaamaan erilaisuutta, erikoisuutta, ehkä vaikeastilähestyttävyyttä. Näinhän termiä performanssi joskus käytetään, kuvaamaan jotain käsittämätöntä ”taidehäröilyä”.

Ristiriitaisten tunteiden ja ajatusten riivaamana päädyin kuitenkin tulkitsemaan lauseen ”Hieno performanssi” tarkoittavan suunnilleen: ”se oli performanssiksi hieno esitys mutta ei se lausuntaa ollut.” Olimmehan lausuntakurssilla, ja oletusarvo oli, että kaikki

esitykset ovat lausuntataiteen piiriin kuuluvia. Katsoja halusi siis palautteellaan todennäköisesti sekä kiittää että moittia: hyvä se oli mutta lausuntaa se ei ollut, joten kutsutaan sitä nyt vaikka performanssiksi.

Tämä kokemus on yksi osoitus ja esimerkki siitä, miten toisenlaisessa kulttuurisessa kontekstissa lausuntataide nyt elää. Vielä parikymmentä vuotta sitten olisi ollut omituista ja jonkinlaiseksi hassutteluksi katsottavaa kokeellisuutta, että lausuntakurssin osallistujat tekevät yhteistoiminnallisesti esityksen, jossa esittäjien toiminta on merkittävää ja tekstistä puhutaan ehkä vain osa. Olisi ollut erikoista, jos esitys olisi toteutettu näyttämöllisin ja dramaturgisin keinoin, niin että esityksen muoto välittää merkityksiä melkein enemmän kuin tekstit. Ei olisi tullut kuuloonkaan, että joku esittää tekstinsä esityspaikan ulkopuolelta, ikkunan alta huutaen, saati että tekstiä ei puhuttaisi lainkaan.

Se, että lausuntakurssin kontekstissa olevaa esitystä kutsutaan performanssiksi, kertoo suuresta lausuntamaisen muutoksesta. Esitys voi olla osa lausuntataidetta ilman että se ottaa itselleen nimikkeen "lausuntaesitys".

Tämä subjektiivisesti tulkittu kokemuksellinen esimerkki oli eräs niistä tärkeistä sysäyksistä, jotka saivat minut pohtimaan sitä, mitä lausuntataide oikein on ollut ja on, mitä se ei ole, mitä sen on katsottu tai haluttu olevan. Mitä se voi olla tänä päivänä? Miten pikkuvaltio Lausunnan rajat on vedetty, miten niitä on varjeltu ja onko esittävän taiteen kenttä nykyään kuin yhdentyvä Eurooppa: rajat ovat nimellisiä, ihmiset ja ideat liikkuvat vapaasti eikä kukaan voi aivan tarkasti sanoa missä Lausunta loppuu ja Teatteri alkaa.

Näkökulmani lausuntaan on kahtalainen: toisaalta olen lausuja, lausunnan opettaja ja ohjaaja, toisaalta olen teatterin tutkija, jolla on teatteritieteen ja taiteentutkimuksen tausta ja tutkinto.

Hans-Georg Gadamerin hermeneuttisen tulkinnan kehän (tai spiraalin) mukaan tutkija, tehdessään tulkintoja ”tekstistä”, ei voi välttää ennakko-asenteita siinä mielessä että tutkija olisi jotenkin ”neutraali”, vaan hän koettaa kuunnella tutkittavaa materiaalia ja siinä prosessin aikana tapahtuvia muutoksia:

- - A person trying to understand a text is prepared for it to tell him something. That is why a hermeneutically trained consciousness must be, from the start, sensitive to the text's alterity. But this kind of sensitivity involves neither "neutrality" with respect to content nor the extinction of one's self, but the foregrounding appropriation of one's own fore-meanings and prejudices.¹

Tietoisuus omista lähtökohdista on välttämätöntä, jotta teksti voisi asettua dialogiin tutkijan ennakko-oletusten kanssa.² Tämän dialogin kautta ymmärrys kasvaa, muuttuu ja kehittyy prosessin aikana.

Thomas Postlewaitin mukaan historiantutkijan on oltava myös tietoinen niistä oman aikansa diskursseista, arvoista ja kulttuurijärjestelmistä, jotka rakentavat hänen omaa ymmärrystään. Näitä ovat erilaiset kielikuvat, tulkinnalliset jäsentelyt ja kerronnalliset rakenteet, joita käytetään menneisyyden konstruointiin.³

Tutkija on siis tulkitsija, joka asettuu vuoropuheluun tutkimusaineiston kanssa, kyseessä on vuorovaikutuksellinen suhde.⁴ Mutta millaiseksi tuo vuoropuhelu muodostuu kun tutkija on itsekin tutkittavan kentän yksi toimija?

Oman positioni tarkentamiseksi on ehkä syytä esitellä lausuntakontekstini: aloitin lausunnan harrastuksen tullessani yliopistoon opiskelemaan teatteritiedettä untuvikkoisena ylioppilaana 1983. Olin pyrkinyt Teatterikorkeakouluun (kaikkihan sinne joskus pyrkivät...) dramaturgian linjalle, kuitenkin pääsemättä. Teatteritieteen ohessa halusin haastaa itseni katsomaan, onko minussa lainkaan esiintyjän kykyä (kaikkihan me haluamme osoittautua joutseniksi, emmekä rumiksi ankanpoikasiksi...). Puheopin

¹ Gadamer 2006: 271–271.

² Gadamer 2006: 272.

³ Postlewait 1997: 27–28.

⁴ Jokinen- Juhila – Suoninen 2006: 212.

opinnot ja siihen sisältyvä lausunta tuntuivat olevan pienimuotoinen ja ”turvallinen” väylä esiintyjyyden kokeilemiseksi.

Se osoittautui kaikkea muuta kuin turvalliseksi ja pienimuotoiseksi.

Vuonna 1990 voitin nuorille lausujille tarkoitetun Veikko Sinisalo -kilpailun. Sen jälkeen olen tehnyt neljä omaa lausunta- tai monologi-iltaa, ohjannut, esiintynyt ja opettanut. Myöhemmät opintoni Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen linjalla (1998–2002) ovat laajentaneet merkittävästi taide- ja teatterikäsitystäni, ja olen käyttänyt soveltavan draaman metodeja lausujia opettaessani ja ohjatesani. Oman esiintyjyyteni kehittämiseksi olen käyttänyt hahmometodista lähestymistapaa, en järjestelmällisesti, mutta itselleni luonnostaan kehittyneenä esiintymis-olemisen tapana. Ohjaustöissäni lausujien kanssa olen käyttänyt siekailematta kaikkea mahdollista impulssiaineistoa erityisesti niin kutsutusta uudesta dramaturgiasta, performanssista ja esitystaiteesta.

Olen kohdannut monia merkittäviä lausujia ja opettajia ja useat heistä, kuten esimerkiksi ensimmäinen lausunnan ja puheilmaisuksen opettajani FL Marja-Kaarina Koskinen, FT (h.c) Ritva Ahonen, näyttelijä Seela Sella ja monet muut, ovat jättäneet pysyviä jälkiä. Teatteriopinnotni tärkeitä vaikuttajia ovat olleet muunmuassa dramaturgi Marja Louhija sekä ohjaajat Pieta Koskenniemi ja Tuija Kokkonen. Monien kanssa teen yhä jatkuvasti töitä. Olen kirjoittanut lausunnoista 1990-luvulla Suomen Lausujain Liiton ja Logonomit ry:n yhteiseen *Kaje*-lehteen (jonka julkaiseminen loppui 1995) sekä yhden artikkelin: ”Runo, ruumis ja nautinto” (teoksessa *Lihasta sanaksi* 1997), jossa tutkin Barthesin jouissance – plaisir -käsitteiden sekä yleisötutkimuksen pohjalta lausuntatilannetta ja sen vastaanottoa.

Yksi tapa ymmärtää tutkijan ja aineiston välistä suhdetta on purkaa sitä, miten tutkijan omat henkilökohtaiset kokemukset, elämänhistoria ja yhteiskunnallinen

paikka saavat hänet näkemään aineistosta tiettyjä asioita.⁵ Oma asemani suomalaisen lausuntataiteen kentällä ei ole aivan mitätön ja olen opetus- ja ohjaustyössäni määrätietoisesti etsinyt lausuntataiteeseen uusia muotoja ja tekemisen tapoja. Tämä tutkimusalueen kokemuksellinen ja käytännöllinen tuntemus on suuri etu ja suuri haaste. Koska lausunnasta on olemassa vähän kirjoitettua materiaalia ja edeltävää tutkimusta, olen tutkijana joissakin tapauksissa joutunut turvautumaan omaan kokemukseeni ja omiin (ei aina dokumentoituihin) havaintoihini. Näissä yhteyksissä olen pyrkinyt myös selvästi ilmituomaan tämän. Kun siis esimerkiksi viime vuosina lausuntataiteen opetuksen kentällä tapahtuneista muutoksista ei ole mitään dokumentoitua aineistoa, olen pyrkinyt kuvaamaan sen, mitä itse olen nähnyt, havainnut (ja myös osin ollut tuottamassa) ja pyrkinyt liittämään sen laajempiin ilmiöihin. Olen kuitenkin pyrkinyt välttämään itsereflektiivisyyteen uppoutumista. Nähdäkseni tällainen lähestymistapa on ainoa mahdollinen tässä tapauksessa. Kun kyseessä on tieteellinen tutkimus, jonka pyrkimyksenä on tuottaa uutta tietoa, olisi järjetöntä ohittaa se kokemusperäinen tieto, joka itselleni on lausunnasta kerääntynyt viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana.

Tutkijan ääni on läsnä kaikessa kysymyksenasettelusta, aineiston valinnasta, metodin ja kohteen kuvauksesta tulkintoihin ja johtopäätöksiin. Myös tutkija on osa diskursiivista kenttää, myös hän käyttää kieltä ja konstruoi todellisuutta kulttuurisena toimijana.⁶ Tämän peruslähtökohdan kautta olen pyrkinyt asettumaan dialogiin aineiston kanssa ja lähestymään sitä käyttäen erilaisia teoreettisia välineitä, saattaakseni tutkimuskohteeni alati uuteen valoon. Olen pyrkinyt kysymään kysymyksiä, joita en lausunnan ohjaajana, opettajana ja esiintyjänä kenties kysyisi, vaikka ilmeistä on, että saamani vastaukset (tai ehdotukset vastauksiksi) vaikuttavat sekä omaan, että mahdollisesti myös muitten toimintaan lausunnan kentällä.

⁵ Jokinen – Jutila – Soininen 2006: 212–213.

⁶ Jokinen – Juhila – Soininen 2006: 213.

1.2. Tutkimuskysymys

Tässä työssä tutkin sitä, mitä lausunta on taiteena ja tapahtumana. Miten lausuntataiteen merkitys on nähty? Miten lausuntaa on pyritty määrittelemään? Mitkä ovat lausunnan merkkejä? Mikä tekee lausunnasta lausuntaa vai tekeekö mikään? Onko kyse ennemminkin nimeämisen ongelmasta ja tradition ylläpitämisestä kuin siitä, että genren rajat voitaisiin selkeästi määritellä? Pyrin osoittamaan, kuinka lausunnalle annettu funktio ja merkitys ovat muuttuneet tähän päivään tultaessa, ja kysyn, mikä on lausuntataiteen merkitys ja positio postmodernin maailman ja taidekentän kontekstissa.

Suhteessa lausuntataiteeseen taidemuotona ja tapahtumana tulen erityisesti kiinnittämään huomion niihin konventioihin, jotka ovat olleet lausunnan traditioille ja erityispiirteille ominaisia, ja niihin käsitteellisiin ja ideologisiin konteksteihin, joiden kautta lausuntaa on määritelty. Käsittelen myös lausuntaesitystä tapahtumana, en kuitenkaan tiettyä esitystä tai esityksiä analysoiden vaan lausuntaesityksen teoreettisia ja käsitteellisiä edellytyksiä purkaen. Käsittely on liitoksissa teatteriin ja teatterintutkimukseen. Lausuntaa on koitettu rajata nimenomaan erona teatteriin, on kiistelty pitkään siitä, onko lausuja näyttelijä vai ei. Pyrin paneutumaan näihin rajauksiin paitsi historiallisen ja diskurssianalyttisen lähestymistavan kautta, myös puhtaasti teatterintutkimuksen käsitteitä hyödyntäen.

Teatterin ymmärrän laajana kenttänä, johon ei liity vain tekstilähtöinen teatteri vaan laaja kirjo erilaista esittämistä aina rituaaleista performanssiin ja uuteen esitystaiteeseen. Tämän Richard Schechneriltä (ja Victor Turnerin etnografisesta tutkimuksesta) peräisin olevan näkemyksen, niin sanotun laajan esityskäsityksen mukaan mitä tahansa voidaan tarkastella esityksenä (performance) ja esitykset ovat tekoja tai toimintoja (actions).⁷ Termi performance on tässä siis ymmärrettävä laajempänä kuin alussa kerrotussa kokemuksessani käytetty käsite performanssi, jolla viitattiin performanssitäiteeseen taidemuotona.

⁷ Schechner 2002: 1–2.

Lähestyn lausuntaa esitystapahtumana. Kuten olen artikkelissani ”Runo, ruumis ja nautinto” (1997) pyrkinyt hahmottamaan, useimmiten katsojia kiinnostaa enemmän näyttämöllä edessämme oleva ihminen, persoona, kuin pelkkä runo, jota esiintyjä on tullut välittämään. Määrittävätkö lausuntaa enemmän esitystapahtuma ja sille ominaiset asiat kuin lausunnan perinteinen sidos kirjallisuuteen ja runonvälittämiseen?

Lähestymistapani on kahtalainen: toisaalta tarkastelen lausuntataidetta historiallisten lähteiden ja historiallisen kontekstin kautta. Toisaalta pyrin paneutumaan lausuntaan tapahtumana, jossa tapahtuu joitain tekoja ja toimintoja ja sitä kautta sen käsitteellisiin ja genre-lähtökohtiin: mitä se on, mikä erottaa sen teatterista vai erottaako mikään?

Tutkimuksen loppuosassa tulen asettamaan lausunnan osaksi postmodernia taidekenttää ja uusia runonesittämisen ja runoesitysten muotojen kirjoa ja kysyn, miten lausunta asettuu tähän maisemaan. Esitystaiteen, performanssin ja soveltavan teatterin piirteitä ja metodeja on tullut myös lausunnan alueelle ja tämä muokkaa lausuntagenren rajoja ja rajauksia tavalla, jonka vaikutuksia voimme tässä vaiheessa ehkä vain aavistellen hahmotella. Lausunnan perinteisten muotojen ja uusien runonesittämisen muotojen välillä tuntuu olevan kuitenkin myös yllättäviä yhteyksiä. Vanha on tullut uudelleen esiin esimerkiksi runon äänellisiä ulottuvuuksia korostavan ajattelun ja esittämistavan kautta. Se, mikä vielä jokin aikaa sitten näyttäytyi pateettisena äänimaalailuna, saattaa postmodernisissa kontekstissa kuulostaa jännittävältä ja karnevalistiselta. Tämä lausuntataiteen ”uuden” ja ”vanhan” liike omassa ajassamme on alue, joka kaipaa tutkimusta, analyysia ja uusia perspektiivejä.

Olen rajannut lausuntataiteen käsittelyn vain suomalaiseen näkökulmaan, enkä vertaa lausunnan kotimaisia muotoja ja traditioita muiden maiden runonlausuntaperinteisiin, esimerkiksi saksankielisen alueen *Dichtlesung* -perinteeseen tai anglosaksisen maailman *poetry recitation* -perinteeseen. Ainoa alue, jossa hyppään hetkeksi kotomaamme rajojen ulkopuolelle, on esitellessäni uusien runokanavien, kuten poetry readingin ja poetry slamin, muotoja. Mutta esimerkiksi yhdysvaltalaisessa, lähinnä kouluissa ja yliopistoissa tapahtuvassa runonlausunnassa on kiinnostavia

yhtymäkohtia meidänkin historiassamme näkyvään ajatukseen runonlausunnasta kirjallisuuden ja oman kulttuuriperinnön opetuksen ja omaksumisen välineenä ja toivon voivani tutkia myös tätä myöhemmin lisää.

1.3. Lausuntataiteen taustoja

Nationalismin voidaan sanoa olleen se voima, joka nosti lausunnan merkittäväksi taidemuodoksi. Suomalaisen lausuntataiteen juurten on sanottu usein olevan toisaalta kansanrunoudessa ja sen suullisessa esitystraditiossa.⁸ En ota tässä tutkimuksessa kantaa siihen, kuinka paljon runonlaulantaperinne oikeastaan on vaikuttanut suomalaisen lausuntataiteen muovautumiseen (muuten kuin ajatuksellisesti: ”Meillä on vanha runonlaulantaperinne”) tai tulevatko suurimmat vaikutteet kuitenkin eurooppalaisesta runonlausunta ja runonluenta -perinteestä. Suomalaisuusaatteen ja kansallisen herätyksen myötä lausunta alkoi muovautua erilliseksi taiteekseen ja taidokseen. Samalla siitä tuli eräs keskeinen nationalismin ilmentymä ja keino kohottaa mielialoja ja isänmaallisia tunteita. Nuoren ja vastaperustetun Suomalaisen Teatterin näyttelijöistä moni lausui runoja erilaisissa juhlanäytöksissä. Lausuntaesitysten ja suomenkielisen ammattiteatterin alkutaival kulkivat käsikädessä aatteellisuuden, paatoksellisen runouden ja mahtipontisen deklamoivan esitystavan kanssa.⁹

Tutkimuksessaan Suomalaisen Teatterin naisnäyttelijöistä Hanna Suutela toteaa, että porvarilliset tyttökoulut olivat Suomalaisen Teatterin yleisön ja mahdollisten näyttelijöidenkin rekrytointipohja 1880-luvulla: fennomaaneille suomenkielinen koulutus oli avainkysymys, ja tässä koulutus- ja sivistystehtävässä lausunnalla oli tärkeä osa. Suomalaisissa tyttökouluissa lausunta oli oma oppiaineensa mutta myös keino opettaa

⁸ Heikkinen 1980: 3–4.

⁹ Heikkinen 1980: 3–4, Salola 1968: 179.

suomea ja vieraita kieliä. Saksaa opiskeltiin Schilleriä lausumalla. *Orleansin neitsyen* ja *Wilhelm Tellin* patriotismi jäi osaksi tyttökoululaisten henkistä pääomaa. Juhlatilaisuuksiin valmistettiin isänmaallisia lausuntaesityksiä, ja lausuntaa pyrittiin kehittämään oppiaineena.¹⁰

Lausunta oli siis sekä sivistyksen että suomalaisuusaatteen palveluksessa. Tämä aatteen ja paatoksen palo näkyi pitkään suomalaisessa lausuntataiteessa.

Lausuntaesitys oli teatteriesitystä helpommin liikuteltavissa ja järjestettävissä eri tilaisuuksiin, se loi arvokasta ja vakavaa ilmapiiriä. Toisaalta se toi myös humoristista kevennyttä kun sitä kaivattiin. Lyhyet lausuntanumerot erilaisten juhlatilaisuuksien ohjelmina ja muun muassa iltamaperinteessä ovat edelleen osa lausuntakenttää, tosin harvinaisemmiksi käymässä.

Lausuntaan liittyi seremoniaalisia, jopa rituaalinomaisia piirteitä: pakollinen lausuntanumero herätti henkeä ja kosketti tunteita niin iltamissa kuin hautajaisissa, niin suojeluskuntatalolla kuin työväentalolla, kansakoulun kevätjuhlassa ja akateemisissa riennoissa, sodassa ja rauhassa. Ella Erosen lausuma Maamme-laulu Tukholman stadionilla talvisodan aikana 1940 on tämän perinteen myyttisiin mittoihin kohonnut kirkastuma, kansakunnan, historian ja aatteen kollektiivinen juhlahetki.¹¹

Modernin runouden murros 1950 -1960 -luvulla oli myös lausuntataiteen murros, vaikkakin lausunta reagoi lyriikan muutokseen hitaasti ja melkoisella viiveellä. Timo Tiusanen näkee tuolloisen lausunnan kriisin syinä sukupolven vaihdoksen, nuorten lausujien vähyyden, radion ja levysoittimen osuuden runouden välittämistehtävässä sekä ennen kaikkea lyriikan murroksen. Tiusasen mukaan traditiossa koettiin katko kun

¹⁰ Suutela 2005: 120–121.

¹¹ ”Tukholman stadionilla hän lausui J. L. Runebergin runon *Vårt land* (*Maamme*) tavalla, joka teki radion välittämänä syvän vaikutuksen sekä ruotsalaisiin että sodan ahdingossa eläviin suomalaisiin. Tapauksen jälkimaine saavutti myyttiset mittasuhteet: lehtikirjoituksissa Ella Erosta luonnehdittiin koko hätääkärsivän Suomen ääneksi.” <http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/1127/>. Artikkelin kirjoittaja: Helka Mäkinen.

uusi runo vaatikin jotain aivan muuta: ” - Kypsät lausuntataiteilijat, jotka ovat ehtineet piintyä kiinni totunnaiseen esitystyylinsä, vieroksuvat uutta runoa.”¹² Tiusasen mukaan lyriikka pääsi livahtamaan seuraajataiteensa edelle ja lausunta tuli noin 10 -15 vuotta jälkijunassa.¹³

Lausunnan toisen murroksen voidaan nähdä tapahtuneen 1980-luvulla, jolloin niin sanotut ”teatterilliset” piirteet tulivat lausuntaan.¹⁴ Näitä piirteitä olivat esimerkiksi liikunnan, lavasteiden ja rekvisiitan käyttö, visuaalisuus ja runon muuttaminen repliikinomaiseksi ja omakohtaiseksi.¹⁵ Tätä vaihetta on arvosteltu kovastikin. Teatterillisen lausunnan ilmiöön liittyi monien mielestä selviä ylilyöntejä. Mutta voidaan sanoa, että kaiken kokeilun keskellä lausunta sai 1980-luvulla selvästi lisää näyttämötaiteen makua. Lausunnan 1980-luvun murros liittyi siis erilaisten esitystyilien ja ilmaisukeinojen laajenemiseen.

Lausunnan kolmas suuri murros on nähdäkseni menossa nyt, ja tämän murroksen tiettyjen piirteiden havaitseminen ja todentaminen on tämän tutkimuksen eräs keskeinen tehtävä. Tämä uusin murros ei johdu niinkään lyriikan muutoksista, kuten ensimmäinen, eikä uusien esityskeinojen tulosta, kuten 1980-luvulla, vaan runouden levityskanavien muutoksista. Tämä vaikuttaa suoraan lausunnan perinteiseen funktioon runon välittäjänä.

Suurin välillinen vaikutus on viime aikoina ollut esitysrunouden eri muotojen tulolla Suomeen. *Poetry reading*, *slam poetry* ja Internet ovat muuttaneet runouden ”jakelukanavia”, ja tämä vaikuttaa lausunnan merkityksen muuttumiseen.¹⁶

¹² Tiusanen 1963: 217.

¹³ Tiusanen 1963: 218. Esko Karppanen tosin toteaa artikkelissaan *Kaje* -lehden vuosinumerossa 1995, ettei suomalaisen lausuntataiteen kriisi johtunut pelkästään uuden runon riimittömyydestä, sillä mitattomia Södergrania ja Valaa lausuttiin jo aikaisemmin ja toisaalta 1950-luvulla Tynni, Meriluoto ja Mannerkorpi kirjoittivat metriselle rytmille perustuvaa runoutta. Karppasen mukaan lausujien kriisin aiheutti pikemminkin uuden runon imagismi, kuvakäsitys. *Kaje*, vuosikirja 1995.

¹⁴ Vuorimies 1998: 13, Koskinen 1995: 21–22.

¹⁵ Koskinen 1995: 21–22 .

¹⁶ *Poetry reading*, runonluenta, on esitysmuoto, jossa runoilijat itse lukevat runojaan yleisölle. *Slam poetry*, lavarunous, on runon esittämisen muoto, jossa tekijä esittää kilpailunomaisessa tapahtumassa oman runonsa yleisölle, joka äänestää parhaan esityksen. Näistä runonesittämisen uusista muodoista luvussa 5.3.

Toisaalta lausunnan nykyinen murrosvaihe liittyy myös nykyteatterin, esitystaiteen ja performanssin sekä soveltavan teatterin alueelta levinneisiin uusiin työtapoihin ja esitysmuotoihin. Esko Karppanen totesi vuonna 1995:

Lausunnassakin alkaa näkyä vihjeitä postmodernista ajattelusta, jossa ennen jyrkät rajat esimerkiksi paatoksen ja ironian tai arkisen ja juhlanan välillä häilyvät ja joka taiteessakin lainaa, muuntaa ja varastaa.¹⁷

Martti Mäkelä kirjoitti vuonna 2001:

Tällä hetkellä on käynnissä muutosvaihe ja dialogi. Emme voi tietää täysin, mitä huomenna tapahtuu. Lausunnan keskiö, runous, antaa mahdollisuuksia myös utopioiden tutkiskeluun.¹⁸

Se, onko runous enää välttämättä keskiössä kaikissa lausuntataiteen piiriin nimettävissä olevista (tai nimetyissä) esityksissä, on mielestäni nykyisen muutoksen eräs oleellisimmista kysymyksistä. Runoesitystä ei enää ajatella niinkään "lausuntana" kuin esityksenä, jonka yksi, mutta vain yksi elementti on runo. Väitänkin, että tämä runon ehdottoman kunnioittamisen ja keskiöön asettamisen murtuminen on mahdollisesti eräs keskeinen ellei peräti keskeisin lausunnan piirissä tapahtumassa oleva muutos.

Olemme tilanteessa, jossa lausuntataiteen merkitykset ja positio vaativat uudelleenarviointia.

1.4. Aineisto ja metodit

Käytän tässä tutkimuksessa kirjallista aineistoa, sitä mitä lausuntataiteesta on kirjoitettu. Erityisesti minua kiinnostaa, miten lausujat, lausunnan opettajat ja ohjaajat itse ovat omaa taidemuotoaan ajatelleet ja siitä kirjoittaneet. Lausunnasta kirjoittaneet

¹⁷ Karppanen 1995: 25.

¹⁸ Mäkelä 200: 47.

lausujat ovat olleet merkittäviä pedagogeja, joiden vaikutus lausuntataiteeseen on ollut erittäin suuri. Voidaan jopa sanoa, että se mitä lausunnasta on ajateltu ja millaiseksi traditioksi se on muovautunut on pitkälti muutamien keskeisten opettajien vaikutuksen tulosta. Tämä taidemuodon sisältä käsin tullut vaikutus on ollut voimakas. Siksi olen rajannut pois esimerkiksi lehtikritiikit. Kritiikkien kirjoittajat ovat pääosin muita kuin lausunnan piiristä tulevia henkilöitä, lisäksi kritiikki kohdistuu aina johonkin tiettyyn esitykseen ja esittäjään.

Historiallisen tarkastelun pääaineistona käytän muutamaa lausunnasta kirjoitettua opasta, sillä niiden opetuksellisen ja ohjauksellisen otteen kautta ilmenee mielenkiintoisella tavalla ajattelu siitä, mitä lausunnan on katsottu olevan ja miten tullaan hyväksi lausujaksi. Tarkasteluni kohteena ovat lähinnä muutamien keskeisten lausunnanopettajien teokset. Näitä ovat Ilmari Räsäsen *Seitsemän lausuntoharjoitusta* (1921), Eero Salolan ja Olga Poppiuksen *Lausujan työ* (1925), Eero Salolan *Suullinen esitystaito* (1930, uusintapainos 1960), Kaarlo Marjasen *Puheilmaisusta taitona ja taiteena* (koottu Marjasen 1940-luvun luentosarjan pohjalta 1986) sekä Ritva Ahosen *Ilo puhua* (1975). Nämä kirjoittajat ovat olleet lausuntataiteen traditiossa merkittäviä pedagogeja, joiden vaikutus näkyy yhä. Olen myös pyrkinyt etsimään sellaisia teoksia, joissa lausuntataidetta on lähestytty yleisemmällä tasolla, ei pelkästään lausuntaharjoitusten kautta. Olen siis etsinyt ”lausuntataidepuhetta”, ajatuksia siitä mitä lausunta on ja mitä lausuja tekee. Siksi olen rajannut pois esimerkiksi sellaisia lausuntaoppaita, jotka koostuvat lähinnä lausuttavaksi ehdotetuista runoista ja proosateksteistä (lausuntaohjelmistot). Olen myös rajannut pois sellaisia teoksia, joissa pääpaino on puhetekniikan osa-alueissa (esimerkiksi Kaarlo Marjasen *Kuinka oppia puhujaksi*). Vaikka nämä tekniset oppaat ovat olleet lausunnalle merkittäviä, onhan lausuntataide puhetaiteena ollut sidoksissa nimenomaan puheilmaisuuun ja puhetekniikkaan, olen pyrkinyt valitsemaan tekstejä, joissa ilmenee kirjoittajan käsitys lausunnasta taiteena.

Koska lausunnasta on kirjoitettu hyvin vähän, varsinkin mitä lähemmäksi omaa aikaamme tullaan, olen käyttänyt myös muuta kirjallista aineistoa. Varsinaisia

lausuntaoppaitahan ei ole julkaistu sitten Ritva Ahosen teoksen *Ilo puhua* vuodelta 1975, ja tuokin teos on enemmän puhetaidon teknisten osa-alueiden kuin puhtaasti lausunnan opas. Olen kuitenkin ottanut sen mukaan tarkasteluun, koska se on viimeinen lausuntaa mitenkään keskiössä pitävä julkaistu opaskirja.¹⁹ Vähemmän pedagogisia, mutta lausuntaa koskevan puhunnan kannalta tärkeitä lähteitä ovat Timo Tiusasen kaksi lausuntaa käsittelevää artikkelia: ”Lausuntataiteen näkymiä” teoksessa *Tapa puhua* (1963) sekä ”Puhuttu sana taiteen välineenä” teoksessa *Linjoja* (1977). Eero Salolan Suomen kirjallisuus -sarjaan 1968 kirjoittama lausuntaa koskeva artikkeli on paitsi oman tutkimukseni, myös usean muun artikkelin pohjamateriaalia.

Tuoreimmista lähteistä olen käyttänyt Elina Vuorimiehen toimittamaa kirjaa *Veikko Sinisalo ja lausujan plantut* (1998), johon on koottu useiden lausujien mielipiteitä ja kommentteja taidemuodosta ja sen ongelmista. Olen myös käyttänyt lausunnan nykytilan tarkastelussa niitä lehtiartikkeleita ja -juttuja, jotka liittyvät aiheeseen. Silti on todettava, että mitä lähemmäksi omaa aikaamme tullaan, sen laihemmaksi aineisto käy. Olen myös rajannut aineistosta pois lausujien, ohjaajien ja työryhmien haastattelut ja keskittynyt kirjoitettuun materiaaliin.

Pienimuotoisena empiirisenä lisäaineistona käytän kesällä 2007 Suomen Lausujain Liiton kesäkurssilla Keski-Suomen opistolla tekemääni lomakekyselyä, jossa kysyttiin kurssille osallistuneiden lausunnan harrastajien käsityksiä lausunnasta.

Viimeaikaisia runoilmiöitä hahmottaessani olen käyttänyt lehtimateriaalin lisäksi runsaasti internetlähteitä. Uusien runokanavien luonteeseen kuuluu, että ne myös operoivat uusilla kanavilla, runo elää ja leviää verkossa.

Varsinaisia lausuntataidetta käsitteleviä laajempia tutkimuksia suomenkielellä on kaksi: Esko Karppasen *Runon realisaatio lausuttuna* (1992) ja Marja-Kaarina Koskisen liseniaatintyö [Esittäjäkeskisyys, representatiivisuus ja kertojatasot suomalaisen](#)

¹⁹ Tähän on yksi poikkeus: Marja-Kaarina Koskisen Helsingin yliopiston fonetiikan laitoksen oppimateriaaleihin kuuluva *Puheilmaisuus ja lausunnan perusteet* (Fonetiikan laitoksen monisteita Nr. 22 (2000)). En ole kuitenkaan ottanut tätä materiaalia mukaan tarkasteluun, koska se ei ole julkaistu oppikirja vaan laitoksen sisäinen monistettu opetusmateriaali.

[lausunnan kentässä ensisijaisesti viiden mestarilausujan produktioiden lävitse tarkasteltuna](#) (1998). Karppasen tutkimuksessa keskiössä ovat tiettyjen lausujen tietyistä runoista tekemät tulkinnat. Koskisen lisensiaatintyössä tarkastellaan kertojuuden аспектеjä lähinnä kritiikkien kautta välittyvinä piirteinä. Koskisen tarkastelussa on kuitenkin monia yhtymäkohtia omaani, kuten Bert O. Statesilta peräisin olevat käsitteet esittäjäkeskinen (self expressive mode), representatiivinen ja yhteistoiminnallinen (collaborative) esittämisen modus. Itse en ole käyttänyt Statesin käsitteitä sellaisinaan, mutta olen muiden teoreetikkojen kautta päätenyt samansuuntaisiin jaotteluihin. Myös Koskinen kiinnittää huomiota lausunnan ja teatterin väliseen rajankäyntiin, mutta tarkastelee asiaa tiettyjen lausujen ja heidän esityskritiikkiensä kautta. Koskisen työ valottaa laajasti lausunnan taustoja (kansanrunouden esittämisen perinne, akateemisen lausunnan perinne, näyttelijälausujuuden perinne) sekä lausunnan vaiheiden yhteyttä runoudessa tapahtuneisiin muutoksiin, eritoten runouden modernismin kaudella.

Yksittäisillä lausujilla on ollut suuri vaikutus lausunnan historiaan ja sen erilaisiin virtauksiin. Kuten Koskinen tutkimuksessaan toteaa, nimenomaan näyttelijälausijat ovat vieneet lausuntaa niin sanotusta akateemisesta lausunnasta poikkeaviin suuntiin.²⁰ Omassa tutkimuksessani en ole kuitenkaan halunnut henkilöidä tarkasteluani taiteilijapersooniin. Tälle on tietoinen syy: ensiksikin olen halunnut purkaa niin sanottua mestarilausuja-ajattelua ja antaa, ainakin teoriassa, kaikki lausunnan mahdollisuudet myös esimerkiksi harrastajille. En ole siis halunnut luoda kuvaa, että tietyt tekemisen tavat tai lähtökohdat olisivat esimerkiksi vain näyttelijälausujen käytössä. Toinen syy on tietysti se, että keskittyessäni siihen, mitä lausijat itse ovat taiteestaan ajatelleet ja sanoneet, olen rajauksellisista syistä jättänyt esitysten ja kritiikkien tarkastelun pois. Pyrin lähestymään ilmiötä nimeltä lausuntataide yleisemmällä tasolla, taidemuotona, ajatusmaailmana, diskursiivisina käytäntöinä.

²⁰ Koskinen 1998: 133 –134.

Kirjoitetun aineiston käsittelyssä käytän metodina ”väljää” diskurssianalyysiä. Väljää siksi, että en tee yksityiskohtaisia analyyskejä, jossa kävisin koko aineiston tarkasti, lause lauseelta läpi. Myös diskurssianalyysiä sinänsä ei ole mielekäästä rajata selkeärajaiseksi tutkimusmenetelmäksi vaan ennemminkin väljäksi teoreettiseksi viitekehyykiseksi, johon voi sisältyä erilaisia tarkastelun painopisteitä.²¹

Diskurssianalyysin keskiössä on käsitys siitä, että kielenkäyttö on sosiaalista toimintaa, se rakentaa sosiaalista todellisuutta ja sillä tehdään erilaisia asioita.²² Kielenkäyttö on tekemistä: kieltä käyttäessään ihmiset ovat uusintamassa tai muuntamassa sitä kulttuurin virtaa, jonka tarjoamalla välineillä kunakin aikakautena ilmiöitä tehdään ymmärrettäväksi.²³

Diskurssit ovat puhetapoja, ajattelutapoja, tapoja esittää eli representoida jokin kohde tai aihe. Ne tuottavat merkityksellistä tietoa kohteestaan. Tämä tieto vaikuttaa sosiaalisiin käytäntöihin ja sillä on näin todellisia seurauksia ja vaikutuksia.²⁴

Diskurssianalyysi liittyy taustaltaan myös sosiaalisen konstruktionismin traditioon, jonka mukaan meillä ei ole mahdollisuutta kohdata tutkimaamme todellisuutta ”puhtaana” vaan aina jostakin näkökulmasta, merkityksellistettynä.

Merkityksellistäminen on asioiden ja ilmiöiden nimeämistä, ja se on aina historiallisten prosessien tulosta. Näinollen merkityksellistämisessä on kaksi puolta: merkitysten vakiinnuttamisen prosessi ja merkitysten rajojen hämärtyminen, uusien merkitysten ja merkityksellistämisen tapojen esiin nousu.²⁵

Tulen soveltamaan diskurssianalyysin lähestymistapoja tarkastellessani lausuntaa käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyviä ja toistuvia sanoja, käsitteitä, kuvauksia, kielikuvia ja metaforia joilla lausuntaa on rajattu ja merkityksellistetty. Lähtökohtaisena

²¹ Jokinen – Juhila – Suoninen 2004: 17.

²² Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 10.

²³ Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 19.

²⁴ Hall 2005: 105.

²⁵ Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 39.

oletusarvona on se, että lausuntataiteen tärkeiden vaikuttajien lausunnasta käyttämä kieli on voimakkaasti vaikuttanut alan käytäntöihin.

Suhteessa lausuntaa käsitteleviin kirjoituksiin minua kiinnostaa erityisesti Michel Foucaultilta vaikutteita saanut diskurssianalyysin suuntaus, jossa tutkitaan diskurssien välisiä ja niiden sisäisiä valtasuhteita, sitä miten tietyt diskurssit muotoutuvat hegemonisiksi ja miten hegemonisten diskurssien ideologisia seurauksia arvioidaan.²⁶ Hegemonialla tarkoitetaan tässä Antonio Gramscilta peräisin olevaa ajatusta ideologiasta kamppailuna – hegemonia, valta-asema pysyy yllä vain jos enemmistö saadaan jatkuvasti suostumaan siihen.²⁷ Tällaisessa diskurssianalyysissä lähdetään aineistosta etsimään vahvoja, hegemonisen aseman saavuttaneita diskursseja ja mielenkiinto on varsinkin kulttuurisissa itsestäänselvyyksissä, eräänlaisissa luonnollisiksi ja kyseenalaistamattomiksi totuuksiksi muotoutuneissa diskursseissa.²⁸

Suhteessa lausuntaa käsitteleviin kirjoituksiin olen käyttänyt tätä hegemonisen diskurssin ajatusta pohtiessani, miten lausuntataiteen funktiota ja rajoja on haluttu vakiinnuttaa – ja toisaalta, miten postmodernissa (taide)maailmassa esiin ovat nousseet vakiinnuttamisen sijaan moninaisuusaspektit ja hegemonisten diskurssien horjuttaminen.

Kuten aikaisemmin totesin, tarkasteluni ei pitäydy pelkästään lausuntaa koskeviin kirjoituksiin vaan käsittelen myös muiden teoreettisten välineiden kautta sitä, mitä lausunta voi olla. Tässä mielessä katsantoni on palautettavissa ontologiseen konstruktivismiin, jossa tutkimuskohdetta ei kokonaan palauteta kieleen vaan ajatellaan, että tekstien ja puheen ulkopuolella on ei-diskursiivisia maailmoja, jotka voivat olla instituutioiden tai mielen tai ruumiin maailmoja.²⁹ Diskurssianalyysin tehtävä on paitsi selvittää, miten noita maailmoja rakennetaan kielellisissä käytännöissä, myös pohtia ei-diskursiivisten maailmojen ja diskursiivisten maailmojen vastaavuutta.³⁰

²⁶ Jokinen – Juhila – Suoninen 2002: 75.

²⁷ Fiske 2005: 230.

²⁸ Jokinen – Juhila – Suoninen 2002: 76–77.

²⁹ Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 162.

³⁰ Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 162.

Ontologiseen konstruktivismiin sisältyy ajatus, että merkitykset ovat aina sidoksissa puheiden ja tekstien ulkopuoliseen maailmaan ja siksi kielellisten aineistojen rajat pitää pyrkiä ylittämään, on otettava huomioon esimerkiksi kulttuurisesti sisäistetty tietoisuus.³¹

Siksi tulen lausuntaa käsittelevien puhetapojen ohella myös tarkastelemaan lausuntaa esitystilanteena, tapahtumana sekä selvittämään siihen liittyviä osa-alueita kuten esiintyjän toimintaa. Pyrin siis pohtimaan lausunnasta esitettyjen kielellisten ilmausten, käsitteiden ja ajatusten mahdollista yhteneväisyyttä tai eroavuutta lausuntaesityksen dynamiikkaan ja lausujan toimintoihin.

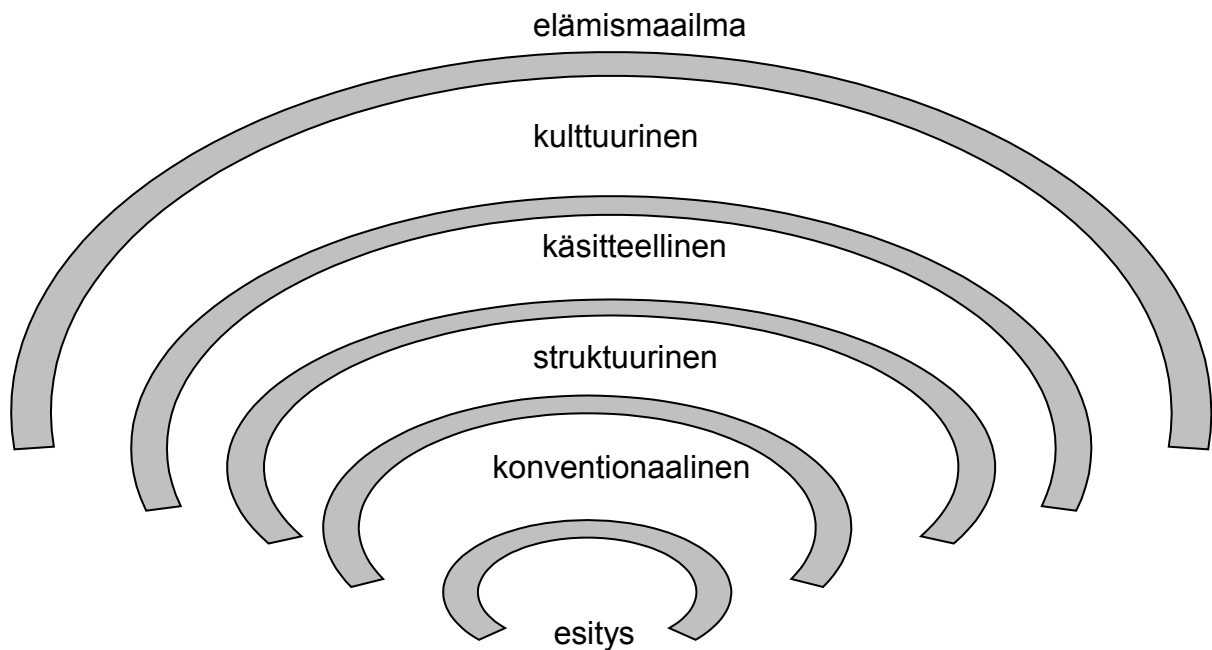
Nojaudun tässä lähestymistavassa teatterintutkimuksen käsitteisiin. Pohjalla ovat Willmar Sauterin kirjassaan *The Theatrical Event* (2000) esiintuomat ajatukset teatteritapahtumaa ympäröivistä konteksteista sekä ajatus teatterillisuudesta (theatricality) erilaisina tekoina. Tulen tarkastelemaan, Sauteriin nojaten lausuntatapahtumaa teatterillisuuden kautta.

Lausunta, kuten muukaan taide, ei ole irrallaan muusta maailmasta vaan sillä on erilaisia ympäröiviä konteksteja. Kuten Willmar Sauter toteaa, kontekstit ovat merkityksellisiä paitsi presentaatiolle, myös vastaanotolle, eivätkä kontekstit vain muodosta esityksen taustaa vaan ovat alati läsnä esitystapahtuman valmistelussa, sen tapahtumisessa sekä tapahtuman jälkeen.³²

Kontekstit ovat kuin esitystä ympäröiviä ”sfäärejä”, jotka Sauter nimeää seuraavasti:

³¹ Jokinen – Juhila – Suoninen 2006: 174.

³² Sauter 2000: 9.



Konventionaalinen esityskonteksti (conventional context) viittaa niihin teatterimaailman traditioihin ja erityispiirteisiin, jotka kulloinkin ovat vallitsevia ajallisesti ja paikallisesti.³³

Strukturaalinen tai rakenteellinen konteksti (structural context) kuvaa sitä, miten teatteri on kulloisessakin yhteiskunnassa järjestetty (tukijärjestelmät, paikat, lait ja niin edelleen).³⁴

Käsitteellisessä kontekstissa (conceptual context) heijastuvat ne ajatukset ja ideologiat, joita yhteiskunta ilmaisee suhteessa teatteriin, kuten teatterin funktiot viihdyttämisen, propagandan tai kasvatuksen välineenä sekä ne poliittiset seuraukset joita näistä ideologisista asetuksista johtuvat (teatterin tekijöiden, poliitikkojen, median ja tutkijoiden arvot ja asenteet).³⁵

³³ Sauter 2000: 9.

³⁴ Sauter 2000: 9.

³⁵ Sauter 2000: 9–10.

Kulttuurinen konteksti (cultural context) liittyy teatterin muihin taidemuotoihin: mitä tapahtuu yhdessä taidemuodossa (taiteellisesti ja taloudellisesti), heijastuu myös muualle. Kulttuurinen konteksti on silti laajempi kuin vain taidemaailma, siihen kuuluvat mm. koulutus, historia, uskonto, tapakulttuurin eri muodot ja niin edelleen. Kulttuurinen konteksti on pääpiirteiltään lähestulkoon yhteneväinen elämismaailman (life world) kanssa, johon kuuluu valtava kirjo kaikkea mahdollista, jolla voi olla merkitystä teatteritapahtumalle.³⁶

Analysoidessani erilaisia lähestymistapoja esittää runoa näyttämöllä, olen käyttänyt W. B. Worthenin artikkelia ”Disciplines of the Text – Sites of Performance” (teoksessa *The Performance Studies Reader*, 2007), jossa esilletuodut ajatukset teatterin tekstikeskeisyydestä ovat olleet suureksi avuksi lausuntataidetta analysoidessani. Samoin Worthenin artikkeli ”Moderni draama ja teatterin retoriikka” (suomennettuna kirjassa *Teatterin ja historian tutkiminen*, 2005), jossa Worthen esittää tapoja, joilla draama, sen näyttämöllepano ja sen luoma yleisösuhte voidaan organisoida, on ollut merkittävä pohtiessani tekstin auktoriteettia lausuntaesityksessä. Myös Marco De Marinisin artikkeli ”The Performance Text” (teoksessa *The Performance Studies Reader*, 2007) on ollut käyttökelpoinen. Pohtiessani lausujan suhdetta näyttelemiseen, olen käyttänyt Michael Kirbyn kirjassaan *A Formalist Theatre* (1987) esittämää teoriaa esiintymisen asteista ja näyttelemisen määritelmistä.

Stuart Hallin käsitykset identiteetistä (suomennettuna teoksessa *Identiteetti*, 2005) sekä Rick Altmanin tutkimus genrestä diskursiivisena toimintana (teoksessa *Film / Genre*, 1999) ovat merkittävä osa tutkimusvälineistöäni.

Sivuan ja hipaisen myös Roland Barthesin joitakin ajatuksia (plaisir, jouissance, teksti) vaikka laajemmin ja syvemmin tulen yhteyttämään niitä uuden lausuntataiteen näkymiin vasta väitöskirjassani.

³⁶ Sauter 2000:10.

Koska jatkossa käytän paljon käsitteitä merkitys ja merkityksellistäminen, selvennän seuraavassa lyhyesti, mitä niillä semiotiikan ja poststrukturalismin perinteessä tarkoitetaan.

Merkki voidaan jakaa Ferdinand Saussuren mukaan kahteen osaan: merkitsijään (signifier) ja merkittyyn (signified). Merkitsijä on merkin fyysinen aspekti, ääni tai piirretty kuvio joka edustaa merkittyä, joka on merkitys, käsite. Yhdessä ne viittaavat referenttiin, joka on se todellisuuden asia johon halutaan viitata. Viittaussuhde on kuitenkin koventionaalinen, sopimuksenvarainen. Todellisen (vaikkakin sopimuksenvaraisen) viittaussuhteen lisäksi merkitsijöiden merkitys syntyy myös siitä, mitä ne eivät ole: persikkaa ei ymmärretä omenana tai päärynänä. Merkitys on toisinsanoen merkkien välisen eron tulos. Joseph Roach kirjoittaa:

If meaning is always only present in difference, the stability of any particular sign system overturns. A specific signifier means not only in relation to one other signifier that it is not, but to a whole tissue of signifiers, potentially endless, through which meaning moves and slips in an elusive play of signification. From this view meaning is actually always absent, because it never simply "is" present in the sign. Furthermore, the reading is not authorized by any stable center on meaning, any structure or system that is not itself implicated in the play of signification.³⁷

Tämä mahdottomuus palauttaa merkitystä pysyvästi mihinkään "kotipesään" ja merkitysten jatkuva liikkuminen johtavat huomion niiden suhteisiin, konteksteihin, käyttöyhteyksiin. Merkitykset eivät synny todellisuudessa myötäsyttyisesti olevista eroista, vaan kielessä todellisuuteen tehtävistä eroista.³⁸ Kun teksti, kirjoitus muutetaan sanaksi, kyseessä on yhden korvaaminen toisella. Sana, merkki, ei ole neutraali elementti vaan kamppailun ja ristiriitojen polttopiste.³⁹ Merkityksen synnyttäminen eron kautta ja lopullisen merkityksen pysyvyyden mahdottomuus ovat keskeisiä asioita

³⁷ Reinelt – Roach 2007: 8–9.

³⁸ Lehtonen 2000: 58–61.

³⁹ Lehtonen 2000: 58.

käsitellessäni lausunnan merkitysten rakentamista diskursiivisina käytäntöinä sekä lausunnan tekstikeskeisyyden ideaa.

2. LAUSUNTATAIDE

2.1. Lausunta genrenä ja traditiona

Eero Salola määrittelee lausunnan artikkelissaan vuodelta 1968 näin:

Taiteilija esittää valitsemansa ohjelman lavalla seisten, yleensä ilman lisätarpeista tai lavastusta, ehkä pientä pöytää ja useimmiten käyttämättä jäävää tuolia lukuun ottamatta. Näyttämöllisiä rakenteita on käytetty harvoin, esimerkiksi ristirakennetta raamatullisen lausuntaillan taustana. Useimmin on tehokeinona käytetty valaistuksen vaihtelua. Lausuntataidetta on yhä yleisemmin totuttu pitämään pelkistyneenä puhutun sanan taiteena. Liikunnallinen, eleellinenkin puoli yleensä rajoitetaan vähimpään välttämättömään, humorististen tehtävien tietoista paisuttelua ehkä lukuun ottamatta. Tosin on nähty joitakin iltoja, joissa lausuja on turvautunut sanan ohessa jopa tanssilliseen, pitkälle uskaltautuvaan liikuntaan.⁴⁰

Salolan määritelmä luo kuvan pelkistyneestä esitystavasta, jossa ehdottomassa keskiössä on esiintyjä. Lavasteita ja rekvisiittaa ei käytetä, tai jos käytetään, ne ovat lähinnä koristeellisessa funktiossa (risti raamattuillan taustana sekä pöytä ja tuoli, joilla ei kuitenkaan ole käyttöä). Ainoana näyttämöllisenä elementtinä Salola mainitsee valaistuksen, jota hän nimittää ”tehokeinoksi”. Tosin Salolakin toteaa, että poikkeuksiakin esiintyjän ilmaisun tavassa on nähty ja pitää näitä liikuntaan ja jopa tanssin alueelle ulottuvia lausuntaesityksiä uskaliaina.

Kun puhun jatkossa ”perinteisestä” tai pelkistyneestä lausunnasta, pidän tätä Salolan määritelmää eräänä kiinnepisteenä ja pohjana.

Mutta rajaako Salolan määritelmä lausunnan todella omaksi taidemuodokseen? Eikö olisi mahdollista nähdä edellä lainattu määritelmä myös vähäeleisen, minimalistisen teatterin eräänä määritelmänä?

⁴⁰ Salola 1968: 191.

Kuten Marja-Kaarina Koskinen toteaa, lausunta genrenä on ristiriitojen kimppu, johon vaikuttavat muunmuassa moniaalta tulevat juuret sekä kiinteä suhde vahvojen näyttelijälausujien kautta teatteritaiteeseen. Lausunnan ”genrekiteytys” on nivoutunut taiteenlajille asetettuihin päämääriin.⁴¹

Erikoiseksi lausunnan näyttämötaiteena tekee sen, että lausuntaesitys koostuu runoista ja/tai proosasta, joita ei ole kirjoitettu esitettäväksi. Tämä erottaa lausunnan perinteisestä tekstilähtöisestä teatterista, jossa näyttämölle toteutetaan teksti, näytelmä, joka on alunperinkin esitettäväksi tarkoitettu ja ”teatteriksi kirjoitettu”.

John Frow määrittelee genren peruseriaatteen seuraavasti:

Genre, we might say, is a set of conventional and highly organized constraints on the production and interpretation of meaning.⁴²

Genre muodostuu siis sekä esitystä että sen merkitysten vastaanottoa ohjaavista konventionaalisista ja järjestetyistä rajoituksista (constraints). Rajoituksia ei tässä pidä ymmärtää vain rajoitteina, kieltöinä, vaan muodon rakennusaineina, rajoina. Frown mukaan kaikki symbolinen toiminta tapahtuu geneeristen koodien kautta: ”- - ‘Shaping’ means both ‘shaping by’ and ‘shaping of’”, luomme muotoa ja muodon kautta.⁴³ Toiminta luo muotoa ja muoto vaikuttaa toimintaan. Jos aion tehdä ”lausuntaesityksen”, ”oopperan” tai ”performanssin”, toimin näihin muotoihin liittyvien koodien tai lukuavaimien mukaan. Mutta oma toimintani saattaa myös muuttaa kyseisen genren rajoja ja muotoja.

Sama koskee asemaani vastaanottajana: jos minulla on käsitys siitä, että olen menossa katsomaan ”oopperaa”, olisin ehkä hämmästynyt, ellei esityksessä lainkaan laulettaisi. Tekijät olisivat ehkä muuttaneet genren rajoja ja ymmärtäneet ”oopperamaisuuden” jollain uudella tavalla: ihmisen laulu olisi korvattu vaikkapa puitten huminalla tai sadan sammakon kurnutuksella.

⁴¹ Koskinen 1998: 129, 133.

⁴² Frow 2005: 10.

⁴³ Frow 2005: 10.

Rick Altmanin mukaan lajityyppiä eli genreä voidaan ajatella erilaisia merkityksiä sisältävänä käsitteenä. Genreä voidaan ajatella mallina (blueprint), struktuurina, nimikkeenä (label) tai sopimuksena (contract).⁴⁴ Mutta ennen kaikkea genre pitää ymmärtää diskursiivisena, toisin sanoen kielellisenä toimintana. Genre muodostuu diskursiivisina väittäminä, joita todelliset ihmiset tekevät tietyissä tilanteissa tiettyjä tarkoituksia varten.⁴⁵ Genrejä luodaan ja ylläpidetään genrelle ominaisen (generic) terminologian toistuvalla käytöllä eri muodoissa.⁴⁶ Elokvassa näitä erilaisia intertekstuaalisia muotoja ovat lajia koskevien kirjoitusten lisäksi esimerkiksi ilmoitukset, julisteet, lainaukset ja niin edelleen. Lausunnan kentällä niitä voivat lausuntaa koskevien kirjoitusten lisäksi olla muun muassa käsiohjelmat ja esitysten nimikkeet ("lausuntaesitys", "runoesitys").⁴⁷

Suomalaisen lausuntataiteen juurien on nähty olevan kansanrunoudessa ja sen suullisessa esitystraditiossa, mutta varsinainen "lausuntataide" erillisenä taidemuotona alkoi muovautua kansallisen herätyksen myötä.⁴⁸

Nationalismi oli se henkinen ilmapiiri, joka otti runonlausunnan yhdeksi äänitorvekseen. Sortovuosien henkinen ilmapiiri heijastui paatoksellisessa runoudessa ja deklamoivassa tulkinnassa.⁴⁹ Vaikka nykyään ei ollakaan yhtä mieltä siitä, että erilaiset esittämisen genret olisivat peräisin rituaalikäyttäytymisestä, Rick Altmanin mukaan genret palvelevat "muistomerkkeinä" (memorial), ne muistuttavat yhteisön kollektiivisista kokemuksista tuomalla esiin niitä tarinoita, hahmoja ja teemoja joita

⁴⁴ Altman 1999: 14.

⁴⁵ Altman 1999: 101, 121.

⁴⁶ Altman 1999: 84.

⁴⁷ Sana "lausunta" on aika ajoin haluttu muuttaa sen sisältämien vanhanaikaisten miellelyhtymien vuoksi. Yhteistä muutosta ei ole tehty mutta eri tekijät ovat laajenevassa määrin alkaneet nimetä tekemiään esityksiä eri tavoilla, kuten "runoesitys", "runoteatteri", "runoperformanssi" ja niin edelleen. Tämä on selvästi genreen liittyvän diskurssin laajentamista.

⁴⁸ Heikkinen 1980: 3–4 .

⁴⁹ Salola 1968: 179.

kulttuurissa pidetään tärkeinä. Eri genret ovat tulleet luoduiksi ja ylläpidetyiksi tekijöiden ja yleisön homogeenisyyden kautta.⁵⁰

Taidemuotoa ei ole olemassa ilman sitä ylläpitäviä ihmisiä. Kun ajatellaan merkittäviä lausujia, on nähtävissä eri kasvualustoja: teatterin piiristä on tullut näyttelijöitä, jotka lausuvat (kuten Elli Tompuri, Ella Eronen, Eeva-Kaarina Volanen, Aino-Maija Tikkanen, Veikko Sinisalo ja niin edelleen), toisaalta lausunnan piiriin on tultu puhetaidon, retoriikan ja muun kansansivistystyön ja opetuksen alueelta (kuten Ilmari Räsänen, yliopiston puhetekniikan ja kaunoluvun ensimmäinen lehtori, hänen oppilaansa ja seuraajansa Kaarlo Marjanen, Ritva Ahonen, Eero Salola ja monet muut). Kolmanneksi lausunnan kentälle on tultu puhtaasti harrastajapohjalta. Lausijat eivät ole siis mitenkään taustoiltaan yhtenäinen joukko.

Genren voima riippuu ennenkaikkea sitä ylläpitävän yhteisön elinvoimaisuudesta, mikä puolestaan riippuu siitä, millä tavoin genreä ilmaistaan ja vahvistetaan yhteiskunnassa laajemmin (tai yhteiskunnan jossakin osassa).⁵¹

1920-luvulla toimi Nuoren Voiman Liiton suojissa pieni lausujain ja näyttelijäin harrastuspiiri, jossa harrastettiin lausuntaa ja uusia runoilijoita. Harrastajakuntaa oli kasvamassa myös erilaisissa työväenopistoissa ja seuroissa, mutta ainakin Suomen Lausujain Liiton historiikin kirjoittaja Jarmo Heikkinen liittää lausunnan itsenäistymisen omaksi taiteekseen lausujien oman liiton perustamiseen. 1930-luvun aikana ammattimainen lausunta oli lisääntynyt mutta lausijat olivat eriytyneet omiin pieniin harrastajaryhmiinsä.⁵²

Yhteistä liittoa alettiin kuitenkin voimakkaasti ajaa ja kokouskutsu perustavaan kokoukseen julkaistiinkin Naamio-lehdessä jouluna 1937. Samassa lehdessä julkaistiin Eero Salolan artikkeli ”Tarvitsemme Lausujaliiton”, jossa todettiin muun muassa:

⁵⁰ Altman 1999: 188.

⁵¹ Altman 1999: 169.

⁵² Heikkinen 1980: 9–18.

Lausunta on jo vuosikymmeniä ollut suosittu taiteenmuoto maassamme. Niin ammattilausujat kuin lausunnanharrastajat ovat tehneet runoudelle ja kirjallisuudelle arvaamattomia palveluksia herättäessään kansamme keskuudessa harrastusta runouteen ja kirjallisuuteen ja yleistäessään runouden ja kirjallisuuden tuntemusta.

Mutta liian kauan on lausujien rintama saanut olla järjestäytymättömänä. Todellinen lausuntataide ja epäpätevä harrastelu rehottavat kaaoksena niin maaseutujen juhlasaleissa kuin varsinaisilla lausujalavoilla. - - Erityisen tärkeänä pitäisin Lausujaliiton läheistä suhtautumista Suomen kirjailijaliittoon, sillä onhan lausujan tehtävä silloin, kun se on oikeinta ja aitoa, olla siltana runoilijan ja kuulijan välillä. Koska siis oikea, nöyrä lausuja on runouden palvelija, on selvää - - ,että heidän ammattijärjestönsäkin olisivat veljellisessä suhteessa toisiinsa. Samoin on selvää, että Näyttelijäliittokaan ei saisi olla varsin vieras Lausujaliitolle. - -⁵³

Eero Salolan kirjoituksesta on nähtävissä keskeisiä määrittelyjä lausujalle ja lausuntataiteelle:

1. Ajatus lausujasta kirjallisuuden ja runouden välittäjänä ja tutuksitekijänä - kansanvalistajana.
2. Ajatus "varsinaisista" tai ammattimaista (ja ammattitaitoisista) lausujista erotuksena kirjajaan harrastajakenttään.
3. Ajatus lausujasta kirjailijan uskollisena tulkkina, tulkitsijana jonka kautta kirjailijan ajatus välittyy kuulijoille

Salola asettaa lausunnan kirjallisuuden ja teatterin väliin, kuitenkin niin, että liittoutuminen kirjailijoiden kanssa nähdään ensiarvoiseksi. Suhde Näyttelijäliittoon nähdään tärkeäksi, mutta selvästi toissijaiseksi.

Toukokuussa 1938 sitten perustettiin Suomen Lausujain Liitto. Eero Salolan ajatus siitä, että lausujan tehtävä on olla silta runoilijan ja kuulijan välillä heijastuu yhä muunmuassa Suomen Lausujain Liiton säännöissä, joissa todetaan että liiton tehtävänä on "vaalia runouden esittämisen perinteitä ja edistää elävää puhekuulttuuria

⁵³ Naamio 7–8, 1937.

sekä runoilijan, esiintyjän ja kuulijan kohtaamista”.⁵⁴

Lausunnan funktiota määriteltäessä on huomattava vahvojen yksilöiden vaikutus. Koskinen toteaa, että Suomen Lausujain Liiton voimahahmojen Eero Salolan ja Kaarlo Marjasen arvovallan myötä lausunnassa vahvistuivat kirjallisuus-, kulttuuri- ja valistuspainotteisuus ja että näistä lähtökohdista syntyi ”kirjallis-auditiivinen lausunnan genre”. Toisaalta Koskinen osoittaa, että näyttelijätaustaiset lausujat ovat suhtautuneet lausuntaan vähemmän juhlallisesti, ammattiesiintyjinä he ovat käyttäneet lausuntaa joko omien elämäkatsomuksellisten pohdintojensa julistamiseen tai valloittaakseen yleisönsä ”loistoaarioihin verrattavilla esitystulkinnoilla”.⁵⁵

Kaikkialla maailmassa runoja lausutaan ja luetaan ääneen. Suomalaisen lausuntataiteen erityispiirre on pitkien esityskokonaisuuksien (niin sanottujen lausuntailtojen) tekeminen. Tällöin yhden tai useamman kirjailijan tekstimateriaalista rakennetaan esityksellinen kokonaisuus, joka saattaa kiinnittyä jonkin teeman, kirjailijan tai runouden lajin ympärille. Voidaan tehdä runoesityskokonaisuus unkarilaisesta kansanrunoudesta, rekilauluista, Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta, kissoista, rakkaudesta tai markkinataloudesta. Tekstit on opeteltu ulkoa, niitä siis ei yleensä lueta. Eero Salola mainitsee kirjoituksessaan lausuntataiteesta vuodelta 1968, että yleisemmin lausuntaillat etenevät pitemmistä ja vakavammista runoista kohti keveämpiä, humoristisiakin runoja ja joskus, harvoin, toisinpäin.⁵⁶ Tässä vaiheessa lausunta oli vielä täysin solistista ja lausuntailta koostui yksittäisten lausuntanumeroiden muodostamasta kokonaisuudesta.

Nykyisin lausuntailtojen keskimääräinen pituus on noin 1 tunti, joskus vähemmänkin. Paitsi teema- ja kirjailijalähtöisiä kokonaisuuksia, nykyisin mukaan on tullut myös esimerkiksi tilälähtöisiä tapoja tehdä runoesityksiä.

⁵⁴ Suomen Lausujain Liiton säännöt.

⁵⁵ Koskinen 1998: 133–134 .

⁵⁶ Salola 1968: 191–192.

Kun lausuntataiteen ”rungan” Suomessa muodostavat pikemminkin nämä pitkät esityskokonaisuudet kuin yksittäisten runojen esittäminen, nousee tekstien suhde toisiin ja niiden järjestäminen mielekkääksi kokonaisuudeksi yhdeksi lausuntaesitysten tärkeimmistä rakennuspalikoista.

Näin ollen jokaisen lausuntaesiintyjän on (yksin, ohjaajan tai työryhmän kanssa) muokattava valitsemansa tekstimateriaali esitykselliseksi kokonaisuudeksi, tehtävä dramaturgia. Yksinkertaisimmillaan se on vain runojen laittamista sopivaan jatkumoon peräkkäin. Vaativimmillaan se voi olla esimerkiksi tekstimateriaalin ja jopa yksittäisten runojen dialogisointia, fragmentoimista tai muokkaamista eri esittäjille tai muille ilmaisukanaville, kuten ääninauhoiksi, videoksi ja niin edelleen.⁵⁷

Lausuntataiteen rakenteellinen konteksti on erittäin väljä. Lausuntaa määrittää vapaus ja irrallisuus teatteri- ja taideorganisaatioista, eivätkä lausuntaesitykset ole osa vakituisten ammattiteattereiden toimintaa.⁵⁸ Lausuja on, toisin kuin kiinnityksellä toimiva näyttelijä, vapaa valitsemaan itse mitä esittää, koska esittää, missä esittää ja kenen kanssa esittää. Tämä vapaus on ollutkin erityisesti monelle naisnäyttelijälle henkireikä ja mahdollisuus toteuttaa teatterin ohjelmistoista ja niiden usein kapeista rooleista vapaata omaa taiteellisia visioita. Hanna Suutela on todennut Suomalaisen Teatterin naisnäyttelijöitä koskevassa tutkimuksessaan, miten esimerkiksi Olga Finne-Poppiukselle lausunnan opettamisesta ja kehittämisestä tuli toinen, omaan näyttelijäntöyöhön ja itseilmaisuuksiin kiinnostavassa suhteessa oleva elämänura.⁵⁹

⁵⁷ Dialogisoinnilla tarkoitan runotekstin jakamista vuorosanamaisiksi osiksi kahden tai useamman esiintyjän käytettäväksi. Fragmentoimisella tarkoitan tekstikokonaisuuden, kuten runon tai novellin katkomista pieniksi osiksi niin, ettei kokonaisuutta esitetä kerralla vaan pienempinä osina esityskokonaisuuden eri kohdissa.

⁵⁸ Eräs poikkeus tästä olivat esimerkiksi Kansallisteatterissa pääjohtaja Arvi Kivimaan aikana 1960-luvulla pidetyt säännölliset runomatineat sekä samoin Kansallisteatterin usein Helsingin Taiteiden yönä järjestämät runoilat (jotka yleensä ovat katsojien toiverunoihin pohjautuvia lukutapahtumia). Kansallisteatteri on muutenkin ollut erittäin ”lausuntamyönteinen” teatteri, monia lausuntailtoja on järjestetty sen näyttämöillä. Toinen tällä hetkellä lausunnalle tilaa antava teatteri on teatteri Avoimet Ovet, jonka toiminta pohjautuu vapaan vuokranäyttämön ideaan.

⁵⁹ Suutela 2005: 160.

Myös Kari Salosaari on todennut, että lausujan suurempi itsenäisyys verrattuna näyttelijään tarkoittaa taiteilijan merkityksen korostumista: lausuja on Salosaaren mukaan teosta ja runoa uudelleen luova tekijä.⁶⁰

Toisaalta vapaus on myös mahdollistanut harrastajalausujien esillepääsyn ja vahvan panoksen: lausujan ei tarvitse olla ammattinäyttelijä.

Lausuja voi valita ohjelmistonsa ja ohjaajansa. Esiintyjän riippumattomuus onkin usein harjoitusprosessin lähtöpiste: esiintyjä haluaa tehdä esityksen jostain aiheesta tai jokin kirjailijan materiaalista ja pyytää sitten idealleen ohjaajan. Hyvin harvoin, jos koskaan – kokemuksen mukaan – asiat etenevät niin, että ohjaaja saa idean ja valitsee sitten itselleen sopivan esiintyjän tai esiintyjä. Katson tämän johtuvan ennenkaikkea esiintyjää, hänen tulkintaansa ja taiteilijapersoonansa painottavasta lausuntaperinteestämme: aivan viime aikojen ilmiöitä lukuunottamatta lausunta ei ole ollut ohjaajan taidetta. Ohjaajan käyttö ylipäänsä on tullut lausuntataiteen kentälle 1970-luvulla ja vahvasti vasta 1980-luvulta lähtien. Tätä edeltää vuosikymmenien lausuntaperinne, jossa esiintyjä itse on taiteensa primus motor.

Lausuja on siis ollut vuosikymmenien ajan paitsi esiintyjä, myös dramaturgi ja ohjaaja.

Lausuntaa on pidetty hyvin naisvaltaisena lajina ja sitä onkin sekä esiintyjien että katsojakunnan puolesta. Suomen Lausujain Liiton 176 varsinaisesta jäsenestä (vuonna 2008) miehiä on neljäkymmentäkolme.⁶¹ Vuonna 1995 tein FL Marja-Kaarina Koskisen kanssa kaavakekyselyn runoiltojen yleisöjen keskuudessa Kajaanin runoviikolla sekä Suomen Lausujain Liiton kesäkurssilla Keski-Suomen Opistolla Suolahdessa. Palautetuista vastauksista yhteensä 216 oli naisten ja 37 miesten.⁶² Keski-Suomen opiston kesäkurssin osallistujista miehiä on viime vuosina ollut keskimäärin viidennes osallistujista.

⁶⁰ Salosaari 1995: 71.

⁶¹ Suomen Lausujain Liiton jäsenluettelo vuodelta 2007 osoitteessa www.suomenlausujainliitto.fi.

⁶² Mehto 1997: 106.

Suomalaisen teatteriyleisön pääosan muodostavat 45–64 -vuotiaat, korkeasti koulutetut naiset.⁶³ Lausuntailtojen yleisökoostumusta ei ole laajemmin tutkittu, ja siksi ei voida varmasti sanoa, onko myös lausuntailtojen naisvaltainen yleisö korkeasti koulutettua. Kesällä 2007 Suolahden kurssilla harrastajalausujille tekemäni kyselytutkimukseen vastanneista kahdestakymmenestä yhdestä vastaajasta kuusi oli suorittanut korkeakoulu- tai yliopistotutkinnon. Jos lausuntailtojen perusyleisön muodostavat paljolti juuri toiset harrastajat, tulos ei suoraan tue ajatusta, että myös lausuntailtojen yleisö olisi enimmäkseen korkeasti koulutettua.⁶⁴

Vaikka lausuntaa voidaan hyvällä syyllä pitää naisvaltaisena taiteenlajina, viime vuosina on lausunnan kentälle tullut esimerkiksi Veikko Sinisalo- kilpailun kautta nimenomaan nuoria miehiä. Joka toinen vuosi pidettävän kilpailun yhdeksästä voittajasta vuosina 1990–2006 miehiä on viisi. Aikaisempina vuosina 1978–1989 (kun kilpailu tunnettiin vielä Vuoden nuori lausuja -kilpailun nimellä) kolmestatoista voittajasta miehiä oli kolme.⁶⁵ Kun nämä Sinisalo-kilpailun tuoreet miesvoittajat vielä sattuvat kaikki peräkkäisinä kertoina (1996 Eero Enqvist, 1998 Jussi Lehtonen, 2000 Mika Piispa, 2002 Lari Ylönen, 2004 Ville Tiihonen), nuorten naislausujien keskuudessa oli aistittavissa jo lievää epätoivoa. Käytäväpuheissa oli kuultavissa spekulatioita siitä, että nuorten miesvoittajien esiinmarssi oli tietoinen ja haluttu keino nostaa lausunnan statusta.

Lausunta on pieni taidemuoto. Vaikka aktiivisia harrastajia ja katsojia riittää juuri ja juuri parille kesäkurssille sekä täyttämään Kajaanin runoviikon katsomot. Tästä johtuu myös, että suurin osa lausuntaesitysten katsojista on itse lausujia, joko harrastajia tai niin sanottuja puoliammattilaisia eli Suomen Lausujain Liiton jäseniä (kokoammattilaisia eli täyspäiväisiä lausuntataiteilijoita ei ole). Tämä alan harrastajien

⁶³ Suomalaisten teatterissa käynti Huhtikuu 2004, Suomen Teatteriliitto ja Taloustutkimus Oy, osoitteessa <http://www.teatteriliitto.fi/netpdf/Tutkimus04.pdf>.

⁶⁴ Otanta tässä kyselyssä oli tosin pieni. Kesällä 2008 samalla kurssilla oli yli 70 opiskelijaa, joukossa useita alle 30-vuotiaita.

⁶⁵ Vuonna 1980 voittajia oli kaksi.

suuri osuus katsojakunnasta on selvästi piirre, joka erottaa lausuntayleisön muusta keskimääräisestä teatteriyleisöstä.

2.2. Lausunta esiintymistaidon apuvälineenä

Suomessa lausunta on ollut paitsi sivistystyön ja kasvatuksen myös puhe- ja esiintymistaidon osa-alue ja harjoittamiskeino. Timo Tiusanen aloittaa esseensä ”Lausuntataiteen näkymiä” (1963) nimenomaan huomioilla koulujen antaman suullisen esitystaidon laiminlyömisestä ja puhetaidon tarpeellisuudesta jokapäiväisessä elämässä.

Koko suullinen esitystaito on oikea yhteys lausuntataiteen nykytilanteen tarkastelemiselle. Kansakoulua varten on viime aikoina julkaistu pätevääntuntuisia oppikirjoja, joille, samoin kuin suullisen esitystaidon opettamiselle ylimalkaan, on ominaista lausunnan ja puhetaidon rauhanomainen rinnakkaiselo.

- - Äänenkäytön vapauttaminen haittaavista kiristyksistä ja tarpeellisten tehostuskeinojen oppiminen edellyttää lausuntaharjoituksia, myös sille joka pyrkii hyväksi puhujaksi.⁶⁶

Tiusanen asettaa suullisen esitystaidon ja äänenkäytön lausunnan edellytykseksi: vain puhetekniikkaa ja äänenkäyttöä opettelemalla voi lausunta olla mahdollista. Ja hyvä puhuja tarvitsee lausuntaharjoituksia oppiakseen puhetekniikan. Kyseessä näyttää olevan ”muna vai kana” –tilanne, jossa puhetekniikka ja lausunta ovat niin yhteen nivoutuneita, että niitä on vaikea erottaa toisistaan.

Hyvään puheilmaisuun päästään lausuntaharjoitusten kautta, vaikkei oppilas lausujaksi havittelisikaan. Tiusasen mukaan puhuttu sana kuuluu länsimaisen taiteen olennaisiin ilmaisuvälineisiin, ja vaikka hänen mukaansa puhetaito ei kuulu suomalaisen kulttuurielämän vahvoihin alueisiin, sitä suuremmalla syyllä ”meidän on joskus antauduttava alttiiksi taiteelliselle puheelle, ottaaksemme vastaan jotakin

⁶⁶ Tiusanen 1963: 216.

massakulttuurista poikkeavaa, yksilöllistä ja arvokasta”.⁶⁷

Ritva Ahonen-Mäkelän opas vuodelta 1975 on nimeltään *Ilo puhua*. Opas puhuu enemmän puheilmaisuudesta kuin lausunnasta, vaikka se on selvästi myös lausunnan opas: kaikki käytännön esimerkit muun muassa oikeasta tauotuksesta, painotuksesta, temposta, sointiväristä ja sävelkulusta on otettu runoteksteistä tai runomittaisista näytelmäteksteistä, ei asiateksteistä tai proosasta. Ahonen puhuu myös paljon luovuudesta, aitoudesta, harjoittelemisesta, oppilaan ja opettajan suhteesta ja kritiikistä, joten kyseessä on lausuntataiteen ja sen harjoittelun piiriin kuuluva oppikirja, joka laajentaa oppinsa yleisemmin puheilmaisuun ja esiintymistaitoon sovellettavaksi.

Ahonen pitää puheoppia kattokäsitteenä, jonka alle mahtuvat lausunta, puhetekniikka ja puhetaito:

Miksi ko. oppiaineen nimeksi on annettu puheoppi – eikö yhtä hyvin olisi riittänyt suullinen esitystaito, puhetekniikka, puhetaito, lausunta tai kaunoluku? Puheoppiin voi nähdäkseni sisällyttää – paremmin kuin yhteenkään edellä mainituista sanoista – laajan alan kaikki puolet. Näitä on totuttu erottamaan kolme pääryhmää: puhetekninen osaaminen (artikulaatiotekniikka eli sekä konsonantti- että vokaaliaineksen hallitseminen, hengitystavan ja äänifysiologian perustiedot, joita ilman ei voi ajatella laatuunkäypää ammatti-ihmistä); puhetaidon laaja sosiaalinen alue puheista keskusteluihin, väittelyistä, kokoustekniikkaan jne; puheilmaisu.

- - On tehtävä selvä käsite-ero puhetekniikan ja puheilmaisuuden välillä. Puhetekniikka kattaa äänenkäytön, hengityksen ja artikulaation koko laajuudessaan, ja puhetekniikan hallitseminen on puolestaan edellytyksenä puheilmaisuuskeinojen käyttämiselle. Puheilmaisuus edellyttää näiden keinojen itsestään selvää hallintaa, ilmaisukulttuuria.⁶⁸

Ahonen erottaa siis käsitteen puheoppi alle kolme pääryhmää, joita ovat puhetekniikka, puhetaito ja puheilmaisuus.

⁶⁷ Tiusanen 1977: 11.

⁶⁸ Ahonen 1975: 37–38.

Kyse on siis laajasta alueesta, ” Ilmaisukulttuurista”, jossa puheella ilmaiseminen tarkoittaa nimenomaan osaavaa ja ilmaisullisesti rikasta puhetta, josta lausunta on osa. ”Keinojen hallinta” on edellytyksenä niin osaavalle puheenpitäjälle, väittelijälle kuin lausujallekin.

Lausunta on siis puheilmaisuksen harjoittamista huippuunsa ja puheilmaisuksen harjoittaminen puolestaan vaatii lausuntaharjoituksia. Mutta tämä funktionaalinen yhteenkuuluvuus on vain osa puheilmaisuksen ja lausunnan avioliittoa. Kuvaan liittyy myös kulttuurinen, kirjallinen ja henkistä pääomaa korostava puoli. Eräs lausunnan tarkoituksista on ollut runouden levittäminen. Runouden kuuleminen ja myös sen ulkoa oppiminen ovat olleet tärkeitä kulttuurisen pääoman kasvattajia. Ritva Ahonen kirjoittaa runojen muistamisesta:

Sitä paitsi: on hauska osata runoja ja sitaatteja, vaikkei niitä koskaan esittäisikään. Se helpottaa muistin vireyttä ja toimintaa muullakin tavalla, lisää analogiavalmiutta ja kehittää tyyliä. Sivistysmaissa opetellaan äidinkielen tunneille ulkoa klassikkoja. Vain meillä on varaa olla ilman tätä henkistä pääomaa; vain meillä sanotaan runouden muistamista ”mekaaniseksi”.⁶⁹

Huomiota kiinnittää kahtiajako ”sivistysmaissa” – ”meillä”. Myös muissa lausuntaa ja puheilmaisuksen käsittelevissä kirjoituksissa vedotaan yhä uudelleen ”sivistysmaiden” esimerkkiin. Kaarlo Marjanen kirjoittaa:

Kuvaavaa on, että sellaisessa vanhassa ilmaisukulttuurin maassa kuin Ranskassa näyttelijät ovat yleensä myös parhaita lausujia. He tuntevat lyriikan erikoiskielen ja osaavat sitä lajinmukaisesti käyttää. Heillä on tyyliä ja myös luottamusta kuulijain kulttuuriin. Siksi he uskaltavat ja haluavat antautua myös rytmille.⁷⁰

Esseensä ”Lausuntataiteen näkymiä” Tiisanen aloittaa huomioilla suullisen esitystaidon laiminlyönnistä koulussa sekä suomalaisen puhujan kankeudella, oli kyse sitten kansanedustajista tai kulttuurikeskustelun osallistujasta:

⁶⁹ Ahonen 1975: 70.

⁷⁰ Marjanen 1986: 130.

Tyypillinen suomalainen puhuja solmiutuu usein sanoissaan, jankuttaa samaa asiaa tai uuvuttaa yleisönsä juhlanuotillaan, tyypillinen ns. kulttuurikeskustelu potee virkkeiden ja ytimeen iskevien puheenvuorojen puutetta ja mutkittaa miten sattuu, aitosuomalainen kansanedustaja lukee pöntöstä valmiiksi kirjoitettu puhetta, tyyllinen keskustelunalustaja on tiukasti kiinni papereissaan. Klassinen rinnastuskohde on Englannin parlamentti, missä valmiiksi kirjoitettujen puheiden pitäminen on kiellettyä.⁷¹

Tämän suullisen esitystaidon ja äänenkäytön edellytyksenä Tiusanen pitää lausuntaharjoituksia: ”Lausunta on puhetaidon kaksoisveli.”⁷²

Sujuva puheilmaisuus on nähty sivistyksen mittariksi, ja sivistysvaltion merkki on kehittynyt ja osaava puhekuulttuuri. Runouden tunteminen, oppiminen ja lausuminen on ollut osa perinteistä sivistystehtävää.

2.3. Lausujayhteisö - lausujaidentiteetti

Rick Altmanin mukaan genreen liittyvät termit ovat implisiittisesti tuotettuja (authored) mutta niissä eivät ole käytössä tuottajiensa allekirjoitusta, vaan ne esitetään universaaleina, yleisinä termeinä, joiden nähdään olevan tradition sanelemia tai nousevan spontaanisti tekstuaalisesta rakenteesta.⁷³

Altman puhuu genreen liittyvistä yhteisöistä (generic community) yhteisökonstellaatioina (constellated communities), jotka ovat erillään toisistaan kuin tähtikuvion tähdet mutta muodostavat yhtenäisen kuvion kun niissä haluaa sen nähdä (”through repeated acts of imagination”). Nämä yhteisöt eivät ole samalla lailla yhtenäisiä kuin esimerkiksi uskontokunnat eivätkä niiden jäsenet ole välttämättä vain yhden genreyhteisön jäseniä mutta genre on tällaisen yhteisön yhteenkuuluvuuden keskeinen tekijä.⁷⁴

⁷¹ Tiusanen 1963: 215–216.

⁷² Tiusanen 1963: 216.

⁷³ Altman 1999: 99.

⁷⁴ Altman 1999: 161.

Altmanin yhteisökonstellaatiot ovat kuviteltuja yhteisöjä. Liitän lausuntayhteisön tarkasteluun seuraavassa toisen samansuuntaisen, vaikkakin eri kontekstista peräisin olevan käsitteen. Stuart Hall käyttää Benedict Andersonilta peräisin olevaa termiä kuviteltu yhteisö analysoidessaan sitä, miten kansallisia kulttuureja ja identiteettejä on muodostettu representaatioina.⁷⁵ Jos ajattelemme suomalaisuuden, kansallisen kulttuurin idean synnyttämistä, lausunnalla taiteena on ollut merkittävä symbolinen osa oman kielen ja kulttuurin representaationa.

Jos sovellamme Benedictin / Hallin käsitettä metaforisesti, voimme tarkastella myös lausuntayhteisöä kuviteltuna yhteisönä, joka muodostuu ja ylläpitää itseään erilaisten representaatioiden ja diskursiivisten käytäntöjen kautta. Diskurssihan on tapa rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme.⁷⁶ Myös Altmanin tarkoittama genreyhteisö luo omaa identiteettiään genreen liittyvän diskurssin kautta.

Hall mainitsee muutamia keskeisiä representaatiostrategioita, joilla kansallista yhteenkuuluvuutta ja identiteettiä rakennetaan. Näitä ovat muun muassa:

- kansakunnan kertomus sellaisena kun sitä kerrotaan kansallisissa historioissa, kirjallisuudessa, mediassa
- alkuperän, jatkuvuuden, tradition ja ajattomuuden painottaminen
- tradition keksiminen
- perustamismyytti
- ajatus puhtaasta, alkuperäisestä kansasta

Hallin ajattelussa siis on kyse kansakäsitteen rakentamisesta kuvitellun yhteisön muodostamana. Tulkintani mukaan Suomen Lausujain Liiton perustaminen ja sen myötä lausuntaan liittyvien määrittelyjen ja funktioiden voimakas esille nostaminen olivat representaatiostrategioita, joilla lausunta taidemuotona rakentui: genren rajaukset tulivat käsitteellisesti ja institutionaalisesti määriteltä. Samalla alkoi vahvistua myös lausujien identiteetti yhteisönä. Ajatus lausunnasta

⁷⁵ Hall 2005: 45–47. ”Kuten Benedict Anderson (1983) on väittänyt, kansallinen identiteetti on ’kuvitteellinen yhteisö’ (imagined community).” Hall 2005: 47.

⁷⁶ Hall 2005: 47.

kansanrunousperinteen jatkajana, joka puhkesi kukkaan nationalismin kansallisen herätyksen myötä, liiton perustaminen tradition ja ammattimaisen lausunnan vaalijaksi sekä ajatus lausunnasta ”puhtaana” ja nöyränä kirjallisuuden välittäjänä ovat lausujien identiteettiä rakentavia representaatiostrategioita.

Genreen liittyvä kielenkäyttö on osa genreen liittyvän yhteisön ja identiteetin rakentamista, ylläpitoa ja merkityksien luomista. Stuart Hallin mukaan merkitys syntyy niissä yhtäläisyyksien ja erojen suhteissa, joita sanoilla on toisiin sanoihin kielikoodin sisällä ja kielen ja identiteetin samankaltaisuus on merkillepantavaa.⁷⁷

Kun tarkastellaan lausuntataiteen määrittelyjä ja lausujan identiteetin rakentamista, ne syntyvät diskursiivisissa käytännöissä, joissa ammattitaitoisen lausunnan merkitys tuotetaan esimerkiksi erona ”epäpätevään harrasteluun”, kuten Salola ilmaisee, ja, kuten myöhemmin tulen osoittamaan, erona myös näyttelijäntyöhön ja teatteriin. Jos genreä luovat ja ylläpitävät nimenomaan siihen liittyvät ihmiset, genreyhteisö, niin se, millaisin sanakääntein ja käsittein lausujain identiteettiä ihmisryhmänä rakennetaan, vaikuttaa suoraan siihen, miten ja millaiseksi lausunta määritellään.

Eero Salolan aiemmin siteerattu kirjoitus Suomen Lausujain Liiton perustamisen tarpeesta vuodelta 1937 heijastelee niitä suuntaviivoja ja ajatuksia lausuntataiteesta ja lausujan tehtävästä, jotka silloin olivat vallitsevia mutta jotka ovat olleet elinvoimaisia tähän päivään asti. Lausujan identiteettiä määrittelevä ajatus kirjallisuuden tunnetuksi tekemisestä ja kansanvalitustyöstä elää vuosikymmeniä myöhemmin yhä voimakkaana. Timo Tiusanen kirjoittaa lausuntataiteen näkymistä vuonna 1963:

Maassamme toimii runsaasti erilaisia opistoja ja vapaita kansansivistyslaitoksia, joiden työohjelmissa puhetaito ja lausunta ovat tärkeällä sijalla. Kerhoissa ja illanvietoissa joutuvat opistolaiset kosketuksiin runouden kanssa. Lausun-

⁷⁷ Hall 2005: 40–41.

tapiirit kasvattavat kirjallisuuden lukijakuntaa; toisaalta on monen näyttelijän tie ammattiteatteriin kulkenut juuri opistojen lausuntakerhon kautta. Kun lausunnasta puhutaan taiteena, ei harrastuksena tai kasvatusvälineenä, on hyvä pitää mielessä, ettei lausunta ole mikään irrallinen ilmiö, itse oma kaikkensa, vaan pyramidin huippu.⁷⁸

Tiusasen mukaan lausunta avaa kirjallisuuden lukijakuntaa, se on tie runouteen ja ilmaisun harjoittamisen kautta mahdollisesti myös näyttelijäntyöhön. Se on paitsi taide, myös kasvatusväline. Lausuja levittää kirjallisuutta ja tekee kansanvalistustyötä.

Lausujayhteisön synty (eriytyneenä liittonaan) noudattelee minkä tahansa kollektiivin tai liikkeen identiteetin syntyä: oman liiton perustaminen perustamiskutsuineen ja -kokouksineen on eräänlainen rituaali, jonka tarkoituksena on vetää raja muotoutuvan kollektiivin ja muun yhteiskunnan välillä. Lausujain ammattimaisen liiton erottautuminen laajasta "epäpatevästä harrastelusta" on suojeleva tehtävä, jonka tarkoituksena on puhdistaa ryhmä vieraista, "saastuttavista vaikutuksista". Kun sitten jonkinlainen yhtenäisyys nuoren liikkeen sisällä on syntynyt ja vakiintunut, liike alkaa tuottaa yhtenäisyyttään vastaavia ajatusmuotoja ja representaatioita.⁷⁹ Erilaiset ajatusmuodot, ohjelmat, päämäärät (kuten "toimia lausuntataiteen ja puhekuulttuurin tarkoituksena tunnetuksi ja tunnustetuksi tekemiseksi maassamme"⁸⁰) muistuttavat liikkeen kognitiivisesta yhtenäisyydestä. Erilaiset seremoniat muistuttavat yhteisestä identiteetistä ja vahvistavat sitä.⁸¹

Näyttää siltä, että lausuntaan on alusta pitäen liittynyt oman olemassaolon oikeutuksen perusteleminen: oma taidemuoto, mutta kirjallisuuden "nöyrä" tulkki, kirjallisuuden tunnetuksi tekemisen silta:

- - Onhan lausujan tehtävä silloin, kun se on oikeinta ja aitoa, olla siltana runoilijan ja kuulijan välillä. - - Oikea, nöyrä lausuja on runouden palvelija - -.⁸²

⁷⁸ Tiusanen 1963: 216.

⁷⁹ vrt. Ilmonen 1991: 24–25.

⁸⁰ Suomen Lausujain Liiton säännöt, 2. pykälä.

⁸¹ vrt. Ilmonen 1991: 24–25.

⁸² Salola, Naamio 7-8, 1937.

Vaikka lausunnan piirissä on esiintyjä, jotka toimivat myös näyttelijöinä, lausujien piiri on pieni eikä kirjallisuuden lisäksi verkottunut muihin taiteisiin ja taitelijayhteisöihin yksittäisiä jäseniä lukuunottamatta.⁸³

Lausunta ei myöskään ole populääriä taidetta, joka houkuttelisi huomattavassa määrin yleisöä. Lausujilla on usein se kummallinen etuoikeus, että yleisö ja esiintyjä tuntevat toisensa. Joskus katsomossa ei ole ainoatakaan katsojaa, joka ei olisi ystävä, omainen tai tuttu. Näyttelijä kohtaa moisen tilanteen korkeintaan pienessä harrastajateatterissa.⁸⁴

Tilanne on sama kuin jos näyttelijä katsoo toisen näyttelijän työtä: katsojana hänellä on mahdollisuus eläytyä esitykseen kuin kuka tahansa muukin katsoja, toisaalta hän voi myös katsoa esitystä ammattilaisen silmin, havaiten tekniikat, taidot, ja eläytyen siihen, miltä esiintyminen tuntuu. Tätä – miltä esiintyminen tuntuu – ei maallikkokatsoja voi tietää, ellei hänelle ole asiasta kokemusta. Kollegiaalisin silmin esitystä katsoessa kokemukset yhdentyvät ja sekoittuvat erityisesti lausunnassa. Tällöin katsomistapahtumaan tulee mukaan myös henkilökohtainen vire: katsojat (joille esiintyjä ja hänen niin henkilökohtainen kuin esiintyjän historiansa ovat tuttuja) arvioivat esiintyjää suhteessa hänen edellisiin esityksiinsä.⁸⁵ Tätä kummittelua, kuten Marvin Carlson sitä nimittää, tapahtuu teatterissakin: näyttelijän esiintyessä uudessa roolissa hänen edellisten rooliensa tai muissa yhteyksissä tunnetuiksi tulleiden elementtien assosiaatiot tulevat katsojan mieleen.⁸⁶

Näyttelijällä, kuten lausujallakin on aina sama kehonsa näyttämöllä. Mutta toisin kuin näyttelijällä, lausujalla ei ole tekstiin kirjoitettua ja etukäteen annettua roolia, joka asettuisi tuon kehon olemiseen. Ellei lausuja ole selkeästi muulla tavoin ”roolittanut” tai

⁸³ Suomen Lausujain Liiton jäsenistöstä lähes kolmannes on sellaisia lausujia, jotka ovat varsinaiselta ammatiltaan näyttelijöitä. Ne ovat siis näyttelijöitä, jotka myös lausuvat. Paria poikkeusta lukuunottamatta ensisijaisesti lausujan koulutusta saaneet eivät ”laajenna kenttäänsä” teatteriin, toisinsanoen lausujat harvoin toimivat (ammatti-)näyttelijöinä.

⁸⁴ Mehto 1997: 109.

⁸⁵ Mehto 1997: 106, 109.

⁸⁶ Carlson 2006: 75.

muuten etäännyttänyt lavaminäänsä omasta henkilökohtaisesta itsestään, hänen lavaminäänsä luetaan helposti henkilökohtaisuuden läpi, etenkin kun tilanteeseen liittyy edellä mainittu lausujan vapaus. Silloin usein luontaisesti esiin nousee kysymys: ”Miksi Laila Lausuja valitsi nyt nämä runot tai tämän teeman kun hän viimeksi teki sitä ja sitä – mitä hän nyt haluaa sanoa (itsestään)?” Edelliset lausuntaillat kummittelevat uuden takana vastaanottajan mielessä.⁸⁷ Lausujahan on vapaa valitsemaan ohjelmistonsa ja myös ohjaajansa, päinvastoin kuin näyttelijä. Tämä saattaa johtaa ajattelutapaan, että tekstien valinta ja tekotapa aina välttämättä heijastavat esiintyjän henkilökohtaista tarvetta, traumaa tai prosessia. Esitystä luetaan pahimmillaan tunnustuksena, julkisena rippinä. Tähän esiintyjäkeskisyyden äärimuotoon palaan tuonnempana.

2.4. Lausunta erityisryhmänä ja sen koodit

Kulttuurintuottamisen kentässä lausuntataide on rajatila, kirjallisuuden ja teatterin välimaastoon jäävä outo kategoria, joka epämääräisyydestään ja historiallisista perinteistään johtuen yrittää vahvistaa identiteettiään vahtimalla ja vahvistamalla rajojaan ja omia erityispiirteitään. John Fiske määrittelee Levi-Straussiin pohjautuen ”sopimattomaksi luokaksi” sellaisen kahden vastakkaisen binaarioppositioiden väliin jäävän luokan, joka ammentaa kummankin luokan ominaisuuksia. Fiske mukaan tällaiset sopimattomat luokat ovat liiankin täynnä merkitystä, ne vuotavat yli, siksi niiden ammentaman merkityksen ylenpalttisuutta on valvottava, jotta ne perustavat rakenteet, joiden kautta kulttuuri tekee maailmaa ymmärrettäväksi eivät vaarantuisi. Fiske mukaan yleinen tapa valvonnalle, on julistaa sopimaton luokka ”pyhäksi” tai ”tabuksi”.⁸⁸

Lausunta on samalla kirjallisuuteen pohjautuvaa korkeakulttuuria ja pieni alakulttuuri, se on teatteria ja kirjallisuutta, erityisalue jolla on osin oma erityisjargoninsa.

Lausuntaan liittyy sekä runotekstin merkitysten runsaus että näyttämöllisen toiminnan

⁸⁷ Mehto 1997: 111–112.

⁸⁸ Fiske 2005: 154.

merkitysten runsaus. Lausuntaa voidaan mielestäni ajatella eräänlaisena sopimattomana luokkana, jonka on omaa olemassaoloaan perustellakseen ja varjellakseen ollut karsittava merkitysten ylenpalttisuutta, tässä tapauksessa eritoten näyttämön, teatterin ylenpalttisuutta. En halua suoraan verrata lausuntataidetta ”pyhään” tai ”tabuun”, mutta jotain hyvin samansuuntaista pyrkimystä voidaan nähdä siinä ”oikean” lausuntataiteen varjelussa ja genren rajojen määrittelyn tarpeessa, joka lausuntaa käsittelevissä kirjoituksissa ja puheenvuoroissa on nähtävissä. Kaikille kollektiiveille ja ryhmille on tyypillistä, että ne tuottavat yhtenäisyyttään vastaavia ajatusmuotoja ja representaatioita.⁸⁹ Siten myös lausujat genreä ylläpitävänä ryhmänä pyrkivät tuottamaan sellaisia representaatioita ja diskursseja, jotka vastaavat ja vahvistavat lausuntaan liittyviä arvoja ja merkityksiä.

Paradoksaalista ja ristiriitaista on silti se, että vaikka lausunta, lähinnä perinteidensä vuoksi on niin sanottua korkeakulttuuria, siihen liittyy myös alakulttuurisia piirteitä: se on korkeakulttuurista mutta ei, ainakaan enää, kulttuurisesti kovin arvostettua.

Välitilan liikkuvuutta ja epämääräisyyttä yritetään hallita erilaisilla lausujayhteisön rituaaleilla, joista selvimpiä ovat ensimmäisen oman lausuntaillan pitäminen ja Suomen Lausujain Liittoon pääseminen / ottaminen. Molemmat ovat ikäänkuin siirtymäriittejä, kypsyyskokeita joiden kautta pääsee lausujain pieneen, kenties elitistiseenkin alakulttuuriin. Koska Suomen Lausujain Liitto ei ole ammattijärjestö samalla tavoin kuin esimerkiksi Suomen Näyttelijäliitto, joka toimii ammattiliiton tavoin ja konkreettisten etujen ajajana, Lausujain liiton rooli lausunnanharrastajien hierarkian ylimpänä portaana, ”valittujen joukkona”, korostuu. Se on identiteetin vahvistamisen ja rakentamisen paikka, keino määritellä ”minää”.

Lausuntaan korkeakulttuurina liittyy omia erikoiskoodejaan. John Fiskin mukaan erikoiskoodit on suunnattu määrittelylle, pienehkölle yleisölle, yleensä vieläpä

⁸⁹ Vrt. Ilmonen 1991: 24–25.

sellaiselle, joka haluaa oppia kyseiset koodit. Samalla yleisö odottaa viestinnän muuttavan tai rikastavan itseään.⁹⁰ Lausunnan ymmärtäminen vaatii myös runouden ja kirjallisuuden ymmärtämistä – toisaalta lausunnan tehtäväksi on nähty juuri kirjallisuuden tuntemuksen levittäminen. Jos hyväksymme lausujan tehtäväksi kirjallisuuden tuntemuksen lisäämisen, joudumme paradoksiin: ellei ymmärrä kirjallisuutta, ei ymmärrä lausuntaa, joka yrittää saada sinut ymmärtämään kirjallisuutta. Toisaalta: mikäli tunnet runoutta ja “osaat lukea” sitä, ei lausunta välttämättä “anna” sinulle enää mitään. Miksi sitten juuri ne lausuntaa harrastavat ihmiset, joille kirjallisuus on jo tuttua, muodostavat lausuntailtojen perusyleisön?⁹¹

Tällainen sulkeutuva malli, jossa kehittyneet, korkeakulttuuriset koodit on opittava, voi johtaa taidemuodon ja -ryhmän sulkeutuneisuuteen. Fiskeen mukaan erikoiskoodit voivat olla elitistisiä ja niiden tehtävä massayhteiskunnassa on korostaa koodin käyttäjien (“meidän”) ja maallikkojen (“heidän”) eroa.⁹² Jos tarkastelemme lausujayhteisöä Suomen Lausujain Liiton syntymisen ja olemassaolon kautta, on selvää, kuten jo aiemmin on todettu, että liiton perustamisen yksi tarkoitus oli erottautua “epäpätevästä harrastelusta”. Mutta samalla haluttiin kuitenkin säilyttää ja vahvistaa yhteyttä laajaan harrastuskenttään, suorastaan ottaa se valvontaan:

- - Tällaisen liiton tehtäviin kuuluu levittää oikeaan pohjautuvaa lausuntaharrastusta kansamme keskuuteen. Liiton toiminnan kannalta on tärkeää, että sillä on alaosastoja eri puolilla maata, jotta elävä kosketus ulottuisi mahdollisimman laajalle.
- - Yritykselle on saatava mahdollisimman laaja pohja, sillä Suomen Lausujaliiton tehtävä tähtää kansamme sivistyselämän tärkeimpiin kysymyksiin. Siksi siihen on saatava mukaan, paitsi varsinaisia lausuntataiteilijoita, myöskin lausuntataiteen harrastajat ja ystävät.⁹³

⁹⁰ Fiske 2005: 102.

⁹¹ Lausuntaesitys tuottaa aina esityskokemuksen. Tämä liittyy esitystapahtuman luonteeseen, jossa esiintyjä ja esityksellisyys korostuvat, ei niinkään teksti. Palaan tähän ajatukseen teatterillisuutta käsittelevässä luvussa.

⁹² Fiske 2005: 102–103.

⁹³ Salola, Naamio 7–8 / 1937.

Lausuntaan taiteena liittyy myös esteettinen koodi. Se tarkoittaa sitä, että merkitykset ovat moniselitteisiä ja koodien tulkinnat eivät vain alistu jollekin säännölle vaan tulkintakokeilujen kenttä on avoin:

Tällaisesta huojunnasta syntyvä merkitys on konnotatiivinen, toiskertainen, ja esteettinen koodi ottaa huojunnan lähtökohdakseen - se on jo koodina toista astetta. Sellaisena se edellyttää ja saattaa myös kyseenalaistaa yksiselitteisempiä, ensimmäisen asteen koodeja. - - Avatessaan näkökulmia esteettinen teksti voi toimia myös kritiikkinä.⁹⁴

Mutta tähän esteettisyyteen liittyy myös toinen, tukahduttava puoli: esteettisenä ideologiana se saattaa myös tasoittaa erilaisuuden. Näin esimerkiksi lausujain keskuudessa yhä yleinen vaatimus lausujan puheteknisestä osaamisesta tai jopa äänen soinnin kauneudesta on saattanut ja saattaa yhä olla esteettinen ideologia, joka on tukahduttanut erilaisuutta.

Toisaalta voidaan kysyä, miten erilaisuutta tuotetaan, miten esimerkiksi nuoret lausujat venyttävät sääntöjä tai missä määrin he sopeutuvat olemassaolevaan normistoon. Lausunnan kentällä viime vuosina tapahtuneita uusia virtauksia katsoessa näyttää siltä, että niin sanottua poikkeavaa sisään- ja uloskoodausta tapahtuu. Lausunta genrenä on saanut uusia sisältöjä. Tradition ja kääntämisen välinen heiluriliike, kuten Hall sanoo, on merkittävä tekijä identiteetin kohdalla. Esiin nousee sellaisia kulttuurisia identiteettejä, jotka eivät ole kiinteitä vaan häilyviä ja siirtymätilassa eri positoiden välillä.⁹⁵

Mutta ennen kuin voimme tarkastella menossa olevaa siirtymätilaa, on tarkasteltava sitä, mistä ollaan siirtymässä.

⁹⁴ Vainikkala 1991: 122–123.

⁹⁵ Hall 1999: 71.

3. LAUSUNTAESITYKSEN LÄHTÖKOHTIA

3.1. Lausuntaesitys

Mikä on lausuntaesitys? Mitä esityksellä voidaan tarkoittaa?

Esko Karppanen on tutkimuksessaan *Runon realisaatio lausuttuna* (1992) käyttänyt käsitettä lausuntataideteos, jolla hän tarkoittaa lausutun runon muodostamaa taiteellista kokonaisuutta. Karppasen tutkimus keskittyy lausujan tulkintaan runosta. Tämän tulkinnan Karppanen näkee lausuntaesityksen, tai kuten Karppanen sanoo, lausuntataideteoksen, ytimeksi.⁹⁶

Itse olen mieluummin käyttänyt termiä lausuntaesitys, runoesitys tai lausuntatapahtuma, joka mielestäni, kuten olen todennut artikkelissa ”Runo, ruumis ja nautinto” (1997), tavoittaa parhaiten näyttämötaiteelle ominaisen aikaan ja tapahtumiseen liittyvän hetkellisyyden ja ohimenevyyden.

Lausuntaesityksen tarkasteluun tapahtumana voidaan soveltaa Willmar Sauterin ajatuksia:

As a concept this is in strict opposition to theatre as a ”work of art”, something which is produced, distributed, consumed etc. In my eyes, theatre manifests itself as an event which includes both the presentation of actions and the reactions of the spectators, who are present at the very moment of creation.⁹⁷

Sauter lähestyy teatteria ja muita esityksellisiä aktiviteetteja tapahtumina. Myös lausuntaesityksen tapahtumaluonteisuuteen kuuluu esittämisen ja vastaanoton samanaikaisuus, yhteinen luomisen hetki. Kyseessä ei ole taideteos, joka tuotetaan, pysyy aina samana, jota levitetään ja kulutetaan.

⁹⁶ Karppanen 1992: 11.

⁹⁷ Sauter 2000: 11.

Marvin Carlson erottelee kirjassaan *Esitys ja performanssi* (2006) kaksi erilaista käsitystä esityksestä. Ensimmäinen liittyy taidon näyttämiseen. Tapa kutsua mitä tahansa yksittäistä teatteri-, tanssi- tai musiikkitapahtumaa esitykseksi on yleistä, ja se, mikä tekee nämä tapahtumat esittäviksi, liittyy siihen, että nämä taidemuodot edellyttävät taiteenlajia harjoitelleen tai luonnostaan lahjakkaan ihmisen taitojen esittelyä fyysisesti läsnäolevana. Tämä esityskäsitys liittyy siis Carlsonin mukaan taidon näyttämiseen.⁹⁸

Toinen esityskäsitys liittyy Richard Schechneriltä peräisin olevaan käyttäytymisen toisinnon käsitteeseen (restored behaviour). Schechner tarkoittaa sillä laaja-alaisesti kaikkea inhimillistä käyttäytymistä (teatteri, roolin esittäminen, rituaali, shamanismi ja niin edelleen), joka havaittavasti erottuu sitä toteuttavasta henkilöstä. Tällaisiin esityksiin ei liity taidon esittelyä vaan itsen ja käyttäytymisen välinen etäisyys, samalla tavalla kuin näyttelijän ja roolin välillä on etäisyys teatterissa. Tämä esityskäsitys viittaa siis myös Carlsonin mukaan näyttämiseen, mutta se painottaa kulttuurisesti tunnistettavia ja koodattuja käyttäytymiskaavoja enemmän kuin tiettyjä taitoja.⁹⁹

Ensimmäinen esityskäsitys, jossa siis harjoitellut esiintyjä näyttää taitojaan esitystapahtumassa, sopii myös lausunnan yhteyteen. Jokainen lausuntatapahtuma, oli sen tyyli tai esiintyjän / esiintyjien taitotaso mikä hyvänsä, on näin ajateltuna esitys.

Jos ajatellaan perinteistä lausuntaesityksen muotoa, sille on ominaista helminauhamaisuus: se on yksittäisten esitysten, runojen tai muiden tekstien sarja, mutta perinteisesti nuo erilliset ”numerot” on erotettu toisistaan niin, ettei niiden välillä ole välttämättä muuta kuin esimerkiksi temaattinen yhteys tai tietyn runoilijan luoma yhteys. Koskinen huomauttaa, että vielä 1950-luvulla lausuntailta oli potpuri, jossa lausuja esitteli koko osaamisensa skaalan tragiikasta huumoriin.¹⁰⁰ Näin ajateltuna

⁹⁸ Carlson 2006: 15–17.

⁹⁹ Carlson 2006: 16–17.

¹⁰⁰ Koskinen 1998: 8.

(perinteinen) lausuntaesitys olisi monien erillisten lausuntanumeroiden muodostama sarja, jota kehystää esityksen raami ja konventio. Mutta runojen välillä esitys lakkaa olemasta esitys: kun teksti loppuu, loppuu lausujan puhe ja ilmaisu ja hän ikään kuin vetäytyy pois esityksellisyydestä, kunnes aloittaa uuden runon.

Tällainen perinteinen runoesitys ei ole ”läpisävelletty”. Se muistuttaa lied-konserttia, jossa laulujen tai aarioiden välillä laulaja irtoaa esittämisestä, vaikka on yhä lavalla ja näkyvässä. Hän ehkä vaihtaa paikkaa tai juo vesilasista. Mutta hän on yhä esityksen kehityksessä, jos ajatellaan esitystä tapahtumana. Tässä tullaankin Carlsonin (ja Schechnerin) toiseen esityskäsityksen: tilanteeseen jossa tietyt kulttuuriset, koodatut käyttäytymismuodot painottuvat. Lausujan (tai laulajan) oleminen lavalla runojen tai numeroiden välissä on nähtävissä eräänlaisena rituaalina, jonka merkityksen ja muodon yleisö tunnistaa.

Näin perinteisessä lausuntaesityksessä olisi nähtävissä molemmat Carlsonin esittämät esityksen käsitteet sisäkkäin tai rinnakkain.

Lausujan rooli lausujana on riippuvainen kulttuurisesta kontekstista. Ajatellaanpa kuvitteellista tilannetta, jossa voisimme siirtää aikakoneella 1940-luvun lausujan nykypäivään: nyky-yleisön eteen ilmaantuisi mies frakissa, lausuen vaikkapa V.A. Koskenniemeä ja Eino Leinoa. Lausuja itse ei huomaisi mitään, vaan jatkaisi kuten ennenkin.

Oletetaan vielä, että yleisö olisi sattumanvaraisesti valittu, eivätkä he olisi lausunnan historiasta ja konventioista perillä olevia asian harrastajia. Miten yleisö lukisi näkemänsä ja kuulemansa? He todennäköisesti tulkitsisivat frakkipukuisen herran rooliksi (frakki tuo mieleen akateemisuuden, porvarin karikatyyrin, kapellimestarin ja niin edelleen) ja hänen tapansa lausua kenties parodiaksi. He lukisivat samaa esitystilannetta aivan toisella tavalla kuin 1940-luvun yleisö.

Lausujan oleminen lavalla ja tuon olemisen tulkinta, on osa suurempaa kulttuurista viitekehystä. Se on esitystapahtuma, jossa kaikki näyttämöllä aistittavissa oleva luo merkityksiä ja noita merkityksiä luetaan tietyssä kulttuurisessa ja käsitteellisessä kontekstissa.

Lausunta on erikoinen taiteenlaji. Toisaalta sitä määrittää sidos runouteen. Timo Tiusanen kutsuu lausuntaa runouden ”seuraustaiteeksi”.¹⁰¹ Myös monet muut lausuntaa kommentoivat kirjoittajat, kriitikot, lausujat, ohjaajat ja muut ovat painottaneet lausunnan merkitystä runouden välittäjänä ja levittäjänä.

Mutta runouden välittämiseen riittäisi toki sen äänenlukukin, poetry reading. Itse asiassa runouden välittämiseen riittää sen painaminen ja levittäminen. Runoja voidaan välittää julisteina raitiovaunuissa tai vaikka roskapönttöihin liimattavilla lappusilla, kuten Lahden kaupungissa tehtiin kesällä 2008.¹⁰² Runouden välittäminen ei edellytä runon merkitysten tulkintaa eikä tulkinnan välittämistä puheen kautta kuulijalle. Runon esittämislle näyttämöllä tulkinnallisella ja merkityksellisellä tavalla täytyy siis olla jokin muukin funktio kuin pelkkä runon välittäminen.

Ajatuksellinen lähtökohtani on seuraava: kun runous tuodaan näyttämölle, se muuttuu näyttämötaiteen lajiksi ja lakkaa olemasta kirjallisuutta. Lausuntaa määrittää siis sidos näyttämötaiteeseen, se on esitystapahtuma, jossa yksi tai useampi esiintyjä välittää runo- tai proosatekstiä valituin ilmaisukeinoin katsojille.

Esitystapahtuma koostuu Sauterin mukaan sekä presentaatiosta (presentation) että sen havainnoinnista (perception).¹⁰³ Presentaatio tarkoittaa, että lavalla presentoidaan, esitetään toimintoja (actions) katsojalle, joka havainnoi niitä. Kyseessä on kommunikaatiotapahtuma, jonka Sauter jakaa kolmeen erilaiseen kommunikaation

¹⁰¹ Tiusanen: 1963: 217.

¹⁰² ”Runous liimautui roskiksiin”. Aluelehti Päijät-Häme 25.6. 2008.

¹⁰³ Sauter erottaa havainnon / havainnoinnin (perception) sekä vastaanoton (reception): esityksen katsoja havainnoi esitystä sen tapahtuessa ja juuri tämä, representaatio ja sen havainnointi muodostavat kommunikatiivisen prosessin, teatteritapahtuman. Vastaanotto taas on jotain joka tapahtuu teatteritapahtuman jälkeen, se on teatteritapahtumassa tapahtuneen kommunikaation tulos. Sauter 2000: 5–6.

tasoon: sensorisen, taiteellisen ja symbolisen tason kommunikaatioon (sensory level, artistic level, symbolic level). Sensorisen tason kommunikaatio tarkoittaa esiintyjän / esiintyjien ja katsojan / katsojien vuorovaikutusta henkilökohtaisena suhteena, jossa katsoja havainnoi esiintyjän fyysistä ja mentaalista läsnäolon tapaa, kuten myös esiintyjä aistii katsojien läsnäolon ja mielialan. Taiteellisen tason kommunikaatio erottaa esitystapahtuman jokapäiväisestä elämästä: lavalla tapahtuva ei ole oikeaa elämää, vaan erilaisilla taiteellisilla keinoilla tapahtuvaa esittämistä. Siihen sisältyvät ruumiillistettuina esitetyt koodatut toiminnot (encoded actions), joita taas määrittävät genre, tyyli ja esittäjien taidot. Jokaisella genrellä on omat kommunikaatiokoodinsa sekä lukuisa joukko erilaisia historiallisista, maantieteellisistä ja henkilökohtaisista traditioista riippuvaisia tyylejä. Symbolisen tason kommunikaatio on tapahtuman taiteellisen ”toiseuden” (artistic otherness) seuraus.¹⁰⁴

Aikaisemmassa artikkelissaan ”Theatrical Actions and Reactions”, teoksessa *Understanding Theatre* (1995) Sauter painottaa sensorisen tason kommunikaation tärkeyttä: se on teatterillisen tilanteen pohja. Ellei se toimi, katsoja todennäköisesti menettää kiinnostuksensa esitykseen eivätkä muutkaan kommunikaation tasot pääse toteutumaan.¹⁰⁵

Myös lausuntatapahtumaa näyttämöllisenä esitystapahtumana määrittää sensorisen kommunikaation tärkeys, jossa esiintyjän fyysisen ja mentaalisen läsnäolon tapa aistitaan. Ellei tuo kommunikaation taso toimi, katsoja menettää kiinnostuksensa. Voidaankin hyvällä syyllä kysyä, onko teksti todella niin merkittävä kuin lausunnan piirissä on ajateltu?

Seuraavassa erotan kaksi keskeistä lausuntaesityksen lähtökohtaa, jotka ovat painottuneet eri tavoin lausunnan historiassa mutta jotka edelleen ovat eri variaatioina nähtävissä. Näitä ovat tekstikeskeinen lähestymistapa ja esittäjäkeskeinen lähestymistapa. Mitä teoreettisia, käsitteellisiä ja ideologisia ulottuvuuksia näillä lähestymistavoilla on? Minkälaisia diskursseja ne ovat?

¹⁰⁴ Sauter 2000: 6–9.

¹⁰⁵ Sauter 1995: 79.

3.2. Tekstikeskeisyys – lausunta runouden kanavana ja esityksen lähtökohtana

Sokrates: Te runonlausujat tulkitsette siis edelleen runoilijoiden teoksia.

Ion: Sekin pitää paikkansa.

Sokrates: Olette siis tulkkien tulkitsijoita.

Ion: Niin juuri.

Platon: Ion ¹⁰⁶

Tässä luvussa paneudun tekstin ja esityksen välisiin suhteisiin W. B. Worthenin artikkelissaan ”Disciplines of the Text – Sites of Performance” pohjalta. Worthen käsittelee teatteriesityksen ja näytelmätekstin välistä kahtiajakoa ja käyttää myös käsitettä tekstikeskeinen ajattelu (text-centered view). Sovellan Worthenin ajatuksia lausuntataiteen tekstikeskeisyyteen.

Teatterintutkimuksessa on Worthenin mukaan asennoiduttu jopa romanttisen sentimentaalisesti siihen kahtiajakkoon, joka on tehty esityksen (performance) ja tekstin välille. Tekstit ovat edustaneet auktoriteettia, kanonisoituja arvoja ja hegemonista yksimielisyyttä. Osa ongelmasta johtuu myös siitä, että ajattelemme ”tekstiä” kolmessa eri merkityksessä: 1) tekijän (author) tarkoituksen kanonisoituna ilmentymänä; 2) intertekstinä, tekstuaalisuuden kenttänä; 3) materiaalisena objektina.¹⁰⁷ Tekijän ilmentymänä teksti on lukkoonlyöty tiettyjen merkitysten kooste, jossa kirjailijan tarkoitusten ajatellaan olevan nähtävillä. Intertekstinä teksti taas on monien erilaisten luentojen areena, joka on vuorovaikutuksessa vastaanottajan ja tekstiä ympäröivien kontekstien ja muiden tekstien kanssa, se on luovan leikin ja mahdollisuuksien paikka. Materiaalisena objektina teksti on esine, kirja hyllyssä.

Worthenin mukaan sellaiset vastakkainasettelut kuin näyttämö - kirjan sivu (stage versus page), kirjallisuus - teatteri, teksti - esitys eivät niinkään liity kirjoittamiseen ja

¹⁰⁶ Platon 1977: 115.

¹⁰⁷ Worthen 2004: 11.

esittämiseen, kuin valtaan, jolla esitys perustellaan ja johon sen merkitys ankkuroidaan. Kirjallisen ja esityksellisen auktorisoinnin esilletuomat oletukset ovat luonteeltaan retorisia: tekstin ja esityksen suhteet tulevat perustelluiksi retorisin keinoin. Kirjallisesta näkökulmasta katsottuna esityksen funktion on katsottu toteutuvan siinä, miten hyvin se ilmaisee kirjallisessa teoksessa (work) ilmeneviä merkityksiä, eleitä (gestures) ja teemoja. Kirjallinen teos on esityksen lähtökohta ja tekijän, kirjailijan, auktoriteetin ilmentymä. Tämän näkemyksen mukaan esityksessä toki voi olla merkityksiä ja vivahteita, jotka eivät ole kirjallisesta teoksesta välittömästi luettavissa, mutta nämä esityksen tuomat lisät ovat kuitenkin teoksen sivuilla piilevästi olemassaolevia mahdollisuuksia. Esityksellinen näkökulma lähtee sekin samasta alkuperän ajatuksesta: näyttämöproduktio on tavallaan näytelmän kirjoittamisen ylin syy, näyttämöllä näytelmä saavuttaa täysimmän, omimman merkityksensä.¹⁰⁸ Jos ajatellaan tekstiä alkuperänä, kirjailijan auktoriteetin (Author), jopa identiteetin paikkana, voidaan todeta, että ”kulttuurinen auktoriteetti” (cultural authority), kuten Worthenin ilmaisee, on siirtynyt teoksesta esitykseen.¹⁰⁹

Tekstikeskeinen näkökulma tuo niin tekstin lukemiseen ja tulkintaan kuin esitykseenkin essentialismia ja yleistämistä: näytelmän merkitykset ovat tekstissä, huolimatta siitä, missä olosuhteissa sitä luetaan. Ne ilmenevät näyttämöllä, huolimatta siitä, missä olosuhteissa esitys tehdään tai merkityksiä luetaan.¹¹⁰

Worthenin mukaan tämä johtaa esimerkiksi siihen, että jotain näytelmää voidaan pitää ”epänäyteltävänä” (unactable), ajan näyttämöilmalliselle sopimattomana. Jokin voi olla ”kokeellista”, ”tekstin tarkoituksen vastaista”. Tarve ankkuroida teatteriesityksen merkitys teokseen tai teatterin instituutioihin vaikuttaa Worthenin mukaan sekä yleisön että tutkijoiden käsityksiin teatteriesityksen merkityksestä.¹¹¹

¹⁰⁸ Worthen 2004: 12.

¹⁰⁹ Worthen 2007: 15.

¹¹⁰ Worthen 2004: 13.

¹¹¹ Worthen 2004: 13.

Hyvä, tuore esimerkki tästä on nettisivustoilla ja lehdistössä talvella 2007- 2008 käyty keskustelu, jossa Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaaman *Tuntemattoman sotilaan* ”hyvyyttä” tai ”huonoutta” arvioitiin muun muassa sen mukaan, miten uskollisesti se tuo esille samoja ”merkityksiä” kuin Linnan alkuperäisromaani, tai miten se eroaa Edvin Laineen ohjaamasta filmatisoinnista. Niin romaania, filmatisointia kuin yksittäisten ihmisten omia sotakokemuksia esitettiin näyttämötulkinnan autenttisuuden takaajina tai, tässä tapauksessa, pikemminkin Smedsin tulkinnan ”epäautenttisuuden” todistajina.

Näissä tapauksissa esityksen katsotaan olevan vain tulkinta, keino toistaa kaiun tavoin merkityksiä jotka ovat jo jossain muualla (historiassa, romaanissa, elokuvassa...), sen sijaan että esitys olisi merkitysten tuottamisen paikka, jossa merkityksiä voidaan kyseenalaistaa, tarkistaa, luoda ja tuoda esiin.¹¹² Worthenin mukaan nykyään on tavallista nähdä esitys erilaisten eleiden, muotojen ja ideologioiden kohtauspaikkana mutta silti ajatus, että on olemassa teksti, joka tuotetaan näyttämölle, istuu yllättävän tiukassa.

Lausuntataiteen edellytyksenä voidaan nähdä olevan teksti, runoteksti, jonka joku muuttaa esitykseksi. Teatteria on mahdollista tehdä täysin ilman kirjoitettua ja puheeksi / toiminnaksi muutettua tekstiä. Mutta voiko lausuntaa olla ilman tekstiä? Johdannossa kuvailemani oma kokemus, jossa esiintyjä ei puhunut vaan teksti heijastettiin häneen, on, ainakin alkuperäisestä esityskontekstistaan irrotettuna, nähtävä lähinnä performanssi- tai esitystaiteen alueelle kuuluvaksi. Ja vaikka sitä kutsuttaisiinkin lausuntaesitykseksi, on todettava, että teksti oli kuitenkin läsnä: piirtoheitinkalvolta heijastettuna. Tekstin täydellinen puuttuminen ei vaikuta esityksen esitysluonteeseen, mutta siihen, voidaanko sitä hyvälläkään tahdolla sanoa lausuntaesitykseksi, se vaikuttaa.

¹¹² Vrt. Worthen 2004: 19.

Myös lausunnan piirissä on ajoittain puhuttu niin sanotuista epälausuttavista runoista. Tiusanen esimerkiksi mainitsee vuoden 1963 kirjoituksessaan, että uudestakin runosta voi löytyä ”lausuttaviksi luontuvia runoja”.¹¹³ Ja se, että jokin runo voidaan lausua tekstin tarkoitusten vastaisesti, tulee usein esille sekä vanhempaa että myös uudempaa lausuntakirjallisuutta tutkiessa.

Kun tarkastellaan sitä, mikä lausunnan tarkoitukseksi ja funktioksi on eri aikoina mielletty, nousee ylitse muiden käsitys lausunnasta runouden välittämisen keinona ja kanavana. Lausunta taidemuotona on olemassa, koska se muuttaa kuunneltavaan muotoon kaunokirjallisuutta, lähinnä lyriikkaa, ja tuo sen yhtä aikaa suurelkin ihmisjoukon saataville. Runokirjaa lukee yksi ihminen kerrallaan, lausuja tavoittaa ryhmän ihmisiä, katsojat.

Mutta suurempi syy kuin suurten ihmisjoukkojen saavutettavuus kerralla on se, että lausunta ylipäänsä levittää runoutta. Kun ajatellaan, miten lausunnan funktiota ja merkitystä on määritelty, kirjallisuuden merkitys nousee ylitse muiden. Voidaan puhua lausunnan tekstikeskeisyydestä. Lausunnan tekstikeskeisyydellä tarkoitan kolmea asiaa:

- a) ajatus lausuntataiteesta runouden / runotekstien (tai proosan) välittämisen keinona
- b) lausujien ja lausuntaesitysten ohjaajien keskittyminen kirjoitettuihin teksteihin (runouteen tai proosaan) lausuntaesityksen rakentamisen sekä esiintyjän ilmaisun lähtökohtana
- c) teksti auktoriteettina ja ”alkuperänä” joka oikeuttaa esityksen ja johon esityksen merkitysten katsotaan palautuvan

Viimeksi mainittu tekstikeskeisyyden merkitys liittyy siis edellä esitettyyn Worthenin käsitykseen. Kaksi ensimmäistä nivoutuvat tähän tiiviisti.

¹¹³ Tiusanen 1963: 219.

Tekstikeskeisyys on hieman eri asia kuin *tekstilähtöisyys*, jota termiä myös käytetään joissain yhteyksissä. Tekstilähtöisyydellä tarkoitan sitä, että esityksen rakentamisen lähtökohtana on kirjoitettu teksti / tekstejä, lausunnan kohdalla siis useimmiten runo. Tekstilähtöisyys esityksen rakentamisen prosessissa voi johtaa tekstikeskeisyyteen esityksessä mutta on kuitenkin vain prosessin lähtöpiste. Tekstilähtöinen alku voi muuttua esityksen rakentamisen aikana niin, ettei valmis esitys ole lainkaan tekstikeskeinen vaan sen kantaviksi rakennuspalikoiksi on voinut valikoitua jokin muu asia, esimerkiksi tila, visuaalisuus, liikeilmaisuus, äänimaailma ja niin edelleen.

Tekstilähtöisessä työskentelyssä, niin teatterissa kuin lausunnessakin, vallitsee muoto, jossa ensin tehdään ennakkosuunnittelu eli tekstin analyysi ja tulkinta, valitaan esityksen tyylilaji, ja sen jälkeen tälle etukäteisanalyysille etsitään harjoituksissa lopullinen näyttämöilmaisuus.¹¹⁴

Myös tekstikeskeisen esityksen rakennusvaiheen lähtöpiste voi olla jokin muu kuin teksti, vaikka usein nämä kaksi – tekstilähtöisyys ja tekstikeskeisyys – kulkevat ja ovat varsinkin menneinä lausunnan vuosikymmeninä kulkeneet käsikädessä. Tekstikeskeisyyden takana on vahvasti ajatus lausunasta runouden välittämisen kanavana.

Miten tekstikeskeisyyden idea heijastuu lausuntaa käsittelevässä kirjallisuudessa?

Aluksi tarkastelen eri vuosikymmenillä kirjoitettujen lausuntaa koskevien artikkelien, katsauksien tai muiden kirjoitusten kautta perinteistä lausunnan runonvälittämiskäytäntöä. Tutkin tekstin keskeistä asemaa, jonka jälkeen tarkastelen niitä tekstikeskeisyydessä ilmeneviä murtumia ja ajattelun muutoksia, jotka ovat avanneet ovia esittäjäkeskeiselle ajattelulle.

¹¹⁴ Vrt. Koskenniemi 2007: 48.

3.2.1. Väylä runoilijaan

Eero Salola kirjoittaa esipuheessaan Salolan ja Olga Poppiuksen *Lausujan työ* -kirjaan (1925) miten kirjoitettu sana on vain niukka heijastus siitä, mitä kirjailijat ovat tarkoittaneet, ja miten useimmat lukijat eivät viitsi nähdä runojen lukemisen vaivaa.¹¹⁵ Siksi tarvitaan lausujia:

Runoilijoiden ymmärretyksi tulemiselle olisi edullisempaa, että heillä olisi mahdollisuus suullisesti esittää tuotteitaan, mutta koska heidän on pakko turvautua niin puutteelliseen ajatuksenilmaisukeinoon kuin kirjoitus on, tarvitaan välittäjiä, siltoja, runoilijain ja kuulijain välille, jotka jaksavat ja kykenevät näkemään painetussa sanassa sen, minkä runoilija on siihen kätkenyt.¹¹⁶

Salolan mukaan näiden välittäjien, siis lausujien, on hankittava sellainen ammattitaito, että he kykenevät ”mahdollisimman oikealla ja täydellisellä tavalla” ymmärtämään runoilijan mielikuvat ja sanottavan ja havainnollistamaan ne kuulijalle lausunnallisoin keinoin: ”Lausunta pyrkii siis olemaan mahdollisimman tarkka, s.t.s. täydellinen ajatuksenilmaisukeino”.¹¹⁷

Mielenkiintoista tässä on se, että Salola asettaa puheen ilmaisuvälineenä selvästi korkeampaan ja ilmaisuvoimaisempaan kastiin kuin kirjoitetun sanan: kirjoitus on puutteellinen ”ajatuksenilmaisukeino”. Tämän käsityksen mukaan lausuja, havainnollistaessaan runoa kuulijalle, on jopa välttämätön runon ymmärtämiselle, ainakin niiden ihmisten kohdalla, jotka ”eivät viitsi nähdä runojen lukemisen vaivaa”.¹¹⁸

Lausuja on siis runoilijan asialla:

Lausujan on järkeään, vaistoaan ja tunnettaan käyttäen päästävä perille niistä vaikutteista, jotka ovat runoilijan innoittaneet runon kirjoittamiseen. Hänen on siis löydettävä luomistyön alkulähde. Sitten on selvitettävä runon kasvaminen inspiration alkuhetkestä valmiiksi runoksi. Kun tämä on käynyt

¹¹⁵ Poppius – Salola 1925: 13–14.

¹¹⁶ Poppius – Salola 1925: 14.

¹¹⁷ Poppius – Salola 1925: 14.

¹¹⁸ Poppius – Salola 1925: 14.

selväksi yllämainituilla keinoilla, kaikilla kolmella tai jollakin niistä, asettuu lausuja runoilijan asemaan ja luo runon uudestaan samalla tavalla kuin runoilija aikoinaan. - - Mikäli lausuja kykenee suorittamaan luomisen vastaavanlaisin tuloksin runoilijan kanssa, sikäli hänen onnistuu tehdä oikeutta alkuperäiselle runon tarkoitukselle.¹¹⁹

Salolan mukaan lausujat toisinaan tahallaan käsittävät runot ”omalla tavallaan” käyttäen runoilijan luomaa vain kaavana omille näkemyksilleen ja tarkoituksilleen. Silloin ei lausuja ole Salolan mukaan täyttämässä ”varsinaista tehtäväänsä”, joka on ”olla siltana runoilijan luomishetken ja kuulijan vastaanottavaisen hetken välillä”.¹²⁰

Lausujan tehtävä on tässä määritelty hyvin selvästi: hänen tulee palata ”luomistyön alkulähteille”, ymmärtää paitsi runoilijan tarkoitukset, myös koko runoilijan luomistyö! Hänen on siis järkeään, vaistoaan ja tunnettaan käyttäen pystyttävä jäljittämään merkitysten alkupiste, jopa runoilijan prosessi. Lausujan työ on jäljittelevää: hän pyrkii eläytymään runoilijan inspiraatioon ja luomistyöhön ja ikään kuin esittämään sen uudelleen (representaatio). Merkittävää Salolan sanoissa on myös se, ettei hän kannata lainkaan omien tulkintojen tekemistä: lausujan tehtävä on olla silta runoilijan ja kuulijan välillä.

Timo Tiusanen luo katsauksen lausuntataiteen tilaan vuonna 1963 ilmestyneessä essekokoelmassaan *Tapa puhua*. Tiusaselle lausunta taiteena on kirjallisuuden välittämistä. Opistojen ja kansansivistyslaitosten ylläpitämän lausuntaharrastuksen kautta ”joutuvat opistolaiset kosketuksiin runouden kanssa”, lausuntapiirit kasvattavat runouden kuulijakuntaa. Mutta myös monen ammattinäyttelijän tie on alkanut lausuntakerhojen kautta, toteaa Tiusanen.¹²¹

Tiusaselle lausunta on eräänlainen muiden taitojen ja taiteiden risteyskohta, perillinen tai huipentuma:

¹¹⁹ Poppius – Salola 1925: 14–15.

¹²⁰ Poppius – Salola 1925: 15.

¹²¹ Tiusanen 1963: 216.

Kun lausunnasta puhutaan taiteena, ei harrastuksena tai kasvatuvälineenä, on hyvä pitää mielessä, ettei lausunta ole mikään irrallinen ilmiö, itse oma kaikkensa, vaan pyramidin huippu.¹²²

Nähdäkseni Tiusanen tarkoittaa tällä lausunnan yhteyttä ja riippuvuutta runouteen, puhetaitoon ja teatteriin. Lausunta on, kuten Tiusanen asian ilmaisee, runouden ”seuraustaide”. Mutta se on kuitenkin Tiusasen mukaan pyramidin huipulla, nähtävissä siis eräänlaisena huipentumana.

Eero Salola tuo myös esiin selkeän näkemyksensä lausunnan tehtävästä artikkelissaan ”Lausuntataide”, joka on julkaistu teoksessa *Suomen kirjallisuus VII* (1968). Kuten aikaisemminkin, Salolalle lausunta on yhä, vuonna 1968, ennenkaikkea kirjallisuuden välittämistä. Salola pitää tärkeänä lausunnan opettamista paitsi kansan- ja työväenopistoissa myös teatterikoulussa, puheopistossa, Sibelius-Akatemiassa ja yliopistossa: ”Se on lisännyt ja syventänyt runouden harrastusta ja ymmärtämistä laajoissa piireissä”.¹²³ Salolan mukaan lausuntataiteen keskeistä kenttää ovat ”niin ajankohtainen kuin ajatonkin lyriikka”:

Pyrkiessään avaamaan kirjallisuuden, lähinnä lyriikan portit kuulijalle lausuntataide laajentaa myös niiden kirjallisuuden käyttäjien piiriä, joiden jokapäiväisessä hengenravinrossa lyriikallakin on sijansa.¹²⁴

Salolan näkemyksessä heijastuu paitsi runouden välittämistehtävän tärkeys, myös selvä valistuksellinen näkökulma: runoutta pyritään tuomaan uusien käyttäjien piiriin, niille jotka eivät ehkä ole runouteen vielä tutustuneet.

Lausunnan tehtävä runoutta palvelevana taiteena tulee esiin myös esimerkiksi Suomen Lausujain Liiton esittelyssä liiton web-sivustoilla:

Suomen Lausujain Liitto
perustettu 1938
on lausuntataiteilijoiden ja lausunnan opettajien ja ohjaajien

¹²² Tiusanen 1963: 216.

¹²³ Salola 1968: 188–189.

¹²⁴ Salola 1968: 193.

valtakunnallinen järjestö
sen tehtävä on vaalia runouden esittämisen perinteitä ja edistää elävää
puhekulttuuria sekä runoilijan, esiintyjän ja kuulijan kohtaamista.¹²⁵

Esiintyjä on silta runoilijan ja kuulijan välillä. Kun kuulija (huom. ei katsoja!) kohtaa esiintyjän, hän kohtaa myös runoilijan. Tässä heijastuu Worthenin ilmituoma ajatus, että tekstikeskeisessä näkökulmassa esityksen katsotaan ilmentävän tekijän, kirjailijan, intentioita tekstissä ilmenevien merkitysten kautta. Näin esityksen kautta päästään alkuperän, runoilijan jäljille. Kuulija ”kohtaa” runoilijan esiintyjän tulkinnessa ja sen kautta, samalla tavalla kuin teatteriesityksen oletetaan olevan se paikka, jossa näytelmäkirjailija ikään kuin tulee esiin.

Se, että lausuntaa pidetään vahvasti runouden välittäjänä vaikuttaa siihen, miten lausuntaesitys rakennetaan. Jos esityksen ”tarkoitus” on välittää runoutta, esityksen tekijä joutuu väistämättä luomaan käsityksen siitä, miten runous tulisi parhaiten välitetyksi. Mikäli runo (ja/tai proosa) ovat esityksen ehdoton keskiö ja lähtökohta, esitystä kokonaisuutena ja esiintyjän ilmaisua rakennetaan ikään kuin runoa kunnioittaen ja sen ehdoilla, mitä se itse kullekin tarkoittaakaan.

Elina Vuorimies toteaa toimittamassaan, Veikko Sinisalon stipendirahaston julkaisemassa kirjassa *Sinisalon Veikko ja lausujanplantut* (1998), että lausuntaa voidaan lähestyä tekstilähtöisesti, jolloin lausujan valitsemia tekstejä analysoidaan, tai esitystapahtumana, jolloin huomio kiinnittyy esitystapaan.¹²⁶ Vuorimies ei tarkenna, tarkoittaako hän runojen analysointia esiintyjän prosessin lähtökohtana vai katsojan vastaanoton näkökulmasta. On huomattava, että tekstilähtöisyys, runon merkityksen korostaminen ja siitä käsin esityksen rakentaminen, vaikuttaa myös esitystapaan. Vuorimiehen jaottelun voi ymmärtää monella tavalla. Yksi on se, että tekstien analyysi kuuluu lausunnan prosessiin lausujan tekemänä, kun taas katsojan aktiviteetti

¹²⁵ <http://www.suomenlausujainliitto.fi/>

¹²⁶ Vuorimies 1998:14.

kohdistuu esiintyjän tapaan esiintyä. Tai sitten Vuorimies tarkoittaa sitä, että katsojan huomio voi kiinnittyä joko teksteihin (analyysi) tai esittäjään (esitystapa).

3.2.2. Kohti esittäjäkeskeisyyttä

Kun tarkastellaan niitä lausunnasta kirjoitettuja tekstejä, joissa esittäjä alkaa nousta tärkeämpään asemaan kuin runon nöyräksi tulkiksi, Kaarlo Marjasen vaikutus on voimakas. Kaarlo Marjanen näkee lausujan tutkijana, joka paneutuu runon ja runoilijan maailmaan analyttisesti ja jäsentäen:¹²⁷

Tutkimme tehtävää. Käytämme mielikuvitustamme, eläytymiskykyämme. Ymmärrämme runoilijan ajatuksenkulun ja voimme kutakuinkin täsmällisesti määritellä hänen sanataideteoksensa yleistunnelman ja siinä näyttäytyvän tunteen eri vaiheet.¹²⁸

Lausujan tehtävä tämän mukaan on eläytymällä ymmärtää runoilijan tarkoitus ("ajatuskulku"). Hänen pitää analyttisesti pystyä määrittelemään runon "yleistunnelma" sekä runoon sisältyvän emotionaalisen aineksen erilaiset vivahteet ja dynaamiset muutokset. Lausujan olisi Marjasen mukaan tajuttava runoilijan ominaislaatu ja maailmankatsomus:

On otettava huomioon karakterologisen linjan meille asettamat rajoitukset, on lähdettävä siltä pohjalta, minkä runoilija tekstissään on meille antanut. On joskus suoritettava koko lailla näyttelijämäinen, joskin vain henkinen muuntautuminen siihen eettiseen vireeseen, joka kyseiselle runoilijalle on ominainen. Emme saa väärentää hänen maailmankatsomustaan, emme mielialoja, joita hän purkaa. Mutta tuon välttämättömän soveltautumisen lävitse on meidän selvästi osoitettava henkinen, kernaasti eettinen ja tunteenomainen suhteemme asioihin, olioihin ja henkilöihin.¹²⁹

¹²⁷ Marjasen alkuperäiset luennot ovat 1940-luvulta, ne on koottu yhteen 1986.

¹²⁸ Marjanen 1986: 15–16.

¹²⁹ Marjanen 1986:113.

Lähtökohta on Marjasen mukaan toisinsanoen aina siis runossa. Sen kautta heijastuu runoilijan ”eettinen vire”, eikä lausuja saa tuhota tai muuttaa sitä omassa ”henkisessä, eettisessä ja tunteenomaisessa” tulkinnassaan. On muuntauduttava runoilijan ajatusmaailmaan, identifioituttava häneen. Tämä käsitys ei sinänsä vielä poikke mitenkään tekstikeskeisestä ajattelusta. Sen sijaan Marjasen ajatus siitä, että lausujan on tuon perususkollisuuden ohessa ja lävitse osoitettava oma suhtautumisensa runossa esiintyviin asioihin, on piirre joka vie lausunta-ajattelua kohti esittäjää ja hänen omaa persoonaansa.

Käsitys, jonka mukaan runossa ilmenevät runoilijan ”eettinen vire”, ”maailmankatsomus” ja ”mielialat”, toisin sanoen tekijän identiteetti, ja jonka mukaan lausujan tulkinnan lähtökohtana on oltava tämä tekstistä havaittavissa oleva totuus ja olemus, toistuu lausuntaa koskevissa kirjoituksissa meidän aikaamme asti. Timo Tiusanen puhuu lausuntataidetta käsittelevässä kirjoituksessaan (1963) uuden runon murroksen lausuntataiteelle luomista tulkinnallisista vaikeuksista ja karakterisoi uusia runoilijoita heidän ”ominaislaatunsa” mukaan. Vaikeutena Tiusanen mielestä uudessa runossa on se, että niiden parista voi olla vaikea löytää ”lausuttavaksi luontuvia runoja”: jokainen runoilija ja yhdenkin runoilijan eri runot vaativat omaa, erilaista otettaan. Juvonen vaatii oman otteensa, Manner omansa, Haavikko omansa.¹³⁰

Tiusanen ei määrittele, millainen on ”lausuttavaksi luontuva runo” ja mikä taas ei. Hän luonnehtii eri runoilijoiden ”ominaislaatua” ja lähteekin esseessään ohjeistamaan lausujia siitä, miten uusia runoilijoita tulisi tulkita:

Mannerin sirot piirrelmät hyötyvät viileän-upeasta äänenkäytöstä;
keinoasteikon tulee olla avarampi kuin Juvosta tulkittaessa. Haavikon
kerrokselliset runot edellyttävät dynaamista otetta ja äkillisiä
sävynvaihdoksia - - .¹³¹

Tiusanen etenee puhumaan lausunnan keinoista yleisemminkin, muun muassa rytmin tärkeydestä ja rytmin alistamisesta ”tahdonvaraisten ilmaisukeinojen hallintaan”. Ohjeistaan huolimatta Tiusanen huomauttaa, että käytännön työssään lausujan on

¹³⁰ Tiusanen 1963: 219–220.

¹³¹ Tiusanen 1963: 219–220.

pyrittävä jättämään teoria taakseen: ”Lausuminen on jäsentämistä, niin kuin myös rytmi. Runous on lähentynyt arkea, runokieli puhekieltä.”¹³² Jäsentämisellä ymmärrän tässä juuri analyttistä otetta, jolla lausuja erittelee runon rytmin ja runoilijan runossa esiintyvää ominaislaatua, sekä etsii näille ilmiöille sopivia ilmaisukeinoja. Ja jos Tiusasen mukaan runous on lähentynyt puhekieltä, on ajateltavissa, että hänen mukaansa myös lausujan puheen tulee lähentyä puhekieltä. Tällöin lausujan oman arkipuheen rytmi, intonaatio ja niin edelleen nousevat esiin. Sikäli kuin uuden runon mitallista runoa arkisempi puhetapa edellyttää Tiusasen mukaan myös lausujan puheen pudottamista maan pinnalle, sen voidaan katsoa edellyttävän myös lausujan esittäjänpersoonan merkityksen kasvua.

Mutta on huomattava, että esiintyjä ei edelleenkään ole ilmaisun lähtökohta vaan runossa ilmenevien vaatimusten toteuttaja. Jokaisen erilaisen runoilijan katsotaan vaativan omaa erilaista otettaan. Runo on se paikka, jossa tuo kunkin runoilijan ominaislaatu ilmenee. Runo, teksti, nähdään tässä nimenomaan tekijän intentioiden kanonisoituna välineenä, ei vapaana intertekstuaalisuuden kenttänä. Sellaiset Tiusasen käyttämät termit kuin ”keinoasteikon tulee olla avarampi” tai ”kerrokselliset runot edellyttävät” ankkuroivat lausujan tehtävän (nimenomaan tehtävän) alkuperän ajatukseen.

Eero Salola kirjoittaa vuonna 1968 lausunnasta ja uuden runon vaatimuksista:

Tulenkantajat olivat 1920-luvulla asettaneet lausujat uudistuvien esityspulmien eteen. Saman tilanteen loi 1950-luvun uusi runo. Teksti aukeaa hitaasti, siinä on viivyttävä. Puheilmaisullinen materia on niukka. Ehtiikö kuulija sen omaksua? Lausujat tutkivat, kokeilevat, avartavat ilmaisukeinojaan.¹³³

Salolan kirjoituksesta voidaan ymmärtää, että lausujan on haettava kunkin runon ja runoilijan ”totuus” esiin. Sitä ”tekstin aukeaminen” Salolalle nähdäkseni tarkoittaa. Ehtiikö kuulija omaksua niukan puheilmaisullisen materiaalin kautta runon, kysyy Salola. Tavoitteena näyttää siis Salolan mukaan olevan, että kuulija voi ”omaksua”

¹³² Tiusanen 1963: 221.

¹³³ Salola 1968: 184.

tekstin lausujan puheilmaisullisten keinojen kautta. Mitä tekstin omaksuminen on, jää Salolalta selvittämättä mutta voidaan olettaa sillä tarkoitettavan runotekstin jonkinlaista ymmärtämistä: kuulija käsittää sanojen merkityksen ja ehkä myös havaitsee runon muodon tai rakenteen.

Perinteisessä muodossa tekstilähtöinen ja -keskeinen lausuntataide on kirjallisuuden välittämistä (pääosin) puheilmaisullisin keinoin. Se, kuinka paljon tämä lähtökohta vaikuttaa runon niin sanotun autonomisuuden kunnioittamiseen, on aikojen saatossa vaihdellut. Uuden runon vaikeudet liittyvät Salolan mukaan nimenomaan niiden lyhyteen lausuntaillan ohjelmistoa koottaessa: kun aikaisemmin lyhyitä runoja vältettiin, nyt keksittiin punoa monta lyhyttä runoa yhtenäiseksi sarjaksi, keksintö, jota muun muassa runoilija Aaro Hellaakoski Salolan mukaan vastusti jyrkästi vedoten runon itsenäisyyteen:

Vain saman runoilijan suunnilleen samanaikaisten runojen sarjana lausumisen Hellaakoski olisi saattanut hyväksyä, kuitenkin nimineen ja välitaukoineen.¹³⁴

Jos runot kuitenkin erotetaan toisistaan tauoilla ja nimillä, niiden välille tehdään silloin selvä ero, eikä runojen autonomisuuden vaatimuksesta ole silloin itse asiassa lainkaan tingitty.

Runojen yhteenniputtaminen, niiden yhdistäminen yhdeksi pitkäksi monologinomaiseksi tekstiksi, on kuitenkin piirre, jota lausuntaesityksissä tapaa yhä enemmän tähän päivään tultaessa. Se, että runon autonomisuuden vaatimuksista on hellitetty vähä vähältä ja vaihtelevissa määrin, ei ole välttämättä ole poistanut runon analysoinnin halua ja vaatimusta. Myös lausuntaa selvästi teatterinomaisempaan suuntaan vievät tekijät saattavat korostaa tekstin analyysin merkitystä juuri siitä syystä,

¹³⁴ Salola 1968: 192.

että he luovat runoteksteistä erilaisin dramaturgisin ja ohjauksellisin keinoin näytelmällistä monologia tai pienoisnäytelmää.

3.2.3. Tekstikeskeisyyden perintö

Runon keskeisen aseman, sen analyysin, jäsentämisen ja selkeän välittämisen vaatimukset tulevat esiin seuraavissa oman aikamme puheenvuoroissa:

Johanna Mustonen (nyk. Bister), ensimmäinen vuoden nuori lausuja, kertoi runojen lukemisen syventävän ja harjaannuttavan näyttelijää; on pakko analysoida joka sana. Runo on kuin näytelmä pienoiskoossa. Mustosen mielestä on runoja, jotka pelaavat pelkällä kielellään, sanan voimalla.¹³⁵

Auli-Maritta Ruuskanen, vuoden 1989 nuori lausuja kertoi, että tekstin suhteen pitää olla nöyrä. Parasta runossa on se, että kun siihen paneutuu, näkee ihmisen sen takana.¹³⁶

Sanan ja Sävelen taiteellinen johtaja, näyttelijä Juhani Niemelä sanoo runokokoelman olevan aina draamallinen kokonaisuutensa. Yksittäinen runo on toinen asia. ”On epämiellyttävää, että runo jää taka-alalle ja näyttelijä pauhaa edessä”, jatkaa Niemelä. Ohjaaja, dramaturgi Outi Nyytäjä toteaa puolestaan lausunnan olevan teatteria vasta toissijaisesti. ”Jos esittää oikein hyvin, tuntuu kuin runoa kirjoitettaisiin sillä hetkellä”, sanoo Nyytäjä.¹³⁷

”Lausuminen vaatii erityisen jäsentynyttä tekstinkäsittelytaitoa, vahvaa läsnäoloa ja kirkasta ajatusta”, Enqvist määrittelee. Opettaessaan hän vaalii perusasioita: ilmaisun puhtautta ja puheen tehokeinoja. ”Yritän johdattaa oppilaita pois kohottuneesta ilmaisusta kohti ihmisen ääntä.” Runon kanssa voi myös työskennellä monella tavalla. Runosta voi tehdä tuokiokuvan tai ison väitteen. Runon viesti saattaa muuttua ilmaisun mukana. ”Runoon voi puhalttaa hengen tai sen voi tappaa.”¹³⁸

¹³⁵ Vuorimies 1998: 14.

¹³⁶ Vuorimies 1998: 15.

¹³⁷ Vuorimies 1998: 28.

¹³⁸ Eero Enqvist Sirpa Pääkkösen haastattelussa ”Lausuja voi luoda runosta monta maailmaa”, Helsingin Sanomat 9.2.2007.

Runous ei puhuttele jokaista, mutta se jättää pysyvät jälkensä niihin, joihin se kolahtaa. Lausunta voi auttaa siitä välittäjänä, joka antaa kirjoitetulle tekstille äänen ja olemuksen. Siksi lausujan on ymmärrettävä runoilijan pyrkimys.¹³⁹

Puheenvuoroissa esiintyvät sellaiset ilmaukset kuin ”pakko analysoida joka sana”, ”tekstin suhteen pitää olla nöyrä”, ”sanan voima”, ”on epämiellyttävää, että runo jää taka-alalle”, ”tuntuu kuin runoa kirjoitettaisiin sillä hetkellä”, ”lausuminen vaatii jäsentynyttä tekstinkäsittelytaitoa”, ”runon viesti”, ”runoon voi puhaltaa hengen tai sen voi tappa”, ”lausunta voi auttaa välittäjänä”, ”on ymmärrettävä runoilijan pyrkimys”. Näissä jatkuu aiempien vuosikymmenten tekstikeskeisyyden idea. Runo myös tekee lausujalle ihmeellisiä asioita: runo saa näyttelijän syventämään itseään tai ilmaisuaan, runo ”jättää jälkensä”, ”kolahtaa”, kun runoon ”paneutuu”, se paljastaa jotain sellaista mitä ensisilmäyksellä ei näe. Väärä tai epäonnistunut ilmaisutapa voi jopa ”tappaa” runon. Runolla on siis suuri valta, valta jolla esitys perustellaan ja johon sen merkitys ankkuroidaan.

Lausujan erityisen tarkka ja jäsentynyt suhde tekstiin on vaatimus, joka perustuu runouden ominaislaatuun tekstinä: se on merkityksiltään tihentynyttä, useimmiten ei-puhekielistä tekstiä, vanhempi runous myös tiettyyn runomittaan kirjoitettua.¹⁴⁰ Sama määritelmä soveltuu myös osaan draamatekstejä (antiikin draamat, Shakespeare, Molière ja niin edelleen). Runomittaan kirjoitettu draamateksti on kuitenkin alunperinkin tarkoitettu esitettäväksi, toisin kuin suurin osa runoutta. Lausuja joutuu siis luomaan runolle ikään kuin uuden funktion etsiessään keinoja ja tapoja esittää se. Näin ainakin silloin, kun esityksen lähtökohtana ja keskiössä on runo. Hän joutuu perustelemaan lausuntaesityksensä. Kuten havaittiin, se tulee perustelluksi sillä vallalla ja asemalla joka runolle annetaan. Lausuja (ja ohjaaja) etsii (ja valitsee) runon tihtyneestä ja usein monimerkityksellisestä tekstistä analyysin avulla merkityksiä, jotka halutaan

¹³⁹ Malla Kuuranne haastattelussa Matti Ripatin artikkelissa ”Runous on räjähtävää ääniteatteria”, HS 29.6.2008.

¹⁴⁰ Runous, eli lyriikka, on kirjallisuuden muoto, jossa kieltä käytetään esteettisesti sen merkityksen ja kieliopillisen korrektiuden sijaan tai lisäksi. Se koostuu suullisista tai kirjallisista töistä, joissa kieltä käytetään eri tavoin kuin proosassa. Kieltä voidaan tiivistää tai muunnella, jolloin se tuo tietyn idean lukijan tai kuuntelijan mieleen tai korvaan; sitä käytetäänkin usein musiikkikappaleissa. Runot usein luottavat mielikuvitukseen, sana-assosiaatioihin ja kielen soinnillisiin ominaisuuksiin.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Runous>

välittää ymmärrettävässä ja vastaanotettavassa muodossa yleisölle. Runossa yksi sana tai virke voidaan tulkita hyvinkin monella eri tavalla. Pelkän puheilmaisuksen kautta on hyvin vaikea, ellei mahdoton, ilmaista kahta saati useampaa merkitystä samanaikaisesti. Lausuja joutuu useimmiten valitsemaan merkityksen jonka haluaa välittää. Se, että runon ominaislaatu ja siinä ilmeneväksi ajateltuja kirjailijan tarkoituksia kunnioitetaan ja koetetaan noudattaa on silloin merkittävä ilmaisua ja esityksen muotoa ohjaava asia.

Runon monimerkityksellisyyden rinnalla lausuja voi nojautua myös runon kielen soinnillisiin ominaisuuksiin ja korostaa äänellisesti niitä. Tällaisia äänellisiä kokeiluja äärimmilleen ja jo omaksi ilmaisumuodokseen vietyä on tehnyt muun muassa lausuja ja Teatterikorkeakoulun puheopettaja Malla Kuuranne, jonka runosta matkaan lähtevät ääni-improvisaatiot edustavat pitkälle vietyä tyylyttelyä ja esityksellisyyttä. Mutta onko tässä tapauksessa enää kyse runotekstistä? Tekstilähtöisyydestä kyllä, ainakin jossain määrin, sillä improvisaatiot ponkaisevat vauhtiin ja saavat suuntaa runon soinnillisista ominaisuuksista. Tekstikeskeisiä ne eivät ole, sillä erittäin pitkälle vietyinä Kuuranteen äänimatkat eivät edes pyri pitämään runon kokonaisuutta, sen integriteettiä ja rakennetta koossa, vaan runo fragmentoituu tai pikemminkin venyy äänelliseksi surrealismiksi. Tämä on selvästi jo esittäjäkeskeistä lähestymistapaa korostavaa ja karnevalististakin.

Roland Barthes kirjoittaa:

Kun tekstile annetaan Kirjailija, se pakotetaan pysähtymään, se varustetaan lopullisella merkityllä. Kirjoitus suljetaan. Tällainen käsitys sopii erittäin hyvin kirjallisuudentutkimukselle, joka haluaa näin varata itselleen tärkeän tehtävän: Kirjailijan (tai hänen hypostaasinsa: yhteiskunnan, historian, psyyken, vapauden) löytämisen teoksesta lähtien. Kun Kirjailija on löydetty, teksti ”selitetään”, ja kirjallisuudentutkimus on voittanut.¹⁴¹

Tälle ”kirjallisuudentutkimukselliselle” käsitykselle perustuu suuri osa lausuntaa käsittelevistä kirjoituksista: ne ovat puhtaasti lausuntaoppaita, jossa kirjoittaja auttaa

¹⁴¹ Barthes 1993a: 116.

lukijaa havaitsemaan runojen vaatimukset ja edellytykset, näkemään runoilijan tarkoitukset sekä yhdistämään nämä havainnot niihin sopiviin ilmaisukeinoihin.¹⁴² Niissäkin kirjoituksissa, jotka käsittelevät lausuntaa yleisemmällä tasolla, käytetään runsaasti kuvaamieni esimerkkien tapaista ohjaavaa diskurssia, jossa lausujan ”tehtävää” kuvataan suhteessa runoon, runouden lajiin tai suoraan eri runoilijoiden asettamiin tyyllillisiin vaatimuksiin. Tekstikeskeistä, runolle uskollista esittämisen tapaa ilmaisevat useat edellä lainatut otteet lausuntakirjallisuudessa. Nimitän tätä ”toistamiskurssiksi”: kirjallinen teos on esityksen lähtökohta ja tekijän, kirjailijan, auktoriteetin ilmentymä. Lausujan tehtävä on tuoda esiin runon edellyttämällä tavoilla runon ominaislaatu, tekijän heijastuma, jäljentää se.

Tekstikeskeisyys saattaa toimia esityksessä kirjallisuutta välittävänä mutta sillä ei ole mitään tekemistä sen kanssa, onko esitys hyvä tai mielenkiintoinen. Hyvä esitys ei ole välttämättä riippuvainen hyvästä tekstimateriaalista. Tekstikeskeisyyden korostamisen taustalla on oletus, että runo on nimenomaan se, mitä lausuntaesityksen kuulija on tullut kuulemaan. Mutta tuleeko hän kuuntelemaan runoa vai katsomaan esitystä? Kuinka keskeinen teksti vastaanottajalle lopulta on?

Suolahden lausuntakurssilla kesällä 2007 kurssin osallistujilta kysyttiin muun muassa mihin he kiinnittävät huomion lausuntaesitystä katsoessaan.¹⁴³

Puheeseen ja tekstiin liittyvät elementit (äänenkäyttö, artikulaatio, puhe, kuuluvuus ja tekstin esille tuominen) painottuivat yli puolessa vastauksista. Muita kuin tekstiin tai puheeseen liittyviä asioita tuotiin esisijaisesti esiin noin kymmenessä vastauksessa (kehonkieli, liikeilmaisuus, energia, tilankäyttö, karisma, kiinnostavuus, koskettavuus, lavastus, puvustus, visuaalisuus). Useimmissa vastauksissa mainitaan sekä puhe ja teksti että muita esityksellisiä elementtejä. Vain neljässä vastauksessa mainitaan

¹⁴² Vrt. myös Ilmari Räsänen lausuntaopas, luku Tulkinnan ja ilmaisun idea.

¹⁴³ Kyselyyn vastasi yhteensä 21, joista miehiä oli kuusi. Vastaaajien ikähaitari ulottui kolmestakymmenestäyhdestä seitsemäänkymmeneenkuuteen, vastaajien keski-ikä oli 55,5 vuotta. Tein kesän 2007 aikana myös epävirallisen, keskusteleavan kyselyn ohjaamani Jasmokki-ryhmän parissa. Kysyin heiltä, mitkä teatteri- tai lausuntaesitykset heille ovat jääneet voimakkaimpina mieleen ja mitä he muistavat noista esityksistä. Kaikki haastatellut (joita oli 6) sanoivat mieleen jääneen esimerkiksi lavastuksen, tilan, esityksen tunnelman, esiintyjän ja niin edelleen. Kukaan ei maininnut lausuntaesityksistä jääneen päällimmäiseksi mieleen siinä esitettyjä tekstejä.

ainoastaan teksti ja / tai äänenkäyttö tärkeimmiksi lausuntaesityksessä huomioitaviksi asioiksi. Mutta sellaisia vastauksia, joissa äänenkäyttöä / puhetta tai tekstejä ei olisi millään tavalla mainittu, on myös vähän – vain kuusi. Näissä vastauksissa painottuvat suuret, kokonaisuuteen liittyvät asiat kuten esityksen yleinen kiinnostavuus, esittäjän karisma, koskettavuus, esiintyjän rohkeus antaa ”kaikkensa”, elämyksellisyys.

Tutkimuksen otanta oli melko pieni ja kurssin osallistujamäärän vähyden vuoksi vastaajien joukossa ei ollut lainkaan alle kolmikymmenvuotiaita. Kurssin osallistujat ja kyselyyn vastaajat olivat eritasoisia lausunnon harrastajia eri puolilta Suomea. Vastaukset antavat kuitenkin viitteen siitä, että varsinkin vanhempien vastaajien joukossa äänenkäytön, puheen ja tekstin merkitys on yhä keskeinen lausuntaesityksessä. Mutta vastauksissa näkyvät myös jo pitkään kurseillakin esiintuodut ja opetuksen piirissä olleet asiat, kuten tilankäyttö, liikeilmaisuus ja visuaaliset elementit. Tekstin merkitys ei nouse vastauksissa kautta linjan keskeiseksi elementiksi.

Näin ajateltuna jokainen lausuntaesitys on moni-ilmeinen esitystapahtuma, oli lähtökohtana sitten teksti tai jokin muu esityksen elementti. Katsojat painottavat vastaanotossaan eri osa-alueita. Toisille esityksellisten elementtien moninaisuus on tärkeää, toisille tärkeintä on teksti ja sen selkeä välittyminen puheen kautta. Joillekin esiintyisyys, esiintyjän läsnäolo, energia ja karisma ovat keskeisiä.

Elämyksellisyys, esiintyjän karisma ja rohkeus antaa kaikkensa ovat asioita, jotka liittyvät esiintyjään ja esityskokonaisuuteen, ei tekstiin. Tarkastelenkin seuraavaksi esiintyjän positiota lausuntaesityksessä.

3. 3. Esittäjäkeskeisyys

Esittäjän tehtävä on olla tulkkina esitettävän aiheen ja kuulijan välillä. Tehtävä siis edellyttää että hänen tulee tuo aine ja aihe käsittää syvällisemmin kuin mitä kuulijalle on mahdollista. Hänen tulee omata kyky sukeltautua syvyyksiin, mutta itse olla niin selvä, että syvyyksien rikkaudet kuvastuvat hänessä täysin tajuttavina.

Vihtori Peltonen, *Puhetaito* (1901)

FL Marja-Kaarina Koskinen käyttää lisensiaatintyössään *Esittäjäkeskeisyys, representatiivisuus ja kertojatasot suomalaisen lausunnan kentässä ensisijaisesti viiden mestarilausujan produktioiden lävitse tarkasteltuna* (1998) käsitettä esittäjäkeskeisyys¹⁴⁴ tutkiessaan vahvojen lausuntapersoonallisuuksien tapoja käsitellä runoa. Tutkimuksen lähtökohtana Koskinen käyttää Bert O. Statesin jakoa. States ajattelee näyttelijää puhujana, joka voi rakentaa yleisösuhteen kolmella erilaisella moodilla:

I (actor) = Self-expressive mode

You (audience) = Collaborative mode

He (character) = Representational mode¹⁴⁵

Itseilmaisullinen (self-expressive) moodi on siis esittäjäkeskinen (tai esittäjäkeskeinen).

Itse käsittelen esittäjäkeskeisyyttä toisessa merkityksessä kuin States, jonka moodit sisältyvät näytelmän viitekehukseen. States mainitsee itseilmaisullisen (self-expressive) puhunnan esimerkeiksi sellaiset roolityöt kuten Hamlet, Medeia, Lear, Faust, joissa näyttelijä ”pääsee valloilleen” ja joissa näyttää siltä kuin hän esiintyisi

¹⁴⁴ Itse käytän muotoa esittäjäkeskeisyys.

¹⁴⁵ States 2002: 24. States korostaa myös, että nämä ovat puhunnan moodeja, eivät tyylejä: “ - - They are modes – not styles – that cover all the possibilities simply because they are all that discourse contains.” States 2002: 24.

omana itsenään (on his own behalf).¹⁴⁶ Statesin moodit liittyvät siis teatterin ja draaman viitekehykseen, vaikka hän puhuukin näyttelijästä puhujana tai tarinankertojana.

Lausuntataiteeseen taas ei useimmiten liity teatterin konventioita, draaman fiktiivistä kehystä eikä kirjoitettuja rooleja. Lausuntataide liittyy perinteisesti vahvasti esiintyjän persoonaan, ilmaisuun, taitoon ja taituruuteen. Esiintyjäkeskeisessä lausunnassa huomio kiinnittyy esiintyjän ja tekstin suhteeseen, siihen mitä juuri hän tekee tekstille, miten hän käsittelee sitä, miten hän ilmentää omaa luovuuttaan, taituruuttaan ja persoonallisuuttaan tekstin kautta. Esiintyjäkeskeisyys tuo lähikuvaan esiintyjän kulloisenkin otteen tekstistä. Puhutaan ilmaisusta, keinoista ja tulkinnasta. Lausuja ikään kuin ottaa runon haltuunsa, sisäistää ja lataa sen esittämistä varten. Tällaisena lähtökohtana runo on lausujalle kuin auton moottori, jota tuunataan ja viritetään jotta siitä saadaan lisätehoja. Puhutaankin lausujan niinsanotuista tehokeinoista (tai ”tehotuskeinoista”).

Jaottelen esiintyjäkeskeisyyden tässä kahteen toisistaan eroavaan linjaan:

- a) esiintyjäkeskeisyyteen joka korostaa esiintyjän taitoa ja taituruutta runossa ilmentyvien runoilijan tuottamien merkitysten esiintuojana (lausuja tulkkina, tulkitsijana, välikappaleena, ilmaisu)
- b) esiintyjäkeskeisyyteen, joka ankkuroi merkitykset esittäjään itseensä ja hänen persoonaansa (lausuja itsereflektioivana merkitysten tuottajana, itseilmaisu)

Näistä linjoista ensimmäinen on lähempänä tekstikeskeistä lähestymistapaa, sillä taituruuden näyttäminen ei poissulje tekstin ja kirjailijan intentioiden ja merkitysten kunnioitusta. Tarkkojen rajojen vetäminen on jälleen mahdotonta ja hedelmällisempää onkin ajatella näitä jakoja janana, jossa eri positiot voivat vaihdella.

¹⁴⁶ States 2002: 25.

Marco De Marinis kirjoittaa artikkelissaan ”The Performance Text”, että teatterillisten esitysten kategoriaan ei kuulu vain representationaalinen teatteri (representational theatre), vaan kaikkeen esityksellisyyteen liittyy myös presentationaalisia (presentational) aspekteja, joissa sisäänpäin kääntyminen (itsereflektiivisyys tai itseensä viittaaminen) on keskeisempää kuin ulospäin suuntautuminen ja jossa todellisuuden tai merkitysten produktio, tuottaminen, on keskeisempää kuin niiden reproduktio.¹⁴⁷ Presentationaalisia elementtejä sisältyy paitsi esitysten laajaan joukkoon lukeutuviin tapahtumiin kuten rituaalit, seremoniat, juhlat, happeningit ja performanssitaidet, myös perinteisimpiin taiteen lajeihin kuten tanssi ja baletti.¹⁴⁸ Representationaalinen ja presentationaalinen muodostavat kaksi janan eri päätä, toisessa päässä esiintyjä esittää jotain aivan muuta kuin itseään (rooli, valepuku), toisessa päässä on täydellinen itsen esilletulo (julkinen rippi).¹⁴⁹ De Marinisin mukaan käytännössä on mahdotonta löytää representationaalista esitystä jossa ei olisi lainkaan presentationaalista ja itsereflektioivaa mukana, onhan esiintyjä aina todella, konkreettisesti läsnä näyttämöllä. Samoin on vaikeaa löytää esitystä josta täysin puuttuisi representationaalinen ja symbolinen aines.¹⁵⁰

Myös Margaret Morse puhuu representaation taiteista ja presentaation taiteista artikkelissaan ”Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila”. Morsen mukaan näyttämötaiteissa ja elokuvassa (aina Platonin luolavertauksesta asti) katsojalle tuotetaan visio toisesta maailmasta, siellä - ja - silloin -kokemus. Representaatio loihtii esiin etäisiä asioita käyttäen kieltä ikkunana toiseen maailmaan, representaatio on ”poissaolojen manaamista”¹⁵¹. Presentaatio taas tapahtuu tässä ja nyt, presentaation taide tutkii Morsen mukaan ilmaisua tässä ja nyt elävien ihmisten kautta. Erona perinteiseen teatteriin esimerkiksi performanssitaideteossa esiintyjän ruumis ja hänen elämyksensä tässä ja nyt presentoidaan suoraan ja diskursiivisesti yleisölle.¹⁵²

¹⁴⁷ De Marinis 2007: 281.

¹⁴⁸ De Marinis 2007: 281–282 .

¹⁴⁹ Ottolenghi 1979, cit. De Marinis 2007: 282.

¹⁵⁰ De Marinis 2007: 282.

¹⁵¹ Morse 1993: 112.

¹⁵² Morse 1993: 113.

Ajatus lausujasta runon ja runoilijan tulkkina, ajatusten välittäjänä ja puhetorvena, asettuu representaatio – presentaatio -janalla lähemmäksi representaatiota: lausuja uudelleen esittää runossa jo olevat merkitykset.¹⁵³ Hän uudelleen esittää sellaista, jonka ajatellaan olevan jo jossain muualla (tekstissä). Hän loihtii tuon toisen maailman katsojan nähtäville. Asetan jatkumon toiseen päähän lausujan itsensä esittäjänä, itsereflektiivana, presentationaalisenä - ja äärimmilleen vietyä jopa itseensä käpertyvänä.

Huomattavaa on kuitenkin, että kun teatterissa representaatio De Marinisin ja Ottolenghin mukaan edellyttää ”jotain muuta kuin itseään”, eli roolin esittämistä, niin lausujalla selvää roolia ei useinkaan ole. Näinollen lausuntaan sovellettuna representatiivinen – presentatiivinen -jana pitää kalibroida uudelleen teatterista poikkeavalla tavalla: teatteri nähdessä koko janaa pitää siirtää hieman kohti presentaatiota.

Marvin Carlson mainitsee teoksessa *Esitys ja performanssi* performanssitaiteen olevan yksilön taidetta, jossa esitystä ei perustu pääsääntöisesti toisten taiteilijoiden aiemmin luomiin roolihahmoihin, vaan jossa performanssitaiteilija tekee oman tietoisuutensa itsestään performanttiiviseksi oman kehonsa, elämäkokemuksensa ja kulttuuristen kokemustensa kautta. Tyypillinen performanssitaiteilija ei myöskään käytä juuri perinteistä näyttämöllistä ympäristöä.¹⁵⁴ Tässä mielessä performanssitaiteilija ja omasta persoonastaan ammentava lausuja muistuttavat toisiaan. Esiintyvän taiteilijan minän ja esitetyn minän välillä on usein hyvin läheinen suhde, mitä voidaan verrata itsensä esittämisen dynamiikkaan, toteaa Carlson. Perinteisen roolihahmon esittämisen puuttuminen, kuten lausujan kohdalla useimmiten on kyse, siirtää esittäjän ja esityksen välisen suhteen tarkastelun psykologian ja psykoanalyysin alueille.¹⁵⁵

¹⁵³ Vrt. Worthenin ajatus tekstistä tekijän intentioiden kanonisoituna välineenä. Vastaavasti kuin esittäjän asema representaation välittäjänä, ajatellaan, että teksti on tekijän ”maailmojen” representaatio, ajatusten välittäjä. Sekä teksti että esittäjä ovat tässä ajattelutavassa välineitä, joiden kautta tuodaan nähtäville se, joka on jossain muualla.

¹⁵⁴ Carlson 2006: 19.

¹⁵⁵ Carlson 2006: 78

3.3.1. Tulkinnan ja ilmaisun idea

Mitä on esittäjäkeskeisyys lausunnan traditiossa? Perinteinen lausuntaesitystapahtuma ei rakennu sellaiselle kokonaisdramaturgialle, jossa näyttämölle luodaan oma maailmansa ja jossa olisi esittäjän ja tekstin välisen suhteen ulkopuolisia esityksellisiä elementtejä. Perinteinen lausuntailta on ikään kuin aina vain yhden runon (”esitystehtävän”, ”numeron”) lausumista kerrallaan silloinkin kun kyseessä on suurempi kokonaisuus. Koska pääpaino on esittäjässä ja hänen ilmaisussaan, mahdolliset tilalliset, lavastukselliset, visuaaliset ja muut esityksen elementit (mikäli niitä on) eivät nouse merkittäviksi vaan jäävät funktioltaan lähinnä koristeelliseksi tai esiintyjää tukeviksi.¹⁵⁶

Edellä kuvatun kaltainen runon esittäminen taitavasti on perinteisen lausuntataiteen ydin. Esiintyjäkeskeinen lausunta on paljolti sitä, mitä yleisesti tarkoitamme kun puhumme lausunnasta traditiona. Suomen Lausujain Liiton internetsivuilla olevassa liiton esittelyssä todetaan, että lausuntataiteen historia on ennen kaikkea suurten taiteilijapersoonallisuuksien historiaa.¹⁵⁷ Lausunnan perinteisesti solistinen luonne on korostanut esiintyjän persoonaa, karismaa ja taitoa. Puhutaan persoonallisista ja karismaattisista lausujista, jopa ”mestarilausujista” sekä heidän tulkintoistaan tietyistä teksteistä.

Lausuntataiteen ydin on traditionaalisesti ollut lausujan tuottama tulkinta runosta. Sillä on tarkoitettu runon ”sisällön” ilmaisemista erilaisia keinoja käyttäen lausuntaesityksen ”muodossa”, jolla taas on tarkoitettu nimenomaan ja lähinnä lausujan puheen kautta tuotettua esitystä.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Salola mainitsee artikkelissaan vuodelta 1968, että lausunnassa näyttämöllisiä rakenteita käytetään harvoin. Hän mainitsee esimerkkinä ristirakennelman raamatullisen illan taustana. Tällaista niukkaa, viitteellistä visuaalisuutta esiintyy perinteisissä lausuntaesityksissä melko paljon (muun muassa valojen suuntauksen ja värin tai kuvien käyttö taustalla) mutta tällaiset elementit ovat useimmiten lähinnä koristeellisia, niitä ei aktiivisesti ”käytetä” esityksessä, ne eivät ole funktionaalisia.

¹⁵⁷ <http://www.suomenlausujainliitto.fi/>

¹⁵⁸ Runon ”sisältö” sellaisena kuin tulkitsija ja / tai hänen ohjaajansa sen ymmärtävät.

Sisällön ja muodon välinen oppositiopari (Res/Verba) on saanut alkunsa varhaisimmista retoriikan luokituksista: inventio tarkoitti sen tutkimusta, mitä jostakin aiheesta voitiin sanoa ja tämä taas riippui res -osasta eli diskurssin demonstratiivisista aineksista. Elocutio merkitsi näiden aineksien saattamista sanalliseen muotoon. Sisällön ja muodon välillä oli riippuvuussuhde niin että muodon katsottiin olevan sisällön ulkoinen olemus ja sisältöä pidettiin totuutena tai runkona.¹⁵⁹

Seuraavaksi tarkastelen sitä, mitä lausujan tulkinnasta ja ilmaisusta on ajateltu keskeisissä lausuntaoppaissa ja lausuntaa käsittelevissä kirjoituksissa. Kirjoitusten aikajana alkaa 1920-luvulta ja päättyy nykyaikaan.

Ilmari Räsänen kirjoittaa oppaassaan *Seitsemän lausuntoharjoitusta* (1921) korostusharjoituksista ja korostusilmiöistä:

Mutta minä tahtoisin väittää, että useimmiten teknillinen valmentautuminen sittenkin tapahtuu korostusharjoitusten yhteydessä. Vasta korostusharjoituksilla kehitämme äänemme ja kielellisen ilmaisutapamme lopulliseen muotoon.¹⁶⁰

Räsänen ei käytä termiä ”ilmaisu” merkitsemään lausuntatapahtumaa yleensä, vaan puhuu ”korostuksesta”. Räsänen puhuu ajatuskorostuksesta, jonka funktiona on saada kuulija käsittämään kuulemansa mahdollisimman helposti:

Kuinka harva lausuja ja puhuja harkitseekaan korostusta tältä kannalta! Ja että esittäjälle on tärkeätä esitystehtävänsä valmistaessaan asettua kuulijan kannalle, siitä voi jokainen päästä selvyteen tarkkaamalla esim. sitä tapaa, millä luentoja ja esitelmiä tavallisesti pidetään. Kuulija löytää tavantakaa itsensä, jos hän min. tahtoo seurata tai on syystä tai toisesta pakoitettu seuraamaan sisältöä, epämieluisaksi kiihtyneessä tarkkaavaisuustilassa koettaessaan saada selvää esim. nimistä, jotka esiintyvät tekstissä, mutta joita hän ei ole ennen kuullut. Sen sijaan että puhuja korostaisi oudon nimen voimakkaasti, lisäisi äänen voimaa, hidastuttaisi ennen kaikkea tempoa, pitäisi ehkä paussit nimen kummallakin puolella – jos se nim. on perin outo ja tärkeä, hän kuulee sen niin kuin kaikki muutkin sanat ja pakottaa kuulijan ankaraan ja väsyttävään

¹⁵⁹ Vrt. Barthes 1993: 12 –122.

¹⁶⁰ Räsänen 1921: 7.

henkiseen ponnisteluun. Jokainen kuulija kernaasti harrastaa mukavuutta, hän on sitä tyytyväisempi mitä enemmän häntä säästetään hyödyttömältä ajatusponnistelulta ja mitä vähemmän häntä pakoitetaan omasta aloitteestaan tarkkaavaisuuteen. Yleisölle pitää puhe tarjota kuin ”hopealautaselta”.¹⁶¹

Ajatuskorostuksen tehtävä siis on selventää, jäsentää tekstiä niin että se on helposti ja vaivattomasti kuulijan ymmärrettävissä. Se, että kuulijalle ”tarjotaan puhe hopealautaselta” ja että tiettyjä asioita korostetaan, tarkoittaa tekstin merkitysten analysoitua ja jäsennettyä esiintuontia siten, ettei merkityksestä jää kuulijalle epäselvyyttä, eikä hänen tarvitse harrastaa ”ajatusponnistelua”, kuten Räsänen ilmaisee.

Toinen puoli esitystä on Räsänen mukaan tunnekorostus, joka edellyttää ”lähinnä yhtenäisen tyylin määräämistä kullekin esitystehtävälle”. Ajatuskorostus koskee kaikkia puhujia, mutta tunnekorostus kuuluu ”taidelausunnan, kaunoluvun piiriin”:

Mutta runoutta tulkittaessa on pääpaino tunnekorostuksella, jos kohta teknillinen taito ja loogillinen korostus sielläkin ovat ehdottomia vaatimuksia.¹⁶²

”Loogillinen korostus” ja sen vaatima tekninen taito ankkuroivat puheeseen merkityksiä. Lisää merkityksiä tuo ”tunnekorostus”, jossa merkitykset ankkuroituvat esittäjän tuntemaan (presentatiivinen) tai esittämään (representatiivinen) tunteeseen.

Räsänen käyttää termejä ”esittäminen”, ”esitystehtävä”, ”lausuntonumero”, ”harjoitusnumero”, ”numero” (”- - numerot, joiden korostamista harjoitamme”)¹⁶³, ”korostaminen”, ”tulkinta” ja myös ”elävöittää” ja ”värittää”. Korostaminen merkitsee kaikkia niitä keinoja, joita lausuja käyttää tulkitessaan runoa ja esiintuodessaan hallitulla tavalla ja esityskontekstiin sopeutuen ”tunneilmauksiaan”:

¹⁶¹ Räsänen 1921: 9–10.

¹⁶² Räsänen 1921: 14.

¹⁶³ Räsänen 1921: 7.

Tilanne, missä esitys tapahtuu, on huomattavana tekijänä korostuksessa, vaikkapa olisi kysymys runoudenkin tulkitsemisesta. Opettaja, joka luokan edessä lukee tunnekylläistä runoa, ei saa antaa tunneilmauksilleen yhtä suurta voimaa kuin juhlayleisön edessä seisova lausuja. Jos opettaja käyttää korostuksessaan suurta tunneväriä, niin varsin usein sattuu, että oppilaat virnistelevät; tai jos he ovat kilttejä oppilaita eivätkä tee sitä, ne ainakin tuntuvat pikemmin kiusaantuneilta kuin hartailta. Puhujapaikalta esiintyvä lausuja ei liioin saa tunnekorostukselle antaa sitä voimaa kuin näyttelijä, joka näyttämöltä lausuu vuorosanojaan jossain draamassa. Ei ainoastaan teksti vaan myöskin tilaisuus, jossa esitys tapahtuu, määrää tunnekorostuksen luonnetta.¹⁶⁴

”Tunneilmauksien” hallinta on Räsänen mukaan tärkeää. Räsänen mukaan liika tunteellisuus on tavallisesti nuorten, ”usein sangen lahjakasten” esittäjien virhe. Hän kertoo esimerkkeinä nuoresta Schilleristä, jonka esitystaitoa ”kuului vaivanneen tavaton, raivokas paatos”, sekä Goethen romaanissaan *Wilhelm Meisterin oppivuodet* kuvaamasta lasten ”näyttelemisyryksistä”:

- - Pienet näyttelijät tunsivat täydellistä tyydytystä vasta silloin, kun saivat antautua niin voimakkaan tunteen valtaan, etteivät edes pysyneet pystyssä, vaan sortuivat tunteensa voimasta pitkälleen maahan.¹⁶⁵

Tässä Räsänen näyttäisi asettuvan nimenomaan sellaista presentatiivista, itsereflektoivaa esiintyjäntunnetta vastaan, joka tapahtuu tässä ja nyt, impulsiivisesti ja hallitsemattomasti. Hän kehottaa erottamaan sellaiset tilaisuudet ja tilanteet, joissa tunnekorostus on sallittua ja paikallaan korostaen näin esityskontekstin merkitystä. Se, että tunteelle ”ei saa antaa yhtä suurta voimaa” luokan kuin juhlayleisön edessä, korostaa ilmaisukeinojen tietoista ja suunniteltua hallintaa, asettaa lausujan tiettyyn kontekstin määrittelemään rooliin. Vaikka Räsäselle tunnevoimaisuutta edustaa nimenomaan näyttelijä, on tunnekorostuksensa tarkkaan mitoittava lausuja tässä näyttelijän asemassa: hänellä on (sosiaalisen kontekstin mukainen) rooli, jonka puitteissa hän tietoisesti ja sopivassa määrin representoi tunteita.

¹⁶⁴ Räsänen 1921: 13.

¹⁶⁵ Räsänen 1921: 83.

Räsänen ei myöskään suosi tulkinnan laimeutta, mutta hänen mukaansa tietyissä tehtävissä nuoret lausujat menevät vastakkaiseen äärimmäisyyteen, ”sellaisiin tunneilmauksiin, jotka eivät ole hallittuja”:

Niiden satojen kuivien ja tunteettomien lausuntoesitysten rinnalla, joita olen saanut kuulla, on muutamia kymmeniä, joissa liika tunteellisuus on aiheuttanut kiusallisia tilanteita. Kuulijakunta istuu nolona, usea toivoisi häveliäisyydessään olevansa hyvän matkan päässä, tuskin uskaltaa luoda silmiään esittäjään - -. Välttääkseen tällaisia kiusallisia tilanteita lausujan on hyvä ottaa ohjeekseen: Minä hallitsen esitystehtävän, esitystehtävä ei hallitse minua!¹⁶⁶

Toisaalta Räsänen pitää liian tunnevoimaisia ja pateettisiksikin mainittua esitystapaa parempana vaihtoehtona kuin ”esitysten täydellinen mitättömyys, kuivuus ja laihuus” – liian saa pois mutta tyhjästä ei tule mitään.¹⁶⁷

Räsänen ei puhu esittäjän persoonallisuudesta vaan vaistosta, jonka hän katsoo olevan sääntöjä tärkeämpi osa esiintyjän taitoa:

Runsas valikoima tutkittuja korostustehtäviä kehittää vaistoamme, mikä seikka on paljon suuremmaksi hyödyksi kuin ne sadat säännöt, joita on koitettu muodostaa oikean ajatuskorostuksen löytämiseksi ja sattuvan tunneilmauksen keksimiseksi.¹⁶⁸

Vaiston kehittämisen lisäksi Räsänen on sitä mieltä, että varsinkin vaikean tunnekorostuksen oppimiseen tarvitaan myös luontaisia taipumuksia: esitelmän pitämisen voi melkein jokainen oppia, eikä ”erikoisia luonnonlahjoja ja taipumuksia” vaadi myöskään ”hyvän äänenkäytön, virheettömän ääntämisen ja loogillisen ajatuskorostuksen oppiminen”, mutta runous korostaa ”tunnekorostusta”.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Räsänen 1921: 83–84.

¹⁶⁷ Räsänen 1921: 16.

¹⁶⁸ Räsänen 1921: 9.

¹⁶⁹ Räsänen 1921: 13–14.

Toisaalta Räsänen korostaa lausumisen ”pohjatunnelman” aitoutta: lausujalle on välttämätöntä eläytyä ”itse runon henkeen, tunnelma on pääasia, tekniikkaa ja korostustarkoituksia ei saa näkyä sen takaa”.¹⁷⁰

Räsänen huomioi ne, jotka arvostelevat lausujia pateettisuudesta, sentimentaalisuudesta ja liioittelusta, mutta katsoo että ne, jotka tällaisia ”iskusanoja” käyttävät, ovat sellaisia, joilla ei ole mitään elävää suhdetta runouteen.

On otettava huomioon, että hyvin suuri osa, ehkä suorastaan suurin osa, maailman runoudesta on pateettista ja vaatii pateettista tulkintaa. Ja kuinka suuri osa meidän kotimaisesta parhaasta runoudestamme onkaan sentimentaalista! Esittäjällä, jolla ei ole aitoa paatosta käytettävänä, on runouden maassa verraten ahdas liikkumisala. Väärä paatos, äänellä ja muilla ulkonaisilla keinoilla liioittelu, on erotettava tarkasti oikeasta päätöksestä, joka useimmiten on suuri hyve käyttäjässään.¹⁷¹

Räsänen ei liioin hyväksy ”vääriä tunteilemistä”. Sentimentaalisen tunteen hän määrittelee itsetarkkailun kautta heikennetyksi tunteeksi:

Varsinkin nuoret esittäjät, jotka tuntevat ja vaistoavat tunnekorostuksen merkityksen runouden tulkittamisessa, ovat huolissaan siitä, että he eivät vain laiminlöisi tunnesisällön esiintuomista. Lausuessaan he ikään kuin kaiken aikaa tarkastavat tunteitaan ja heikontavat esitettävän aivan ryhdittömän hempeämieliseksi.¹⁷²

Näin ollen aito tunnevoimaisuus on Räsäsen mukaan jotain sellaista jota hyvä lausuja tarvitsee ehdottomasti mutta jota ei voi oppia vaan jolle on oltava jonkinlainen luontainen ”taipumus” tai ”vaisto”. Toisaalta tämä ”tunneilmaus” on pystyttävä hallitsemaan. Lausuja, joka ”kaiken aikaa tarkastaa tunteitaan” on itsereflektiivinen lausuja, esiintyjä jonka esitetyn minän ja esiintyvän minän välillä on läheinen suhde. On vaikea sanoa, missä määrin tällainen itsereflektiivisyys kaikenkaikkiaan on Räsäsen mielestä väärin, tai onko kyse nimenomaan äärimmäisestä itsereflektiivisyydestä, itseensä kääpärtymisen merkityksessä. Jatkuva ”tunteiden

¹⁷⁰ Räsänen 1921: 39.

¹⁷¹ Räsänen 1921: 14–15.

¹⁷² Räsänen 1921: 15.

tarkastaminen” ilmaisuna on mielenkiintoinen, sillä nykykontekstiin tuotuna se voisi hyvin olla esimerkiksi hahmometodinäyttelemiseen liittyvä piirre.

Räsänen arvostelee niitä, jotka käyttävät ”iskusanoina” myös käsitettä ”hillitty tyyli”:

Tällä käsitteellä voi mainiosti tuomita kaikkein parhaat lausuntoesitykset, ne, joissa luova työ ilmenee selvimpänä, ja toiselta puolen sillä varmaan usein myönnetään tunnustusta sellaiselle, joka todellisuudessa on mitätöntä.¹⁷³

Mielenkiintoista on, että Räsänen toisessa yhteydessä kirjassaan tulee esitelleeksi kuuluisan saksalaisen lausujan, Berliinin yliopiston ”lausunnonopettajan” Emil Milanin, jonka mielestä lausujalle oli eduksi ruma ääni, sillä tämä ei silloin ”lähde vaikuttamaan turhalla äänen helinällä, vaan joutuu pakostakin käyttämään esityksessä arvokkaampia, sisäisiä keinoja”. Milan ei Räsäsen mukaan itse käyttänyt koskaan lausueessaan suurta ääntä vaan ”lausuntoilloissaan hän luki kaikki numerot istuiltaan, mikä asento luonnollisesti ei lainkaan ollut eduksi ulkonaiselle komeudelle ja suuren äänen käyttämiselle”.¹⁷⁴

Räsäsen katsoo Milanin menneen yksipuolisuuteen, ja että tuollainen tyyli sopii paremmin ”pieneen piiriin kuin juhlasaliin”. Samoin Räsänen on toista mieltä rumasta äänestä kuin Milan:

Se musikaalinen aines, joka olennaisesti kuuluu esim. moneen lyyrilliseen runoon, pääsee kauniin orgaanin kannattamana paremmin oikeuksiinsa kuin ruman. Kaunis ääni tosin voi viedä väärinkäyttöksiin, mutta rumasointinen ääni on käyttäjälleen aina rajoitus.¹⁷⁵

Seuraavassa esimerkki siitä, miten Räsänen tuo ”esitystehtävän” lukijalle ja antaa neuvoja sen suorittamiseen. Kyseessä on Kallion runo *Oma maa*:¹⁷⁶

¹⁷³ Räsänen 1921: 16.

¹⁷⁴ Räsänen 1921: 35.

¹⁷⁵ Räsänen 1921: 35.

¹⁷⁶ Kallio eli Samuli Kustaa Bergh 1803-1852, runo *Oma maa* vuodelta 1832.

Runon kolmannessa säkeessä tulee kahden ensimmäisen säkeen vaikerrukselle vastapainoksi sana ”miehenä”. Se on siis asianmukaisesti korostettava, väritettävä. Sana ”taivahan” voi niinkään saada lievän koron. Neljännen säkeen lopussa olevan pitkän paussin jälkeen pitää lausumisen muodostua hyvin sisäiseksi, ”rakkaat rannat” on väritettävä tavattoman lämpimästi ennenkuin voidaan päästä seuraavan säkeen syvään liikituksen tilaan. ”Nousevat silmiini nyt vieläkin viljavat veet” säkeen perässä on taaskin pitkä paussi. Sitä edellyttää sekä lausutuun säkeen suuri tunnepitoisuus että seuraavissa säkeissä olevat runokuvat. Esityksen välittömyys kärsisi suuresti, jos ne esitettäisiin ilman edelläkäypää valmistusaikaa. Kun niitä ryhdytään lausumaan, saavat kasvot haaveellisen ilmeen. Liikituksen sävyt äänessä kerrotaan ”Pohjolan tuntureista”, ”sammosta” ja ”kantelosta”, jotka kaikki sanat saavat ihannoivan korostuksen. Kaksi seuraavaa säettä voi lausua lieväällä paatoksella. Esittäjän innostus yhä kasvaa, kun hän alkaa kuvata kotimaansa luontoa; sekä ”talviset säät” räiskyvine revontulineen, että lempeät ”Pohjolan yöt” tarjoovat kiitollisia väritysmahdollisuuksia. Kaikki seuraavat säkeet on lausuttava syvällä tunteella, hiljaisella ja hartaalla äänellä.¹⁷⁷

Räsänen ainoat fyysiseen olemiseen ja tekemiseen liittyvät viittaukset liittyvät ilmeisiin (”kasvot saavat haaveellisen ilmeen”) tai, kuten toisessa yhteydessä, kädenliikkeisiin:

Kun kertoja sitten lähtee kuvaamaan prinssin oveluutta, nauraa hän sisäistä naurua ja näyttää miten prinssi ääntään muuttaen teeskentelee päätään raapivan keisarin edessä. Antaakseen kuvaukselle vielä enemmän eloa, hän voi kädenliikkeellä osoittaa kuinka prinssi maalaa kasvonsa tai painaa hatun hyvin syvälle päähänsä.¹⁷⁸

Räsänen käyttää tästä termiä ”realistinen väritys” – kyseessä on tarinakertoja joka hetkellisesti asettuu prinssin ”rooliin”.

Samansuuntaisia runoa lause lauseelta selittäviä ja lausujalle neuvoja antavaa ohjeistusta on myös Räsänen teoksessa *Kaunoluvun opas* (1930). Varsinkin kertovaa ainesta sisältävissä runoissa, kuten Leinon Helkavirret, Räsänen erittelee runon kohta kohdalta runon päähenkilöön eläytyen (siis roolillisesti):

¹⁷⁷ Räsänen 1921: 37–38.

¹⁷⁸ Räsänen 1921: 93.

”Kohoahan suksilleni”, virkkaa, ”vien sinut kylähän. Kylässä lämmin kylpy.” Sisäisen taistelunsa jälkeen puhuu Kimmo hiljaisella, pidätetyllä äänellä. Hän on edelleenkin ymmällä, miten hänen tulisi menetellä. Vaikka hänen lausumansa sanat ovat lohdullisia, ei niitä lausuttaessa vähäinen ynseyden sävy ole haitaksi.¹⁷⁹

Runoissa, joissa Leinon *Kimmon koston* tapaista draamallista ja roolillista ainesta ei ole, Räsänen ohjeistaa lausujaa erittelemällä runon tunnelmaa, tempoa ja rytmiä mutta yhtäkaikki kohta kohdalta ohjaten, kuten aikaisemmista esimerkeistä käy ilmi.

Tässä vaiheessa lausunnan historiaa ohjeet esitystehtävien suorittamiselle ovat yksityiskohtaisia: ne ovat valmiita tulkintoja, jotka kirjoittaja esittää ikään kuin yleispätevinä – tai ainakin ehdotuksena - kaikille lausujille. Räsänen neuvoja lukiessa tulee melkeinpä tunne kuin hän kuvailisi omaa sisäistä kokemustaan runosta ja koettaisi muuttaa tuon sisäisen tunteen ja liikkeen kirjoitetuksi ohjeistukseksi. Hän mainitseekin näkemyksensä olevan subjektiivinen:

Minun tuskin tarvitsee huomauttaa, että kirjoittamani selitykset on katsottava subjektiivisiksi. Niitä ei kenenkään tarvitse orjallisesti noudattaa. - - Selityskokeeni olenkin tarkoittanut vain virikkeeksi lukijan omalle ajattelemiselle ja mielikuvitustoiminnalle.¹⁸⁰

Se mitä Räsänen ja muut samantyyppiset opastajat, tässä tekevät on ohjausta. Yksi runo kerrallaan ohjataan kirjallisessa muodossa hallituksi ja jäsennetyksi ”numeroksi”. Samalla kun Räsänen peräänkuuluttaa tunnevoiman aitoutta ja varoittaa väärästä päätöksestä, äänellä ja muilla ulkonaisilla keinoilla liioittelusta, hän toisaalta ehdottaa jo etukäteen, missä kohdin runoa saisi olla ”lievää paatosta” tai ”syvää tunnetta”. Hän kirjoittaa nuorista lausujista, jotka tarkkailemalla omia tunnereaktioitaan haalistavat pelkäksi tunteiluksi. Tämän päivän perspektiivistä voisi sanoa, että näin tapahtunee

¹⁷⁹ Räsänen 1930: 86.

¹⁸⁰ Räsänen 1921: 18.

juuri siksi, että lausuja suhtautuu esitykseensä ”tehtävänä”, joka suoritetaan annettujen ohjeiden mukaisesti.¹⁸¹

Vaikka lausuja ei olisikaan noudattanut Räsänen esittämää tulkintaa runosta, vaan omaansa, Räsänen esimerkki kuvaa sitä analysoinnin, jäsentämisen ja ilmaisutavan etukäteen määrittelemisen tapaa, yksityiskohtaisuutta ja tasoa, jota lausujalta odotettiin oppaan kirjoitusajankohtana. Esittäminen oli ennen kaikkea hallitun tekniikan ja tunteen soveltamista runoon niin että runo – sen yksityiskohdista muodostuva kokonaisuus – tulee ”korostetuksi”, ”väritetyiksi”. Räsänen näyttää edustavan näkökantaa, että jos runo on tunnekylläinen tai jopa pateettinen, se myös vaatii tunnekylläistä ja pateettista esittämistä. Tällöin esittäminen kulkee niin sanotusti myötäkarvaan runosta tehtävän tulkinnan kanssa – tai pikemminkin runosta helpoimmin, ilmiselvästi tehtävän tulkinnan kanssa. Vaikka Räsänen puhuikin tulkinnasta, hän ei lähde tulkitsemaan runoja millään uudella, poikkeavalla tai ”omalla” tavallaan eikä vaadi lausujaltakaan sitä. Kyse on runon ”suorittamisesta”, uskollisuudesta runotekstille, sen tulkkina ja välittäjänä olemisesta.

3.3.2. Lausujan minä-tunnot

Myös Eero Salola, kuten aikaisemmin on todettu, katsoo lausujan olevan merkitysten etsijä: hänen tulee palata ”luomistyön alkulähteille”, ymmärtää paitsi runoilijan tarkoitukset ja runoilijan luomistyö. Hänen on järkeään, vaistoon ja tunnettaan hyväksi käyttäen pystyttävä jäljittämään merkitysten alkupiste, jopa runoilijan prosessi ja ikään kuin toisinnettava se. Lausujan työ on jäljittelevää: hän pyrkii eläytymään runoilijan inspiraatioon ja luomistyöhön ja ikään kuin esittämään sen uudelleen (representaatio).

Myös kolmas merkittävä lausuntapedagogi, Kaarlo Marjanen, lähestyy lausujantyötä tutkimustyönä. Etsiessään omaa tulkintaansa runosta, lausuja tekee Marjasen mukaan

¹⁸¹ Judit Weston sanoo näyttelijäntyötä käsittelevässä kirjassaan: ”Emme voi päättää tunteistamme, mutta voimme päättää teoistamme” (Weston 1999: 52). Lausuja ei tässä suhteessa ole mielestäni mikään poikkeus – tunteet eivät ole tahdonalainen asia. Monet lausuntaa käsittelevät kirjoittajat erottavatkin ”väärät” ja ”aidot” tunteet.

omanlaistaan tieteellistä tutkimusta löytääkseen runon kerrostumat ja merkitykset:

Nerokasta tekstin analyysia ja sitä vastaavaa esityksellistä toteutusta ei ole katsottava vähäarvoisemmaksi saavutukseksi kuin tiedemiehen tutkijavoittoa, millä onnistutaan paljastamaan materiasta jokin uusi ominaisuus. Tiedemiehelle ei lasketa rajoitukseksi sitä, että hänen tutkimansa aine on hänestä riippumatta olemassa. Lausujankaan viaksi ei siis voida lukea sitä, että hän lähtee ennakoita valmiin suorituksen, sanataideteoksen, pohjalta. Hän saattaa oman alansa keinoja käyttäen löytää siitä jotakin uutta, peittyneitä yhteyksiä, joista ei edes tekstin kirjoittaja ole ollut selvillä.¹⁸²

Marjanen tulee siis myös puolustaneeksi lausuntataiteen ”oikeutusta” ja asemaa: vaikka runo onkin olemassa itsenäisenä taideteoksena ennen kuin lausuja siihen käy käsiksi, ei lausujan työ suinkaan vähennä runon arvoa vaan lausujan tulkinta tekstistä voi paljastaa jotain uutta.

Tämä näkemys – lausunta paljastaa tekstistä uusia ulottuvuuksia – korostaa lausuntaa tulkintana: lausujan on paneuduttava runoon, tehtävä siitä oma erityinen tulkintansa sekä sitten erilaisia keinoja käyttäen ilmaistava tuo tulkinta. Palaan Worthenin määrittelyihin tekstikeskeisyydestä: esityksessä voi olla merkityksiä ja vivahteita, jotka eivät ole kirjallisesta teoksesta välittömästi luettavissa, mutta lisävivahteet ovat kuitenkin ikään kuin teoksessa piilevästi olevia mahdollisuuksia.¹⁸³ Lausuja tekee Marjasen mukaan tutkimustyötä, joka paljastaa piilevät merkitykset ja tuo ne ilmaisun kautta esille. Lausuja on tiedemies ja seikkailija, kadonneen aarteen metsästäjä, joka etsii runon salatut kammiot ja tuo maailman nähtäville siellä piilevät rikkauudet. Hän saa esille jopa sellaisia asioita, joista ”ei edes tekstin kirjoittaja ole ollut selvillä”.

Tutkiva lausuja on siis lähes psykoanalyttikko suhteessa kirjailijaan ja kirjailijan oletettuihin, näkyviin ja näkymättömiin intentioihin. Nimitän ajatusta ”paljastamiskurssiksi”. Sille keskeistä on alkuperään palaaminen, totuuden

¹⁸² Marjanen 1986: 49.

¹⁸³ Worthen 2004: 12.

kaivaminen esiin: se löytyy runoon kaivautumalla, yhä syvemmälle etsiytymällä. Runon pohjalla hämöttää kirjailija perimmäisenä merkitysten lähteenä.

Marjanen pyytää lausujaa myös ottamaan huomioon, että vaikka hänellä on ollut aikaa tutkiskella runoa pitkät ajat, kuulijalle se saattaa olla ensimmäinen kosketus kyseiseen tekstiin:

Kun valmistat esitettäväksi syvätuntoista lyriikkaa, mieti myös sitä, ehtiikö yleisö tulkintasi aikana tajuta kaiken, mitä itse olet runosta pitkällisin tutkiskeluin löytänyt. Velvollisuutesi on tehdä kaikki ymmärrettäväksi, mutta – kuulijan reagoitiherkkyydellä on rajansa.¹⁸⁴

Lausujan on siis tehtävä asia kuulijalle mahdollisimman ymmärrettäväksi, mutta ei kuitenkaan kaiken uhalla:

Tämän vuoksi esitetään lyriikka yleensä hitaammassa temmossa kuin proosa, mutta tätäkään keskimäärähavaintoa ei ole lupa korottaa säännön asemaan. Jossakin runossa on sellainen tempo ja se soi niin nopein kuvioin, ettei sitä voida runon ilmettä tarvelemättä hidastaa, kävipä ymmärrettävyyden kuinka tahansa. Tällaista runoa ei siis kannata esittää, ellei kuulijakunta sitä aikaisemmin tunne. Mutta toisaalta täytyy lausujalla olla lupa olettaa runo tunnetuksi. Esitystaiteen ei suinkaan tarvitse olla yleisön uutuusnälän tyydyttämistä, ei mitään uteliaisuuden ruokkimista. Se on runouden syventävää luotailua.¹⁸⁵

Ymmärrettävyyden vaatimus vaikuttaa hyvin ankaralta: jos runon ”ilme” vaatii nopeaa esittämistemppoa, voi olla, ettei sellaista runoa pidä esittää lainkaan, jos se jää kuulijalta ymmärtämättä.

Toisaalta siis, vaikka lausuja tekee tutkimustyötä runon parissa etsien siihen omaa tulkintaa, runolla kuitenkin on oma ilmeensä, joka aiheuttaa vaatimuksia lausujalle. Ennalta asetettuja vaatimuksia tulee tämän näkemyksen mukaan myös oletetun yleisön puolelta: heidän on pystyttävä ymmärtämään. Ja toisaalta myös lausuja voi olettaa yleisön tuntevan ainakin suurimman osan esitettävistä runoista. Samalla tämä

¹⁸⁴ Marjanen 1986: 83.

¹⁸⁵ Marjanen 1986: 83.

”tuttuusoletus” kertoo aikakauden yleisön oletetusta kirjallisesta sivistystasosta (lausuntaesitykset eivät olleet tarkoitettu aivan kenelle tahansa) sekä tuttujen runojen vankasta asemasta lausuntaohjelmistoissa.

Jos lähtökohtana on esitettävän ohjelmiston tuttuus, nousee esityksen funktioksi esittäjän persoonallisuus, tulkinta ja esitystapa: se miten juuri hän käsittelee näitä tekstejä.

Marjanen korostaa lausujan merkitystä. Tarvitaan eläytymiskykyä ja ilmaisukeinojen vapautumista, henkistä ja teknistä herkkyyttä:

Jotta lausunta jaksaisi paitsi säilyttää myös vahvistaa asemaansa taiteiden joukossa, on sen harjoittajain, nimenomaan sointivärien käytön suhteen, asetettava itselleen ankaria vaatimuksia. Heidän on väsymättä etsittävä kuvaavia, karakteristisia sointeja, ajettava niitä hellittämättömästi takaa. Tätä varten on herkistytävä ja vapauduttava puheteknisesti, sielullisesti ja henkisesti, jotta eläytymiskyky ja intuitio pääsisivät oikeuksiinsa.¹⁸⁶

On käytettävä esitystehtävässä havaitun asian omaksi ottamista, nimenomaan eettissävyisiin minä-tuntoihin kytkeytyvää asennoitumista tehtävään.¹⁸⁷

Lausujan on etsittävä sointivärejä, ”kuvaavia, karakteristisia sointeja”. Tällä tarkoitetaan ymmärtääkseni puheteknistä osaamista puheen sävyjen suhteen. On osattava tuottaa puheeseen sävy, joka ”kuvaa” esimerkiksi surua, epävarmuutta tai muuta tunnetta. On osattava yhdistää surun tunteelle sitä ilmaiseva äänellinen merkki: ”karakteristinen sointi”. Lausujan on etsittävä ja harjaannutettava niitä ikäänkuin varastoon, josta ammentaa. Ne ovat lausujan työkalupakki. Toisaalta Marjasen mukaan kaikkeen on asennoituttava henkilökohtaisesti: tulkinnan takana ovat lausujan ”minä-tunnot”.

Marjanen näyttäisi asettuvan Räsästä enemmän sille kannalle, että lausujalla on tilaa itsereflektiivisyydelle, ”minä-tunnoille”, esiintyvän taiteilijan ja esitetyn minän välisen

¹⁸⁶ Marjanen 1986: 90.

¹⁸⁷ Marjanen 1986: 112.

suhteen tutkimiselle. Myös Salola asettuu niitä lausujia vastaan, jotka tahallaan käsittävät runot ”omalla tavallaan”, käyttäen runoilijan luomaa vain kaavana omille näkemyksilleen ja tarkoituksilleen (itsereflektiivisyys). Silloin ei lausuja Salolan mukaan ole täyttämässä ”varsinaista tehtäväänsä”, joka on ”olla siltana runoilijan luomishetken ja kuulijan vastaanottavaisen hetken välillä”.¹⁸⁸ Marjanen tuntuu antavan lausujan ”minä-tunnoille”, itseilmaisulle, enemmän tilaa ja mahdollisuuksia kuin Salola ja Räsänen.

3.3.3. Kaikki peliin

Nuoremmissa kirjoituksissa tulee vastaan runsaasti lausujan tulkintaan ja ilmaisuun liittyviä puheenvuoroja ja painotuksia. Ne näyttävät vahvistavan sitä ajatusta, että lausujan itseilmaisuus, esittäjäkeskeisyys on tullut lausunnan piirissä yhä hyväksytyimmäksi, jopa vaaditummaksi mitä lähemmäksi omaa aikaamme tullaan.

Seuraavassa otteita ja lainauksia Elina Vuorimiehen toimittamasta kirjasta *Sinisalon Veikko ja lausujanplantut* (1998):

Ilmaisun keskustan löytyminen on lausujalle tähtihetkiä, joita ei usein tapahdu. Ihmismielen monet kerrostumat haraavat vastaan, ettemme antaisi sisintämme, aidointamme.¹⁸⁹ (Eeva-Kaarina Volanen)

Lausuja on kuin itsensäpaljastaja; lausuntatilanteessa lausuja joutuu paljastamaan itsensä, sillä lausujan täytyy ladata tulkintaansa jotakin omakohtaista.¹⁹⁰ (Iiro Kajas)

Ja jokaisen esittämänsä runon takana täytyy seistä. Lausujan persoonallisuus on ratkaisevaa. Kaikkia runoja ei kuitenkaan ole tarkoitettu esitettäväksi.¹⁹¹ (Marketta Airo)

Lausunnassa Ruuskasta viehättää eniten yksin esiintyminen, jossa on pakko laittaa kaikki peliin, koska näyttämöllä ei ole ketään muita jotka

¹⁸⁸ Poppius – Salola 1925: 15.

¹⁸⁹ Vuorimies 1998: 14.

¹⁹⁰ Vuorimies 1998: 14.

¹⁹¹ Vuorimies 1998: 14.

jakaisivat katsojan huomion.¹⁹² (Auli-Maritta Ruuskanen)

Mutta ilman vahvaa intuitiota ja esittäjän omakohtaista kokemiskykyä ei synny runoiltoja, tuskin monodraaman esityksiäkään. Jos pikkuerokset ja pikkujyrinkokset eivät nouse esikuvien verroille, se ei ole gurujen vika.¹⁹³ (Aino-Maija Tikkanen)

Myös näyttelijä-lausuja Seela Sella toteaa haastattelussaan: ”Lausunta on taidemuoto, jossa persoonallisuutta ei voi piilottaa.”¹⁹⁴

Puheenvuoroissa käytetään sellaisia termejä kuten ”sisin”, ”aidoin”, ”itsensä paljastaminen”, ”lausujan persoonallisuus”, ”kaiken peliin laittaminen”. Ilmaisut kuvaavat sitä haasteellisuutta ja itsensä alttiiksi laittamisen vaatimusta, jonka katsotaan sisältyvän runon esittämiseen yksin, solistina. Sisimpien tuntojen ja persoonallisuuden paljastaminen liittyvät selvästi psykologiseen ja psykoanalyttiseen puhetapaan ja liittyvät nämä käsitykset lausujasta presentationaaliseen, itsereflektoivaan esittämiseen. Voidaan sanoa, että tämä on osa psykologisoivaa ja yksilöllistä kulttuuriamme, jossa minuuden tarpeet murtautuvat tapojen, normien, instituutioiden ja perinteiden ulkopuolelle, erotuksena vanhempien sukupolvien normatiiviselle sosialisatiolle, joka vastusti yksilön omista tunteista peräisin olevaa nautintoa ja impulsiivisuutta.¹⁹⁵ ”Paljastamiskurssi” tuli jo mainituksi aiemmin Kaarlo Marjasen ja runon syvyyksiä kaivavan tutkija-lausujan yhteydessä. Tässä esittäjäkeskeisessä lähestymistavassa paljastaminen liittyy kuitenkin vahvasti esittäjään itseensä, ei niinkään runoon tai runoilijaan.

Myös Kari Salosaari kirjoittaa lyriikan semiotikkaa koskevassa tutkimuksessaan, että lausuja on ”sitä luovempi, sitä enemmän itsekin runoilija, mitä enemmän hän loittonee sanatekstin alkuperäisestä poeettisesta asetelmasta ja verbaalin puhujan positiosta

¹⁹² Vuorimies 1998: 15.

¹⁹³ Vuorimies 1998: 16.

¹⁹⁴ Mehto 1997: 109.

¹⁹⁵ Kts. Esimerkiksi Kivivuori 1992: Psykokulttuuri: sosiologinen näkökulma arjen psykologisoitumisen prosessiin.

korvaten ne omilla persoonallisilla kannanotoillaan ja tunteillaan”.¹⁹⁶

Toisinaan on kiinnitetty huomiota tämän ”itseilmaisun” liiallisuuteen. On katsottu, että se vie painon pois itse runosta. Esiintyjän persoonan esillenseminen on nähty vaarana esityksen kommunikatiivisuudelle.¹⁹⁷

On epämiellyttävää, että runo jää taka-alalle ja näyttelijä pauhaa edessä.¹⁹⁸
(Juhani Niemelä)

Lausunnankin alalla toiset ovat suurempia virtuooseja kuin toiset: joillakin on vaarana esiintyjäpersoonallisuuden hallitsevuus, joillakin vetäytyneisyys.¹⁹⁹

Niissäkin näkökulmissa, jotka korostavat esiintyjään persoonallisuutta, taitoa ja henkilökohtaista otetta, lausujan vapauden katsotaan olevan rajoitettu – hän ei saa tehdä mitä tahansa. Häntä estävät runon ilmiasu, ”karakterologisen linjan asettamat vaatimukset”, kuten Marjanen sanoo, sekä runoilijan ominaislaatu, joka heijastuu hänen tekstissään.²⁰⁰ Toisaalta siis persoonallisuuden, oman tulkinnan ja ilmaisun etsimistä ja esilletuomista pidetään suotavana ja persoonallisia lausujia ihailaan, toisaalta muistutetaan siitä, ettei tekstiä pidä käsitellä miten tahansa.

Tekstikeskeisyys ja esiintyjäkeskeisyys ovat yhteydessä toisiinsa. Sen sijaan että puhumme kahdesta erillisestä kategoriasta, voidaan puhua janasta, jossa esitys voi painottua enemmän tai vähemmän kumpaankin suuntaan.

Jos lausuja tekee yksin tekstianalyysin ja tuottaa esityksen kokonaan itsensä kautta, ilman ohjaajaa, on selvää, että esiintyjäkeskeisyys, henkilökohtaisuus voi korostua. Myös ohjaajan kanssa työskennellessä näin voi tuki tapahtua. Ohjaajan olemasaolo ei välttämättä vaikuta siihen, onko esitys tekstikeskeinen vai esiintyjäkeskeinen. Ohjattu esitys voi olla esiintyjäkeskeinen myös siten, että lausuja asettuu ikään kuin

¹⁹⁶ Salosaari 1995: 74.

¹⁹⁷ Koskinen 1998: 176.

¹⁹⁸ Vuorimies 1998: 28.

¹⁹⁹ Vuorimies 1998: 16.

²⁰⁰ Marjanen 1986: 113.

ohjaajan alter egoksi. Tällöin vahva ohjaaja asettaa itsensä merkitysten ankkuriksi, lausuja toteuttaa, representoi ohjaajan. Tämän voi myös nähdä eräänlaisena roolillisuutena, vaikkei esittäjä itse olisi edes tietoinen siitä, miten esimerkiksi ohjaajan psykofyysisestä olemisen tavasta siirtyy elementtejä esittäjään. Näitä voivat olla esimerkiksi puheen rytmi ja energiataso.

Lausuja ei ole ammattimaisen, jokailtaisen näyttelijäntyön rutinoima, vaan esittämistilanteen mielihyvä tai tuska ja vaikeus voivat asettua ammattinäyttelijää enemmän hänen henkilökohtaisen, oman persoonansa tapahtumiksi. Oman persoonan alttiiksiapano (joka voi myös helposti johtaa terapian tapaiseen, sisäänpääntyneeseen itsensä kanssa työskentelyyn) tekee esittäjästä ja esittämistilanteesta myös hyvin haavoittuvaisen: kritiikin nuolet tuntuvat kohdistuvan omaan itseän eikä työn jälkeen. Omien traumojen esiinvyöryttäminen ja runon (yli)terapeuttinen käyttö ovat vakioasioita harrastajaryhmissä: yksinäinen lausujantyö on otollinen oman subjektiivisuuden ruokkimisen alue ja altis (yli)psykologisoivalle ja terapoivalle diskurssille myös opetus- ja ohjaustilanteessa.²⁰¹ Lausunnan esittäjäkeskeinen ja solistinen perinne ovat vahvistaneet tätä. Tässä mennään itsereflektioivassa esiintyjäkeskisyydessä jo sen äärimuotoihin.

Martti Mäkelä huomauttaa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman lopputyössään vuodelta 2001, että eräs äärisubjektiivisuuden muoto on samastuminen: lausuja saattaa kokea kirjailijan tekstin itselleen hyvin rakkaaksi ja tärkeäksi. Ja koska lausunta tapahtuu useimmiten yhden ihmisen kautta, saattaa yleisössä tai lausujassa itsessään syntyä illuusio, että lavalla ei olekaan lausuja X, vaan henkiin herännyt runoilija.²⁰² Runoilijan ”inkarnoituu” esittäjässä, esittäjä tuo hänet

²⁰¹ Mehto 1997: 111.

”Ns. helskyytelyn ohella lausunnan toinen sudenkuoppa on terapointi. Toisin sanoen lausuja ”joogaa” näyttämöllä omassa yksinäisyydessään ja purkaa katkonaisesti sanoiksi itselleen tärkeän runoilijan tekstiä. Jokainen sana näyttää kuvaavan lausujan sisäistä maailmaa, seksuaalisuutta, elämäntilanteita jne”. Mäkelä 2001: 21.

²⁰² Mäkelä kertoo myös omakohtaisesta kokemuksesta valmistaessaan ja esittäessään Pentti Saarikoski -iltaa: ”Huomasin itsessäni boheemin elämäntavan, jota kutsuin penailuksi”. Mäkelä 2001: 22.

esiin. Tätä voi hyvin kutsua roolilliseksi esiintymiseksi, vaikka siihen voi liittyä hyvin vahva henkilökohtaisuus.

Palataan luvun alussa esittämiini kahteen esittäjäkeskisyyden linjaan. Ensimmäisessä linjassa lausuja on runon tulkki, välikappale, joka esiintuo runon taidollaan ja taituruudellaan. Toisessa esiintyjä ankkuroi merkitykset itseensä ja omaan persoonaansa.

Runon uskollisen tulkin rohkeampana alalajina voidaan pitää Marjasen esittämää salattujen merkitysten esillekaivajaa. Kun ensimmäinen (jota mielestäni Ilmari Räsänen lähinnä edustaa) tyytyy runon ilmiäsuun ja siitä luettavien merkitysten toistamiseen, toinen menee syvemmälle merkitystenetsinnässään. Tässäkin korostuu taito.

Käytän seuraavassa roolillisia metaforia jäsentääkseni tähän asti käsiteltyjä lausujan mahdollisia positioita:

TOISTAJA – ”museonhoitaja”: runon välittäjä, vaalija, asettaa runon näytteille sellaisena kuin se näyttää olevan, ilmimerkitysten esiintuoja (tekstikeskeisyys, toistamisdiskurssi, lausuja tulkkina, välikappaleena, runon välittämisen taito ja taituruus)

KAIVAJA – ”arkeologi”: runon tutkija, runon ilmiäntaja, kaivaa runosta piilossa olevia merkityksiä (tekstikeskeisyys, paljastamisdiskurssi, lausuja kanssataiteilijana, piilotettujen merkitysten esiintuomisen taito ja taituruus)

KAAPPAAJA – ”rosvo”: runon (hyväksi)käyttäjä, käyttää runoa oman itseilmaisunsa välineenä (paljastamisdiskurssi, lausuja itsensäpaljastana, itsereflektioivana merkitysten tuottajana)

Jos kyse olisi *Indiana Jones* -elokuvasta, runon itselleen ja omiin tarkoituksiinsa kaappaava lausuja olisi ”pahis”. Kaivaja-arkeologi olisi sankari: sankarihan ei koskaan

omi löytämiään aarteita itselleen vaan vaivoja säästelemättä joko toimittaa ne museoon tai antaa niiden kadota uudelleen (suurimpia aarteita, suurimpia totuuksiahan ei voi näytteille laittaa). Museonhoitaja asettaa näytteille jo löydettyä, jo tiedettyä. Merkittävää on vain esillepano, valaisu.

Tässä yhteydessä en ole lainkaan käsitellyt niin sanottua tähtiesiintyjäasiaa, sitä miten (varsinkin menneinä aikoina) tiettyjen erittäin tunnettujen ja ihailtujen esiintyjien henkilökohtainen karisma ja vetovoima ovat voineet painottaa ainakin vastaanottajan näkökulmasta lausuntaesitystä selvästi esiintyjäkeskeiseksi. Tulivatko katsojat kuulemaan runoa vai katsomaan jotakin tiettyä esiintyjää? Sen sijaan, että tarkastelisin asiaa tiettyjen tähtilausujien kautta, tarkastelen sitä esitystapahtuman ja teatterillisuuden muodostumisen kautta.

4. LAUSUNTA JA TEATTERI

Lausunnan taidemuotona on katsottu olevan yhteydessä ennen kaikkea kirjallisuuteen mutta myös teatteriin, onhan lausunta esitystilanne, jossa katsojat kuuntelevat ja katsovat esiintyjää. Lausuntaa genrenä on myös pyritty rajaamaan ja määrittelemään sen lähitaiteiden, kirjallisuuden ja teatterin kautta.

Olen aikaisemmissa luvuissa tarkastellut lausunnan traditioita, konteksteja ja lähtökohtia niihin liittyvien diskurssien kautta. Seuraavassa lähestyn lausuntaa eri näkökulmasta, teatterintutkimuksen ja teatterin viitekehyksen kautta. Teatteri on käsitteenä laaja ja käytän sitä myös tässä laajassa merkityksessä.²⁰³ Vaikka tekstin merkitys asettaa lausuntataiteen vertailusuhteeseen nimenomaan tekstilähtöisen teatterin ja näyttelijäntyön kanssa, sivuan myös muita teatteri- ja esitystaiteeseen kuuluvia osa-alueita, kuten performanssitaidetta. En käsittele teatteria institutionaalisen viitekehyksen läpi, vaan sellaisten käsitteiden kautta, jotka voisivat valottaa lausuntaa näyttämöilmaisuna.

4.1. Teatterillisuus

Onko teatterillisuuden (theatricality) ajatus on liitettävissä lausunnan yhteyteen? Onko lausunta teatterillista?

Willmar Sauterin mukaan teatterillisuus käsitteenä on yhdistetty joko näyttämöön tai katsomoon, ei molempiin. Kuitenkin teatterillisuuden olemassaololle molempien fyysinen läsnäolo on tarpeen, kuten Sauter Josette Féraliin nojautuen kirjoittaa.²⁰⁴

²⁰³ Pavis kysyy, voidaanko teatteria pitää autonomisena taiteena vai onko se eri taiteenlajien synteesi – kumpaakin ajattelutapaa esiintyy estetiikan historiassa. Pavis 1998: 387-388. Schechnerin laaja esityskäsitys taas liittyy teatterin osaksi esityksen (performance) yläkäsitettä. Kts. Schechner 2002.

²⁰⁴ Sauter 2000: 52-53.

Sauter soveltaa fenomenologista lähestymistapaa ja tutkii teatteritapahtumaa kommunikaatiotapahtumana, jossa esiintyjän tekojen ja katsojan reaktioiden leikkauskohdassa teatterillisuus syntyy.

Tutkiessaan teatterillisuutta erilaisina tekoina (actions) Sauter käyttää lähtökohtanaan ajatusta perinteisestä näyttelijästä. Hän kuvaa esiintyjän toimintoja jakamalla ne esittäviin / näyttäviin toimintoihin (exhibitory action), koodattuihin toimintoihin (encoded actions) ja performatiivisiin toimintoihin (performative actions), tai kuten Sauter niitä myöhemmin on kutsunut: embodied actions, ruumiillistetut toiminnot.²⁰⁵

Esittävä / näyttävä toiminto viittaa esiintyjän omaan itseensä, hänen henkilökohtaiseen esilläolonsa, temperamenttiin tai valovoimaisuuteen näyttämöllä. Tämän tason toiminto ei luo useimmiten fiktiota, mutta se luo kommunikaatiota. Vaikka esiintyjä ei Sauterin mukaan näyttele esittävän toiminnan kautta, kyseessä on näyttäminen, ruumiillinen läsnäolo (johon liittyy myös kulttuurisesti koodattuja normeja, esimerkiksi sukupuoleen liittyen).²⁰⁶

Koodatut toiminnot viittaavat teatterillisen toiminnan konventiosidonnaisuuteen: konventiot ja tavat ovat välttämättömiä jotta katsoja voisi ymmärtää toimintojen merkityksen. Niihin liittyy valittu tyyli, jonka kautta katsoja voi ymmärtää teatterillisen ilmaisun kokemuksensa mukaan joko osana ”oikean elämän” ei-teatterillisiä ilmaisuja (extra-theatrical expressions) tai osana joko traditionaalisia tai tässä-ja-nyt luotuja teatterillisiä ilmaisuja (intra-theatrical expressions).²⁰⁷ Koodattuihin toimintoihin voidaan katoa sisältyvän myös esimerkiksi lausujalle tärkeä ääni sekä ruumiin liikkeet. Nämä ovat jo ilmaisukeinoja ja siten koodattuja toimintoja. Koodattuihin toimintoihin liittyvät myös kaikki ne lausuntaan tyylilajina liittyvät konventiot, kuten esimerkiksi puheen osoittaminen suoraan yleisölle, runojen erottaminen tauolla ja /tai parin askeleen siirtymällä lavalla ja niin edelleen. Koodattuja toimintoja määrittävät Sauterin mukaan paitsi kulttuuriset ja yksilölliset tekijät, myös esityksen esteettiset normit ja

²⁰⁵ Sauter 2000: 54–56.

²⁰⁶ Sauter 2000: 54.

²⁰⁷ Sauter 1995: 85–89.

periaatteet²⁰⁸. Sauter tarkoittaa esteettisillä normeilla ennenkaikkea genren, tyylin ja ajan vaatimuksia. Koodattuihin toimintoihin liittyy vahvasti myös taito, jolla ne esitetään.

Ruumiillistetut toiminnot (embodied actions tai performative actions) ovat Willmar Sauterin mukaan toimintaa, jossa esiintyjä todellisen tai teeskennellyn toiminnan kautta haluaa tuottaa jonkin symbolisen tai fiktiivisen merkityksen. Esiintyjä esimerkiksi istuu tuolille. Tämä ei tarkoita, että hän olisi väsynyt, vaan että esiintyjä esittää, presentoi tuolille istumisen ja tällä teolla on jokin merkitys (jonka katsoja ymmärtää tai ei ymmärrä). Teeskennelty toiminta taas ei tapahdu oikeasti, esiintyjä esimerkiksi teeskentelee tarttuvansa kuvitteellisella pöydällä olevaan kahvikuppiin ja juovansa siitä. Mutta sekä todellisen että teeskennellyn rumiillistetun toiminnan tarkoitus on sama, tuottaa merkitys.²⁰⁹

Sauterin mukaan on vaikea erottaa toistaan ne koodatut toiminnot, joilla on performatiivinen, esityksellinen funktio ja siten muuntuvat rumiillistetuiksi toiminnoiksi, niistä koodatuista toiminnoista, jotka eivät muunnu. Rumiillistetut toiminnot osoittavat niitä esiintyjän tekoja joilla pyritään fiktiivisten asioiden (fictional images) presentoimiseen.²¹⁰

Jos siis lausuja menee esityksensä aikana tai runojen välissä esimerkiksi hörppäämään vettä pöydällä olevasta vesilasista, tämä ei ole performatiivinen rumiillistettu toiminto, sillä sen tarkoituksena ei ole luoda minkäänlaista fiktiota. Kyseessä on koodattu toiminto, joka liittyy lausuntaesitysten perinteisiin muotoihin ja käytäntöihin.

Kun näyttelijä näyttämöllä puhuu Shakespearen säkeitä ja huutaa: ”Hevonen, hevonen, valtakunta hevosesta!”, hän Sauterin mukaan toimii kaikilla kolmella tasolla. Hän käyttää ääntään osana esittävää (exhibitory) toimintaa, sanoo repliikin yksilöllisten, kulttuuristen ja esteettisten valintojen ja koodien mukaisesti ja lisää siihen

²⁰⁸ Sauter 2000: 54–55.

²⁰⁹ Sauter 2000: 56.

²¹⁰ Sauter 2000: 9. Fiktiivisen hahmon luomiseen osallistuvat kuitenkin esiintyjä ja katsoja yhdessä.

ruumiillistetun toiminnon (todellisen toiminnan eli huutamisen ja teeskennellyn toiminnan eli epätoivon). Sauterin mukaan nämä toiminnan tasot eivät ole mitenkään selvärajaisia ja selkeitä todellisessa kokemuksessa, vaikka ne voidaankin analyttisesti erottaa toisistaan.²¹¹

Mutta voivatko nämä toiminnot painottua eri tavoin? Sauter itse antaa esimerkkejä siitä, miten ne voivat painottua. Esimerkiksi stand-up -komiikassa esittävä (exhibitory) aspekti korostuu, koska esiintyjän oma minä on keskiössä – usein jopa keskeisenä puheen aiheena. Stand-up -koomikko on lavalla itsenään.²¹² Hän ottaa myös esimerkin stand-up koomikosta, joka on pyörätuolissa ja vitsailee vammaisuudesta. Kertoessaan hauskaa juttua spastisuuden eroottisesta vetovoimasta hänen esittävät (exhibitory) ja ruumiillistetut (embodied) toimintonsa sattuvat yksiin, sillä esiintyjä ei voi estää oikeita pakkoliikkeitään kertoessaan niistä.²¹³

Toisena esimerkkinä Sauter ottaa esiin tarinaa kertovan juhlapuhujan, joka retorisin keinoin tuottaa ruumiillistettuja toimintoja (äänenpainot, eleet, kasvojen ilmeet, puheen tempo), jotka vastaanottaja voi ymmärtää symbolisella ja jopa fiktiivisellä tasolla. Nämä ovat kerrottavan tarinan kuvittamista (illustrating) ja niitä voidaan pitää ruumiillistettuina toimintoina.²¹⁴

Edelliset esimerkit teatterillisuudesta toimintoina ja niiden erilaisista mahdollisuuksista painottua ovat erityisen mielenkiintoisia suhteessa lausuntaan.

Lausujan voidaan katsoa olevan lähellä stand-up -koomikkoa siinä mielessä, että lausujallakaan ei ole roolia, hänen esittävä (exhibitory) toimintansa korostuu, koska hän on lavalla omana itsenään (ei välttämättä, mutta usein). Lausuja ei kuitenkaan puhu suoraan itsestään, hän ilmaisee jonkun toisen kirjoittamaa tekstiä, perinteisesti ennenkaikkea puheen kautta. Tällä tavalla hän tulee lähelle Sauterin esimerkkiä puhujasta, joka kertoo tarinaa ja kuvittaa sitä ruumiillistettujen toimintojen, kuten

²¹¹ Sauter 2000: 57.

²¹² Sauter 2000: 65.

²¹³ Sauter 2000: 65–66.

²¹⁴ Sauter 2000: 67–68.

äänepainojen, eleiden ja ilmeiden kautta. Toisaalta hän taas puhuu runotekstiä yksilöllisten, esteettisesti ja kulttuurisesti määrittynyiden koodien mukaisesti.

Ajatus siitä, että myös ääneen liittyvät asiat (äänepainot, tempo jne) sekä kasvojenilmeet ja eleet ovat ruumiillistettua performatiivista toimintaa, liittyy mielenkiintoisella tavalla ajatuksiin lausunnasta (perinteisesti) vain näillä keinoilla toimivana taiteena sekä myös varsinkin Kaarlo Marjasen kirjoituksissa vahvasti esiinnousevaan ajatukseen puheen kehollisuudesta:

Olisi joka tapauksessa naiivia tyytyä haeskelemaan ääntä vain äänen avulla. Sen etsimisessä tarvitsemme koko kehomme ja kaikki aistimme. Heittäytykäämme siis ennakkoluulottomasti, aivan vailla esitystaidollisia teorioita, kuin valtoinamme kokonaisilmaisuun!²¹⁵

Marjanen etsii ”yhtenäistä ilmaisujärjestelmää”, jossa kokonaisilmaisu ja liike toimivat tunteen ja äänen aktivoijana ja yllykkeenä.²¹⁶ Hän soveltaa myös alun perin Darwinilta ja sittemmin saksalaisen filosofin, psykologin ja grafologin Ludwig Klagesin käyttämää ilmaisuliikkeen ajatusta: ”Ilmaisuliike on teon vertaus.”²¹⁷ Tällä tarkoitetaan alkuperäisten toimintojen merkityksen siirtämistä ja ilmaisemista ”esimerkkien ja tunnustähtien kautta”:

Turhantarkka alkueleiden tai tarkoitustoimintojen matkinta veisi tietenkin naurettavuuksiin, liikahavainnollisuuteen, liikaan kuvailevuuteen ja kaiken näyttämiseen. Nimenomaan lausujan on muistettava, että hänen liikehdintänsä on oltava pääasiallisesti hänen omien esittäjäntunteidensa ilmaisua, ei ulkomaailman tapahtumien kuvailua. Lausuja osoittaa, kuinka hän suhtautuu siihen, mistä puhuu, hän näyttää, minkä mielialan vallassa hän puhuu. Hänen liikkeensä ovat emootiollisia, eivät jäljitteleviä eivätkä deskriptiivisiä. Hän osoittaa ilmiöiden vaikutukset itseensä, ei niiden muotoa tai toimintatapaa.²¹⁸

Lausuja siis tämä ajatuksen mukaan ei tee tekoja sinänsä vaan viittaa niihin erilaisten symbolisten ilmauksien kautta. Hän koodaa toiminnot omiksi merkeikseen. Se, että

²¹⁵ Marjanen 1986: 16.

²¹⁶ Marjanen 1986: 10–11.

²¹⁷ Marjanen 1986: 32–33.

²¹⁸ Marjanen 1986: 34.

lausujan toiminnot ovat Marjasen mukaan nimenomaan ”emootiollisia”, liittyy näyttelemiseen tavalla, jota käsittelen esitellessäni Michael Kirbyn määritelmät näyttelemisen alkupisteestä ja tasoista.

Ovatko Marjasen määrittelemät lausujan toiminnot (jotka ovat emotionaalisia ja osoittavat asioiden vaikutuksen häneen itseensä) sitten ruumiillistettuja toimintoja? Ruumiillistetut toiminnot ovat Willmar Sauterin mukaan toimintaa, jossa esiintyjä todellisen tai teeskennellyn toiminnan kautta haluaa tuottaa jonkin symbolisen tai fiktiivisen merkityksen. Vaikka ”fiktiivinen” tässä yhteydessä tuntuu hämäävältä (jos kyseessä on esiintyjän todellinen, oma tunne joka syntyy tässä ja nyt), on tuon tunneilmaisuuden tarkoitus kuitenkin tuottaa merkityksiä (oli toiminta sitten todellista tai teeskenneltyä). Se mitä lausuja tekee tunteiden ja ”mielialansa” osittamisen suhteen on ruumiillistettua toimintaa. Hän voi tehdä sen äänen, eleiden ja ilmeiden kautta. Tai hän voi tehdä sen kaikkien näiden sekä, lausunnan konventioiden muuttuessa, myös monilla muilla keinoilla.

Toinen lausuntaan liittyvä mielenkiintoinen asia on edellämainittu esittävien ja ruumiillistettujen toimintojen yhteenlankeaminen, joka tapahtui spastisen koomikon puhuessa spastisuudesta. Jos ajatellaan lausuntaa laajana kenttänä, jonka merkittävä osa on harrastajien tekemä esitystoiminta, tullaan koulutuksen ja taidon alueelle. Kouluttamattoman ja taidoiltaan rajallisen harrastajalausujan esityksessä usein tapahtuu samankaltaista ruumiillistettujen ja esittävien toimintojen yhteen osumista. Esimerkin stand-up -koomikko käytti omia ominaisuuksiaan tietoisesti hyväksi. Harrastajalausujan kohdalla taas usein on niin, että tietyt ruumiilliset, henkilökohtaiset ominaisuudet (kuten huono ryhti, jännittyneet hartiat tai tapa kävellä) tuottavat suhteessa puhuttuun tekstiin ja näyttämöllä olemiseen omia merkityksiään juuri siksi, ettei noita ominaisuuksia osata muuttaa, piilottaa tai käyttää tietoisesti hyväksi. Niinpä huonoryhtinen lausuja, joka puhuu esimerkiksi surusta kertovaa tekstiä, tuottaa vaikutelman masentuneisuudesta, voimattomuudesta, alistuneisuudesta tai muusta sellaisesta. Esittävät ja ruumiillistetut toiminnot osuvat yksiin. Tässä tapauksessa syntyvät merkitykset ja merkit ovat runon ilmimerkityksiä korostavia, niiden mukaisia.

Mutta entäpä kun esittävät toiminnot ovat ristiriidassa ruumiillistettujen ja koodattujen toimintojen kanssa? Kun lyyhartiainen lausuja puhuu tekstiä, joka kertoo huumaavasta ilosta...? Merkitykset muuttuvat, tulevat ristiriitaisemmiksi, kenties mielenkiintoisemmiksikin. Kuitenkin on huomattava, että lausuja ei todennäköisesti ole itse tietoinen oman henkilökohtaisen fyysisen olemuksensa (jota hän ei osaa muuksi muuttaa) vaikutuksesta merkitysten rakentumiseen, ja vastaanottajien luennat saattavat poiketa täysin siitä, mitä lausuja halusi tarkoittaa tai välittää.²¹⁹ Mutta tämä ei muuta toimintojen performatiivista statusta suhteessa siihen että katsoja lukee merkityksiä. Sauter kirjoittaa:

Despite the performer's intentions, there is no guarantee that the spectator is able to decode and understand the intended meaning of a certain embodied action. This does not alter the status of the actions as being performative.²²⁰

Vaikka kaikkeen esiintymiseen liittyy sekä esittävää, ruumiillistettua että koodattua toimintaa, voidaan ajatella, että esiintyjäkeskisessä lausunnassa esittävät toiminnot (exhibitory actions) korostuvat. Niiden kautta esiintyjän oma itse, hänen persoonansa ja persoonallisuutensa tulevat esiin kun taas esitykselliset, performatiiviset toiminnot eivät ole etusijalla. Sellaisessa esiintyjäkeskisyydessä, joka korostaa esiintyjän taitoa ja taituruutta, voisi taas ajatella koodattujen toimintojen nousevan etusijalle.

Vaikka perinteinen lausuja tekee vähemmän sellaisia todellisia ruumiillistettuja toimintoja, jotka ovat hyvin näkyviä tai suuria (kuten liikkuminen, istuminen, juokseminen ja niin edelleen), ja enemmän pieniä ruumiillistettuja tekoja, kuten ilmeitä,

²¹⁹ Lausunnanopettajana olen usein törmännyt siihen, että vastaanottaja tekee esityksestä luentoja joita esiintyjä ei lainkaan ole tarkoittanut. Näin tapahtuu tietysti usein kaikessa esitystoiminnassa mutta harrastajalausujen (ja joskus hieman kokeneidenpienkin) kanssa tämä tuntuu juuri johtuvan kyvyttömyydestä ymmärtää että kaikki näyttämöllä oleva saa katsojan vastaanotossa merkityksen. "Mutta en mä tarkoittanut että tää olis niin kuin alistunut ja voimaton!" Kyse on mielestäni lähinnä näyttämöllisyyden tajun puutteesta, kyvyttömyydestä hallita omaa fyysistä olemista ja ennenkaikkea tekstin merkityksen yliarvioimisesta: ajatellaan että koska runo puhuu ilosta, se välittyy sellaisenaan vaikka esiintyjä puhuisi runon lyyhartaneena ja fyysisesti voimattoman oloisena. Tämä ei tietenkään tarkoita että esiintyjän esittävien toimintojen (exhibitory actions) pitäisi olla "sopuoinnussa" runon tekstin kanssa mutta se tarkoittaa sitä, että esiintyjän pitää olla tietoinen henkilökohtaisten psykofyysisten ominaisuuksiensa merkityksestä ja poikkeavien luentojen mahdollisuudesta.

²²⁰ Sauter 2000: 56.

äänenpainoja ja niin edelleen, on huomattava, että kyse on nimenomaan aste-eroista ilmaisun tyylissä ja voimakkuudessa. Periaatteessa lausujan esiintymisessä voivat olla läsnä kaikki teatterillisuutta luovat toiminnot. Se, vastaanottaako katsoja ne sellaisina, on kulttuurisiin konventioihin ja konteksteihin liittyvä asia. Näitä ajatuksia siitä, miten lausujan on katsottu eroavan näyttelijästä, esittelen seuraavassa luvussa. Se, että lausujan on katsottu olevan kovin jotain muuta kuin näyttelijä ja lausunnan olevan jotain muuta kuin teatterillista toimintaa, ei johdu nähdäkseni siitä, mitä lausuja tekee, vaan siitä, miten hänen tekemisensä on haluttu vastaanottaa, miten siihen on reagoitu. Vastaanottajan reaktiothan ovat Sauterin mukaan teatterillisuuden synnyn toinen peruselementti:

Theatricality, in my view, includes both perspectives, both actions which become signs and reactions through which these signs are perceived in a special way. But theatricality is not restricted to the production and perception of signs; it also includes the performer as person and artist, and it includes the spectator, who enjoys and understands the presentation.²²¹

Kuten Sauterinkin esimerkeistä käy ilmi, teatterillisuus ei välttämättä edellytä teatteria, vaan teatterillisuutta voi syntyä muissakin tilanteissa, kuten esimerkiksi puheenpitämisessä. Vaikka lausuja käyttäisi teatterillisuutta luovia toimintoja, emme siis voi sanoa, että esitys olisi välttämättä perinteisessä mielessä teatteria. Mutta laajan teatterikäsityksen läpi katsottuna esittävien, koodattujen ja ruumiillisten toimintojen käyttö tuo lausujan esittämisen ja esitystapahtuman dynamiikan kentälle, jossa esiintyjän teot ja katsojan reaktiot leikkaavat toisensa. Tämän näkökulman läpi tarkasteltuna lausunnan esitysluonne, sen näyttämötaiteenomaisuus ja tapahtumallisuus tulevat selvemmin esille ja saamme etäisyyttä perinteiseen käsitykseen, joka sitoo lausunnan kirjallisuuteen.

²²¹ Sauter 2000: 70.

4.2. Lausuja, näyttelijä, kieli ja rooli

Tässä luvussa palaan ajatuksiin representaatiosta, presentaatiosta sekä yhdistän niihin ajatuksia lausujan ja näyttelijän suhteesta ensisijaisesti Michael Kirbyn näyttelemisen asteita koskevan teorian pohjalta. Esitän yhteenvedon siitä, mitä lausujan suhteesta teatteriin ja näyttelemiseen on ajateltu. Palaan lopuksi Willmar Sauterin edellä esitettyihin ajatuksiin teatterillisuutta luovista toiminnoista.

Aiemmin esitin Marco De Marinisin ajatuksen representationaalisesta ja presentationaalisesta teatterista. Representationaalinen ja presentationaalinen muodostavat kaksi janan eri päätä, toisessa päässä esiintyjä esittää jotain aivan muuta kuin itseään (rooli, valepuku), toisessa päässä on täydellinen itsen esilletulo (julkinen rippi).²²²

Lisäksi esitin Margaret Morsen luonnehdintoja siitä, millaista on representaation taide ja presentaation taide: representaatio loihtii esiin etäisiä asioita, käyttäen kieltä ikkunana toiseen maailmaan, representaatio on ”poissaolojen manaamista”.²²³ Presentaatio taas tapahtuu tässä ja nyt.

Mutta Morse huomauttaa, että on monia jotka ovat kieltäneet presentaatiotason taiteelta taiteen statuksen. Näin on tapahtunut erityisesti siksi, että presentaatiossa taide ja arkielämä liikkuvat saman kielen alueella – mikä silloin erottaa taiteen elämästä?²²⁴

Performanssitaiteilijalle, joka haluaa liikkua presentaation alueella, kieli ei asetu ongelmaksi sillä hän voi asettua arkielämän kielen alueelle. Mutta voiko lausuja, jonka on pakko olla runon kielen kanssa yhteydessä, asettua presentaation tasolle? Vai onko nimenomaan kieli se erottava tekijä, kynnykskysymys, joka estää häntä täydellisesti astumasta presentaatioon?

²²² Ottolenghi 1979, cit. De Marinis 2007: 282.

²²³ Morse 1993: 112.

²²⁴ Morse 1993: 112.

Tarkastelen kysymystä seuraavaksi lausujan suhteena rooliin ja esiintymisen asteisiin.

Kysymys siitä, miten lausujan työ eroaa näyttelijän työstä, nousee lausuntaa koskevissa kirjoituksissa ja keskusteluissa esiin halki vuosikymmenten. Lähtökohtaisesti on selvää, että näyttelijä eroaa lausujasta ennenkaikkea toimintaympäristöltään ja lähtökohdiltaan. Teatteriesitystä ympäröi toisenlainen rakenteellinen konteksti kuin lausuntaa. Näyttelijä toimii teatterissa, jonka konventiot, rakenteet, käsitteet, kulttuurinen asema sekä asema sitä ympäröivässä maailmassa ovat kokonaan tai osittain erilaiset kuin lausunnalla. Menneinä vuosikymmeninä (mutta ei välttämättä enää) näyttelijä toimi lähes aina ammatillisesti jossain teatterissa, tehden päätyönään teatterityötä: näytellen eri rooleja teatteria varten kirjoitetuissa näytelmissä. Mikäli näyttelijä oli myös lausuja, lausujan toimi oli selvästi ”sivutoimi” vakituisen teatterityön ohessa.

Lausuja taas, mikäli ei ole näyttelijä, ei yleensä ole toiminut minkään taideinstituution sisällä, ei ainakaan lausujan ominaisuudessa. Niistä lausujista, jotka eivät ole olleet näyttelijöitä, monet ovat hankkineet elantonsa esimerkiksi opettajina. Lausunta taidetoimintana on aina ollut free lancer -pohjaista. Lausunnalla ei ole sitä kulttuurista asemaa kuin teatterilla, johtuen paljolti siitä että lausunta on, Timo Tiusasen termein, ”seurannaistaide”: runoutta ei ole kirjoitettu esitystä ajatellen. Lausunta hyödyntää kirjallisuuden kontekstiin tuotettua materiaalia ja tekee siitä esittävää taidetta, mutta kirjallisuus ja runous pärjäävät myös ihan hyvin ilman lausuntaa.

Nämä lähtökohtiin ja toimintaympäristöihin liittyvät erot näyttelijän ja lausujan välillä ovat selkeät.

Kun keskustellaan lausujan ja näyttelijän eroista tai yhteneväisyyksistä, ongelmaksi nousevat nimenomaan ilmaisuun, ilmaisun tapoihin ja muotoihin liittyvät erot ja yhtäläisyydet. Näytteleekö lausuja vai ei? Tarkastelen kysymystä jälleen esiintyjän toimintojen kautta.

Esiintymisen / näyttelemisen tasot voidaan erottaa Michael Kirbyn teoksessa *A Formalist Theatre* esitettyjen ajatusten mukaan näin:

a. ei-näytteleminen/ ei-kehyksellinen esitys (not-acting / nonmatrixed performing):

esiintyjä ei koskaan käyttäydy kuin joku muu eikä esitä kenenkään muun ominaisuuksia. Hän vain suorittaa joitakin toimintoja. Näin tapahtuu usein esimerkiksi performanssiteksteissä.

b. symbolisoitu kehys (symbolized matrix): esiintyjä esittää viitteitä tai ominaisuuksia roolihahmoon liittyen mutta ei kuitenkaan näyttele roolihenkilöä. Hän voi merkitä itsensä cowboyksi pelkillä bootseilla, Oidipukseksi ontumalla tai kuninkaaksi kruunulla.

c. vastaanotettu näytteleminen (received acting): kun esityskehys on voimakas, näemme esiintyjässä näyttelijän, vaikka toiminto olisi tavallinen. Jos näyttämön poikki kulkee vahingossa siivoaja, hänestä tulee siivoajan rooli, alamme lukea hänen tuottamiaan merkityksiä.

d. yksinkertainen näytteleminen (simple acting): esiintyjä valitsee ja esittää jonkin elementin hahmosta yleisölle, esimerkiksi tunneilmaisun, mutta ei liikkumistapaa tai muita elementtejä.

e. monitasoinen näytteleminen (complex acting): näytteleminen tulee monitasoiseksi, kun yhä useampi elementti yhdistetään teeskentelemiseen. Näyttelijä esittää henkilön tunnetta, ikää, suhdetta ympäristöön ja muita elementtejä samanaikaisesti. Kirbyn mukaan kaikki osaavat näytellä, mutta kaikki eivät osaa näytellä monitasoisesti.²²⁵

Kirbyn tasot asettuvat myös janelle, ja niiden välillä on mahdollista liikkua eriasteisesti. Kirbyn janan voi asettaa myös De Marinisin käsiteparin presentationaalinen teatteri – representationaalinen teatteri päälle. De Marinishan huomauttaa, että on vaikea löytää esitystä, joka olisi puhtaasti vain jompaakumpaa. Näin ollen myös De Marinisin

²²⁵ Kirby 1987: 5–11. Termien suomenkieliset vastineet Siri Kolu.

käsitepari voidaan venyttää janaksi, jonka ääripäiden väliin jää lukuisia välimuotojen mahdollisuuksia.

Näin De Marinisin presentationaalinen vastaa Kirbyn tasoa ei-näyttelemisen/ ei-kehyksellinen esitys (not-acting / nonmatrixed performing): esiintyjä ei koskaan käyttäydy kuin joku muu eikä esitä kenenkään muun ominaisuuksia. Hän vain suorittaa joitakin toimintoja. Tällä presentaation tasolla ei ole roolia, ei fiktiota, se on tässä ja nyt tapahtuvaa, taide ja arkielämä liikkuvat saman kielen alueella, kuten Morris ilmaisee.

Toisessa päässä kohdilleen osuvat De Marinisin representationaalinen teatteri sekä Kirbyn monitasoinen näyttelemisen. Siellä puhutaan fiktiosta ja illuusiovaikutelmasta, siellä loihditaan, Morrisin sanoin, kielen avulla esille etäisiä asioita.

Ääripäiden esiintuominen ei ole ongelma. Kirby kysyykin, miten määritellä piste, jossa näyttelemisen alkaa? Mikä määrittää näyttelemistä yksinkertaisimmillaan?

Kirbyn mukaan esiintyjä näyttelee, mikäli hän tekee mitään joka simuloi (simulate), esittää (represent), personoi (impersonate) tai muuta vastaavaa. Tärkeää ei ole se, mitä tyyliä esiintyjä käyttää, eikä se, onko esiintyminen osa kokonaista karakterisaatiota (characterization) tai informoivaa esiintymistä (informational presentation). Myöskään tunteen, emotion läsnäolo ei ole välttämätön. Näyttelemisen on läsnä pienimmässä ja yksinkertaisimmassa teossa, johon liittyy teeskentely (pretense).²²⁶ Tämä on näyttelemisen fyysinen määre.

Näyttelemisen voidaan Kirbyn mukaan määritellä myös emotionaalisella tasolla. Esimerkiksi julkinen puhe, oli se sitten spontaani tai edeltä kirjoitettu, voi sisältää emootioita mutta ei välttämättä näyttelemistä. Kirby toteaa, että kuitenkin jotkut

²²⁶ Kirby 1987: 6–7.

puhujat, vaikka he esiintyisivätkin omana persoonanaan ja vilpittömästi, näyttävät näyttelevän. Missä kohtaa näyttelemisen tulee mukaan? Siinä kohdassa, jossa aidosti syntyvää *emootiota* ”työnnetään”, *nostetaan, voimistetaan esille katsojien havaittavaksi*. Tämä ei Kirbyn mukaan tarkoita, että puhuja olisi epärehellinen tai ei uskoisi siihen mitä puhuu, hän vain valikoi ja heijastavaa persoonastaan erään elementin, tunteen, yleisölle.²²⁷ Emootio saattaa olla ainoa alue, jossa teeskentelyä (pretense) tapahtuu.²²⁸

Näyttelemisen kannalta ei ole siis väliä, tuotetaanko tunne näyttelemistilanteeseen sopivaksi (created) vai voimistetaanko sitä vain (amplified). Emootion käyttö ja heijastaminen yleisölle erottaa näyttelemisen ei-näyttelemisestä. Koska Kirbyn mukaan näyttelemisen on siis mentaalinen asia, esiintyjä voi näyttellä myös liikkumatta: liikkumaton esiintyjä voi heijastaa tunteita ja asenteita jotka ovat näyttelemistä.²²⁹ Emootio sinänsä voi olla yleisluontoinen ja liikkumaton (kuten usein kokemattomilla näyttelijöillä) tai se voi olla erityinen (specific), ajassa muuttuva ja ”moduloiva”.²³⁰

Itse olen halukas lisäämään Kirbyn ajatukseen näyttelemisestä tunteen tuomisena tai voimistamisena myös mahdollisuuden tunteen tukahduttamisesta: esiintyjä joka tietoisesti päättää sisäisesti syntyvän tunteensa näyttämättä jättämisestä, sen piilottamisesta, on yhtäläillä ”teeskentelijä”, näyttelijä. Hän ei presentoi itseään, hän representoi itsensä ilman tuota tunnetta, joka kuitenkin olisi todellisesti läsnä tässä ja nyt. Kuten tuonnempana tulen esittämään, juuri tämäntapainen vaatimus tunteiden säätelyyn näyttäisi olevan olennaista käsittelemilleni menneiden vuosikymmenten lausuntaoppaille ja lausuntaa koskeville kirjoituksille. Lausujan eroa näyttelijään on selitetty juuri sillä, ettei lausuja saa olla yhtä tunnevoimainen kuin näyttelijä, hänen pitää ilmaista tunteitaan niinsanotusti pienemmällä vaihteella, hillitymmin.

²²⁷ Kirby 1987: 7–8.

²²⁸ Kirby 1987: 10.

²²⁹ Kirby 1987: 8.

²³⁰ Kirby 1987: 10. Moduloiva – muuntautuva, muuttuva, vaihteleva.

Kuten Sauterin esittämien teatterillisuutta luovien toimintojen kohdalla, mikään ei periaatteessa näyttäisi estävän lausujaa asettumasta myös kaikkiin Kirbyn esittämisen asteisiin. Monitasoinen näyttelemisen on näistä tasoista vaativin, ja sitä näkee lausunnan piirissä harvoin – näissä tapauksissa esiintyjä useimmiten onkin näyttelijä. Koska lausujalla ei yleensä ole ympärillään selkeää roolia, saati muuta fiktiivistä kehystä, hänen ei myöskään tarvitse näyttellä esimerkiksi suhdettaan ympäröivään fiktiiviseen tilaan, ikäänsä ja niin edelleen. Suurin osa lausunnasta asettuikin mielestäni yksinkertaisen näyttelemisen tasolle, jossa esiintyjä näyttelee vain jotain elementtiä, kuten juuri tunneilmaisun tai oman suhtautumisensa asioihin, mutta ei muita elementtejä.

Toisaalta ei-näyttelemisen taso näyttäisi ensisilmäyksellä olevan se taso, jolle lausuja asettuu, ellei hänellä ole roolia vaan hän on lavalla omana itsenään. Mutta jos tason määriteenä on se, että esiintyjä ”vain suorittaa jotain toimintoja”, mitä lausuja siis tekee? Ongelmalliseksi tämän tason toteutumisen tekee puhe. Mikäli lausuja on perinteinen lausuja eikä käytä asiansa ilmaisemiseen tekoja tai toimintoja vaan puhetta, onko hän enää tällä tasolla? Erityisesti kun lausuja ei käytä arkipuhetta vaan runon kieltä, pystyykö hän olemaan representoimatta tai näyttelemättä? Puheeseen liittyy enemmän tai vähemmän sävyjä, asioiden jäsennystä, rytmitystä, artikulaatiota ja niin edelleen, silloinkin kun varsinainen emotio tai sen esilletuominen olisi poistettu. Yksinkertainenkin puhe luo persoonaa, henkilöä. Puhe on materiaalista toimintaa, jossa ruumis ja fyysisyys ovat läsnä, puhuja ei voi tuottaa ”puhtaita”, fyysisyyden ulkopuolella olevia sanoja tai lauseita. Puhe on aina tuotettu tunnistettavalla, puhujalle ominaisella tavalla, joka tuo puheeseen ”ei-kiellellisiä” ulottuvuuksia, jotka synnyttävät omia merkitysten mahdollisuuksiaan.²³¹ Puhe on jo koodattua toimintaa.

Vaikka lausuja pystyisikin tuottamaan runon kielen niin arkipuheenomaisesti kuin mahdollista, se ei poista runon kielen sinänsä tuottamaa representaatiota. Tietenkin runokielen tyylit vaihtelevat tässä suuresti. Leinon Tumma tuottaa representatiivisia

²³¹ Lehtonen 2000: 77.

”siellä-ja-silloin” -merkityksiä vaikka lausuja tuottaisi puheen niin arkipuheenomaisesti tai sävyttömästi kuin mahdollista. Puhuminen siirtää lausujan vastaanotetun näyttelemisen ja yksinkertaisen näyttelemisen tasolle. Ei-näyttelemisen tasolla pysyminen edellyttäisi lausujalta täydellistä ”epä-lausuntaa”, sitä että runo välitettäisiin jonkin muun kanavan kuin esiintyjän puheen kautta (esim projisointina) samalla kun esiintyjä olisi kuitenkin havaittavissa omana itsenään, tekemässä jotain todellista (ei miimistä) kuten tiskaamassa, pilkkomassa puita tai syömässä. Juuri näin oli laita johdannossa esittämässäni esimerkissä, jossa esiintyjä suoritti näyttämöllä mitään puhumatta meikkaamisen teon ja teksti oli läsnä vain heijastuksena esiintyjän keholla ja takana olevalla seinällä.

Puhuttu kieli, ja nimenomaan runon kieli, näyttää olevan todellakin kynnyksikysymys. Pysyäkseen lausunnan genressä (vaikka väljästikin määriteltynä) lausuja on sidoksissa runotekstiin ja sen ominaisuuksiin, vaikka hän tietoisesti hakisikin merkityksiä jostain muualta kuin tekstin ilmiästä käsin.

4.3. Pelkistyneisyyden ja puhtauden idea

Kuten aikaisemmissa luvuissa olen esittänyt, lausuntaa genrenä on määritelty suhteessa kirjallisuuteen ja teatteriin. Toisaalta olen tuonut esiin sen, että lausujan toimintojen ei periaatteessa tarvitse erota näyttelijän toimista. Näin asiaa ei kuitenkaan ole lausuntaa käsittelevässä kirjallisuudessa nähty. Käsittelen seuraavassa, mitä lausijat ja lausunnan opettajat ovat lausujan suhteesta näyttelemiseen sanoneet ja millaisia merkityksiä lausuntaan on näiden puheenvuorojen kautta kiinnittynyt.

Ilmari Räsänen asettaa kirjassaan *Seitsemän lausuntoharjoitusta* (1921) lausujan näyttelijän ja puhujan (kuten esitelmöitsijän) välimaastoon. Räsäselte teatteri, draama, edustaa tunnetta suurimmillaan. Hän ottaa esimerkikseen Ida Aalbergin:

Ida Aalbergin taiteen syvin salaisuus oli lähinnä hänen kykynsä antautua kokonaan ja ehdottomasti esitystehtäviensä tunnemaailmaan. Hänen tulkinnassaan kiinnitti tarkastelijan mieltä ensikädessä tunnekorostuksen syvyys ja voima.²³²

Räsänen puhuu Aalbergin taiteesta ”draamallisena lausuntana”. Myös Axel Ahlbergista Räsänen puhuu ”suurten tunteiden tulkitsijana”.²³³ Räsänen katsoo, ettei lausujan pidä käyttää vastaavaa tunneilmaisua:

Puhujapaikalta esiintyvä lausuja ei liioin saa tunnekorostukselle antaa sitä voimaa kuin näyttelijä, joka näyttämöltä lausuu vuorosanojaan jossain draamassa. Ei ainoastaan teksti vaan myöskin tilaisuus, jossa esitys tapahtuu, määrää tunnekorostuksen luonnetta.²³⁴

Toisaalta Räsänen pitää liian tunnevoimaista ja pateettistakin esitystapaa parempana vaihtoehtona kuin ”esitysten täydellinen mitättömyys, kuivuus ja laihuus” – liian saa pois, mutta tyhjästä ei tule mitään.²³⁵

Räsänen ei määrittele tarkemmin, mikä oikeastaan luo eron näyttelijän tunnevoimaisuuden ja lausujan tunnevoimaisuuden välille. Onko todellakin kysymys vain ilmaisun voimasta: eleiden, liikkeiden ja äänenkäytön suuruudesta, vai siitä, ettei lausujan tulisi ylipäänsä olla niin ”tunnevoimainen” kuin näyttelijän? Onko niin, että ”hallitsemattomat tunneilmaukset” (joita varsinkin nuoret lausijat saattavat Räsäsen mukaan harrastaa) aiheuttavat kiusaantumista siksi, ettei niillä ole draaman tarjoamaa ympäristöä: aukotonta fiktiivistä maailmaa ja henkilöiden välistä kontaktia? Räsänen ei vastaa suoraan tähän, mutta se, mitä hän puhuu esityskonteksteista, siitä miten tilanne, jossa esitys tapahtuu, määrittää ”tunnekorostuksen” osuutta ja voimakkuutta, antaa kysymykseen osviittaa: lausuntatilanne on pelkistetympi, usein myös tilallisesti intiimimpi ja suoraan yleisöä puhutteleva. Puhujapaikalta lausuva lausuja on erilaisessa tilassa kuin näyttelijä. Täytyy muistaa kirjoitusajan esitystilojen tuoma perspektiivi: pieniä, intiimejä teatteritiloja ei Räsäsen aikana vielä ollut. Jos vertailun

²³² Räsänen 1921: 5.

²³³ Räsänen 1921: 8.

²³⁴ Räsänen 1921: 13.

²³⁵ Räsänen 1921: 16.

lähtökohtana on Kansallisteatterin (suuri) näyttämö ja se ilmaisun voima, jota näyttelijä tarvitsi tavoittaakseen toisellakin parvella olevan yleisön sekä sen paatoksellisen tyylin jäljet, jotka Bergbomin ja Suomalaisen Teatterin jäljiltä vielä 1920-luvulla kaikuivat, on selvää, että näyttelijän ilmaisu näyttäytyi lausujaankin verrattuna omanlaisenaan.

Eero Salola kysyy lausuntaoppaassaan vuonna 1928:

Saako lausuja käyttää apunaan näyttelemistä?
Tietenkin lausuja s a a sen tehdä jos hän sitä t a r v i t s e e
ja ennen kaikkea jos hän sen taitavasti o s a a tehdä. Ken sen uskaltaa
tehdä, hän muistakoon, että häneltä vaaditaan paljon. Punnitkoon kukin
ensin tarkoin, riittävätkö hänen voimansa siihen. Yleensä näytteleminen
lausujan käyttämänä helposti saattaa ajattelemaan, että hän tekee sen
jotain peittääkseen.²³⁶

Salolan mukaan siis näytteleminen on niin vaativa taito, etteivät tavallisen lausujan rahkeet siihen riitä – parempi olisi siis olla yrittämättäkään.

Poikkeuksen tästä ”näyttelemisvaroituksesta” muodostaa Salolan mukaan sadunkerronta. Toisin sanoen: jos lausuja osaa näytellä, hän voi, tarkoin harkittuaan, käyttää näyttelijän keinoja jos katsoo sen tarpeelliseksi:

”- - hyvinvalittu liike oikeassa paikassa v o i tehdä hyvinkin hyvän vaikutuksen, mutta aina on vaara lähellä, että se pilaa koko esityksen”²³⁷, Salola kirjoittaa, ja muistuttaa vielä:

Lausuja muistakoon, että hänen tehtävänsä on nöyrästi tulkita runoilijoiden mielikuvia, tunnelmia, ajatuksia, ja siksi valitkoon hän esityskeinoikseen vain sellaisia, jotka todella vaikuttavat tehostavasti juuri t ä m ä n päämäärän saavuttamiseksi.²³⁸

Salolan käsitys siitä, että lausujan käyttämänä ilmaisukeinona näytteleminen saattaa antaa pikemminkin vaikutelman peittämisestä kuin paljastamisesta, on mielenkiintoinen. Siihen näyttäisi sisältyvän ajatus, että suurempi ilmaisuvoima tai

²³⁶ Poppius – Salola 1928: 27.

²³⁷ Poppius – Salola 1928: 27.

²³⁸ Poppius – Salola 1928: 27.

suuremmat keinot ovat suurempaa teeskentelyä ja vievät pois perustehtävästä (runoilijan tunnelmien ja ajatusten nöyrästä tulkitsemisesta), että ne ovat hämääviä ja vievät katsojan huomion itseensä pikemminkin kuin asiaan jota yritetään ilmaista. Toiseksi Salolan käsitykseen liittyy selvästi merkitys, että lausuja ei useimmiten osaa käyttää näyttelemisen keinoja tarpeeksi hyvin. Mielenkiintoista on, että Salolalle näytteleminen ei näytä olevan suurta tunnevoimaisuutta kuten Räsäselle, se on elehdintää: hyvinvalittu liike oikeassa paikassa voi tehdä hyvänkin vaikutuksen. Myös teoksessaan *Suullinen esitystaito* vuodelta 1930 (seitsemäs, tarkistettu painos 1960), Salola vastaa kysymykseen siitä, saako lausuja ilmehtiä ja tehdä liikkeitä. Hän asettuu sille kannalle, että lausunta on ennen kaikkea suullista esitystä, mutta eleitä, ”niin ruumiin kuin kasvojenkin, voidaan kyllä sallia, sikäli kuin ne tulevat aivan luontevasti sisäisestä pakosta” eivätkä ne vedä liiaksi kuulijan huomiota puoleensa.²³⁹ Paitsi ilmeet ja eleet, myös lausujan liikkumisen tulee olla äärimmäisen rajoitettua:

Jos väsymisen estämiseksi olisi otettava joskus joitakin askeleita, otettakoon ne mieluummin eteen–taakse -suuntaan, sillä silloin ne näkyvät vähemmän kuin sivuille otettuina.²⁴⁰

Lausuja on siis tämän näkemyksen mukaan oltava ruumiillisesti äärimmäisen niukka, askeliakin saa ottaa vain jos on aivan pakko ja silloinkin niin, etteivät ne herätä huomiota. Liikkeiden ja ilmeiden pitää tulla ”luontevasti sisäisestä pakosta” mutta toisaalta niitä on rajoitettava. Lausujan haasteena ei siis Salolan ajatusten mukaan ole niinkään emootioiden voimistaminen kuin pikemminkin niiden rajoittaminen ja vaimentaminen.

Kaarlo Marjanen tulee määrittelleeksi lausujan ja näyttelijän eron liikunnallisuuden, liikeilmaisun kautta korostaessaan lausujalle keskeisen puheen kehollisuutta:

Lausuja ei siinä määrin kuin näyttelijä ole liikkuva esittäjä, mutta hänenkin on vaarallista tarkata ääntä ikään kuin se olisi irrallaan muista ilmaisuliikkeistä. Olemme väärällä tolalla, jos pidämme ahtaasti kiinni siitä käsityksestä, että ääni aistitaan kuuntelemalla, kun taas liikkeet katsomalla,

²³⁹ Salola 1960: 77.

²⁴⁰ Salola 1960: 78.

silmän välityksellä. Syvemmältä tarkastellen ne ovat, niin näkyvät liikkeet kuin ääni, lopultakin samaa prosessia. Ääni on kehomme rajojen sisältä katsoen liikettä sekin.²⁴¹

Marjasella on selvä näkemys siitä, mitä lausuja ”ei voi” tehdä:

Sointiväri on ennen kaikkea lausujan keino, ja hänen olisi koetettava saada juuri se valtaansa, kehityttävä juuri sen erikoistaitajaksi, voitettava sen käytössä muiden esittävien taiteiden edustajat. Lausujahan ei voi eikä saa olla ulkoisesti niin toimiva kuin näyttelijä. Hänellä ei ole valtuuksia yhtä suureen visuaaliseen havainnollisuuteen kuin tällä. Hänen ei sovi purkaa tuntojaan yhtä pidäkkeettömästi ja kaikinpuolisesti kuin näyttelijä. Hänen täytyy rajoittaa liikunta-asteikkoaan varsinkin tilan suhteen, hän ei voi syöksyä lattian yli, ei polvistua, ei lysähtää tuolille saatikka maahan, hän ei voi hyppiä ilosta, ei saada kuolinkouristuksia, ei hyväillä eikä myöskään lyödä. Hänen apunaan ei ole esineitä, aseita, lavastuksia, valaistuksia eikä kanssanäyttelijöitä.²⁴²

Marjanen ei, kuten eivät muutkaan kirjoittajat jotka tekevät selvän eron lausujan ja näyttelijän välille, juurikaan perustele, miksi lausuja ei voisi lysähtää tuolille tai hyppiä ilosta. Taustalla on kuitenkin ajatus siitä, että nimenomaan puheeseen ja sanaan tukeutuminen tekee lausunnasta lausuntaa. Rajaus tehdään siis genre-ajattelun kautta: lausuntaa genrenä määrittää ero näyttelijäntyöhön ja teatteriin.

Marjasen näkemyksen mukaan lausunnan tekee lausunnaksi se, missä se eroaa teatterista. Lausujan tekee lausujaksi suurempi pidättyväisyys ja pienempi tunnevoimaisuus kuin näyttelijällä. Marjasen mukaan lausuja voi ”kadehtimatta luopua” näyttelijän keinoista säilyttäen siitä ehkä ”joitakin viitteitä, pieniä mielikuvituksen sytykkeitä”.²⁴³ Lausuja saattaa pitää yllä suurta ”sisäistä havainnollisuutta” ja jopa ylittää näyttelijän esityksensä ytimekkyydessä ja henkisessä voimassa.²⁴⁴ Marjasen mukaan lausuja ”ei tarvitse lamppuja eikä valonheittäjiä, hänen ääneensä sisältyvät

²⁴¹ Marjanen 1986: 4.

²⁴² Marjanen 1986: 89–90.

²⁴³ Marjanen 1986: 90.

²⁴⁴ Marjanen 1986: 90.

kaikki valaistukset ja värit”, lausujan tehtävä on muuttaa kaikki akustiksiksi ilmiöiksi.²⁴⁵

Mikäli lausuja on äänellisesti niin ilmaisuvoimainen, ettei tarvitse valonheittämiä tai näyttelijän liikehdintää, herää tietenkin kysymys, onko näyttelijä ilmaisullisesti niin heikko, että hän niitä tarvitsee.

Yhtä paljon kuin nämä puheenvuorot pyrkivät rajaamaan lausunnon tonttia, ne kertovat siitä, mitä kirjoittajat ajattelevat teatterin olevan: tunnevoimaista, ulkoisesti toimivaa, visuaalisesti havainnollista, pidäkkeetöntä ja välineellistä. Tämä on jälleen luettava kirjoitusajankohtiensa konteksteissa: ajatellessaan näyttelijää Ilmari Räsänen ajattelee Ida Aalbergia ja Marjanenkin 1930- ja 1940 -lukujen teatteritaidetta.

Huolimatta mainitsemistaan rajoitteista Marjanen kannustaa lausujia kokonaisilmaisuun, jopa tanssin kokeilemiseen varsinkin ”esivalmennuksessa”. Marjanen kuitenkin muistuttaa lausujan ”liikehdinnän” erityisestä luonteesta:

Nimenomaan lausujan on muistettava, että hänen liikehdintänsä on oltava pääasiallisesti hänen omien esittäjäntunteidensa ilmaisu, ei ulkomaailman tapahtumien kuvailua. Lausuja osoittaa, kuinka hän suhtautuu siihen, mistä puhuu, hän näyttää, minkä mielialan vallassa hän puhuu. Hänen liikkensa ovat emotionaalisia, eivät jäljitteleviä eivätkä deskriptiivisiä. Hän osoittaa ilmiöiden vaikutuksen itseensä, ei niiden muotoa tai toimintatapaa.²⁴⁶

Vaikka Marjanen ei mene näyttelijän ja lausujan eron käsittelyssään pitemmälle, voidaan edellä olevassa lainauksessa nähdä ajatus, että lausujan liikehdintä on vain sisäistä ”olotilaa” ilmentävää, ei siis niitä ”deskriptiivisiä” ja jäljitteleviä liikkeitä, joita roolissa toimiva näyttelijä tekee jäljitelläkseen vaikkapa vanhan ihmisen kävelyä. Koska lausuja ei tämän ajatuksen mukaisesti tee mitään, suorita oikeita tai miimisiä toimintoja näyttämöllä, se mitä hän haluaa ilmaista tai kertoa tulee esiin vain ja ainoastaan hänen puheessa heijastuvien emootioidensa kautta. Toisaalta mikäli

²⁴⁵ Marjanen 1986: 90.

²⁴⁶ Marjanen 1986: 34.

lausuja, kuten Marjanen sanoo, osoittaa ”ilmiöiden vaikutuksen itseensä”, on hän selvästi presentationaalisen, itserefleктоivan alueella: ”Hänen liikkeensä ovat emotionaalisia, eivät jäljitteleviä eivätkä deskriptiivisiä.”²⁴⁷ Marjaselle lausuja siis ei representoi ketään muuta. Mutta kun lausuja Marjasen sanoin osoittaa, kuinka hän suhtautuu siihen, mistä puhuu, hän näyttää, minkä mielialan vallassa hän puhuu, näytteleekö hän Kirbyn määritelmän mukaan? Kun hän ”osoittaa” ja ”näyttää” suhtautumisensa ja mielialansa, ”työntääkö” hän noita tunteita ulospäin katsojan nähtävälle, voimistaako niitä? Jos työntää, niin hän näyttelee. Jos ei työnnä, niin Marjasen puheenvuoro on nähtävissä joka tapauksessa kehoituksena käyttää omaa itseään merkitysten ankkurointiin sekä kehoituksena olla peittämättä omia esittäjäntunteitaan. Jos lausuja Marjasen mukaan osoittaa ilmiöiden vaikutuksen itseensä, mitä se oikein tarkoittaa? Tarkoittaako se sitä, että lausuja tuottaa tunteen tilanteeseen sopivaksi (created), vai tarkoittaako se, että hän voimistetaan tilanteessa syntyvää tunnetta (amplified)?

Nähdäkseni Marjanen tarkoittaa nimenomaan tässä ja nyt syntyvän tunteen ilmaisua, ja tämän käsitykseni ankkuroin Marjasen sanoihin, joiden mukaan lausuja näyttää, minkä mielialan vallassa hän puhuu. Nähdäkseni tämä on selvä viite siitä, että Marjanen tarkoittaa juuri tilanteessa syntyvän heijastamista yleisölle, ei niinkään tekstiin sopivan tunteen tietoista esiinkutsumista tai luomista. Kuten sanottu, tämä asettaa Marjasen näkökulman selvästi enemmän presentationaalisen alueelle kuin esimerkiksi Räsäsen ja Salolan näkökulmat, mutta Kirbyn määritelmien mukaan se ei poista näyttelemisen elementtiä.

²⁴⁷ Marjanen 1986: 34.

4.3.1. Dikotomioita

Timo Tiusanen luo vuonna 1977 eteemme kuvan näyttelijästä eroavasta lausujasta joka on aivan yksin puheilmaisunsa kanssa:

Lausuja on jotakuinkin pelkästään puhutun sanan varassa, hänen ilmekieli- ja elemahdollisuutensa ovat rajoitetummat kuin näyttelijällä. teatterityön kollektiivinen perusluonne helpottaa tavallaan näyttelijän työtä: näyttämöllä on tukea monista tekijöistä, tovereista, rekvisiitasta, lavasteista, tehosteista. Lausuja on orpo.²⁴⁸

Tiusanen vetää rajankäyntiä lausunnan ja teatterin välille muun muassa sen perusteella, että puhuttu sana on teatterissakin keskeinen taiteen väline mutta ei ainoa. Puhuttu sana on näyttelijälle vain osa hänen kokonaisilmaisustaan, ”fyysis-psykkisestä kokonaishahmosta”, jonka roolityö muodostaa. Mutta äänenkäytössään myös näyttelijä on lihasjännitystensä vanki, eivätkä puhumiseen liittyvät esteet, kireydet, jännitys ja muut erota näyttelijää lausujasta: ne ovat molemmille yhteisiä ongelmia. Puhe onkin se alue, jossa lausuja ja näyttelijä tulevat Tiusasen mukaan samalle kentälle. Kuunnelma on se erityinen muoto, jossa näyttelijä lähenee lausujaa joutuessaan yksinomaan puheilmaisun varaan.²⁴⁹ Puhe ja puhetaito on Tiusaselle se ”sisääntulokulma”, josta käsin tarkastella niin lausuntaa kuin näyttelijäntyötäkin.

Tiusanen ei aseta lausujaa näyttelijän ja puhujan väliin kuten Räsänen, vaan jonnekin uutistenlukijan ja shamaanin välimaastoon:

Kieli on ihmisen koko kuva. - - Runonlukija sijoittuu jonnekin uutistenlukijan ja shamaanin välimaastoon, kenties lähemmäksi shamaania. Tällä en suinkaan tarkoita, että lausunta tai runonluenta olisi älytöntä sokeltelua tai hurmukseen vaipumista. Runoon, useimpiin runoihin, sisältyy myös oma tarkkaa erittelyä ja vivahduttelua vaativa älyllinen aineksensa.²⁵⁰

²⁴⁸ Tiusanen 1977: 174.

²⁴⁹ Tiusanen 1977: 175.

²⁵⁰ Tiusanen 1977: 176.

Tiusanenkin sijoittaa lausujaa kartalle dikotomioiden kautta: hänelle hurmukseen vaipuva shamaani edustaa suurinpiirtein samaa kuin Räsäselle tunnevoimainen näyttelijä, uutistenlukija taas edustaa asiallisuutta, jäsentyneisyyttä ja hillittyä. Tiusanenkin tekee selväksi sen, ettei lausujan pidä heittäytyä ”hurmukseen”, pidäkkeettömään tunteeseen, joka on ”älytöntä sokeltelua”, vaan hänkin vaatii lausujalta analyysiä: tarkkaa erittelyä ja älyllisyyttä. Jälleen kerran lausujan katsotaan asettuvan ääripäiden hallittuun välimaastoon, jossa on elementtejä molemmista päistä mutta tarkasti valikoiden ja suodattaen. Lausuja tasapainoilee älyn ja tunteen välissä. Lausuja tuntuu suorastaan olevan jonkinlainen kultainen keskitie emotion ja ration välissä.

Tiusanen kirjoittaa runonluennan tai lausunnan olevan nimenomaan puhetaidetta: ”- - Vaativaksi tämän taiteen lajin tekee ennen mutta edellä mainittu puhtaus.”²⁵¹

Näyttelijästä Tiusanen sen sijaan toteaa:

Näyttelijä ei muista yksinomaan sanoja, vaan asemia näyttämöllä, toimintoja, liikkeitä, ilmeitä, eleitä, äänenpainoja, puhesävytyksiä, näyttelijätovereiden iskurepliikejä, valaistusvaihdoksia. Hänen sanamuistiinsa liittyy runsas valikoima lihasmuistin mielikuvia. Näyttelijän psykofyysinen kokonaisjärjestelmä on täynnä vaistomaisia takaisinkytkentöjä: seison tässä, jännitän pohjelihasta, sanon vakuuttavalla äänellä repliikkini, käännähdän, otan pöydältä kirjan. - - Mieli- ja muistikuviansa rikkaana kuohuvasta virrasta näyttelijä ei välttämättä tiedosta kuin osan - - .²⁵²

Tiusasellakin näyttelijän ja lausujan ero ilmenee fyysisen ja fyysistämisen alueella: näyttelijän psykofyysinen järjestelmä on herkkä koneisto, joka pystyy toistamaan monimutkaisia toimintojen ja mielikuvien sarjoja lähes automaattisesti. Jos lausuja ei siis Tiusasen mukaan käytä näitä ilmaisumahdollisuuksia vaan ilmaisee ”puhdistetusti”, eikö lausujassa tapahdu lainkaan näitä ”psykofyysisen järjestelmän vaistomaisia takaisinkytkentöjä”, edes pienessä mittakaavassa?

²⁵¹ Tiusanen 1977: 174

²⁵² Tiusanen 1977: 175.

Tiusasen ajattelussa ilmenee selvä lausujan ja näyttelijän selvä erottaminen toisistaan. Tiusasen esseen kirjoitusajankohtana (1977) modernin runon murros oli jo aikaa sitten tapahtunut. Radio ja televisio olivat varteenotettavia medioita lausuntataiteelle ja myös pienieleiselle näyttelijäntyölle oli uusia kanavia. Tästä huolimatta Tiusanen näyttää jatkavan Ilmari Räsäsen, Eero Salolan ja Kaarlo Marjasen ajattelua, jossa näyttelijä asettuu voimakkaan, lähes tiedostamattomana kuohuvan tunteen ja toiminnan alueelle ja lausuja rajoitetun ja ”puhdistetun” alueelle. Näyttelijä tuntuu toimivan ympäristössä, joka on täynnä impulsseja ja ärsykeitä, niin hänen ulkopuoleltaan tulevia kuin sisäisiäkin. Tässä ”kuohuvassa virrassa” näyttelijä tarvitsee osin automatisoituja takaisinkytkentöjä voidakseen toimia. Lausuja sen sijaan hallitsee ympäristöään, sillä hänen ympärillään on vähän jos lainkaan sellaista joka muistuttaisi ”kuohuvaa virtaa”, hän hallitsee täydellisesti ”rajoitetun” ja ”puhdistetun” ilmaisunsa.

Tämä ei tarkoita, etteikö lausunnassa olisi mikään muuttunut vuosikymmenien aikana. Niin sanotun kokonaisilmaisun merkityksen korostaminen alkoi vahvasti Kaarlo Marjasesta, joka yllytti lausujia kokonaisilmaisun kokeilemiseen, mutta ennenkaikkea harjoitusvaiheessa. Myös Ritva Ahonen kehottaa kirjassaan *Ilo puhua* (1975) erilaisiin aistiharjoituksiin puheen sointivärin esiinhoukuttelemiseksi:

Kosketus- ja liikunta-aistimukset unohtuvat usein, vaikka niidenkin vaaliminen on tärkeitä. Tunne ei ole suinkaan mitään epäfyysistä. Missä henki ilmenemismuodon saa ellei aineessa?²⁵³

Ahonen liittää tunteen fyysisyyteen, kosketukseen ja liikuntaan ja tämä ajattelu pohjautuu Marjasen näkemyksiin. Tämä on selkeästi ero aiempien vuosikymmenten lausuntaohjaukseen. Tunteen voimasta ja niiden tärkeydestä ovat puhuneet aikaisemmatkin kirjoittajat, mutta vasta Marjanen ja Ahonen ovat selvästi ottaneet kantaa siihen, missä tunne esiintyjässä syntyy. Kokonaisilmaisua ja kehon

²⁵³ Ahonen 1975: 14.

harjoittamista tarvitaan, jotta tunteita voisi syntyä ja niitä voitaisiin ilmaista. Tämä näkemys tuo selvästi lausujantyötä askeleen lähemmäksi näyttelijää.

Silti myös Ahonen edustaa tiettyä perinteistä dikotomiaa erottaessaan hengen aineesta: henki saa ilmenemismuodon aineessa. Ahonen ei määrittele, mitä hän tarkoittaa hengellä, mutta nähdäkseni ajatus jatkaa varhaisempaa käsitystä siitä, että runo, runon merkitykset tai kirjailijan tunne- ja ajatusmaailma pitää siirtää, inkarnoida lausujaan ja hänen ilmaisuunsa.

1970-luvulla esiin nousi teatterinomaisia keinoja kuten ryhmätyöskentelyä ja improvisaatiota sisältävä luova ilmaisu (tai luova ilmaisutoiminta). Ahonen suosittelee myös sitä, mutta vain harjoitusmetodina:

Mielikuvituksen säilyttämiseen ja jalostamiseen tähtää myös nykyisin kiitettävällä tavalla yleistynyt luova ilmaisutoiminta, joka on saanut paljon hyvää aikaan sekä lasten että aikuisten kasvatuksessa. Mutta on muistettava, että luova ilmaisutoiminta monine kiehtovine ja vapauttavine harjoituksineen ei sen enempää kuin mielikuvitusta elähdyttävä improvisaatiokaan ole tavoite, vaan välietappi varmaan, vapaaseen ja selkeään ilmaisuun.

Ryhmätyöskentely esittämisen harjoitusmetodina on tässä tapauksessa monella tapaa antoisa. Ilmaisun taiteellisen vapautumisen lisäksi siihen liittyy yksilöjen välisen suhteen, kontaktin, kehittäminen. Pelko väistyy ilon ja varmuuden tieltä, koska ryhmä tuo mukanaan turvallisuuden ja yhteenkuuluvuuden tunteen.²⁵⁴

Ahonen ja Marjanen siis kehottavat kokeilemaan kaikenlaista, mutta vain harjoitusmuotona, lausujan valmiuksia harjoittavina muotoina, jotka pitää karsia pois varsinaisesta esiintymistoiminnasta. Lausujan harjoittelumetodien kenttä laajentuu, mutta lausujan esiintymiseen ja lausuntaan esitysmuotona ne vaikuttavat vain välillisesti, koulutusvälineinä, eivät ilmaisumuotoina tai keinoina sinänsä. Lausujalta vaaditaan edelleenkin pelkistyneisyyttä. Tiettyä dikotomista ajattelua piilee siinä, että harjoittelumetodit nähdään niin kokonaan valmiista esityksestä erillisinä asioina. Kokonaisilmaisu ja fyysisyys nähdään esityksen valmistamisen ja lausujan ilmaisun

²⁵⁴ Ahonen 1975: 16.

virittämisen metodeina, jotka pitää häivyttää ”valmiista” ilmaisusta pois tai ainakin takalalle.

4.3.2. Teatterillistumista ja tyylien kirjoja

1980-luvulla teatterillisten piirteiden ja keinojen tulvahdus lausuntakentälle aiheutti muun muassa ilmiön, jota ei ennen oltu nähty: lausuja saattoi käyttää rekvisiittaa ja alkoi käyttää hyväkseen muokattua tilaa ja lavasteita. Tätä vastaan käytiin paljon kritiikkiä muun muassa sillä perusteella, että lausuja ei ole näyttelijä – hänen pitää pystyä olemaan näyttämöllä yksin turvautumatta mihinkään ylimääräiseen.²⁵⁵

Marja-Kaarina Koskinen kirjoittaa artikkelissaan Kaje-lehdessä vuonna 1995:

Mennyt vuosikymmen on ehtinyt tuottaa runon konkretisoitumista, ”teatterillistamista” parhaimmasta pahimpaan. Runo ”tilanteesta syntyvänä repliikkinä” on kiinnostavimmillaan ollut tekstin syventämistä ja omakohtaistamista kohti persoonallista ja rohkeaa ilmaisua; pahimmillaan se on ilmennyt narsistisena teuhaamisena kaikenmoisen liikunnan, asujen, rekvisiitan ja lavasteiden tulvassa, jossa sana ja asia ovat suttaantuneet visualisoinnin vyörytykseen.²⁵⁶

Martti Mäkelä jakaa lausunnan eri tyyliin, joita ovat perinteinen, riisuttu tyyli, fyysistetty tyyli, teatterillinen tyyli, hahmometodinen lähestymistapa, ryhmäesitykset ja äänneilmä. Mäkelän mukaan niin sanotussa teatterillisessä tyyliässä vaarana on ”tukkia esitys ylimääräisellä rekvisiitalla ja tekniikalla, jolloin sanoma tahtoo jäädä ulkoisten ärsykkeiden alle”.²⁵⁷

Termiä ”teatterillinen” on käytetty näissä puheenvuoroissa melko epämääräisessä merkityksessä, ainakin jos vertaamme siihen, miten esimerkiksi Sauter teatterillisuuden määrittelee. Lausunnan 1980 -luvulla alkanutta ”teatterillista” suuntausta kuvaillessaan

²⁵⁵ Vuorimies 1998: 13.

²⁵⁶ Koskinen 1995: 21–22.

²⁵⁷ Mäkelä 2001: 38-39.

kirjoittajat näyttävät ajattelevan, että ”teatterillisuutta” on suuri rekvisiitan, lavasteiden ja muun visuaalisten ja liikunnallisten elementtien käyttö, toisin sanoen ”teatteri” näyttäisi jälleen olevan, aivan kuten vanhemmillakin kirjoittajilla, jotain suurieleistä, reuhaavaa, ylenpalttista. Edelleen se, että tällaisia keinoja käyttävät esitykset eivät usein näytä onnistuneen, vaikuttaa kirjoittajien mukaan olevan nimenomaan näiden ”ulkoisten ärsykkeiden” vika (eikä esimerkiksi esiintyjän tai ohjauksen vika). Se, että sana, asia tai sanoma saa visuaalisuuden melskeessä vähemmän panoa kuin lausunnassa on totuttu haluamaan, näyttäytyy vikana, epätoivottavana asiana. Edelleen ihanteena tuntuu olevan, ettei lausuja ”turvautuisi mihinkään ylimääräiseen”, kuten Elina Vuorimies sanoo.²⁵⁸ Toisaalta näiden uusien teatterillisiksi ajateltujen ja nimettyjen keinojen käytön katsotaan rikastaneen lausunnan keinovalikoimaa. Koskinen toteaa:

- - Onnellisesti toteutuessaan tämä ”linja” on tuottanut monitasoista ajatusten ja mielikuvien aktivoitumista, ylenpalttistakin korvan ja mielen juhlaa.²⁵⁹

Esko Karppanen kirjoittaa lausunnan kehityskulkuja kartoittaessaan:

Ja ilmiselvästi suuntaus teatterinomaiseen ja liikunnalliseen lausuntailmaisuun on ollut hakeutumista uudentyypiseen lausuntaan jo vanhaksi ja totutuksi koetusta minimalistisen vähäeleisestä ilmaisusta, vaikka teatterinomaisuuskaan ei voi merkitä sen enempää kuin muukaan tyyli kehityksen päätepistettä.²⁶⁰

Sama pelkistyneisyyden ihanne tulee esiin monissa puheenvuoroissa teatterin ja lausunnan peruserona:

”Vaikeinta on seistä hiljaa ja silti elää kehon joka osalla”, totesi Eeva-Kaarina Volanen, yksi Suomen merkittävimmistä lausuntataiteilija-näyttelijöistä, kun häneltä kysyttiin, mitä on lausuminen ja mikä ja lausumisen ja näyttelemisen välinen ero. ”Näyttelijällä on miljöön tukena, lausuja on tyhjässä tilassa. Pääsy staattiseen tilaan on vaikeaa. Ilmaisun keskustan löytäminen on lausujalle tähtihetkiä, joita ei usein tapahdu.

²⁵⁸ Vuorimies 1998: 13.

²⁵⁹ Koskinen 1995: 22.

²⁶⁰ Karppanen 1995: 25.

Ihmisielen monet kerrostumat haraavat vastaan, ettemme antaisi sisintämme, aidointamme”, Volanen sanoi.²⁶¹

On vaikea tietää, mitä Volanen tässä puheenvuorossaan tarkalleen tarkoittaa ”staattiseen tilaan pääsyllä”. Tulkitsen ajatuksen siten, että koska lausuja esiintyy ”tyhjässä”, toisinsanoen ei-fiktioidussa tilassa, myös hänen ilmaisunsa etsii jonkinlaisen ”perustilan”, tietynlaisen staattisuuden tai vakauden eikä esimerkiksi hae toiminnan tai tunneilmaisun impulsseja ”miljööstä”. Tämä voisi olla lähellä sitä, mitä Kirby nimittää yksinkertaiseksi näyttelemiseksi: näytellään vain yhtä asiaa.

Volanen näyttää jakavan Räsäsen ja Tiusasen näkemykset siitä, että esitystilanne ja -tila määrittävät ilmaisua eikä apua ole tarjolla teatterillisistä elementeistä.

Toisaalta on myös nähty, ettei lausunnan ja teatterin välillä ole kuin aste-ero. Näin ajattelee esimerkiksi lausuja ja lausunnanopettaja Marjaana Utriainen:

Runoa tehdessä tapahtuu sama asia kuin tehdessä draamaa näyttämölle. Lausussa ei puhu Matti tai Pentti vaan minä. Lausuminen on kuin miniatyyrikuva teatterin tekemisestä. Tämä ajatus toistuu myös monen nuoren lausujan puheessa.²⁶²

Utraisen mukaan siis lausunta on miniatyyrimuotoista, siis pienimuotoista ja pelkistettyä teatteria, jonka suurin ero on roolin puuttuminen.

Tämänsuuntaista ajatusta ovat kannattaneet ja toteuttaneet useat nuoremman polven lausijat. Enää lausuntaan ei myöskään liity tiukkoja ajatuksia siitä, mitä lausuja voi tai saa tehdä verrattuna näyttelijään. Varsinaisia lausuntaoppaita tai lausuntaa käsitteleviä opas- tai muita kirjoja ei ole julkaistu viime vuosikymmeninä. Lausuntakoulutus ja taiteenlajiin yleisesti kuuluvat keskustelut ovat nykyään käytännön toimintaan liittyvää suullista opetusta ja tietoa, joka vaihtelee ja varioi sen mukaan, tuleeko ohjaaja /

²⁶¹ Vuorimies 1998: 14.

²⁶² Vuorimies 1998: 14.

opettaja teatteritaiteen puolelta vai jostakin muualta. Näitä vaikeasti tavoitettavia lausunnan nykysuuntauksia ja -ilmiöitä käsittelen tuonnempana.

4.4. Sanat vastaan teot

Tarkastelen seuraavaksi sitä, miten lausunnan tekstikeskeinen traditio on nähtävissä suhteessa teatterillisuutta tuottaviin toimintoihin sekä ajatuksiin teatteritapahtumasta ja kulttuurisesta kontekstista.

Sauter käsittelee August Strindbergin suhdetta näyttelemiseen ja kirjailijan rooliin ("Strindberg's Word versus the Actor's Actions" teoksessa *The Theatrical Event*). Strindberg katsoi, ettei näyttelemistä taiteena voi olla olemassa ilman kirjailijan (author) tekstiä. Näyttelijä ei tule toimeen ilman kirjailijaa mutta kirjailija voi kyllä tulla toimeen ilman näyttelijää. Strindbergille näyttelijä oli väline, jonka kautta kirjailija artikuloi ajatuksensa näyttämöllä, näyttelijä on kuin muusikko säveltäjälle.²⁶³

Strindberg myös korosti puheen tärkeyttä näyttelijälle. Hän katsoi, että jos näyttelijällä on hyvä käsitys roolihahmosta ja näyteltävästä kohtauksesta, hänen ei tarvitse muuta kuin opetella ulkoa teksti, joka Strindbergin ajattelussa on näyttelemisen tärkein tekijä:

If the utterance is right, gestures, play of features, bearing, and stance follow of themselves if the actor has strong imagination.²⁶⁴

Strindberg antoi mielellään nuorille näyttelijöille ohjeita siitä, kuinka puhua hyvin, pitää huolta artikulaatiosta, konsonanttien ja vokaalien yhtäläisestä tärkeydestä ja hengityksen fraseerauksesta.²⁶⁵

²⁶³ Sauter 2000: 200.

²⁶⁴ Sauter 2000: 201.

²⁶⁵ Sauter 2000: 201.

Sauterin mukaan Strindbergin näkemys teatteriesityksestä on lineaarinen: se alkaa kirjoittajasta, jonka sanat näyttelijä ruumiillistaa ja muuttuu näin fiktiiviseksi rooliksi, jonka katsoja vastaanottaa. Näyttelijä on välittäjä.²⁶⁶

Strindbergin käsitys esiintyjästä kirjailijan sanojen välittäjänä ja että tuossa välitystehtävässä tärkeintä on puhe ja sen elementtien taidokas ja osaava käyttö on yhtäläinen perinteistä lausujan tehtävää kuvaavien kirjoitusten kanssa: lausuja on kirjailijan nöyrä tulkki, silta, välittäjä, joka muuttaa puheen kautta kirjailijan ajatukset ja tarkoitukset kuulijoille ymmärrettäväksi viestiksi. Nämä ovat tekstikeskeisiä, kirjailijan asemaa ja sanaa korostavia näkemyksiä, joita Sauter kutsuu lineaarisiksi. Lineaarisuudella ajatellaan tässä yhdensuuntaista kommunikaatioketjua, jossa lähettäjä (kirjailija) lähettää välittäjän (lausuja, näyttelijä) kautta merkityksen vastaanottajalle.

Mutta kuten Sauter toteaa, tässä lineaarisessa ajattelussa unohtuu se tosiasia, että esityksessä on aina kaksi tekijää: esiintyjä ja katsoja. Mitä tulee roolin rakentumiseen, Sauter toteaa, että ajateltaessa teatteria kommunikaatiotilanteena, selvää rajaa esiintyjän ja fiktiivisen roolihahmon välille ei edes voi vetää:

If we are honest, none of us have ever seen Miss Julie on stage. What we see are only images which we, as spectators, translate into our own fictional fantasy world.²⁶⁷

Fiktiiviset hahmot ovat olemassa vain fiktiivisinä: meidän mielikuvituksessamme. Näyttämöllä on esiintyjä, jonka toimintojen kautta me voimme katsojina luoda fiktion Neiti Juliesta tai Hamletista.

Esiintyjäkeskeisen lausunnan toinen puoli on vastaanoton aspekti: lausuntaesitystä luetaan usein esiintyjän henkilökohtaisuuden läpi silloinkin kun esiintyjän intentiossa sitä ei ole. Eikö tässäkin ole kyseessä nimenomaan eräänlaisen fiktion rakentaminen?

²⁶⁶ Sauter 2000: 201.

²⁶⁷ Sauter 2000: 201.

Katsoja antaa lausujalle ”roolin” joka perustuu siihen oletusarvoon, ettei lausujalla voi olla roolia.

Mäkelän viittaamassa tilanteessa, jossa esiintyjä samastuu voimakkaasti johonkin runoilijaan ja katsoja haluaa nähdä hänet ”runoilijana”, yhteinen roolin rakentaminen on sitäkin ilmeisempää.

Sauterin mukaan lineaarinen käsitys näyttelijän tehtävästä teatterillisessä kommunikaatiossa esti Strindbergiä näkemästä näyttelijän esittävien (exhibitory) ja koodattujen (encoded) toimintojen vaikutusta – tai ainakaan se eivät vaikuttaneet häneen kirjailijana. Kuitenkin teatteri on kommunikaatiotilanne, jossa sekä ruumiillistetut että koodatut ja esittävät toiminnot vaikuttavat yhtäläillä. Mikäli kommunikaatiotilanne on toimiva, kontakti syntyy ensisijaisesti esiintyjän kautta ja kirjailija ja teksti ovat vain yksi esiintyjän käyttämistä monista lähteistä.

Rather than being the writer’s servant, the actor produces his or her own images, thus making the writer the servant of the actor.²⁶⁸

Sauter painottaa siis esiintyjän merkitystä esitystilanteen dynamiikassa. Kuten aikaisemmin todettu, hänen mukaansa sensorisen tason kommunikaation synty suhteessa esiintyjään on ensiarvoinen, jotta muut kommunikaation tasot (taiteellinen ja symbolinen taso) voisivat toimia.²⁶⁹

A spectator does not meet the director; nor does the script become visible as such – it exists only through the interpretation of the performer. - - - It is the live performer who is the main interest of the audience.²⁷⁰

Katsoja teatterissa ei siis kohtaa kirjailijaa, ohjaajaa eikä teosta sinänsä yhtä vähän kuin lausuntaesityksen katsojakaan kohtaa runoilijan tai runon sinänsä. Hän kohtaa elävän esiintyjän. Esiintyjäkeskeisyys osana teatterillista kommunikaatiotilannetta on siis välttämätön edellytys katsojan mielenkiinnolle. Esiintyjä ei enää ole, kuten Sauter

²⁶⁸ Sauter 2000: 206.

²⁶⁹ Sauter 1995: 79.

²⁷⁰ Sauter 2000: 47.

toteaa, kirjailijan palvelija, vaan kirjailija on esiintyjän palvelija ja teksti on vain yksi esiintyjän käyttämistä elementeistä. Tämä esiintyjäkeskeisyys ei kuitenkaan poista taidon merkitystä: Sauter toteaa, että katsoja kiinnittää huomiota esityksen sisältöön vain jos näyttöleminen laatu on tarpeeksi hyvä: jos katsoja ei ole tyytyväinen siihen ”miten” esitys on, ”mitä” se on jää toisarvoiseksi: ”In other words, plot and characters, drama, and text are of little interest unless the overall presentation is satisfying.”²⁷¹

Koska katsojan mielenkiinto Sauterin mukaan on välttämättä nimenomaan esiintyjässä, ei tekstissä, on toimiva esitystilanne väistämättä tässä mielessä esittäjäkeskeinen. Mutta vaikka lausuja käyttää omaa persoonaansa, omaa itsereflektiivisyytään ja omia näkemyksiään esityksen rakennuspuolina, se ei sinällään riitä vaan hänen on tehtävä se vielä taitavasti. Kenties juuri tämä taito, kvaliteetti, on se tekijä, joka rajaa esiintyjäkeskisen lähestymistavan ääripään, itseensäikäpertyneen ja itseterapioivan esittämisen toimivan ja onnistuneen teatterillisen kommunikaatiotapahtuman ulkopuolelle.

Koska kuitenkin vastaanottoakin määrittävät kulttuuriset kontekstit, voidaan toki ajatella, että lausuntailtaa katsomaan (kuulemaan?) tulevilla yleisöllä on alun alkaenkin suurempi mielenkiinto tekstiä kohtaan kuin teatteriin tulevilla katsojalla.²⁷² Lausunnan konventionaalisiin konteksteihin kuuluu runon arvostus tekstinä ja katsojan oletettu kompetenssi runouden suhteen: runouteen liittyvien koodattujen merkitysten ymmärtäminen, kyky hahmottaa runoteksti ja ”lukea” sitä, silloinkin kun esiintyjän henkilökohtaisuus tai muut esityksen elementit asettuvat esityksessä etualalle.

²⁷¹ Sauter 2000: 47.

²⁷² Subjektiiivinen sivuhuomautus lausuntayleisön tekstisuuntautuneisuudesta: on tavallista, että lausuntaesitystä arvioidaan sanomalla ”Mielenkiintoisia tekstejä”. Kokemukseni mukaan tämä tarkoittaa usein sitä, että vain ja ainoastaan tekstit olivat mielenkiintoisia, muut esityksen elementit eivät. Näin sanotaan kun esityksestä ei ole muuta sanottavaa. Mielestäni se kertoo myös siitä, että lausuntayleisöllä on suurempi taipumus ja kyky ”paeta” tekstiin ja hahmottaa se, silloin kun esityksessä ei ole muuta mielenkiintoista. Tähän saattaa myös liittyä oppimisen ja harjaantumisen aspekti: kun esitystä opitaan lukemaan muidenkin elementtien kuin tekstin ja sen puheella tulkinnan kautta, näitä elementtejä myös osataan odottaa ja hahmottaa. Tekemässäni pienimuotoisessa yleisötutkimuksessa kävi ilmi, että katsojien huomio lausuntaesityksessä ei mitenkään selvästi painotu tekstiin, vaan useimmat vastaajat kiinnittivät huomiota myös muihin tai jopa pelkästään muihin asioihin kuin tekstiin ja puheeseen. Kuitenkin, kysymykseen mitä lausunta on ja mikä sille on ominaista, 13 vastaajaa painotti tekstin asemaa, sen sanomaa, viestiä, 7 vastaajaa painotti esittäjää elämyksen tuottajana, persoona, henkilökohtaisuutta, 2 vastaajaa painotti teatteria.

Mutta muuttavatko nämä kontekstuaaliset tekijät esitystapahtuman kommunikatiivista luonnetta merkittävästi? Edellä esitetyn pohjalta sanoisin, että eivät. Lausunnan tapahtumaluonteisuus ei muutu, vaikka vastaanoton kontekstit voivat ohjata tilannetta ja esityksen luentaa johonkin suuntaan. Kyse on jälleen aste-eroista, ei kategorisista eroista.

4.5. Lausumisen retoriikka

Käsittelen seuraavaksi W. B. Worthenin artikkelin ”Moderni draama ja teatterin retoriikka” (suomennettuna teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*) pohjalta lausumista esittämisenä, jolla on oma retoriikkansa. Retoriikka tässä ei viittaa puheen retorisiin keinoihin (vaikka juuri se, jos mikä, on lausuntataiteen perinteiseen, puhetta korostavaan tyyliin keskeisesti liittyvä asia) vaan esittämisen, lausumisen retoriikalla tarkoitan Wortheniin viitaten asenteita, oletuksia ja tulkintatapoja.²⁷³ Worthenin mukaan tavat ja käytännöt, joilla teksti muutetaan esitykseksi, ovat riippuvaisia paitsi historiallisesta ajankohdastaan, myös retorisisista ulottuvuuksista: teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämällä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä. Teatterin retoriikka rajaa draaman, näyttämöllepanon ja yleisön tulkinnan välisen suhteen.²⁷⁴ Teatterin retoriikkaa ei tässä ymmärretä suhteessa johonkin tiettyyn esityksen tai edes tyyliin vaan ”yleisenä identifikaatioiden ryhmänä”.²⁷⁵

Semiotiikkaan viitaten Worthen kirjoittaa, että modernin teatterin tuotannon erilaiset retoriset muodot toimivat kuin merkit: tietty käytäntöjen ja tehokeinojen luoma kokonaisuus ei erotu suhteessa sen edustamaan maailmaan vaan sen poikkeavuuteen muista kokonaisuuksista, toisista retorisisista malleista.²⁷⁶ Merkit saavat merkityksensä sen kautta mitä ne eivät ole, eron kautta.

²⁷³ Worthen 2005: 151.

²⁷⁴ Worthen 2005: 150–151.

²⁷⁵ Burke 1950, cit. Worthen 2005: 151.

²⁷⁶ Worthen 2005: 153.

Worthen pyrkii kysymään, miten teatteri tuottaa ja määrittelee yleisölle tarkoitetun aseman. Yleisön rooli, se mitä ja miten yleisö tulkitsee ja kokee, määräytyy ja legitimoituu sen perusteella mitä esitetään. Tätä tarkoitetaan teatterin retoriikalla.²⁷⁷

Worthen esittelee kolme tapaa, joilla draaman, näyttämöllepanon ja sen luoma yleisösuhte voidaan organisoida: realismin retoriikka, jossa teoksen draamallinen merkitys mielletään kokonaisen näyttämökuvan toiminnoksi, runollinen teatteri, joka käyttää kirjailijan tekstiä, sanaa, määritelläkseen esityksen muodot ja katsojien kokemukset, sekä poliittisen teatterin retoriikka, joka pyrkii dramatisoimaan katsojan teatterillisen aseman subjektina osana poliittista toimintaansa.²⁷⁸

Erityisen mielenkiinnon kohteeksi otan runollisen teatterin määritelmän ja sen käyttämän retoriikan.²⁷⁹

Runollisessa teatterissa korostuu Worthenin mukaan sanan näyttämösovitus (toisin kuin realistisen teatterin kohtausta). Sanan näyttämösovitus ohjaa draamallisen tapahtuman ja katsojien tulkintaa. Runollinen teatteri ottaa tehtäväkseen tekstin ja näyttämöllepanon välisen suhteen ja tarkastelee tekstin auktoriteettia suhteessa näyttämöllepanon käytäntöihin.

Paetakseen realistisen teatterin levottomuutta herättävää poissaolon piirrettä runollisen teatterin katsoja hyväksyy erilaisen, tekstin synnyttämän julkisemman järjestyksen. Tämä alistuminen tekstin valtaan saattaa kuitenkin olla epäinhimillistä. - - Runollisessa teatterissa tekstin

²⁷⁷ Worthen 2005: 154.

²⁷⁸ Worthen 2005: 154.

²⁷⁹ Worthen viittaa runolliseen teatteriin historiallisena draaman muotona: "Runollinen teatteri saattaa nykyisin näyttää kuolemaisillaan olevalta, aikansa eläneen ja elitistisen teatterin leikkikalulta, mitä se usein olikin". (Worthen 2005: 156). Sillä on Worthenin mukaan yhteyksiä muun muassa Meyerholdin ja Artaud'n kokeiluihin. Näyttäisi siltä ettei lausunnalla ja Artaud'illa voi olla mitään yhteistä. Käytän tässä tietoisesti mahdollista väärinluentaa uusien oivallusten ja yhteyksien näkemiseksi. Tuo yhteys liittyy näkemykseni mukaan nimenomaan *tekstin auktoriteetin tärkeyteen* sekä *haluun välttää realistista teatteria*. Käsite runollinen teatteri ja sen retoriset keinot ovat mielestäni varsin käyttökelpoisia vertailukohtia tarkastellessamme lausuntaa. Onhan lausunnastakin ajateltu, että se on kuolemaisillaan, aikansa elänyttä ja elitististä.

auktoriteetti saattaa nimittäin edellyttää esiintyjien, niin näyttelijöiden kuin katsojienkin, tyhjiin imemistä ja poistamista näyttämöltä.²⁸⁰

Näen runollisen teatterin, joka korostaa sanaa ilmaisunsa määräävänä tekijänä, yhteyden tekstikeskeiseen lausuntaan. Tekstikeskeisessä lausuntataiteessa yleisön rooliksi ja kokemukseksi määritellään runotekstin ja siinä olevien ja välitettyjen merkitysten ymmärtäminen. Lausuntaa käsittelevissä kirjoituksissa yleisöä koskeva ennakkokäsitys ilmenee muun muassa tarpeena luoda merkityksiä ymmärtävä ja välittävä silta runoilijan ja kuulijain välille sekä epäilyksinä yleisön jaksamiskyvystä ja tarkkaavaisuudesta:

Runoilijoiden ymmärretyksi tulemiselle olisi edullisempaa, että heillä olisi mahdollisuus suullisesti esittää tuotteitaan, mutta koska heidän on pakko turvautua niin puutteelliseen ajatuksenilmaisukeinoon kuin kirjoitus on, tarvitaan välittäjiä, siltoja, runoilijain ja kuulijain välille, jotka jaksavat ja kykenevät näkemään painetussa sanassa sen, minkä runoilija on siihen kätkenyt.²⁸¹

Jokainen kuulija kernaasti harrastaa mukavuutta, hän on sitä tyytyväisempi mitä enemmän häntä säästetään hyödyttömältä ajatusponnistelulta ja mitä vähemmän häntä pakoitetaan omasta aloitteestaan tarkkaavaisuuteen. Yleisölle pitää puhe tarjota kuin ”hopealautaselta”.²⁸²

Tulenkantajat olivat 1920-luvulla asettaneet lausujat uudistuvien esityspulmien eteen. Saman tilanteen loi 1950-luvun uusi runo. Teksti aukeaa hitaasti, siinä on viivytävä. Puheilmaisullinen materia on niukka. Ehtiikö kuulija sen omaksua?²⁸³

Tekstin vastaanotosta ja katsojan ymmärryksestä kannetaan kovasti huolta. Katsojan tulee saada ymmärtää runoilijan teksti, hänen pitää ehtiä ”omaksua” se. Tässä yleisösuhteen määrittelyssä korostuu kirjallisuuden arvostus ja kunnioitus ja runon ymmärtäminen elämyksenä ja liikoja ponnistelematta. Tekstikeskeisen lausuntaesityksen näyttämöllepano, jossa korostuvat vähäeleisyys, ”puhdistuneisuus” ja puhe, toimii tämän retoriikan mukaisesti.

²⁸⁰ Worthen 2005: 157.

²⁸¹ Poppius – Salola 1925: 14.

²⁸² Räsänen 1921: 9–10.

²⁸³ Salola 1968: 184.

Lausuja muistakoon, että hänen tehtävänsä on nöyrästi tulkita runoilijoiden mielikuvia, tunnelmia, ajatuksia, ja siksi valitkoon hän esityskeinoikseen vain sellaisia, jotka todella vaikuttavat tehostavasti juuri t ä m ä n päämäärän saavuttamiseksi.²⁸⁴

Lausunnan on katsottu olevan keino levittää kirjallisuutta, sillä on ollut selvä valistuksellinen ja sivistävä funktio. Tähän sisältyy yleisösuhteen määrittely niin että yleisön ajatellaan haluavan saada kirjallisuutta tässä muodossa ja että sen tarvitsee saada sitä. Yleisö tarvitsee kirjallisuutta, runoutta ja sitä varten yleisö tarvitsee runoudelle tulkin, lausujan, joka tekee ymmärrettäväksi runon merkityksiä ja helpottaa siten runon lähestymistä. Yleisölle tarjotaan runo, Räsäsen termein, ”hopealautaselta”.

Se, mitä Worthen kirjoittaa runollisen teatterin tekstin kaikennieleevyydestä, voidaan soveltaa myös lausuntaan: jos todella haluamme olla tekstile uskollisia, emme voi sallia esiintyjää, joka (kuitenkin) tekee omia tulkintojaan, saati katsojia, jotka myös tekevät omia tulkintojaan – heidät olisi siis tekstin auktoriteetin nimissä poistettava.²⁸⁵

Lausunnan retoriikka ei kuitenkaan kokonaan pitäydy tähän tekstikeskeisen lähestymistavan edellyttämiin yleisösuhteisiin. Näkisin, että 1980-luvulta lausuntaan tulleet ”teatterilliset” piirteet toivat lausuntaan realismin retoriikkaa. Näitä teatterillisiä piirteitä olivat / ovat muun muassa tekstien dramaturginen muotoilu yhdeksi käsikirjoitukseksi, monologitekstiksi, lavasteiden ja rekvisiitan käyttö, runon dialogisoiminen kahdelle tai useammalle esittäjälle, useiden esittäjien samanaikainen läsnäolo näyttämöllä ja sitä kautta tilanteen ja ihmissuhteiden rakentaminen ja niin edelleen. Toisin sanoen esityksestä tuli draamaa ja sen merkitys miellettiin näyttämökuvan ja kohtauksen kautta. Runo oli nyt, kuten Koskinen ilmaisee, ”tilanteesta syntyvä repliikki”.²⁸⁶

Teatterin retoriikka piilee syvällä ympäröivässä kulttuurissa.²⁸⁷ Tekstikeskeisen lausuntataiteen retoriikan voima kumpuaa varhaisempien vuosikymmenten yleisestikin

²⁸⁴ Poppius – Salola 1928: 27.

²⁸⁵ Worthen 2005: 157.

²⁸⁶ Koskinen 1995: 22.

²⁸⁷ Worthen 2005: 158.

kulttuurissa vallinneesta kirjoitetun sanan keskeisestä asemasta. Jos muuttuneet kulttuuriset tekijät toivat 1980-luvun lausuntaan teatterin realismiin liittyviä piirteitä, niin edelleen postmodernin kautta nykylausunnassa on yhä enemmän eri välineiden yhdistelmiä, leikillisyyttä, viihteellisyyttä, parodiaa ja intertekstuaalisuutta. Sanan mahti merkitysten kiinnekehä on asetettu kyseenalaiseksi. Nykylausunnan tekstikeskeisyys voi korkeintaan olla tekstin merkitysten karnevalisointia, kuten pyrin runon uusia kanavia luotaavassa luvussa osoittamaan.

5. KOHTI UUTTA MONIÄÄNISYYTTÄ

Tässä luvussa tulen siirtymään kohti lausunnan nykyilmiöitä ja niiden tarkastelua. Puran aluksi lausunnan monologisuuden piirteitä ja vaikutuksia ja siirryn sitten karnevalistisuuden ja uusien runokanavien esittelyn kautta pohtimaan lausuntataiteen mahdollisia uusia positioita, haasteita ja mahdollisuuksia. Edellisten lukujen luoma historiallinen ymmärrys lausuntataiteen lähtökohdista, traditioista ja funktioista sekä niihin liittyvistä diskursseista asettuu dialogiin postmodernin ja tämänpäiväisten taide- ja kulttuuri-ilmiöiden kanssa.

5.1. Monologisuuden retoriikka ja totuusdiskurssi

Lausunta on perinteisesti solistinen taidemuoto. Vasta 1980-luvulla teatterinomaisten keinojen tullessa lausunnan kentälle lausuntailtoja on rakennettu siten, että useampi ihminen on lavalla yhtä aikaa. Tekstejä jaettiin ja pirstottiin ”replikeiksi” ja esiintyjien välille saatettiin rakentaa roolillisia suhteita ja jännitteitä.

Solistisuuden korostus näkyy kuitenkin edelleen esimerkiksi siinä, että Suomen Lausujain Liiton jäseneksi päästäkseen hakijalta edellytetään oman lausuntaillan pitämistä.²⁸⁸ Myös jotkin aikaisemmin esittämäni puheenvuorot, jossa lausujan työn katsotaan olevan vaativaa juuri siksi, että hän on yksin, ilman ”rekvisiitan ja näyttelijätovereiden apua”, kuten Tiusanen sanoo, heijastavat ajatusta tuon yksinolemisen arvostuksesta ja, melkein voisi sanoa, sankarillisuudesta.²⁸⁹

²⁸⁸ “Taiteilijajäseneksi voi päästä kutsumenettelyllä tai näytön perusteella. Liitto ottaa jäsenikseen alan ammattilaisia, joiden koulutus ja työ takaavat edellytettävän taitotason. Näytön perusteella jäsenet valitaan siten, että pyrkijä osallistuu liiton järjestämään valintatilaisuuteen ja esittää täysimittaisen lausuntaillan (50-70 min) ohjelmasta osan (n. 20 min)”. www.suomenlausujainliitto.fi/jaseneksi.html

²⁸⁹ Kts. alaluku Kaikki peliin, s.82.

Yhden esiintyjän korostaminen ja solistisuus liittyvät myös siihen, että lausuntataide on monologista. Monologisuudella en tässä viittaa siihen, että lausuja voi dramaturgisiin keinoihin muokata tekstimateriaalista yhden pitkän monologin, enkä monologinäytelmien lajityyppiin, monodraamaan vaan siihen, mitä Patrice Pavis kutsuu monologin syvärakenteeksi, sen kommunikaation muodoksi: monologi, joka ei rakenteellisesti ole riippuvainen toisen puhujan vastaamisesta, rakentaa suoran yhteyden puhujan ja hänen maailmasuhteensa (between speaker and the it of the world of which he speaks) sekä puhujan ja katsojan välille: "As a 'projection of the exclamatory form', the monologue communicates directly with all of society."²⁹⁰

Jon Ericksonin mukaan teatterillisen muodon ja ideologian välillä on yhteys. Molemmat ovat retorisia välineitä, jotka käyttävät omia esitystekniikoitaan (performance techniques) esittämään yleisölleen illuusion totuudesta.²⁹¹ Retoriikka on aina argumentin palveluksessa, vaikka se onkin tehokkaimmillaan silloin kuin sitä ei nähdä "vain" retorisenä vaan tietystä perspektiivistä tuotettujen totuusväitteiden välittäjänä (facilitator).²⁹²

Ericksonin katsannossa monologisuus (jonka hän liittää avantgardeen) purkaa teatterillisuutta. Dialoginen, "realistinen" teatteri taas tuottaa uskottavia representaatioita inhimillisestä kanssakäymisestä, ihmisten motivaatioista, konfliktien syistä ja niin edelleen.²⁹³ Erickson huomauttaa, että selvän rajan vetäminen sen välille, mikä on "realistista" ja mikä "avantgardea", on vaikeaa, niin esimerkiksi aikamme avantgardistinen performanssi on tietoisesti antirealistista ja siinä dialoginen on joko poistettu tai muutettu monologiksi, vaikka se olisi jaettu monille esittäjille.²⁹⁴ Hän viittaa

²⁹⁰ Pavis 1996: 219.

²⁹¹ Erickson 2003: 156.

²⁹² Erickson 2003: 156.

²⁹³ Kts. myös Elin Diamond: "Realism is more than interpretation of reality passing as reality; it produces "reality" by positioning its spectators to recognize and verify its truths. - - Realism's project is always ideological, drawing spectators into identifications with its coherent fictions". Diamond 2007: 407.

²⁹⁴ Erickson 2003: 164. Mielenkiintoinen "avantgardistinen" yhteys lausuntaan ja Yrjö Jyrinkosken lausuntaäänitteisiin tuli esiin Matti Ripatin artikkelissa Helsingin Sanomissa 29.6. 2008, jossa kirjoittaja huomauttaa, että "Nyt kun lausuntataide hakee uutta äänellisyyttä, Jyrinkosken tunnekylläinen äännemaalailu alkaa paradoksaalisesti vaikuttaa vanhanaikaisen sijasta melkein avantgardelta".

Josette Féraliin, jonka mukaan performanssitaitteen kulminoituminen monologisiin teki performanssitaitteesta genren.²⁹⁵

Ericksonille todellinen dialogi sisältää aidon kommunikatiivisen pyrkimyksen. Mutta ”dialogi” voi olla vain sarja monologeja. Erickson kysyy, onko monologin jakaminen useille esittäjille todella moneuden ja moniäänisyyden osoitus vai onko kyseessä päinvastainen asia: jaettu yksimielisyys. Aito dialogi näyttämötaiteessa luo eroja roolihahmojen ja heidän maailmankuviansa välille sen sijaan että ilmaistaisiin vain jotain kaiken ylikäyvää kirjailijan maailmankuvaa, joka on jaettu näennäiseksi dialogiksi mutta joka oikeasti onkin monologi.²⁹⁶

Jos ajattelemme perinteistä kuvaa lausujasta ja hänen tehtävästään runoilijan äänitorvena, runoilijan luomisprosessin, maailmankuvan ja runon merkityksien välittäjänä, meillä on kuva monologisesta esittäjästä, joka pyrkii esittämään ”yksimielisesti” tulkintatyönsä tuloksen. Tämä solistisuus, ”yksimielisyys” ja ”yksiäänisyys” tuovat mieleen myös sellaiset yleisölle puhunnan muodot kuin puheenpito tai saarna. Tämän ”yhden” on katsottu välittävän kuulijoille tekstin merkitykset (tekstikeskeinen lähestymistapa) tai jotain omasta itsestään (esiintyjäkeskeinen lähestymistapa), ja nämä välitetyt asiat ovat jollain merkittävällä tavalla aitoja, tosia ja syviä. Tätä ajatusta kutsun lausunnan totuusdiskurssiksi. Sen mukaan totuus löytyy joko kirjailijan tekstistä tai esittäjästä itsestään, mutta jossain sen on oltava läsnä. Totuusdiskurssin mukaisesti esiintyjän tekemistä ohjaa jonkin ”kätketyn”, ”alkulähteen”, ”aidon” löytäminen ja näyttäminen. Kaikki esittämäni ja läpikäymäni lausuntaa koskevat tekstit ja puheenvuorot painottavat tätä, tavalla tai toisella.

Totuusdiskurssi ohjaa myös katsojan vastaanottoa: sen perusoletus on, että katsoja tunnistaa esiintyjän ”uskottavuuden” totuuden välittäjänä ja arvostaa sitä. On huomattava, että lausuntataide ei ole realistista teatteria (ei vanhoissa eikä uusissakaan muodoissaan), se ei pyri esittämään suorassa mimeettisessä

²⁹⁵ Erickson 2003: 176.

²⁹⁶ Erickson 2003: 178.

viittaussuhteessa uskottavia representaatioita ihmisten välisistä suhteista, syistä ja seurauksista. Mutta sillä on oma totuusdiskurssinsa, jonka mukaan runollisen tekstin alla tai sen kautta (tai esiintyjän kautta) on ymmärrettävissä jotain olennaista maailmasta ja elämästä.

Vaikka uusissa lausunnan muodoissa aina 1980-luvulta asti on muunmuassa kohtauksen ja ihmissuhteitten kautta välitettävää realismia (tai pyrkimystä siihen), on huomattava, kuten Erickson toteaa, että monologi voidaan jakaa usealle esittäjälle mutta esityksen retoriikka voi silti olla monologinen. Kun kirjailijan runo (tai useita runoja) jaetaan eri tavoin monelle lausujalle, tuottaako se dialogia? Ei välttämättä, ehkä tulos on enemmänkin näennäistä dialogia.

Tekemässäni kyselytutkimuksessa lausunnan kesäkurssilaisten keskuudessa vuonna 2007 kahdenkymmenenyhden vastauksen joukossa oli kahdeksan sellaista, joissa totuudellisuuden ja aitouden vaatimus tuli esiin. Kysyttäessä, millainen on hyvä tai huono lausuntaesitys, vastaajat kirjoittivat esimerkiksi:²⁹⁷

Huono lausuntaesitys:

- ei ole aito
- liiallinen näyttelemineen, paatos
- tekniikka ei auta jos lausuja ei anna kaikkea itsestään, sitä jotakin joka on totta ja koskettaa ja vaatii rohkeutta
- teatraalisuus, turhat eleet / liikkuminen

Hyvä lausuntaesitys:

- että asiat siinä ovat tosia vaikka kuviteltuinkin, että ne kerrotaan kuin hätkähdyttävinä totuuksina
- ettei liike ja rekvisiitta syö esitystä, nakerra sisältä, tee siitä onttoa ”paljon melua tyhjistä” –malliin
- sisällön ilmituonti, nöyryys
- lausuja on tekstiensä takana

²⁹⁷ Kts. kyselykaavake Liite -osiossa.

Vastauksissa toistuvat vaatimukset esiintyjän itsensä paljastamisesta, alttiiksi laittamisesta, tekstin takana seisomisesta, ”toden” välittämisestä ja ajatus siitä, että ”teatterilliset” elementit voivat olla turhia tai häiritseviä.

Vaikka runoteksti sinänsä on useimmiten monimerkityksellistä ja saattaa siten antaa erilaisille tulkinnoille ja luennoille enemmän mahdollisuuksia kuin draamateksti, on todettava, että niin kauan kuin lausuja lähestyy tekstiä joko tekstilähtöisesti (pyrkien välittämään tekstin ilmi- tai piilomerkitykset) tai esiintyjäkeskisesti (pyrkien ankkuroimaan merkitykset omaan itseensä) monologisuus sinänsä toimii totuusdiskurssia vahvistavana.

Lausujan yksinolo, yksin puhuminen, on lausunnan esitystekniikka, joka välittää illuusion totuudesta. Lausujan puheeseen liittyy myös ajatus siitä, että se mitä hän sanoo on totta. Lausunnan totuusdiskurssiin kuuluu taustaoletuksena kirjallisuuden arvo ja arvostus, sana. Voisiko lausuja valehdella? Meillä ei katsojina ole mitään mahdollisuutta varmentaa, valehteleeko hän. Roolihahmon kohdalla, teatterissa, me voimme tietää (tai ainakin epäillä) hänen valehtelevan, koska voimme verrata hänen sanojaan ja toimiaan muiden roolihahmojen tekoihin ja sanoihin. Fiktiivinen kehys ja tarina paljastavat katsojalle roolihahmon valehtelun. Solistisen lausujan kohdalla meillä ei tätä vertailukohtaa ole. Oletusarvo on, että hän puhuu totta. Monologisuus lisää hänen uskottavuuttaan (koska muuta mahdollisuutta ei ole). Toki lausuja voi kuulostaa (tietäen tai tahtomattaan) teennäiseltä, selittelevältä ja niin edelleen, mutta tuleeko meille mieleenkään ajatella, että lausuja joka Pentti Saarikosken sanoin kertoo, että ”Naapurin mieskin valitti että on pitkä päivä, ei mitään tekemistä”, valehtelisi? Korkeintaan sanomme, ettei hän ollut uskottava (esiintyjänä)²⁹⁸, koska hänen esitykselliset kykynsä eivät olleet riittävät tai meille mieleen. Esitys voi tietenkin olla parodinen, jolloin näemme ettei esiintyjä ole samaa mieltä tekstin kanssa. Mutta silloinkin me oletamme näkevämme hänessä itsessään jonkin ”totuuden” suhteessa

²⁹⁸ ”Uskottava” suhteessa mihin? Reaaliseen elämään ja ihmisten tunneilmaisuihin? Eikö tämä ole realismin vaatimus tyylittelynkin keskellä? Mihin meidän pitää ”uskoa”? Esiintyjän vilpittömyyteen?

siihen, miten hän suhtautuu tekstiin. Merkitys ankkuroituu joko tekstiin tai esittäjään. Meidän pitää ”ymmärtää” esitys, nähdä totuus, edes jossakin.

Onko tämän ”ymmärtämisen” ja haltuunoton ulkopuolella mitään tilaa lausuntataiteelle? Tarkastelen kysymystä seuraavaksi Barthesin plaisir – jouissance -käsitteiden kautta.

5.2. Tekstin mielihyvää ja ruumiin nautintoa

Olen aikaisemmassa artikkelissani ”Runo, ruumis ja nautinto” (1997) soveltanut Roland Barthesin käsitteitä jouissance ja plaisir. Artikkelissa kytkin käsitteet naisnäkökulmaan sekä ääneen ilmaisukeinona.

Nyt kytken ne vaatimuksiin lausujan hallinnasta ja merkityksien välittämisestä sekä tämän ajattelun mahdolliseen murtamiseen.

Plaisir ja jouissance syntyvät tekstiä lukiessa, mutta ne eivät sisälly tekstiin itseensä vaan sen vuorovaikutukseen lukijan kanssa. Teksti nähdään luovana leikkinä vastakohtana teokselle, joka viittaa fyysiseen objektiin, kirjaan hyllyssä.²⁹⁹

Plaisir on lähtökohdistaan kulttuurista mielihyvää, joka toimii identiteettiä vahvistavana ja johon liittyy merkitysten tuottamisen kontrolli:

Mielihyvän teksti: teksti joka miellyttää, tyydyttää, tuottaa onnen tunnetta; teksti, joka on peräisin kulttuurista eikä riko välejänsä sen kanssa, joka liittyy lukemisen kotoiseen käytäntöön.³⁰⁰

Barthesin mukaan lauseen mielihyvä on mitä tiukimmin sidottu kulttuuriin, se on retorikkojen, grammatikkojen, lingvistien, opettajien, kirjailijoiden ja vanhempien luoma artefakti.³⁰¹

²⁹⁹ Barthes 1993a: 182–186.

³⁰⁰ Barthes 1993b: 23.

³⁰¹ Barthes 1993b: 68.

Tekstin mielihyvä. Klassikot. Kulttuuri - - .Henkevyys. Ironia. Hienostuneisuus. Euforia. Taituruus. Turvallisuus: tapa elää. - - Tavaton minuuden vahvistuminen (mielikuvituksen avulla), vaimennettu tiedostamaton. Tästä mielihyvästä voi puhua: siitä kasvaa kritiikki.³⁰²

Jouissance on taas ruumiin nautintoa, joka pakenee kulttuurista kontrollia ja merkityksiä:

Nautinnon teksti: teksti joka tuottaa lukijalle menetyksen tilan, teksti joka vaivaa (jopa jonkinasteiseen ikävystymiseen saakka), joka horjuttaa lukijan historiallisia, kulttuurisia, psykologisia näkemyksiä, hänen mieltymystensä, arvojensa ja muistojensa perustaa, joka ajaa kriisiin hänen suhteensa kieleen”.³⁰³

Plaisir syntyy tutussa kulttuurisessa kontekstissa: esitys on suhteellisen helppo vastaanottaa jos se ei riko kulttuurisia koodeja ja lakeja. Tämä taas synnyttää yhteenkuuluvuuden tunnetta, joka on osa mielihyvää. Yhteenkuuluvuus – identiteetin tuntu – on väittämäni mukaan keskeinen osa lausuntaesityksen katsojan ja esiintyjän mielihyvää, joka syntyy juuri tuosta kontekstin, runouden maailman ”osaamisesta”, asiantuntijuudesta, alan hallinnasta: olen omassa lausujayhteisössäni, ymmärrämme mistä on kysymys ja mistä löytyvät ”lajin hienoudet”. Me hallitsemme tämän. Toisinsanoen syntyy yhtenäisyyttä, homogeenisuutta, mieltä ja merkityksiä – asioita, jotka kaikki kuuluvat kulttuurisen mielihyvän ja kontrollin alueelle. Koska lausunta on pieni ja marginaalinen taidemuoto, yhtenäisyyden ja yhteisyyden tuntu on ollut kenties välttämätöntä sen eloonjäämiselle. Niinsanotulle asiantuntijayleisölle esiintyminen on toisaalta turvallista, toisaalta haastavaa, ja vaikka maallikoitakin tuki on jokaisessa yleisössä (vaihtelevassa määrin), niin näyttelijä harvoin joutuu tilanteeseen jossa edes kolmasosa yleisöstä olisi saman alan ihmisiä.

³⁰² Barthes 1993b: 69.

³⁰³ Barthes 1993b: 23.

Mutta ovatko osaaminen, hallinta, ymmärtäminen ja ymmärrettyvyys enää asioita, joihin lausujat tänä päivänä tähtäävät? Jos lausuja (perinteisesti) katsoo olevansa runoilijan äänitorvi, kirjallisuuden välittäjä, onko asetelmassa tilaa sille vapaalle leikille ja kontrollin pakenemiselle, joka Barthesin mukaan on jouissancen elinehto?

Lausuja on ikäänkuin roolin ja privaatin välissä: ei selkeästi roolihahmo mutta ei välttämättä myöskään "vain" oma itsensä. Pikemminkin hän on itsensä pohjalta, mutta sen rajoja rikkova "lavapersoon", joka liikkuu vapaasti janalla oma minä (presentaatio) – rooli (representaatio). Toisaalta hän voi myös kertojanomaisesti vierailta monissa rooleissa.

Lausujalla ei useinkaan ole valmiina "tilannetta", joka olisi annettu hänelle näytelmän juonen ja ihmissuhteiden kautta, vaan hänen on joko itse kehitettävä dramaturgian ja ohjaustyön kautta "tilanne" tai paettava koko asetelmaa eräänlaiseen "yleistilanteeseen" tai "yleistunteeseen". Kuten aiemmin todettiin, useimmat lausunnasta kirjoittavat näkevät, ettei lausuja "voi" käyttää samanalaisia keinoja kuin näyttelijä, tarkoittaen varsinkin fyysistämisen astetta. Kaarlo Marjanen kirjoittaa, ettei lausuja "voi eikä saa olla ulkoisesti niin toimiva kuin näyttelijä."³⁰⁴ Tiusanen kirjoittaa lausujan olevan pelkästään puhutun sanan varassa ja hänen ilmekieli- ja elemahdollisuuksiensa olevan rajoitetummat kuin näyttelijällä, jolla myös on muiden näyttelijöiden, lavasteiden ja tehosteiden tuki.³⁰⁵

Näin ei kuitenkaan tarvitse olla, eikä myöskään enää ole. Nähdäkseni vain konventio (sanan ja puheen korostaminen) ja mahdollinen koulutuksen puute estävät lausujaa

³⁰⁴ Marjanen 1986: 89–90.

³⁰⁵ Tiusanen 1977: 174.

käyttämästä samoja keinoja kuin näyttelijä. Lausujan ei tarvitse myöskään olla enää yksin: kaksittain tai ryhmässä esiintyminen on mahdollista myös lausujille.

Jos toisessa janan päässä on tilanne, jossa lausuja yrittää luoda selvyyttä, tehdä merkityksiä, järkeä, analysoida, toisin sanoen pysyttelee kontrollin alueella, niin toisessa päässä samaa persoonallisuuden janaa on myös mahdollisuus ”itsensä unohtamiseen”, mielettömyyteen, heterogeenisyyteen, nautintoon. Subjektilla voi olla kentässään sekä mielihyvä minuutensa pysyvyydestä että halu sen kadottamiseen.

Elin Diamond kirjoittaa artikkelissaan ”The Violence of ”We”: Politizing Identification” Héléne Cixous:n ja Platonin nojaten identifikaation mimeettisestä mielihyvästä ja identifikaation tuottamasta itsen ja kontrollin horjumisesta. Identifikaatio voidaan ymmärtää psyykkisenä toimintana, joka horjuttaa, destabiloi, subjektia. Identifikaatio ei ylläpidä sosiaalista status quo:ta, vaan pikemminkin tuottaa vastakkainasetteluja. Yhdistäessään psyykkisen ja sosiaalisen, identifikaatiolla on poliittisia vaikutuksia.³⁰⁶ Toiseen identifioituaessa ero ja etäisyys, itsen rajat, katoavat, joku ”tulee minuun”, horjuttaa minua:

To identify is apparently not only to incorporate but be incorporated. To be radically destabilized.³⁰⁷

Tähän itsen rajojen heikkenemiseen perustuu Diamondin mukaan Platonin perustavanlaatuisen vastenmielisyys teatteria kohtaan. Teatteri on täydellisen ideamaailman epätäydellisen heijastuman heijastumaa. Platonin ihannevaltion kansalaiselle oleellista on identiteetti mutta mimeettinen esiintyjä ja esiintyjän

³⁰⁶ Diamond 2006: 404.

³⁰⁷ Diamond 2006: 405.

imitaatioihin osallistuva katsoja tuottavat yhdessä identiteetin epävakautta: identifioituessaan tragedian sankarin tuskaan, (miespuolinen) katsoja on vaarassa menettää hallintansa.³⁰⁸

Ajatus alkuperäisestä, vakaasta identiteetistä, on silti Diamondin mielestä väärä. Hän kirjoittaa Laplancheen ja Pontalikseen viitaten, että identifikaatio on osittain alitajuista eikä suoraan alistettavissa rationaaliselle tarkastelulle. Sen lisäksi, Platonin painajaista pahentaen, identifioituessaan subjekti ”ottaa” piirteitä toisesta ja näin muuttuu: tämä taas tarkoittaa sitä, ettei ole olemassa alkuperäistä identiteettiä vaan identiteetti pikemminkin rakentuu identifikaatioiden kautta. Subjekti eriytyy muista subjekteista, ei kuolemattoman sielunsa kautta, vaan identifikaatioidensa kautta, joita ei ohjaa hallittu järki vaan halu, jota Platon kutsuu ”luontomme heikkoudeksi”.³⁰⁹

Voisiko olla niin, että lausuntaa käsittelevässä kirjallisuudessa niin vahvasti esiintuleva ajatus lausunnan ei-teatterillisuudesta, sen erosta teatteriin ja lausujan erosta näyttelijään, olisi nähtävissä roolin, rooliin uppoutumisen ja siis siihen identifioitumisen pelkona, teatterin pelkona? Platonin epäilevyys teatteria kohtaan osuu myös lausujiin, ovathan hekin vain heijastuman (runon) heijastajia.³¹⁰ Onko ajateltu, että lausuja pääsee kuitenkin lähemmäksi ”totuutta” jättäessään roolin pois? Ajatus siitä, että lausuja pitäytyessään yksinkertaisuuteen, pelkistyneisyyteen ja omaan itseensä roolin ja teatterinomaisen ilmaisun sijaan tekee suuremman palveluksen kirjailijan tarkoitukselle ja tekstille, toistuu lausuntaa koskevissa kirjoituksissa. Kaarlo Marjasen mukaan lausuja voi ”kadehtimatta luopua” näyttelijän keinoista, säilyttäen siitä ehkä

³⁰⁸ Diamond 2006: 405.

³⁰⁹ Diamond 2006: 405.

³¹⁰ *Sokrates: Te runonlausujat tulkitsette siis edelleen runoilijoiden teoksia.*

Ion: Sekin pitää paikkansa.

Sokrates: Olette siis tulkkien tulkitsijoita.

Ion: Niin juuri.

(Platon: Ion)

”joitakin viitteitä, pieniä mielikuvituksen sytykkeitä”. Lausuja saattaa pitää yllä suurta ”sisäistä havainnollisuutta” ja jopa ylittää näyttelijän esityksensä ytimekkyydessä ja henkisessä voimassa.³¹¹ Eero Salolan mukaan lausuja tosin voi käyttää näyttelijän keinoja, mutta ei hän niitä tarvitse: ”Mitä enemmän saadaan vain äänen avulla esitetyksi, sitä parempi”³¹².

Myös järkeä, analyysiä ja hallintaa on korostettu liiallisen tunnevoimaisuuden välttämiseksi. Vaikka tunne ja heittäytyminen on nähty välttämättömäksi, niitä kuitenkin aina on haluttu ohjata, säädellä ja hallita. Toisaalta käsittelemistäni kirjoittajista varsinkin Eero Salola katsoo lausujan olevan merkitysten etsijä: hänen tulee palata ”luomistyön alkulähteille”, ymmärtää runoilijan tarkoitukset, jopa koko runoilijan luomistyö. Hänen on pystyttävä jäljittämään merkitysten alkupiste. Lausuja pyrkii eläytymään runoilijan luomistyöhön ja ikään kuin esittämään sen uudelleen (representaatio). Tämä on eräänlaista roolityötä, jossa fiktiivisen roolihahmon sijaan eläydytään runoilijan minään. Mutta tämä eläytymistyö on projektina on aivan yhtä fiktiivinen kuin näyttelijän luoma rooli.

Barthesin käsitteiden soveltaminen tuo lausunnan kentälle mahdollisuuden karnevalismiin järjen, ymmärtämisen ja hallinnan sijaan. Tarkastelen seuraavassa muutamia uusia runon välittämisen muotoja, jotka omalta osaltaan toteuttavat karnevalistisia ja sanan mahtia purkavia mahdollisuuksia heittäen näin lausunnan taiteena aivan uusien haasteiden eteen.

³¹¹ Marjanen 1986: 90.

³¹² Salola 1960: 77.

5.3. Runokanavat nyt

Kuten aikaisemmin on todettu, lausuntataiteen keskeinen funktio on ollut runon välittäminen, runouden tulkinta ja sen ilmaiseminen yleisölle. ”Pyrkiessään avaaamaan kirjallisuuden, lähinnä lyriikan portit kuulijalle lausuntataide laajentaa myös niiden kirjallisuuden käyttäjien piiriä, joiden jokapäiväisessä hengenravinrossa lyriikallakin on sijansa”, kirjoitti Eero Salola vuonna 1968.³¹³ Timo Tiusaselle lausunta oli kirjallisuuden välittämistä sekä runossa piilevien kielellisten mahdollisuuksien vapauttamista ja täydentämistä ihmisäänen avulla.³¹⁴ Suomen Lausujain Liiton määritelmä omalle tehtävälleen on ”vaalia runouden esittämisen perinteitä ja edistää elävää puhekuulttuuria sekä runoilijan, esiintyjän ja kuulijan kohtaamista”.³¹⁵

Lausuja on katsottu olevan runouden kanava ja silta runoilijan ja yleisön välillä. Mutta onko hän sitä enää? Onko koko lausunnan runonvälittämisfunktio kadonnut maailman muuttuessa?

Runous elää nyt vahvaa nousukautta, jota on verrattu 1950-luvun ”kulta-aikaan” ja uuden runon murrokseen, toteavat Eino Santanen ja Saira Susiluoto johdannossaan Uusi ääni -runoantologiaan (2006). Paitsi että runokokoelmia ilmestyy enemmän kuin koskaan, myös monenlaiset runotapahtumat ja -festivaalit ovat levittäytyneet ympäri maata. Runous on levittäytynyt painetun sanan ulkopuolelle, on kuvallista runoutta, äänirunoutta, taiteiden välisiä kokeiluja, digitaalisia ympäristöjä hyödyntävää runoutta ja niin edelleen.³¹⁶

Runous on levittäytynyt turuille ja toreille, Internetiin ja kapakoihin, se on moninaista ja moni-ilmeistä ruohonjuuritason toimintaa, joka on kaikkien ulottuvilla.

Tarkastelen seuraavassa muutamia keskeisiä uusia runokanavia.

³¹³ Salola 1968: 193.

³¹⁴ Tiusanen 1977: 173.

³¹⁵ <http://www.suomenlausujainliitto.fi/>

³¹⁶ Santanen – Susiluoto 2006: 9.

5.3.1. Poetry reading

Poetry reading tai runo(n)luenta on runouden esittämistapahtuma, jossa (yleensä) runoilijat itse lukevat tai esittävät ulkomuistista ensisijaisesti omia runojaan. Poetry reading -tapahtumia järjestetään tyypillisesti muun muassa kirjakaupoissa, baareissa ja kahviloissa, mutta myös suuremmat areenat ovat mahdollisia. Näissä tapahtumissa on useimmiten läsnä useita runoilijoita runojaan lukemassa.³¹⁷ Poetry reading -tyyppisiä runotapahtumia on nykyään myös osana suuria festivaaleja ja tapahtumia kuten Turun Down by the laitur, Helsingin Juhlaviikot, Mikkulan kirjailijataapahtuma sekä kirjamesut.

Poetry reading voi myös yhdistyä open mike -tapahtumiin, joiden periaate on se, että kuka tahansa voi astua lavalle lukemaan omia runojaan. Open mike -tapahtumat jakautuvat komediaan (stand up), musiikkiin ja runouteen / puhuttuun sanaan.³¹⁸

Ville Similän artikkeli ”Runoja ja pässin kiveksiä. Ravintolat tarjoavat runoja kaljan kyytipojaksi” Ylioppilaslehdessä vuonna 2002 kuvaa poetry reading -tapahtumaa Ravintola Motissa. Paikalla ovat runoilijat Olli Heikkonen ja Riina Katajavuori. Kirjoittaja kuvailee tapahtumia ja tunnelmaa:

Järjestäjä pyytää yleisöä kunnioittamaan illan esiintyjä. Olisi toivottavaa, että juomia ei noudettaisi tiskiltä runoilijoiden esiintyessä.
"Sää ulkona on mitä on, mutta runot vievät meidät Siperian kylmyyteen", Heikkonen pohjustaa.
Lupaus on kova, mutta ei katteeton.
"...PECTOPAHIN seinällä...", Heikkonen lausuu, ja mieleen nousee kuva likaisenvihreän Tolstoi-junan ravintolavaunusta Helsingin rautatieasemalla. Alku ja loppu menee ohi, sillä Motissa kuulostaa siltä miltä kapakassa kuulostaa. Tällä menolla Siperiaan asti ei päästä aivan äkkiä.
Heikkonen lukee runojaan ilmeettömästi, eleettömästi, monotonisella äänellä. "Emme ole näyttelijöitä", hän perustelee askeettista esitystapaansa tilaisuuden jälkeen. Selitys on hyvä.
"...vodkalasin läpi kuin punaposkinen babushka...", Heikkonen lukee. Ravintolassa alkaa joukkopako. Ensin poistuu mies toppatakissaan, sitten

³¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Poetry_reading

³¹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Open_mike

neonkeltaisiin housuihin ja nahkatakkiin pukeutunut viiksekäs nuori mies. Kaksikymmentäkaksi asiakasta. Ihmisten poistuminen ei vaikuta protestilta Heikkosen lyriikkaa kohtaan. Yleisö kaikkoo rauhallisempiin kohteisiin kohteliaasti, vaivihkaa, kuin minkä tahansa kaljanjuomista haittaavan häiriötekijän ajamana.³¹⁹

Similän artikkelissa käytetään kautta linjan termiä lausua ja (runon)lausunta.

Kapakka ja runous tuntuu vaikealta yhdistelmältä samaan tapaan kuin kirkoissa toisinaan järjestetyt rockkonsertit ja ambientmessut. Jos luonnostaan meluisaan paikkaan tuodaan hiljaisuutta ja keskittymistä vaativa runoesitys, joko kaljanjuominen tai runolausunta häiriintyy.³²⁰

Artikkelin loppuun on haastateltu yleisen kirjallisuustieteen professori H. K. Riikosta, joka kertoo väliotsikon ”Runoesityksillä on pitkä perinne” alla runouden suullisen esittämisen traditiosta: ”Lausuntataide on Riikosen mukaan yhä yleistä. Esimerkiksi angloamerikkalaiseen kirjalliseen kulttuuriin kuuluvat olennaisesti poetry reading -tilaisuudet, joissa runoilijat lukevat omia tekstejään”.³²¹ Artikkelista ei käy ilmi, onko termin lausuntataide käyttäminen tässä yhteydessä Similän itsensä vai professori Riikosen valinta, mutta sen kautta saa kuvan siitä, että poetry reading kuuluu nimenomaan lausuntataiteen traditioon. Artikkelissa ei kuitenkaan mainita niinkutsuttujen lausuntataiteilijoiden tekemää runon suullista välittämistä, vaan runon suullisen esittämisen traditioon luetaan tässä vain runoilijoiden itsensä esiintyminen.

Mielenkiintoista ja huomioitavaa on myös se, että runoilijoiden itsensä esittämiä tekstejä on alettu myös arvioida esityksinä, ei pelkästään lukutapahtumina, joiden tarkoitus on välittää runoa yksinkertaisen luennan ja puhunnan kautta. Poetry reading - tapahtumista on tullut esitystapahtumia. Edelläkuvatussa Ylioppilaslehden

³¹⁹ <http://www.ylioppilaslehti.fi/2002/020312/runot.html>

³²⁰ <http://www.ylioppilaslehti.fi/2002/020312/runot.html>

³²¹ <http://www.ylioppilaslehti.fi/2002/020312/runot.html>

kirjoituksessa Olli Heikkosen tapaa puhua runojaan kuvataan askeettiseksi. Heikkonen ”puolustaa” tätä sanomalla: ”Emme ole näyttelijöitä.”³²²

Kuitenkin esiintymistä kuvataan joillain adjektiiveilla, siihen kiinnitetään huomiota. Ja askeettinenkin, ”ei-näyttelijämäinen” tapa esiintyä on esiintymisen tapa, tyyli. Esitystilanteessa esiintymisen tapaa ei voi täysin paeta edes yksinkertaisuuden taakse.

Näyttää kuitenkin siltä, että esiintymisen tapa on alkanut tulla yhä tärkeämmäksi myös poetry readingissa. Helsingin vuoden 2007 Juhlaviikkojen Elävien Runoilijoiden iltaa arvioidaan Helsingin Sanomien kulttuurisivuilla otsikolla ”Huumori palasi runoteltaan”. Sirpa Pääkkösen kirjoittamassa kritiikissä tapahtuman esityksellisiä piirteitä kuvataan muuan muassa näin:

[Ramsey] Nasr kiihdytti esitystään sitä mukaa, mitä hullummiksi palkinnot tulivat, ja loppu oli hollankielisten sanojen kilpajuoksua. Käsiohjelman lisäksi muuta suomenkielistä käännöstä ei ollut eikä tarvittu, koska se olisi latistanut energistä ja hullua runonlausuntaa. - - Nasr oli sympaattinen esiintyjä, joka elävöitti paikoin varsin yhteiskuntakriittisiä ja historiasta tietoisia runojaan hauskoilla välijuonnoilla.

- - Aulikki Oksanen toi uusiin kansanlaulunomaisiin runoihinsa syvyyttä tulkinnalla ja lausujan otteella.

- -Tuomas Timonen ja Pasi Mäkelä toivat illan alkuun ripauksen huumoria. Timonen pukeutui minihameiseksi naiseksi ja kävi absurdin dialogin naisen unelmista Mäkelän esittämän konduktöörin kanssa.

- - Arvostettu ruotsalainen runoilija Göran Sonnevi esiintyi minimalistisesti. Hän lausui merihenkisiä, assosiativisesti kirjoitettuja runoja vakavana ja hieman laulavalla nuotilla eikä selittänyt runojen taustaa. Runojen kääntäjä Jyrki Kiiskinen oli yhtä maltillinen.³²³

Paitsi että esiintyjien hauskuuteen, vakavuuteen, lausunnallisuuteen tai minimalistisuuteen on kiinnitetty huomiota, kuvauksesta saa myös selkeän käsityksen siitä, että monet runoilijat itsekin kiinnittävät huomiota tapaansa esittää. Timosen ja

³²² <http://www.ylioppilaslehti.fi/2002/020312/runot.html>

³²³ HS 23.8.2007.

Mäkelän edelläkuvattu dialogi on selvää teatterillista roolinottamista, esiintymistä, joka on tietoisesti rakennettu esitykseksi. Kirjoituksessa käytetään sanoja runonlausunta, lausua, lausujan ote, tulkinta, esiintyä. Kyse ei ole enää vain runoilijan puhumasta runosta, jota kuvataan ja arvioidaan. Myös tapaa esiintyä arvioidaan. Silloinkin kuin tapa kenties ei ole tarkoitettu esitykselliseksi (minimalistinen Görän Sonnevi), se tulee arvioiduksi ja luonnehditaksi esityksellisen kontekstin läpi.

Kun omia runojaan lukevista runoilijoista on näin tullut myös lausujia voidaan kysyä, onko muille lausujille tilaa enää ollenkaan tässä kontekstissa? Mihin heitä enää tarvitaan? Tekijän itsensä esittäessä runojaan – ja vielä esityksellisellä otteella – yhdistelmän ”autenttisuus” on niin suuri, että on kenties vaikea asennoitua enää esiintyjään, joka ”anastaa” runoilijalta hänen runonsa ja tekee niistä aivan oman esityksellisen tulkintansa.

5.3.2. Performance poetry ja poetry slam

Performance poetry – esitysrunous – on 1980-luvulla yleistynyt termi runoudelle joka on tehty yleisölle esitettäväksi tai tehdään esityksen aikana. Termi on peräisin runoilija Hedwig Gorskilta. Gorski (s.1949) levitti runoa muun muassa radion livelähetysten kautta ja hän etsi termiä joka erottaisi hänen tekstilähtöiset esityksensä visuaalisuuteen nojaavasta performanssitaiteesta. Esitysrunoutta ei ole välttämättä tarkoitettu lainkaan painettavaksi. Kun poetry reading -tapahtumien idea on siinä, että runoilijat lukevat / esittävät jo painettuja runojaan, esitysrunoilijat (performance poets) tekevät alunperinkin nimenomaan suulliseen esittämiseen soveltuvaa runoutta. Esitysrunoilijoiden tyyli viittaa usein enemmän pop-kulttuuriin kuin kirjallisiin tai akateemisiin traditioihin.³²⁴

Eräs performance poetryn laji ja tapa esittää runoja on poetry slam eli lavarunous. Se on eräänlainen runoudella toimiva vastine avoimille stand-up - tilaisuuksille ja sille onkin ehdotettu suomenkielistä vastinetta runopuulaaki tai mikkimestaruus.

³²⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_poetry

Ensimmäinen suomenkielinen poetry slam- tapahtuma pidettiin Kuopiossa huhtikuussa vuonna 2000. Sitä ennen oli kisattu jo ruotsiksi Uudessakaarlepyyssä vuonna 1999.³²⁵

Poetry slam on esitysrunouden (performance poetry) kilpailumuoto, joka korostaa sekä runon kirjoittamista että sen esittämistä ja rohkaisee kirjoittajia keskittymään siihen mitä he sanovat ja miten he sen sanovat.³²⁶ Kilpailujen motiivina on runouden, kirjallisuuden, suullisen ja kirjallisen ilmaisun sekä kulttuurin edistäminen – halutaan pitää hauskaa ja kannattaa runoutta tukevia yhdistyksiä ja ”asialle suotuisia baareja”.³²⁷

Poetry slam on itseasiassa tuotemerkki, formaatti, joka on tunnettu ympäri maailmaa.³²⁸ Se sai alkunsa 1980-luvun puolivälissä kun Chicagon eräällä jazz-klubilla haluttiin saada uutta ilmettä ”lava on vapaa” (open mike) -tapahtumiin. Asian alulle panijat olivat rakennustyömies ja runoilija Marc Smith ja Dave Jemilo, Green Mill -klubin omistaja. Smith otti slam -käsitteen baseballin ja bridgen terminologiasta ja muovaili kilpailun perussäännöt. Green Mill -klubista tuli nopeasti esiintyvien runoilijoiden (performance poets) Mekka, jossa poetry slam -kisoja pidetään yhä joka sunnuntai.³²⁹

Poetry slamin idea on se, että kuka tahansa voi nousta lavalle omien runojensa kanssa ja esittää ne rajatun ajan puitteissa. Aikaa on melko vähän, kolme minuuttia. ”Kun jokaiselle kilpailijalle on annettu kolme minuuttia aikaa, yleisökin tietää että se on maksimi. Monillahan on kauhukokemuksia tuntikausia kestävästä runonlausunnoista”, mainitsee Olavi Rytönen Sami Vainion artikkelissa.³³⁰ Termiä ”lausua” kuitenkin käytetään termin ”esittää” rinnalla. Suvi Ahola kirjoitti Helsingin Sanomiin poetry slam - tapahtumasta 26.10.2002:

³²⁵ Rytönen: 2003: 29.

³²⁶ Poetry slamin määritelmä sivustolla <http://www.poetryslam.com/modules.php?name=MainPage>

³²⁷ Rytönen: 2003: 15.

³²⁸ Poetry slam esiintyy joissakin lähteissä myös muodossa slam poetry.

³²⁹ <http://www.poetryslam.com/modules.php?name=MainPage>

³³⁰ http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_03/ajankoht/ajankoht_10_03_runo.html

Ensin lausuu Järvinen: lihava mies yrittää ostaa pekonia Stockmannilta. Viisihenkinen raati (vain yksi mies!) antaa yli 40 pistettä.³³¹

Tyyli on vapaa ja niitä on monenlaisia:

"On teatraalisuutta, naturalismia, lipevää nuoleskelua, paatosta, dramatiikkaa, aggressiota", Ruippo luettelee nauraen.³³²

Kisoissa voittajan valitsee viisi tuomaria, jotka valitaan yleisön joukosta.

Valinnat eivät välttämättä edusta virallista hyvää makua. Vaikka runon pitäisi olla pääosassa, esitystaidollakin on sijansa. "Säännöissä ei ole kielletty papereista lukeminen, mutta onhan se vakuuttavampaa, kun vain tulee lavalle, ottaa mikin ja lausuu", Rytönen huomioi.³³³

Jouni Tossavainen kirjoittaa Rytönen kirjassa ohjeita runotuomareille ja painottaa että poetry slam -kisoissa runo tarkoittaa sekä runoa että sen esittämistä:

Toisten mielestä runon sisältö tai sanoma on tärkeämpää kuin runoilijan ulosanti. Toiset taas haluavat pelkästään tuntea runoa niin että tuo kokemus on koko runon sisältö. Kummin hyvänsä, mutta Poetry slamin voittajan valinnassa otetaan huomioon sekä runo että esitys.³³⁴

Tyylejä ja painotuksia on siis monenlaisia. Esityksiä ei kuitenkaan teatterillisteta. Jo säännöissä sanotaan, ettei esimerkiksi rekvisiittaa tai tehosteita saa käyttää. Kilpailijoita myös opastetaan pukeutumaan normaalisti, niin kuin he muutenkin pukeutuvat:

Älä turhaan tälläydy silmiinpistäviin esiintymisasuihin jotka vain vievät huomion pois pääasiasta, runoistasi.³³⁵

³³¹ Rytönen: 2003: 37.

³³² http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_03/ajankoht/ajankoht_10_03_runo.html

³³³ http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_03/ajankoht/ajankoht_10_03_runo.html

³³⁴ Rytönen; 2003: 24

³³⁵ Rytönen: 2003: 22.

Myös äänentoistoa kehoitetaan käyttämään, jos sellainen on saatavilla. Nämä ajatukset ja säännöt ovat samansuuntaisia kuin tekstikeskeisessä lausunnassa: pääasia on runo, esiintyjän ei pidä tehdä mitään eikä käyttää sellaisia keinoja, jotka vievät huomion runosta. Toisaalta esittäminen on tärkeää: tietty taituruuden ja taidon käyttämisen ideaali toistuu tässäkin.

Säännöt voivat vaihdella tilaisuudesta ja paikasta riippuen mutta perussääntöjä ovat:

- runojen pitää olla tekijän itsensä tekemiä
- jokaiselle on aikaa kolme minuuttia (plus kymmenen sekunnin armonaika), ajan ylityksestä vähennetään pisteitä
- esiintyjä ei saa käyttää rekvisiittaa, pukuja tai musiikki-instrumentteja
- viideltä tuomarilta saaduista pisteistä pudotetaan pois ylin ja alin pistemäärä ja kolmesta välipistemäärästä lasketaan yhteispisteet, jotka ovat 0-30

Poetry slam on tarkoitettu nimenomaan yleisölle, jotka saavat reagoida vapaasti tapahtuman kaikkiin aspekteihin, runoilijan esitykseen, tuomareiden pisteisiin ja niin edelleen.

Poetry slam -tapahtumia on kritisoitu siitä, että esityksen sentimentaalisuus tai runojen aiheet määrittävät voittajan ennemmin kuin runouden laatu: tunteisiin vetoava runo rasismista saa säälipisteitä.³³⁶

Kannattajien mielestä koko poetryn slamin idea on haastaa auktoriteetit, jotka määrittelevät, mitä on (hyvä) kirjallisuus, sekä antaa yleisölle valta tulla osaksi runon olemassaoloa, rikkoa rajat runoilijan ja esiintyjän, kriitikon ja yleisön väliltä.

Ovatko myös lausijat heränneet poetry slam -liikkeeseen? Etelä -Suomen Sanomat toukokuulta 2007 kertoo slam poetry -tapahtumasta Lahdessa otsikolla ”Poetry Slam

³³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Slam_poetry

pakottaa paljaana lavalle”. Mukana lavarunouskilpailussa olivat muun muassa Teatteri Vanhan Jukon näyttelijä Jarkko Mikkonen sekä Päijät-Hämeen Lausujien Osmo Hokkanen:

Mikkonen lähtee syyskuussa edustamaan Lahtea Poetry Slamin finaaliin Kuopioon. Voittajan löytäminen ei kuitenkaan ollut kilpailun ainoa päämäärä. Lahtelaisyleisö sai sen varjolla nauttia useita mainioita runoesityksiä. Esimerkiksi Päijät-Hämeen lausujien puheenjohtajan Osmo Hokkasen tyylipuhdas lausunta sai yleisön hiljaiseksi. Kolmanneksi sijoittuneelle Hokaselle runoilla kilpaileminen on ensimmäinen kerta. - Voittoa tärkeämpää on saada runoutta esille, hän tuumi, - Ja nyt näyttäisi, että se on taas löydettykin. Kilpaileminen ei kuitenkaan ole Hokkasesta paras mahdollinen tapa esittää runoja. - Runojen kilpailuttaminen on jotenkin väkivaltaista, itsekin Runomaratonin Salarakas-runokilpailun raatiin kuuluva Hokkanen pahoittelee.³³⁷

Hokkasen tapaus, joka luonnehditaan ”tyylipuhtaaksi lausunnaksi”, on kuitenkin poikkeus. Lausujia ei lavarunouskilpailuissa tietävästi ole näkynyt. Syy on tietysti se, että lavarunous vaatii myös runon tekemistä, ei vain sen esittämistä. Myös kilpailuasetelma, kuten Hokkasen sanoista voi päätellä, ei välttämättä ole kaikille runouden ystäville mieleen.

Onko lavarunous siis lausuntaa?

TV 1:n K-reppu -ohjelmassa seurattiin lavarunouden Suomen-mestarin, Jouni Saksion matkaa lavarunouden maailmanmestaruuskisoihin Ranskaan.³³⁸ Saksio esitti suomeksi kalevalaista mittaa hyödyntäviä runojaan. Myös muut esiintyjät käyttivät hyödykseen ja korostivat runojensa äänellisiä, rytmillisiä ja soinnillisia ulottuvuuksia. Vaikutelma on paikoin pikemminkin musiikillinen kuin puhuva. Esitystyylit ovat merkityksiä rikkovia, karnevalistisia, hullujakin. Suomalaiselle lausuntayleisölle tuotuna suuri osa näistä lavarunouden esitystavoista näyttäytyisi todennäköisesti osaamattomina, hallitsemattomina, sellaisina, joissa teksti hallitsee esiintyjää eikä esiintyjä tekstiä. Kyseessä on aivan toinen lähestymistapa runotekstiin kuin perinteisessä lausuntataiteessa, joka huolimatta Yrjö Jyrinkoskesta ja muista runon

³³⁷ Etelä-Suomen Sanomat 25.5.2007.

³³⁸ TV1 K-reppu 11.9. 2007

äänemaalailijoista on kehityksessään kuitenkin kulkenut kohti ”normaalia puhetta”, kuten Esko Karppanen toteaa artikkelissaan vuodelta 1995.³³⁹

Mutta kuten Matti Ripatti artikkelissaan Helsingin Sanomissa sanoo, Jyrinkosken (käytän häntä nyt esimerkkinä äänellisiä ulottuvuuksia käyttävästä lausujasta) pateettisuus ”huojuu jossain pelottavan ja naurettavan välimaastossa” mutta hän osaa myös ”hassutella”. Juuri samoja elementtejä voi katsoja kuulla ja nähdä monissa lavarunouden esityksissä. Ripatin mukaan lausuntataidekin hakee uutta äänellisyyttä ja tässä yhteydessä Jyrinkoskikin alkaa vaikuttaa yllättäen ”melkein avantgardelta”.³⁴⁰

Toisin sanoen: lausunnan vanhat ilmiöt ja runon esittämisen uudet muodot löytävät yllättäen toisensa ilmiötasolla vaikka lausuntataiteessa ja lavarunoudessa on kyse erilaisista traditioista, joilla on oma ja erilainen harrastajakuntansa. Toinen asia on tietenkin se, etteivät Jyrinkosken tulkinnat omana aikanaan olleet varmaankaan tarkoitettu hulluiksi tai karnevalistisiksi. Keskeistä onkin se, miten eri tavalla – ja vapaasti – samaa materiaalia voidaan lukea nykykontekstissa.

Yleisradion TV 1:n kulttuuritoimituksen tuottama *Runoraati* on eräänlainen sovitus poetry slam -tapahtumista. Runoraadissa runoilijat lukevat runojaan, jotka viisihenkinen tuomaristo arvostelee. Esitykset eivät yleensä ole teatterillistettuja, mutta ne on kuvattu valitussa ympäristössä (sirkusteltan takana, hautausmaalla, meren rannalla, kahvilassa ja niin edelleen), joten runon ja tilan (ympäristön) suhdetta on mietitty. Esiintyjät Runoraadissa ovat lähes poikkeuksetta olleet runoilijoita. Joulukuussa 2004 esitettiin jakso, johon esiintyjiksi oli pyydetty viisi Vuoden nuori lausuja -tittelin (Veikko Sinisalo -kilpailun) voittanutta eri ikäistä lausujaa. Heidän tehtävänä oli valita itselleen ”juhlaruno” sekä miettiä ja ehdottaa siihen sopivaa esiintymispaikkaa. Vaikka raatilaisten ensisijaisena tehtävänä on arvostella runoa, eivät tuomarit ainakaan lausujien kohdalla pääseet yli esitystavasta, niin erilaisia kuin ne kunkin lausujan

³³⁹ Karppanen 1995: 25.

³⁴⁰ ”Runous on räjähtävää ääniteatteria”. HS 29.6. 2008. En ole aivan samaa mieltä siitä, että lausuntataide kokonaisuutena olisi hakemassa uutta äänellisyyttä, vaikka toki jotkut yksittäiset lausijat sitä tekevät, kuten juuri Malla Kuuranne, jonka haastatteluun Ripatin juttu pohjautuu.

kohdalla olivatkin, vaan joissain palautteissa pääpaino oli nimenomaan esittämisessä.³⁴¹

5.3.3. Sähköinen runo ja äänirunous

Livetapahtumien lisäksi on olemassa lukuisia muita runokanavia mmuun muassa Internetissä. Suomessa esimerkiksi osoitteesta www.nokturno.org löytyy runoyhdistys Nihil Interitin, Nuori Voima -lehden ja Savukeidas-kustannusyhtiön yhteinen digitaalisen, visuaalisen ja äänirunouden portaali. Sivuilta löytyy suuri määrä runoja, jotka on visuaalistettu digi- ja videotekniikalla, ja myös sellaisia, joissa runoilijan ääneen lukema runo on yhdistetty visuaalisiin efekteihin.

Äänirunous on uuden musikaalisen runouden laji, joka hyödyntää puheen äänteellisiä piirteitä perinteisempien semanttisten ja syntaktisten arvojen sijasta. ”Runoilija nousee lavalle ja ottaa kenkensä pois. Hän seisoo yleisön edessä ja alkaa hokea hypnoottisesti yhtä ja samaa lausetta. Aika hidastuu, kuulo herkistyy: esityksen voima ja runoilijan läsnäolo on tärkeämpää kuin se, mitä sanotaan”, kirjoittaa Teemu Manninen Tuli&Savu -lehden pääkirjoituksessa 3/2006 ja paikantaa äänirunouden selvästi populaarikulttuurin yhdeksi genreksi:

Populaarikulttuurin lukemattomat genrenimet todistavat tarpeestamme ja mieltymyksestämme luokitteluihin. Nimeäminen ei kuitenkaan koskaan tavoita sitä, mitä taiteilija tekee. On mahdotonta sanoa, että ”äänirunous” on jotain, koska ne, jotka äänirunoutta harjoittavat, tekevät niin monia asioita ja tulevat niin monista eri taustoista, ettei ole mahdollista verrata yhtä esiintyjää toiseen jonkin yhteisen nimittäjän avulla.³⁴²

³⁴¹ Raadin jäsen Jukka Virtanen huudahti erään lausujan esityksen jälkeen: ”Ensimmäinen joka ei pilannut runoa!”. Ajatus siitä, että lausujalla on valta pilata tai vastaavasti tehdä runolle ”palvelus” heijastaa tekstikeskeisyyden ajatusta. Runoraati 23.12.2004, VHS-talliointi, YLE.

³⁴² Teemu Manninen, *Tuli & Savu* 3/2006.

Lautgedichte-Linnunlaulupuu on (nyt jo toimintansa lopettanut) äänirunoyhtye, joka haluaa vapauttaa runouden Sanan vallasta:

Kuten Henri Chopin sanoo, vulgarisoitu, köyhtynyt sana on ihmiskunnan syöpä; sanoja tehtaillaan kaikille, lupauksia jaellaan eikä pidetä, elämästä tarjoillaan oppineita tai kirjallisia kuvauksia, ja niitä tutkitaan vuosisatojen ajan niin että elämälle ei jää aikaa. Tai kuten Bruce Andrews on todennut, ääni on kesytetty representationaalisen kirjoituksen melodioiksi ja semanttisiksi alleviivauksiksi, lyyrisen subjektin metaforiseksi "ääneksi".

Äänirunous ei voi paeta semantiikkaa. Äänirunouden haaste on purkaa äänen siteet lyyriseen harmoniaan ja puheeseen ja korostaa sen sosiaalisia sävyjä, semanttista musiikkia. Sanat ovat ääniä, joista on tullut stereotyyppisiä. Linnunlaulupuun tarkoitus on tavoittaa ilmaisevien äänien kieli, fyysisempi kieli, kieli materian liikkeenä, aaltona, värähtelyinä. Alussa oli Ääni.³⁴³

KERRO on Jouni Tossavaisen äänirunouspartituuri.³⁴⁴ Se on eräänlainen kuunnelmäkäsikirjoitus, jossa on kolme henkilöä, äänen ulottuvuuksia hyödyntävää dialogimaista runoutta ja kohtauksia. Seuraavassa ote:

VI VISERRYKONE

FAUNI (int. sairaala, hengityslaitte puhuu kuin putkesta)

m t n h i e p t ä e g t ä e t s o h l a l u a a t
i e i m s n i ä h n i t ä t ä e n i j a a l m t a

STEPHEN (letkuissa)

kirjaimellisesti viimeisen sanan ihmiset kertovat kuvailemalla rajat
kumoavaa siirtymätilaa hiljaa

mutta nopeasti äänenväriä värinä vihreä roso kurkussa LE GRAIN DE LA
VOIX

leek rain delaa voiks vaan

leikki sade kuollako vois jos lauluissa ruumiin liha näyttää kielen

JELENA (visertää häkissä)

(leipätekstin lihavointi tarkoittaa äänestäjän akustista äiti!peiliä, kursiivi erityisen korostunutta huojuvan hidasta vibratoa ja VERSAALI laulajan ohimenevää falsettia eli kiksiä)

STEPHEN

runojen linnut eivät sairastu

JELENA

ne ovat jo sairaita tai yhtä terveitä kuin sinä

³⁴³ <http://www.nokturno.org/linnunlaulupuu/>

³⁴⁴ www.nokturno.org/jouni/Jouni-Tossavainen_Kerro-partituuri.pdf

STEPHEN

minun silmittömyyteni epätarkka ihoni ihokas pysäyttää linnun linnuksi
puun puuksi
minä olen tuo kana joka on joutsen jonka tappamisesta ilmaan saamme
kiittää korviesi nautintoa
käteni kovuutta kynää jonka ilmestyminen on ennustanut kuolemaa kuin
kotkat

JELENA

(o o) ole avoääntiö avaudu suojaattomaksi suuksi nauti ympäröivää
puhetta gege

gigi

gogo gogoo mene mene ole ELÄ soilu soi kuuLUU

slobo sliibo sliibo sloibo sloippa sloippeli sloveli sloppo

sopo slobo slopanen sloipoinen sloipuinen slopomas slopmanti slopumus

slobo slobaisa dan slobsun slobsaan umma ammu dan

sloo slo po po poik

slui sluika

slu slut slobo

loikainen luisas slobbi

kloppispoiko

Äänirunous on ehkä selvin esimerkki siitä, miten selkeät, fiksatut merkitykset, Sana ja Logos, on viskattu iloiseen postmoderniin karnevaaliin. Postmodernissa yhtenäiskulttuurin ajatus on hajonnut ja taiteiden kentällä se näkyy sääntöjen katoamisena: erilaisia materiaaleja, taiteen lajeja ja ilmaisutapoja yhdistellään ja käytetään vapaasti.³⁴⁵

5.3.4. Uudet kontekstit

Uusissa runouden tekemisen ja välittämisen muodoissa heijastuvat nykytaiteille (postmoderni) ominaiset piirteet: ne ovat mudoltaan avoimia, eri välineiden yhdistelmiä, usein osallistavia ja vuorovaikutteisia, viihteellisiä, leikillisiä, paikallisia, kollektiivisia ja demokraattisia kun taiteet vanhastaan (moderni) ovat olleet yhtenäistä kokonaisuutta

³⁴⁵ Vrt. Sederholm 2000: 190.

mielenkiinnon kohde. Sensorisen tason kommunikaation onnistuminen on edellytys taiteellisen ja symbolisen tason kommunikaatiolle.

Performance poetry antaa uusia mahdollisuuksia linkittäessään käsitteenä aikaisemmin selvästi erillisinä pidetyt esityksen / performanssin ja runon. Esitys ja performanssi ovat kuuluneet näyttämötaiteiden luokkaan ja runous kirjallisuuden luokkaan. Uudissanana ja käsitteenä se on avannut asioiden yhdistelemisen mahdollisuuksia.

Tässä muutoksessa ja ympäristössä lausuntataiteen traditioiden vaaliminen on käynyt ongelmalliseksi, sikäli kun traditioksi luetaan runon välittäminen, sanaan ja puheilmaisuun painottuminen, merkitysten tuottaminen, esiintyjän yksilöllisyys, hallinta ja taituruus. Perinteisen lausuntataiteen suhde tekstiin on paljolti juuri sitä ”lyyrisen subjektin metaforisen äänen” välittämistä, jonka muun muassa äänirunoilijat haluavat purkaa. Perinteisen solistisessa lausuntataiteessa korostuvat yksilöllisen esittäjän asiantuntijuus, taituruus sekä, varsinkin varhemmin, tietty elitistisyys, joka heijastui esimerkiksi siinä miten hyvin kuulijakunnan oletettiin tuntevan esitettävää runoutta.

Sekä Ilmari Räsänen että Kaarlo Marjanen myös torjuvat lausunnan pateettisuuteen kohdistetun arvostelun runoutta ymmärtämättömänä. Mielenkiintoista kyllä, lausujia on syytetty juuri siitä runon soinnillisten ja äänellisten varantojen hyödyntämisestä, jota omalla, äärimmäisellä tavallaan esimerkiksi äänirunoilijat nyt tekevät. Kaarlo Marjanen kirjoittaa lausuntaan liitetystä äänimaailusta:

Väitetään, että lausuja pilaa asiansa liittämällä mukaan jotain ylimääräistä, sävelkulkua, rytimiä ym korua. Sanotaan hänen musisoivan runon sellaiseksi, ettei se enää ole tavallista, luonnollista kieltä. Samantapaisia väitteitä voi kuulla jopa näyttelijäin ja arvostelijain suusta. Paha kyllä, moitteihin on usein aihetta, erityisesti silloin kun esiintyjät ovat sellaisia näyttelijöitä, jotka lausuntakoulutuksen puutteessa eivät osaa luontevoittaa tai käsitellä oikein sitä todella muusista lisää, mikä erottaa

sekä parhaan proosan että lyriikan tavallisesta, ilmaisullisia syvyyksiä vailla olevasta arkipuheesta.³⁴⁷

Marjanen selittää näitä syytöksiä vetoamalla ilmaisukulttuurin puutteeseen ja asettamalla vertailukohtaksi Ranskan ja ranskalaiset näyttelijät:

Kuvaavaa on, että sellaisessa vanhassa ilmaisukulttuurin maassa kuin Ranskassa näyttelijät ovat yleensä myös parhaita lausujia. He tuntevat lyriikan erikoiskielen ja osaavat sitä lajinmukaisesti käytellä. Heillä on tyyliä ja myös luottamusta kuulijain kulttuuriin. Siksi he uskaltavat ja haluavat antautua myös rytmille.

Missään tapauksessa eivät ne, jotka ymmärtävät runoudesta vain sen, mikä siinä ei ole runoutta, saisi ryhtyä lausujien tuomareiksi. Jos lausujaa kielletään käyttämästä rytmiä ja melosta, häntä kielletään noudattamasta velvollisuuttaan ja vaaditaan tinkimään tavoitteistaan. Vierova suhde siihen, millä osoitetaan kuinka syvää kieli parhaimmillaan on ja kuinka syvältä runouden olennaisimmat ilmaisuvälineet nousevat, on murheellinen todistus ahdasrajaisuudesta.³⁴⁸

Arvostelijoiden kohdalla kysymys on siis Marjasen mukaan perimmäältään ymmärtämättömyydestä runon vaatimuksia ja kielen mahdollisuuksia kohtaan.

Kirjoituksesta välittyy käsitys lausujan ”velvollisuudesta”, hänen muita suuremmasta kyvystään ja tehtävästään kaivaa runouden syvät, olennaiset ilmaisuvälineet ja kielen mahdollisuudet esiin. Marjanen painottaa jälleen runon ominaisuuksien ja ominaislaadun kunnioittamista epäluonnollisen puheenkin uhalla:

On lausujia, jotka ovat valmiit taipumaan tämäntapaisten vaatimusten edessä. Vastuuntuntoinen taiteilija tahtoo tulkita runon runona, ottaa esitykseensä myös sen olennaiset elementit. - - Olipa rytmi mitä lajia tahansa, vaikka se olisikin arkisesta luonnollisuudesta kaukana, sitä ei ole lupa ottaa runosta pois.³⁴⁹

Marjasen mukaan arkipuhe on ”ilmaisullisia syvyyksiä vailla”, ja hän tuskin olisi allekirjoittanut sitä arkipuheenomaistumista, joka lausunnon piirissä on havaittavissa aina uuden runon murroksesta asti ja yhä vahvemmin parina viime vuosikymmenenä.

³⁴⁷ Marjanen 1986: 130.

³⁴⁸ Marjanen 1986: 130.

³⁴⁹ Marjanen 1986: 130.

Toisaalta hän, mielenkiintoista kyllä, vierittää lausuntaa vastaan kohdistetut syytökset lausuntakoulutuksen puutteessa olevien näyttelijöiden niskaan ja asettaa (kuten niin monet muutkin) jälleen vertailukohdaksi ”vanhan ilmaisukulttuurin” (Ranskan).

Kuitenkin on mielenkiintoista, miten Marjanen tässä 1940-luvulta peräisin olevassa puheenvuorossaan joutuu puolustamaan lausujien antautumista runon rytmille. Onko niin, että vasta nykyisessä postmodernissa yhteiskunnassa ollaan valmiita antautumaan runon soinnille ja musiikille ja että kun se nyt voi tapahtua (yhtenä osana moninaista erilaisten tapahtumien joukkoa), sen tekevät nimenomaan runoilijat ja muusikot, eivät lausijat? Ehkä näin. Olen taipuvainen ajattelemaan myös, ettei menneiden vuosikymmenien lausuntataiteeseen kuulunut sointien ja rytmien käyttö kuitenkaan mennyt kovin pitkälle, vaan oli joka tapauksessa sidottu hallitusti tiettyjen analysoitujen merkityksien ja tunteiden ilmaisuun. Sointiväriin ja rytmin käyttö perinteisessä lausunnassa ei siten karnevalisoinut runoa kuten nyt tapahtuu.

Lausuntataiteen kulttuurinen konteksti on muuttunut. Voidaan jopa ajatella, että ”lausuntataiteeseen” nykyään sisältyvät myös uudet runon esittämisen muodot, kuten poetry slam ja poetry reading. Mitäpä muuta poetry slam on kuin elävän puhekulttuurin sekä runoilijan, esiintyjän ja kuulijan kohtaamisen edistämistä, mikä Suomen Lausujain Liitonkin peruserä on. Rakenteellisessa kontekstissa näin ei kuitenkaan ainakaan vielä ole, sillä mikäli lausuntataiteen keskeiseksi instituutioksi lasketaan Suomen Lausujain Liitto sekä siihen verkottuneet harrastajapiirit, ei tähän piiriin toistaiseksi ole lavarunoudella ja sen esittäjillä juurikaan pääsyä. Kyseessä ovat erilliset genreyhteisöt, joista varsinkin lausijat oman liittonsa taakse järjestäytyneinä ja liittoon pääsemistä säädellen erottautuvat omaksi taiteenlajikseen.

Uudessa moninaisessa ja monialaisessa runouden välittämisen ja esittämisen kentässä lausuntataide on pieni – ja yhä näkymättömämpi – saareke. Se on haasteiden edessä: miten torjua museoituminen ja tehdä itsensä jälleen kiinnostavaksi? Tarkastelen seuraavassa lausunnan kentän viimeaikaista

muutosvirtauksia, erityisesti opetuksen piirissä tapahtuvina kokeiluina ja uusina työtapoina.

5.4. Liedistä räppiin, salongista roskikseen: esityksellisiä kokeiluja ja opetuksen uusia metodeja 2000 –luvulla

Lausunnan piirissä on tehty paljon esitysmuotoihin ja -tapoihin liittyviä kokeiluja ja irtiottoja 1990 - ja 2000 -luvulla. Monet näistä kokeiluista ovat tapahtuneet kursseilla tai harrastajaryhmien opintopiireissä, eivätkä ne siksi ole tavoittaneet suuria yleisöääriä tai rikkoneet lausunnan ”uutiskynnystä”. Ne ovat kuitenkin merkittävä ja kasvava muutoksen ja innovaatioiden kenttä, josta vähin erin on alkanut siirtyä pysyviä ja näkyviä muutoksia myös ”ilmilausuntaan”, siihen julkiseen esitystoimintaan, joka näkyy pikkuteattereiden ja työväenopistojen lavoilla.

Käsittelen seuraavaksi näitä ”maanalaisia virtoja” käyttäen esimerkkinä Suomen Lausujain Liiton kesäkurssitoimintaa Keski-Suomen Opistolla Suolahdessa ja siellä tapahtuneita kokeiluja lähinnä 2000 -luvulla. Koska toiminta on pääosin täysin dokumentoimatonta, nojaudun tapahtumien kuvaukseen sellaisena kuin itse sen olen kokenut Suolahden kursseilla toimineena opettajana. Tätä tukevana kirjallisena lähteenä käytän myös Martti Mäkelän Stadian esittävän taiteen koulutusohjelman kirjallista lopputyötä *Lausuja lausui, laus, laus, laus – Raportti suomalaisesta lausuntataiteesta vuonna 2001* (2001).

Suolahden kurssit eivät tietenkään ole ainoa paikka, jossa esityksellisiä kokeiluja ja ”irtiottoja” on tehty. Koska oma asiantuntemukseni ja kokemukseni on tässä kohtaa kuitenkin niin merkittävä, katson kykeneväni juuri tämän esimerkin kautta tuomaan esiin lausunnan uusia piirteitä.³⁵⁰ Vaikutukset myös kulkevat moneen suuntaan, sillä useimmat kesäkurssin opettajat ja jotkut oppilaatkin ohjaavat omia ryhmiään myös

³⁵⁰ Kirjoittaja on toiminut Suolahden lausuntakursseilla lausunnan, puheilmaisun, äänenkäytön ja teatteri-ilmaisun opettajana, vaihtuvien painotuksin, vuodesta 1992.

kotipaikkakunnillaan. Suurin osa kurssilaisista käy vakituisesti esimerkiksi työväen- ja kansalaisopistojen lausuntapiireissä. Näin kesällä koetettu saattaa saada jatkoa talven kursseilla.

Suomen Lausujain Liiton lausunnan ja puheilmaisuksen kesäkurssia on järjestetty vuodesta 1975 lähtien. Vuodesta 1977 se on pidetty Keski-Suomen Opistolla Suolahdessa. Kurssi kestää viikon, jona aikana omiin ryhmiinsä jaetut kurssilaiset (joita yleensä on yhteensä noin 50-70) työskentelevät oman opettajansa johdolla. Ryhmien painotukset ja teemat vaihtelevat opettajien mukaan. Eri ryhmissä on vuosien varrella keskitytty muun muassa tiettyjen kirjailijoiden tai aikakausien runouteen, improvisaatioon, ohjaukseen, dramaturgiaan, Alexander-tekniikkaan, fyysiseen ilmaisuun ja niin edelleen. Kurssiin liittyy myös kaikille yhteinen muutaman tunnin kokonaisuus, joka yleensä on puhetekniikkaa ja äänenkäyttöä, fyysistä ilmaisua tai teatteri-ilmaisua, miten kukin opettaja nuo termit ymmärtääkin. Lisäksi kurssiin kuuluvat niin sanotut opiskelijamatineat, joissa kurssilaisilla on mahdollisuus esiintyä ja saada palautetta esiintymisestään sekä, joinain vuosina, kirjallisuusluennot ja kirjallijavierailut. Lisäksi parina vuonna on ollut mahdollisuus laulutunteihin. Kurssiviikkoon kuuluvat myös niin sanotut taiteilijaillat eli vierailevat esitykset.

Yksittäisten opettajien merkitys on siis suuri, sillä heillä on vapaat kädet täyttää opetuskokonaisuutensa juuri siten kuin he haluavat. Myös kurssilaiset hakeutuvat eri ryhmiin paljolti ryhmien ”ohjelman”, ennakko-odotusten ja ohjaajan mukaan, joko haluten jotain itselle sopivaa tai vaihtoehtoisesti kokeillen jotain uutta tai itselle vieraanpaa osa-aluetta.

Suolahden kesäkurssin opettajina ovat 1998–2007 olleet muun muassa Eilakaija Sippo (kurssin johtaja), Iiro Kajas, Martti Mäkelä, Katri Mehto, Marjaana Utriainen, Päivi Kangas, Aino-Kaarina Mäkisalo, Seela Sella, Tiina Weckström, Seppo Kolehmainen, Tarja-Tuulikki Tarsala, Eero Saarinen, Kari Hakala, Maija-Liisa Ström, Maija Piitulainen, Riitta-Liisa Helminen, Eero Enqvist, Ella Keranto, Tuomo Holopainen, Tuula-Onta Ollinen-Malmivuo, Marjatta Oikawa, Inkeri Kivimäki. Osa opettajista on

monivuotista, niisanottua ”vakiokalustoa”, jotkut ovat käyneet vain kerran. Kurssin opettajisto pyritään koostamaan niin, että se on mahdollisimman heterogeeninen ja mukana on aina vähintään yksi näyttelijä.

Lausunnan piiriin Suolahdessa hiipineet ”kokeilut” ovat liittyneet pääasiassa kolmeen osa-alueeseen: opetusryhmissä tapahtuvaan toimintaan, opetusmetodeihin sekä esityksiin.

Opetusryhmissä tapahtuvan toimintaan ovat muutamien opettajien kautta tulleet yhteistoiminnalliset työtavat.³⁵¹ Yhteistoiminnalliset työmuodot ovat soveltavan teatterin piirissä käytetty termi, jolla viitataan ryhmä- ja prosessikeskeiseen teatteritoimintaan. Siinä korostuvat ryhmän määräävyys aiheeseen nähden, ryhmä on esityksen kokonaisajatteluun ja analyysiin osallistuva tekijä.³⁵²

Myös ohjaajuus on saanut uusia piirteitä. Perinteisesti teatteriohjaajan työssä on painotettu omaa sisäistä näkemystä ja tahtoa välittää sanoma yleisölle.³⁵³ Yhteisön tai ryhmän merkityksen korostuessa ohjaaja on enemmän fasilitaattori, mahdollistaja ja innostaja, joka luo tilaa kuulluksi tulemiselle. Suhde on dialoginen.³⁵⁴

Pääasiallinen ja perinteinen lausuntaryhmien opetusmuoto on perustunut solistiseen esittämiseen: yhden oppilaan ohjaamiseen ja harjoittamiseen kerrallaan, muiden katsellessa. Tällainen työtapa korostaa paitsi lausujan solistista luonnetta myös ohjaajan / opettajan merkitystä ja auktoriteettia. Äärimmillään (ja pahimmillaan) se voi olla yksipuolista ohjeiden antamista, jossa lausuja odottaa ohjaajan / opettajan

³⁵¹ Tässä Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian (nyk. Metropolia) esittävän taiteen koulutusohjelman vaikutus on selvä. Näitä ”stadialaisia impulsseja” ja soveltavan teatterin menetelmiä ovat opettajantyössään käyttäneet ja lausuntaan soveltaneet esimerkiksi Martti Mäkelä ja Katri Mehto sekä myöhemmin Marjatta Oikawa, kaikki Stadiassa samoihin aikoihin (1997 – 2002) opiskelleita. Teatterikorkeakoulun pedagogiikan laitoksen vaikutuspiirissä ovat olleet muun muassa Eilakaija Sippo ja Eero Enqvist.

³⁵² Koskenniemi 2006: 11.

³⁵³ Ventola 2005: 41.

³⁵⁴ Kantonen käyttää termiä keskustelutaide tai dialoginen taide. Kantonen 2005: 51–54.

kertovan hänelle kaiken, mitä pitää tai ei pidä tehdä.³⁵⁵ Tämä on lausunnan traditioon kuuluva opetusmuoto, jota jo aiemmin käsitellyt lausuntaoppaatkin heijastavat. Niiden ajatusmallin mukaan opettaja / ohjaaja tietää miten runo pitäisi esittää ja pyrkii ohjaamaan oppilaan toteuttamaan tuon näkemyksen. Opettaja / ohjaaja on valmistettavan esityksen auteur. Tämä työtapa on verrattavissa ”ohjaajan teatteriin”, ohjaajapainotteiseen teatterintekemiseen, kuitenkin sillä erotuksella, että lausujan ollessa useimmiten yksin ilman käsikirjoituksen, näytelmän ja työryhmän tukea suhteen yksisuuntaisuus ja autoritäärisyys voi korostua vielä enemmän kuin teatterissa.

Parhaimmillaan edellä kuvattu työmuoto voi toki olla todellista ja hedelmällistä dialogia, kahden tekijän luovaa yhteistoimintaa. On muistettava, että jokainen ohjaaja / opettaja on vallan käyttäjä määritellessään toiminnan tavoitteita ja valitessaan työtapoja ryhmän aktivoimiseksi. Ohjaaja Pieta Koskenniemi kirjoittaa käsitellessään yhteistoiminnallisten työtapojen lähtökohtia teatterin ja draaman yhteydessä:

Valittu draaman työmuoto kantaa itsessään, sisään rakennetusti, käsityksen ihmisestä, elämästä ja myös ongelmien ratkaisujen ehdoista ja edellytyksistä. Tietty malli tai rakenne tuottaa tietynlaisia vastauksia. Fiktiivisestikin herätetyt tunnekokemukset voivat toimia syviä uskomuksia vahvistavina.³⁵⁶

Näen selvän yhteyden perinteisen, solistisen ja tekstikeskeisen lausuntataiteen ja sen opettamisen työtapojen välillä: autoritäärisesti annetut tarkat ohjeet heijastuvat sisäänrakennetusti esityksen monologisuudessa ja siihen sisältyvässä yleisösuhteessa.

Merkittävä muutos, joka Suolahden lausuntakurssilla käytettäviin työmuotoihin alkoi tulla 1990-luvun lopussa ja 2000-luvulla, liittyy ennen kaikkea koko ryhmän samanaikaisen aktivointiin. Ryhmää ei pidetty enää vain joukkona solisteja vaan työryhmänä. Yhteistoiminnallisuus tarkoittaa sitä, että jokainen työryhmän jäsen tuo

³⁵⁵ Lausunnanopettajien piirissä tällaista ohjattavan passiivista asennetta kuvataan joskus tosielämään perustuvalla lausahduksella ”Istuks mä vai seisoks mä tässä runossa?”

³⁵⁶ Koskenniemi 2006: 34.

osaamisensa ja itsensä peliin ja että kyseessä on jatkuva, eri suuntiin vievä prosessi, jossa työnkuvat vaihtelevat.³⁵⁷

Näin Suolahden kurssienkin eräissä ryhmissä alettiin 1990-luvun lopulta asti suunnitella ryhmän ohjelma sellaiseksi, että koko ryhmä oli jatkuvasti aktivoituna esimerkiksi tutkimaan tiettyä teemaa tai aihetta eri tavoin. Opiskelijoita jaettiin pienryhmiin tai pareihin tekemään esimerkiksi nopea luonnosmainen demo annetusta kysymyksestä tai aiheesta, minkä jälkeen demot katsottiin ja niitä purettiin yhdessä. Tämä niin sanottu ”nopean demottamisen” menetelmä pyrkii siihen, että jokainen on toiminnassa koko ajan ja että yhteinen prosessi etenee. Työtapaan liittyy yksittäisen ryhmäläisen vastuu olla aktiivisesti mukana ja antaa panoksensa. Se edellyttää ja kehittää tutkivaa ja kysyvää otetta, sosiaalisia, ryhmässä tekemisen ja ”ruohonjuuridemokratian” taitoja ja vähentää ohjaaja/opettajakeskeisyyttä ja -riippuvuutta sekä opittujen tapojen ja traditioiden kyseenalaistamatonta noudattamista.

Yhteistoiminnalliset menetelmät ovat tuoneet opiskelijoille nimenomaan tekemistä, toiminnallisuutta. Kuten aiemmin on kuvattu, toiminta ei ole millään muotoa ollut lausuntataiteen ominaispiirteitä vaan sitä on usein suoraan pyritty välttämään, koska toiminnan on ajateltu olevan nimenomaan teatteritaiteen piirre. Toiminnallisuuden on katsottu muuttavan lausunnan teatteriksi ja siten lausunnan kadottavan ominaislaatunsa.³⁵⁸ Lausunnan ytimeksi on katsottu sana, sanominen, puheilmaisuus.

Mutta yhteistoiminnallisuutta ei voi olla ilman toimintaa. Yhteistoiminnalliset menetelmät eivät pääse oikeuksiinsa, jos yhdessä ”tekevä” ryhmä vain puhuu siitä mitä

³⁵⁷ Koskenniemi 2007: 25–26. Yhteistoiminnallisuutta taiteen tekemisessä voidaan verrata käsitteeseen yhteistoiminnallinen opettaminen (collaborative teaching), jossa oppilaan oma osuus tiedon hankkimisessa ja prosessoinnissa korostuu (kts. Koskenniemi 2007: 27).

³⁵⁸ ”Lausujan ei voi eikä saa olla ulkoisesti niin toimiva kuin näyttelijä. Hänellä ei ole valtuuksia yhtä suureen visuaaliseen havainnollisuuteen kuin tällä. Hänen ei sovi purkaa tuntojaan yhtä pidäkkeettömästi ja kaikinpuolisesti kuin näyttelijä. Hänen täytyy rajoittaa liikunta-asteikkoaan varsinkin tilan suhteen, hän ei voi syöksyä lattian yli, ei polvistua, ei lysähtää tuolille saatikka maahan, hän ei voi hyppiä ilosta, ei saada kuolinkouristuksia, ei hyväillä eikä myöskään lyödä. Hänen apunaan ei ole esineitä, aseita, lavastuksia, valaistuksia eikä kanssanäyttelijöitä.” Marjanen 1984: 89–90.

pitäisi tehdä ja esittää suunnittelemansa pelkän puheen tasolla. Yhteistoiminnalliset esitykset tai demot syntyvät ”lattialla” toimien, ei etukäteen laadittua käsikirjoitusta noudattaen. Tästä toiminnan kautta syntyvästä teatterista tai esityksestä käytetään myös termiä toiminnallinen dramaturgia.³⁵⁹ Esityksen muoto syntyy kokeilemalla, tekemällä etsien ja löytäen, ei pöydän ääressä etukäteisuunnitellen tai jonkun sanelemana.

Yhteistoiminnallisten ja muiden draamamenetelmien taustalla on yhteisöllisen teatterin ja devisingin filosofia sekä draamapedagoginen ajattelu. John Deweyn pedagogiikasta tuttu motto ”learning by doing”, tekemällä oppiminen, tarkoittaa ajattelun ja oppimisen yhteyttä toimintaan ja ympäristöön. Ajattelu on toimintaan valmistautumista ja toiminta tapahtuu aina fyysisessä ympäristössä eli kehon kautta. Deweyn mukaan ajattelu ja tietoisuus on aina ruumiillinen toiminto.³⁶⁰ Näin ajateltuna liikkuminen, aseman muutos, on myös ajattelun ja asenteen muutos. Lausuntaoppilaiden nostaminen irti tuoleistaan, solistin tai sivustakatsojan (”penkissä oppijan”) asemasta jatkuvassa toiminnallisessa prosessissa oleviksi tekijöiksi, on paradigmaattinen muutos lausuntataiteen pedagogisessa traditiossa.

Käsitteellä devising tarkoitetaan laajasti ottaen ryhmäkeskeisiä, ei-tekstilähtöisiä esityksen rakentamisen tapoja, joissa ryhmä tuottaa ja muokkaa materiaalia aktiivisesti. Voidaan puhua myös devisingista ryhmädramatisointina, jolloin valmista tekstiä muokataan yhdessä.³⁶¹

Toiminnallisuudella pyritään vuorovaikutukseen ihmisen ja ympäristön kanssa. Toiminnallisilla metodeilla päästään myös käsiksi siihen tietoon, joka syntyy arjen tilanteissa, ja nostetaan toiminnassa syntynyt tai löydetty tieto osaksi käsitteellistä tietoisuutta.³⁶² Näin runon kanssa työskentely putoaa pois ”kohotetusta”, lausujan omiin sisäisiin tunteihin, tunteisiin ja illusoriseen kuvitteluun (”eläytymiseen”) perustuvasta esittämisestä, konkreettiseen, fyysisestä todellisuudesta, kehollisen toimivan ihmisen

³⁵⁹ Koskenniemi 2007: 27.

³⁶⁰ Määttänen 2002: 197.

³⁶¹ Koskenniemi 2006: 17–18.

³⁶² Kolu – Mehto 2003: 18–19.

ja ympäristön suhteesta kumpuavaan tapahtumiseen. Eräät opettajat ovat ottaneet virikkeitä myös esimerkiksi hahmometodista, joka korostaa tässä ja nyt -olemista kuvitellun sijasta.³⁶³

Toiminnallisten draamametodien sovelluksissa Suolahden kursseilla on myös löydetty uusi lähestymistapa tilaan ja paikkaan: tila ei ole enää vain esittämisen yhdentekevä taustakulissi vaan se voi olla joko esityksen lähtökohta tai ainakin elimellinen osa sitä, vuorovaikutuksessa siihen. Kurssilaiset ovat tehneet tilälähtöisiä esityksiä ja demoja. Joidenkin opettajien ryhmissä on jo muodostunut melkein perinteeksi aloittaa kurssi toiminnallisella ja tilallisella harjoitteella, jossa kukin opiskelija saa etsiä kurssikeskuksen alueelta paikan tai tilan, joka puhuttelee häntä henkilökohtaisesti ja kertoo jotain hänestä itsestään, sekä esitellä itsensä muille puheen, toiminnan, tanssin, laulun tai minkä tahansa avulla tuossa paikassa.³⁶⁴

Toinen esimerkki toiminnallisuudesta ja kehollisuudesta ovat niin sanotut patsas-tekniikat (still-kuvat, ”jähmyt”), pysähtyneet asennot, joita voidaan käyttää kiteyttämään kokemuksellisesti, kehollisesti ja visuaalisesti jotain asiaa. Tarkoitus on päästä eroon stereotyyppioista sekä löytää ryhmän ja yksilön (ei-sanallinen) tulkinta aiheesta. Patsaita voi myös jatkotyöstää kollektiivisesti.³⁶⁵

Nämä ja muut vastaavanlaiset harjoitteet, jotka ovat tulleet vuosien mittaan tutummaksi yhä suuremmalle joukolla kursseille osallistuvia lausunnan harrastajia, perustuvat toisenlaisiin asioihin ja lähtökohtiin kuin perinteinen tapa lähestyä runoa suoraan ”tekstiä pitkin”, runoanalyysin ja kirjallisuuden tuntemuksen kautta. Niissä korostuvat toiminta, yhdessä tekeminen, improvisaatio, luonnosmaisuuksien ja keskeneräisyyden

³⁶³ ”Elämää, autenttista olemista, ei voi ”tehdä” näyttämölle. Se syntyy kun annamme itsellemme luvan olla sitä mitä olemme kaikkine rajoitteinemme ja puutteinemme emmekä häiritse kertomaamme tarinaa suurenmoisella näyttelijän taidoilla ja nerokkaalla ohjauksella. Sitä voi kutsua vaikka dokumentaariseksi näyttelijäntyöksi.” <http://www.elisanet.fi/anna.groth/Hahmometodi.html>

³⁶⁴ Mäkelä 2001: 35.

³⁶⁵ Kolu – Mehto 2003: 19–20.

hyväksyminen, leikki, heittäytyminen, luovuus.³⁶⁶

Niiden tarkoituksena on vahvistaa lausujien keskuuteen yhdessä tekemisen kulttuuria ja tutkimuksellista ajattelutapaa, jossa runoon ja sen tulkintaan ei rynnätä suinpäin vaan esitys (tai: eräs ehdotus esitykseksi) rakentuu teemojen, aiheiden, ilmaisumuotojen, omien ja muiden ajatusten tutkimuksen tuloksena. Esityksen kerrontatapa luodaan prosessin aikana yhdessä materiaalia tuottaen ja valintoihin vaikuttaen.³⁶⁷

Uusien työtapojen tulo näkyy aivan konkreettisesti Keski-Suomen Opiston alueella, jossa ei enää viime vuosina ole ollut yhtä paljon luokkahuoneisiin linnoittautuneita lausuntaryhmiä, vaan missä koko alue on parhaimmillaan täynnä puskipölyä ja rannoilla kuhisevia lausujia, jotka etsivät tai kokeilevat jotain pientä demoa mitä erilaisimmissa paikoissa.

Paitsi ryhmien työtavoissa ja luonnosesitysten muodossa uutta esityksellistä ajattelua on näkynyt myös kurssin yleisemmissä esityksissä ja muussa toiminnassa.³⁶⁸ Kurssin tarjontaan on useina vuosina liittynyt niin sanottu opettajien ilta, jossa kurssin opettajat ovat esiintyneet. Vuonna 1999 opettajakunnassa virisi ajatus tehdä tämä opettajien esitys ”runopolkuna”, ulkoilmaesityksenä, jossa esiintyjät olivat levittäytyneet kukin omaan pisteeseensä pitkin kurssikeskuksen aluetta ja katsojat (kurssilaiset) lähetettiin noin kymmenen minuutin välein pienissä ryhmissä tälle ”runopolulle” etsimään esityksellisiä ”rasteja” annetussa järjestyksessä. Esiintyjät löytyivät muun muassa laiturilta, pihan suihkulähteestä, sivurakennuksen takaa roskalaatikon päältä,

³⁶⁶ Mäkelä on dokumentoinut Suolahdessa käyttämänsä harjoitteet seitsemään kategoriaan, joita ovat: esittelyt, starterit ja ryhmäyttämisharjoitteet, kontakti ja luottamus, pelit, kirjalliset tehtävät, energia ja tunteet, sanattomat tehtävät ja henkilökohtaiset runoharjoitteet.

³⁶⁷ Koskeniemi 2007: 27.

³⁶⁸ Uusien metodien, käytäntöjen ja ajatusten esille saaminen ei ole ollut aina itsestäänselvää tai helppoa Suolahden kurssilla ja lausuntataiteen piirissä yleensäkin, sillä lausujissa ja lausunnon opettajissa on eri tavalla ajattelevia ihmisiä, joilla on eri käsityksiä siitä, mitä lausunta on ja mitä sen piiriin kuuluu. Nämä ”tradition vaalijoiden” ja ”radikaalien uudistajien” väliset linjaerot ovat tulleet selvästi esiin haastatteluja tehdessäni ja eritoten vapaissa keskusteluissa sen jälkeen kun nauhuri on pysäytetty. Myös oma kokemukseni tukee tätä huomiota.

pensaikosta ojan viereltä, asuinrakennuksen parvekkeelta ja aitan alta.

Kyseessä oli siis vaellusesitys, jossa esiintyjien ja katsojien välinen tilallinen suhde määriteltiin (lausuntakontekstissa) aivan uudella tavalla. Yleisö oli liikkuva mutta esitykset liikkumattomia. Se oli ympäristönomaista teatteria, jossa käytettiin löydettyjä tiloja, joita ei muokattu esitystä varten.³⁶⁹

Kahtena seuraavana kesänä runopolku toteutettiin opiskelijavoimin. Jokainen ryhmä toteutti itsenäisesti ja yleensä ilman opettajansa apua oman runorastinsa Suolahden rantatien varteen. Esitys oli siis avoin myös kaikille suolahtelaisille. Runopoluissa nähtiin edelleen rohkeita, jopa legendaarisia tilankäyttöisiä ratkaisuja ja esityksellistä ajattelua. Huomiota herätti esimerkiksi ryhmä, jossa eräs esiintyjä teki ”sisääntulon” rannalle uimalla järvestä, poijun takaa, jossa oli ollut piilossa. Erään esityksen rakenteena taas oli kahden esiintyjän juokseminen ja törmäys rataakiskojen päätyöpölkyyntä jatkuvan toiston ja täysimittaisen fyysisyyden periaatteella. Hieman tavanmaisempia olivat esitykset mattolaiturilla ja rantakahvilassa. Paitsi paikan hyödyntämistä, esitykset käyttivät usein uudella tavalla esityksellisiä rakenteita, kuten niin sanottuja lainattuja rakenteita, joilla tarkoitetaan muilta elämänalueilta lainattuja muotoja.³⁷⁰ Eräs ryhmä teki esimerkiksi mielenosoituksen muotoa noudattavan esityksen, toinen kokeili elokuvan eri tyylejä (western, ”Kaurismäki-tyyli”) ja kolmannen muotona olivat markkinat helppoheikkeineen.

Sittemmin runopolkujen tekemisestä on Suolahden kurssilla luovuttu niiden suuritöisyyden vuoksi. Tilalle ovat tulleet kurssin viimeisenä päivänä näytettävät ryhmien demot. Ajatus lähti ensin spontaanina kahden ryhmän välisenä ”vaihtona”,

³⁶⁹ Ympäristönomaisessa esityksessä katsoja on sisällytetty esityksen kehikseen, esitys on maailma jossa katsoja käy, ei kavalakadi joka kulkee hänen silmiensä editse. Löydetyksi tiloiksi (found space) kutsutaan sellaisia tiloja, joissa ei vakituisesti esitetä teatteriesityksiä. Kts. Arlander 1998: 33–37.

³⁷⁰ Lainatut rakenteet eli ”löydetyt käyttäytymismuodot”. Esimerkkeinä näistä esityksen muodoksi lainatuista rakenteista ovat vaikkapa coctailkutsut, nyrkkeilyottelu, lottoarvonta, sonetti-muoto, hautajaiset ja muut rituaalit, oikeudenkäynti, tv -formaatit ja niin edelleen. Kts. Kolu – Mehto 2003: 50–51.

jossa oli tarkoitus näyttää pieni viipale siitä, mitä viikon aikana on tehty, vaikkapa vain yksi harjoite. Sittemmin ”demovillitys” on iskenyt muihinkin ryhmiin, ja parina viime vuonna kurssin viimeinen päivä onkin varattu eri ryhmien demojen katsomiselle. Sekin toimii eräänlaisena vaellusesityksenä, jossa yleisö (muut ryhmät) liikkuu kunkin ryhmän valitsemaan esityspaikkaan.

Vaikka loppudemot ovat muuttuneet alkuperäisestä esittely-ajatuksesta yhä esityksellisimmiksi ja isommiksi, ne kertovat Suolahden kurssilla tapahtuneesta muutoksesta, jossa esiintyminen ei ole enää elämää suurempi, harvinainen ja pelottava tapahtuma, vaan jossa jatkuvaa, luonnosmaista ”prosessin näyttämistä” pidetään luontevana osana lausunnan harrastamista.

Kokeiluja ja irtiottoja on nähty myös opiskelijamatineoissa, joissa monet ovat koettaneet itsenäisesti soveltaa sooloesityksiinsä ryhmässä kokeiluja asioita tai muotoon liittyvää ajattelua. Runoa on laulettu, tanssittu ja räpätty.³⁷¹

Uudesta virtauksesta huolimatta on todettava, että pääosin (vaikkakaan ei kokonaan) Suolahden kurssilla kokeillut yhteistoiminnalliset, metodiset ja esitykselliset ajatukset ovat jääneet harrastajien keskuudessa kokeiluiksi, jotka eivät ole kovin usein läpäisseet koko tekemisen kulttuuria ja tulleet osaksi taiteellista ajattelua. Näyttää siltä, että tässä pätee Kaarlo Marjasen ja Ritva Ahosen oppi siitä, että harjoitteluvaiheessa lausujan pitää kokeilla kaikenlaista löytääkseen ilmaisun mutta kun esitystä todella tehdään oikeaksi esitykseksi, kaikki kokeilu karsitaan pois ja siitä jää jäljelle vain pieni pelkistetty häive.³⁷² Pedagogin ja ohjaajan kokemukseni mukaan näyttää kuin ”oikea esiintyminen” ja ”oikea lausunta” olisi monen mielessä yhä jotain aivan muuta kuin se mitä ryhmässä on tehty ja kokeiltu.

³⁷¹ Röp -rytmin käyttöä runon esittämisessä on aikaisemmin käyttänyt mm. Martti Mäkelä, joka on ”räpäntynyt” muunmuassa Eino Leinoa.

³⁷² ”Mutta on muistettava, että luova ilmaisutoiminta monine kiehtovine ja vapauttavine harjoituksineen ei sen enempää kuin mielikuvitusta elähdyttävä improvisaatiokaan ole tavoite, vaan välietappi varmaan, vapaaseen ja selkeään ilmaisuun”. Ahonen 1975: 16.

Uudet työtavat ja uusi esityksellinen ajattelu ovat lausunnan kentässä merkittävä muutos. Lausunnalle ja lausuntaesitykselle annetut merkitykset ovat muuttumassa. Merkityksellistämässä on kaksi puolta: merkitysten vakiinnuttamisen prosessi ja merkitysten rajojen hämärtyminen, uusien merkitysten ja merkityksellistämisen tapojen esiin nousu. Suolahden kurssilla viime vuosina tapahtuneet muutokset ovat osa uusien merkitysten esiin nousua. Lausunnasta ei nykyään juuri kirjoiteta, siksi ruohonjuuritason toiminta ja koulutus on paikka, jossa lausuntaa koskevia diskursseja ja käytäntöjä voidaan joko uusintaa tai kyseenalaistaa ja muuttaa.

5.5. Siirtymätila

Postmoderni sekoittaa tyylejä ja hylkää ajatuksen edistyksestä ja jatkuvasta avantgardesta. Postmoderni kannustaa pluralismiin ja hylkää suuret kertomukset (master narratives) ja totalisoivat teorit.³⁷³

Helena Sederhomin mukaan nykytaiteille (postmoderni) ominaisia piirteitä ovat:

- muodoltaan avoimia
- eri välineiden yhdistelmiä
- usein osallistavia ja vuorovaikutteisia
- tapahtuma
- viihteellisiä, leikillisiä, paikallisia, kollektiivisia ja demokraattisia
- prosessinomaisuus
- taiteilija katalysaattorina
- ammattimaisuuden ja amatööriyden sekoitus
- elämismailma
- pirstoutunut yhteiskunta, erilaisuus
- kontekstin muuttaminen, uusiin yhteyksiin vieminen

Taiteissa vanhastaan (moderni) keskiössä ovat olleet:

- yhtenäisen kokonaisuuden korostuminen
- taiteilijan tavoite
- ammattimaisuus

³⁷³ Reinelt – Roach 2007: 1.

- edistys
- yleispätevyys
- esteettiset ja taiteelliset arvot
- pysyvyys
- vakavuus
- suuret kertomukset, yhtenäiset aatteet
- yhtenäinen (koulutettu) yleisö
- instituutiot
- yhden mediumin täydellistyminen, joissa esteettiset ja taiteelliset arvot sekä taiteilijan yksilöllinen asiantuntijuus korostuvat.³⁷⁴

Uusissa runouden tekemisen ja välittämisen muodoissa heijastuvat postmodernille ominaiset piirteet. Katsoessamme, mitä lausunnasta on kirjoitettu menneinä vuosikymmeninä, korostuvat taas useat modernille taiteelle ominaiset piirteet kuten taiteilijan ammattimaisuus, runonlausunnan yleispätevyys, esteettiset ja taiteelliset arvot, vakavuus ja koulutetun, asiantuntevan yleisön vaatimus.

W. B. Worthen kirjoittaa tekstikeskeisyyttä käsittelevässä artikkelissaan, että tekstiä voidaan lähestyä vapaana intertekstuaalisuuden kenttänä ja että itse asiassa tekstin ja esityksen asettaminen vastakkain on jääne menneisyydestä. Sekä teksti että esitykset ovat ”materiaalisesti epävakaita” (materially unstable) merkitysten rekisteröijä, ne tuottavat ”merkityksiä” tavoilla, jotka purkavat ajatuksia tarkoituksesta (intention), uskollisuudesta, tekijyydestä ja auktoriteetista (authority).³⁷⁵

Intertekstuaalisuutta ei kuitenkaan saa Roland Barthesin mukaan sekoittaa mihinkään kuviteltuun alkuperään: teoksen ”lähteiden” tai ”vaikutteiden” etsiminen ruokkii polveutumisen myyttiä.³⁷⁶

Barthes on hahmotellut teoksessaan *Tekijän kuolema – tekstin syntymä* sitä, miten alkuperään palauttamisen mahdottomuus on edellytys lukijan syntymälle: lukija vapautetaan tyrannimaisesta yhden merkityksen vankeudesta ja hänestä tulee osallinen merkitysten tuottamiseen. Tekijän auktoriteetti on mennyttä. Yksi keskeinen keino tämän saavuttamiseksi on fragmentaarisuus, joka purkaa lineaarista yhden

³⁷⁴ Sederholm 2000: 182.

³⁷⁵ Worthen 2007: 19–20.

³⁷⁶ Barthes 1993a: 164.

suoraviivaisen viestin lähettämisen ajatusta. Kuten Lea Rojola toteaa esipuheessaan Barthesin esseeseen suomennokseen: ”Fragmentti sitä vastoin estää diskurssia tiivistymästä yhden ainoan subjektin lausumaksi.”³⁷⁷

Bartheslaisen tekstin metafora on verkosto. Barthesiin nojaava tekstin teoria pyrkii tuhoamaan lajien ja taiteiden välisen erottelun, koska teoksia ei enää pidetä pelkästään ”viesteinä” tai edes ”lausumina”, vaan jatkuvina ilmaisuakteina.³⁷⁸

Voidaan ajatella, että sellainen lausuntaesitys, jossa teksti on fragmentoitu useisiin paloihin ja myös eri esittäjille, on paitsi monologisuutta myös auktoriteettia purkava. Tai on mahdollista ajatella tämän fragmentaarisuuden sisältyvän myös muihin ilmaisukeinoihin kuin puheeseen. Voidaan ajatella paitsi esityksen kokonaisdramatugian fragmentaarista rakennetta, myös että teksti paloittuu puheen lisäksi esimerkiksi projisoinneiksi tai muiksi visuaalisiksi elementeiksi, liikkeiksi ja niin edelleen.

Tekstuaalisuuden lisääntyminen eri tavoilla on selvästi tuonut runoesitykset siihen tapahtumallisuuden kenttään, jonka Willmar Sauter katsoo olevan esitystapahtuman ydin: luominen ja kokemus ovat yhtäaikaista prosesseja tapahtumassa.³⁷⁹

Käsitteet avaavat uusien diskurssien muodostumisen kautta mahdollisuuden vapaaseen merkitysten muodostamisen kenttään, jota Mika Hannulaa lainatakseni kutsun ”kolmanneksi tilaksi”. Kolmas tila on alue, jossa sisällöstä ja representaatiosta kiistellään ja neuvotellaan.³⁸⁰

Se kolmas tila. Pääset lähelle, mutta et koskaan perille. Et koskaan omistajaksi, vaan jakajaksi, osalliseksi.³⁸¹

³⁷⁷ Barthes 1993a: 109–110.

³⁷⁸ Barthes 1993a: 185.

³⁷⁹ Sauter 2000: 5.

³⁸⁰ Hannula 2001: 9.

³⁸¹ Hannula 2001: 86.

Onko lausunnassa löydettävissä kolmas tila? Ja jos on, onko se sekä tekstikeskeisyyden että esittäjäkeskeisyyden ylittävää esityskeskeisyyttä, bartheslainen ”kolmas merkitys”, punctum, jota konteksti ei pysty määrittelemään ja jossa kaikki sanat, vihdoinkin, pettävät? Tai tila, jossa katsojan valta tuottaa luentaa ja merkityksiä korostuu? Olisiko ajateltava, että lausuntataiteen asema ja lausujan identiteetti eivät mitenkään ole enää paikannettavissa ja määriteltävissä, vaan alue on jatkuvassa liikkeessä. Lausunta olisi näin alue, jossa voimme olla osallisina, mutta jota emme voi nimetä itsellemme, omistaa, hallita.

Siirtymätilassa olevat identiteetit ovat Stuart Hallin mukaan identiteettejä, jotka ammentavat useista kulttuurisista traditioista ja ovat globalisoituneessa maailmassa yhä yleisempien mutkikkaiden limittymisten ja kulttuuristen sekoitusten tuotetta. Hybridisissä kulttuureissa on luovuttu pyrkimyksestä löytää tai ylläpitää kulttuurista puhtautta. On myös ajateltu, että tällainen erilaisten kulttuuristen traditioiden välinen yhteensulautuminen, hybridisyys ja synkretismi, tuottavat muotoja, jotka ovat myöhäismoderniteetille sopivampia kuin vanhat, linnoitetut kansalliset identiteetit.³⁸²

Jos ajatellaan lausuntaa genrenä, voidaan todeta Rick Altmanin tavoin, että joka kerta kuin genre-karttaan katsahtaa, se on uusi, jatkuvassa hahmottumisen tilassa eikä siksi koskaan valmis ja lopullinen.³⁸³

Uusi runous, varsinkin äänitaide, on pyrkinyt etsimään väyliä pois köyhtyneestä ja vulgarisoituneesta sanasta. Voiko lausuntataide tehdä sen ja miten? Ja millaisen uuden genre-kartan me voimme runoesitysten kohdalla silloin nähdä?

Uudet runouden ilmiöt sekä lausunnan kentällä nähtävät uudet kokeilut ovat nähdäkseni siirtymätiloja, joiden kautta lausunta on matkalla kohti uutta hybridisyyttä.

³⁸² Hall 2005: 71–72.

³⁸³ Altman 1999: 70.

Tämä on myös siirtymätila tästä tutkimuksesta seuraavaan, väitöskirjaani, jossa tulen käsittelemään tarkemmin uuden lausunnan teoreettisia ja käsitteellisiä edellytyksiä ja mahdollisuuksia sekä joitakin käytännöllisiä esimerkkejä.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Lausuntaa taiteena on määritellyt se, mikä on nähty lausunnan funktioksi.

Tarkastelemissani eri vuosikymmeniltä peräisin olevissa lausuntaa koskevissa kirjoituksissa välittyy ajatus siitä, että lausunta on keino välittää runoutta, että lausuja luo ikään kuin sillan kuulijan ja runoilijan välille, tuo esille runossa olevia ilmeisiä tai piileviä merkityksiä enemmän tai vähemmän runolle kuuliaisena tulkkina. Vaikka toisinaan on käytetty teatterinomaisia keinoja, lausunnan on katsottu olevan selvästi enemmän kirjallisuuden palveluksessa kuin näyttämötaiteen osa-alue.

Lausuntaoppaissa ei näyttämöllistä ajattelua ja opastusta ole, vaan ohjaus keskittyy runon merkitysten välittämiseen puheteknisin keinoin. Kirjoitusajankohtien kulttuuriset kontekstit vaikuttavat siihen, mitä ja miten on kirjoitettu ja ajateltu, mutta kaikissa kirjoituksissa ihanteena näyttää olevan vähäeleisyys, ”puhtaus”. Teatterinomaiset keinot on nähty tätä pyrkimystä häiritsevinä tekijöinä, tarpeettomina apukeinoina, joita lausuja ei tarvitse. Mitään suurta, paradigmaattista muutosta tässä ajattelutavassa ei ole havaittavissa käsittelemäni kirjallisen aineiston nojalla, joka ulottuu 1920 -luvulta 2000 -luvulle.

Teatterin tuotannon erilaiset retoriset muodot toimivat merkin tavoin: tietty käytäntöjen ja tehokeinojen luoma kokonaisuus erottuu nimenomaan sen kautta, miten se poikkeaa muista kokonaisuuksista. Merkit saavat merkityksensä sen kautta, mitä ne eivät ole, eron kautta.

Myös se, mitä lausunnasta on kirjoitettu ja ajateltu, on toiminut eron kautta. Lausuntaa taidemuotona on määritelty melkein päemmän sen kautta, mitä se ei ole (teatteria) kuin mitä se on.

Se, mitä lausujan ja näyttelijän, lausunnan ja teatterin suhteesta on kirjoitettu ilmenee ennen kaikkea erona. Lausunnan ominaislaatua ja lausujan paikkaa on hahmoteltu ja määritelty nimenomaan erona näyttelemiseen ja teatteriin. Vaikka ero ei lähemmäksi omaa aikaamme tultaessa ole enää niin ylittämätön, määrittely tapahtuu silti pitkälle

suhteessa siihen. Lausunta on etsinyt paikkaansa dikotomioiden kautta: lausuja – näyttelijä, tunne - järki, intuitio - analyysi, puhe - toiminta, hallittu - hallitsematon, erittely - hurmos, emotionaalisuus - deskriptiivisyys, nöyryys - omapäisyys, henki - aine ja niin edelleen.

Näyttelijälle on katsottu olevan ominaista tunnevoimaisuus, toiminta ja liike näyttämöllä, jopa jonkinlainen osin tiedostamaton toiminta keskellä impulssien kuohuja. Lausujalle on katsottu välttämättömäksi tarkka tunteen säätely, hallinta, pienieleisyys ja puhdistuneisuus. Lausujan ei ole katsottu voivan tehdä sitä mitä näyttelijä tekee, eikä sitä ole nähty tarpeelliseksi. On jopa ajateltu, että lausuja puhdistessaan ilmaisunsa kaikesta liiallisesta, kaikesta ”turhasta”, saavuttaa suuremman ja iskevemmän ilmaisun kuin ympäriinsä huitova näyttelijä. On ajateltu, ettei lausujan ei pidä ”turvautua” mihinkään ylimääräiseen. Tähän sisältyy ajatus siitä, että näyttelijä on enemmän suojassa, hän tarvitsee enemmän apuvälineitä kun taas lausuja kohtaa yleisönsä ja esitystilanteen sankarillisesti ilman näyttelijätovereiden, lavasteiden, liikkeen tai muun antamaa suojaa. Samalla se kertoo siitä, mitä teatterista ja näyttelijäntyöstä on ajateltu: teatteri on tunnevoimasta, suurieleistä, toiminnallista.

Dikotomioiden kautta tehty ero lausujan ja näyttelijän, lausuntataiteen ja teatteritaiteen välillä voidaan nähdä kulttuurisena diskurssina, jossa asiat asettuvat binäärisiksi vastakohtapareiksi. Merkityksellisiksi oppositioparit tekee liike, jossa toinen tuhoaan. Voiton kautta asiat hierarkisoituvat. Lausuntakin on joissain kirjoituksissa nähty eräänlaisena huipentumana, turhista teatterillisistä aineksista puhdistettuna muotona, joka vaatii esittäjältä jopa enemmän kuin näyttelijäntyö ja joka kiteytyneisyydessään pääsee syvemmälle merkityksiin, alkuperään, totuuteen.

Kun kirjoitus muutetaan puhutuksi sanaksi, kyseessä on yhden korvaaminen toisella. Mutta sana, merkki, ei ole neutraali elementti vaan kamppailun ja ristiriitojen paikka. Esittämässäni historiallisessa perspektiivissä lausujalta on vaadittu nimenomaan kirjoituksen haltuunottoa ja sen hallittua muuntamista sanaksi. Lausujalta on vaadittu aktiivista merkitysten määrittelyä kirjoitetulle, aktiivista liiallisen tunteen säätelyä ja

hallintaa, aistillisuuden ja pathoksen alistamista älyllisyydelle, analyysille ja kulttuuriselle hallinnalle. Lausujan tulee hallita tekstiä, eikä tekstin lausujaa, on eräs käytetyimpiä opetusajatuksia. Lausujan tulee voittaa teksti, ottaa se haltuun ja hallintaan. Tunnetta toki tarvitaan, mutta kaikilla käsittelemilläni kirjoittajilla tähän sisältyy selvä ehto: tunnetta ei saa liioitella, ja spontaanisti syntyviä tunteita pitää pystyä säätelemään.

Teatterissa tekstikeskeinen näkökulma lähtee alkuperän ajatuksesta: näyttämöproduktio on tavallaan näytelmän kirjoittamisen ylin syy, näyttämöllä näytelmä saavuttaa täysimmän, omimman merkityksensä. Mutta runoa ei yleensä – lukuunottamatta joitakin uusia esitysmuotoja – ole kirjoitettu esitettäväksi. Kuten Timo Tiusanen mainitsee, lausunta on kirjallisuuden ”seuraustaide”. Voidaan ajatella, että lausuntaa käsittelevissä kirjoituksissa vahvasti esille tuleva lausujan ”tehtävän” korostaminen ja sen määrittelemineen johtuu juuri tästä ”seuraustaitteenomaisuudesta”: lausunta on pitänyt perustella ja se on tullut perustelluksi vain ja ainoastaan tiukassa suhteessa runoon. Eikä vain runoon tekstinä ja intertekstuaalisuuden mahdollisuuksien paikkana vaan nimenomaan runoon alkuperänä, kirjailijan auktoriteetin ja jopa identiteetin paikkana. Kulttuurinen auktoriteetti siirtyy teoksesta esitykseen.

Lausunnan identiteettiin liitetty käsitys sen alisteisuudesta kirjallisuudelle on nähdäkseni ollut suuri syy lausunnan funktion, tarpeellisuuden ja erityislaadun määrittelylle ja korostamiselle. Lausunnasta kirjoitettaessa on käytetty diskursiivisia keinoja, joilla tätä identiteettiä on pyritty merkitsemään ja vahvistamaan. Yksi keskeisimmistä diskursiivisista keinoista on ollut lausunnan määrittelemineen erona teatteriin. Tähän on sisältynyt ajatus lausunnasta ”pelkistyneenä” ja siten ”puhtaana” esittämisen muotona, joka palvelee suoraan ja ”nöyrästi” runoutta ja runoilijaa. Runouden palvelemineen diskurssissa ovat korostuneet ajatukset kirjailijasta merkitysten alkuperänä ja tekstistä paikkana, jossa tekijän intentiot ilmenevät.

Tätä diskurssia voidaan pitää hegemonisena diskurssina lausuntataiteen sisällä. Siihen, siis ajatukseen lausunnasta runouden välittäjänä ja palvelijana, sisältyy koko

lausunnan olemassaolon oikeutus omana taidemuotonaan, tai ainakin näin on ajateltu. 1980 -luvun niin sanottu "teatterillinen" lausunta haastoi tämän diskurssin horjuttamalla runotekstin ehdotonta ensiarvoisuutta ja hämärtämällä lausunnan ja teatterin rajaa. Samoin lähtökohdat, joissa korostuvat esittäjä (esittäjäkeskeisyys) ovat tuoneet esiin sen ajatuksen, että esityksen tekemisen syy ja funktio voikin olla esittäjässä, hänen itsereflektiossaan ja ajatuksissaan, sen sijaan, että syy olisi tekstin välittäminen. Kuten esittämistäni lausuntaa käsittelevistä kirjoituksista ja puheenvuoroista käy ilmi, sekä 1980-luvun "teatterillisuus" että tietyt esittäjäkeskeisyyden muodot ovat saaneet ankaraa arvostelua, "teatterillisuus" liikoikin "apuvälineisiin" takertumisesta ja melskaavuudesta, esittäjäkeskeisyys siltä osin kun se on lähentynyt sitä, mitä on kutsuttu esimerkiksi itseterapoinniksi tai "joogaamiseksi". On kiinnitetty huomiota siihen, että teksti jää taka-alalle, sanoma tai viesti katoaa tai "suttaantuu".

Samaan aikaan kuitenkin esimerkiksi performanssitaitteessa on nähty vastaavanlaisia, esittäjän tiukasta omakohtaisuudesta, itsereflektoinnista ja henkilökohtaisuudesta lähteviä ja niillä operoivia esityksiä. Lausujan kohdalla tekstin "kadottaminen" henkilökohtaisuuden alle näyttää kuitenkin olevan anteeksiantamatonta. Ajattomuutta ja yleispätevyyttä on arvostettu paikallisen ja subjektiivisen sijaan. Esittäjän persoonallista otetta on haluttu, varsinkin tullessa lähemmäksi omaa aikaamme, mutta sille on asetettu rajat: esittäjän persoona ja oma näkemys eivät saa asettua tekstin ja katsojan väliin liian dominoivasti. Näin ajateltuna tekstikeskeisyys määrittelee siis pitkälle myös sitä, miten esittäjäkeskeisiä lausuntaesityksiä vastaanotetaan ja arvotetaan.

Toisaalta pienimuotoisessa lomaketutkimuksessani kävi ilmi, etteivät lausuntaesityksen katsojat (joita tässä tapauksessa olivat kurssilla olevat lausunnan harrastajat) painota tekstin merkitystä mitenkään ylivoimaisesti suhteessa muihin esityksen elementteihin. Useimmille vastaajille elämyksen ja ajatusten saaminen (tavalla tai toisella) oli keskeisintä.

Samoin, kuten Willmar Sauter toteaa, esitystapahtumassa sensorisen tason kommunikaatio on ensiarvoista, eikä katsojaa kiinnosta ensisijaisesti teksti vaan esittäjä. Katsoja ei näe runoa, hän näkee esityksen, ihmisen tai ihmisiä lavalla. Katsojan näkökulmasta esitystilanne, se mitä näyttämöllä näytetään, mitä siellä tapahtuu, mitä me näemme ja koemme, on painoarvoltaan suurempi kuin välitetty teksti yksin. Ellei näin olisi, runoja olisi turha esittää näyttämöllä. Näin saattaa olla jopa silloin kun runoilija tai joku muu lukee ääneen runoja (poetry reading) – katsojaa kiinnostaa ilmeisesti ihminen, silloinkin, kun ilmaisu on äärimmäisen pelkistettyä ja tekstiin keskittyvää.

Se mitä lausunnan tekstiä korostavasta funktiosta on ajateltu on ristiriidassa sekä esitystapahtumaa koskevan tutkimuksen että käytännön kanssa. Lausunnan piirissä on toistettu runon välittämisen funktiota ja tekstin merkitystä lähes mantran tavoin, ja suurin mielenkiinto on keskittynyt nimenomaan lausujan ja tekstin väliseen suhteeseen. Liian vähän on myös tutkimuksellisesti kiinnitetty huomiota lausuntaesitykseen tapahtumana, joka sisältää sekä esittäjän että vastaanottajan. Päinvastoin kuin on ajateltu, merkittävimmät tulkinnat eivät tapahdu esittäjän ja tekstin välisessä suhteessa (tekstin analyysissä), vaan esittäjän ja katsojan välisessä, sanoisin jopa esityksen ja katsojan välisessä suhteessa. Esityksessähän on, yhä suuremmassa määrin, toki muitakin elementtejä kuin esiintyjä.

Tekstikeskeinen lähtökohta on varsin erilainen kuin esimerkiksi se, että esityksen lähtökohtana olisi kiinnostava tila, halu kokeilla jotain tiettyä ilmaisumuotoa tai -keinoa, halu tutkia jotain teemaa tai ylipäänsä vain halu tehdä esitys näyttämötaiteen eri mahdollisuuksien antamista lähtökohdista. Runouden välittäminen ja esimerkiksi tilalähtöisen esityksen tekeminen eivät tietenkään sulje pois toisiaan. Mutta eroa on sillä mistä kulmasta esitykseen niin sanotusti mennään sisään (sekä tekijöiden että vastaanoton näkökulmasta) ja missä painopiste on. Se, mistä käsin esitys perustellaan, vaikuttaa suoraan esityksen muotoon. Esityksen muodossa vaikuttavat sisäänrakennetusti esitykseen tähtäävän toiminnan tavoitteet ja työtavat, maailmankuva. Jos maailmankuvaan sisältyy usko runouden ja kirjallisuuden

merkityksestä, ensiarvoisuudesta ja koskemattomuudesta sekä sen välittämisen tarpeellisuudesta, esityksen tekeminen ja esitys itse rakentuvat aivan toisenlaisista ideologisista lähtökohdista kuin esimerkiksi ajatus merkitysten vapaasta leikistä esityksen lähtökohtana.

Tämä ei tarkoita, että olemme jälleen etsimässä alkuperää, tällä kertaa esittäjän tai työryhmän maailmankuvasta. Päinvastoin, se tarkoittaa, että meidän esitysten rakentajina, katsojina ja tutkijoina pitää olla tietoisia merkitystenmuodostumisen (siis myös esityksen) diskursiivisesta luonteesta. Sen sijaan, että metsästämmme kadonnutta aarretta esiintyjästä, tekstistä tai kirjailijasta, voimme luopua koko lopullisen tai alkuperäisen merkityksen illuusiosta ja paneutua tarkastelemaan sitä dynamiikkaa, joka tapahtuu esityksen suhteessa katsojaan.

Lausuntaesitystä siis, kuten muutakin esitystä, määrittää pikemmin sen tapahtumanomaisuus, kommunikaatiotilanne, jossa katsojan mielenkiintoa ohjaa enemmän sensorisen tason kommunikaatio esiintyjään nähden, kuin teksti jota esiintyjä välittää. Tässä mielessä esitystilanne on aina esiintyjäkeskeinen. Esitystilanne ei ole lineaarinen ketju, jossa esiintyjä välittää suoraan kirjailijan sanoman katsojalle, vaan tapahtuma, jossa myös katsoja osallistuu merkitysten luomiseen. Kun myös muistetaan, että kirjoitetun tekstin suora siirtäminen sellaisenaan katsojalle ei ole mahdollista –kirjallisuus ja näyttämö ovat kaksi täysin erilaista mediaa – ajatus siitä, että lausuja voisi suoraan ”välittää” kirjallisuutta tai olla silta kirjailijan ja katsojan välillä, on vähintäänkin kyseenalainen.

Toinen lausuntaan liittyvä vahva diskurssi liittyy siihen, että lausuja ei ole näyttelijä, eikä hän näyttele. Tekstiin kirjoitetun roolihahmon puute ei kuitenkaan tarkoita ettei roolia olisi tai että lausuja olisi välttämättä lavalla ”omana itsenään”. Kuten Michael Kirby on osoittanut, esiintymisen asteita on useita ja vaikka lausuja ei kovin usein sijoittuisikaan monitahoisen näyttelemisen (complex acting) alueelle, se ei tarkoita ettei hän näyttelei lainkaan. Kuten Kirby on osoittanut, näyttelemistä ei määritä valittu tyylilaji vaan se, nostaako esiintyjä jotakin tunnetta katsojien havaittavaksi. Myös liikkumaton esiintyjä voi näytellä. Ongelmaksi onkin muodostunut se, että näyttelemistä

on lausuntakirjallisuudessa määritelty fyysisten määreiden kautta, vaikka emotio on se alue, jolla näyttelemisen varsinaisesti määrittäytyy. Lausujan ja näyttelijän välinen ero ei siis ole määriteltävissä esimerkiksi liikunnan ja elehdinnän määrällä tai voimakkuudella tai visuaalisten elementtien käytöllä, sillä liikkumatonkin esiintyjä voi näytellä. Näin ajateltuna lausuja näyttelee siinä missä näyttelijäkin.

Se, että lausuntaa on pitkälti määritelty sen kautta ettei se ole teatteria, kertoo vähintään yhtä paljon siitä, mitä teatterin on ajateltu olevan, kuin siitä, mitä lausunnan on ajateltu olevan. Teatteri on nähty lausunnan rinnalla tunnevoimaisena, liikunnallisena, isoeleisenä, välineellisenä, jopa melskaavana lavatemmellyksenä, myös tuoreemmissa kirjoituksissa. Tämä kertoo mielestäni tietystä teatterikäsitteen kapeudesta, ja jollakin tavalla yllättävää on se, että käsitys toistuu myös 1980-luvun ja 1990-luvun lausuntaa koskevissa kirjoituksissa. Se kertoo myös siitä, että vaikka esimerkiksi performanssitaide ja esitystaide ovat tulleet vahvasti mukaan teatterin kentälle 1980-luvulta lähtien, niin sanottu laaja teatterikäsitys ei ole läpäissyt lausuntakenttää.

Se, onko lausujalla rooli vai ei, on asetettavissa janelle. Puhtaan representationaalisen, fiktiivisen ja roolillisen sekä presentationaalisen, tässä-ja-nyt -olevan väliin mahtuu erilaisia välimuotoja, jotka voivat vaihdella myös saman esityksen sisällä. Jos ajatellaan, että teatterillisuus syntyy esiintyjän ja katsojan yhteisesti synnyttämänä, on paljolti myös katsojan ”luennan” seurausta, katsotaanko lausujalla olevan rooli vai ei. Näkisin kuitenkin, että se vahva, lausuntaan liittyvä ennako-oletus, ettei lausujalla voisi olla roolia, saattaa johtaa esiintyjän henkilökohtaisuuden korostumiseen silloinkin, kun esiintyjän lähtökohta ei ole henkilökohtainen. Näin ollen voidaan sanoa, että lausujan ajattelemisen roolittomana on eräänlainen rooli sekin. Se syntyy esitystilanteen tuottamasta teatterillisuudesta ja siihen vaikuttaa vahvasti lausunnan konventionaalinen konteksti. Lausujan ”henkilökohtaisuus” on lausujalle annettu fiktiivinen rooli. Katsojallahan ei ole mitään pääsyä siihen, mikä todella on esiintyjän henkilökohtaista, yhtä vähän kuin esiintyjällä on pääsyä siihen, mitä runoilija on tarkoittanut tai ajatellut runoa kirjoittaessaan. Merkityksiä siis halutaan ankkuroida

johonkin alkuperään – runoilijaan tai esittäjään – mutta projektina tämä on fiktiivistä. Merkitykselle ei voi löytyä lopullista alkuperää. Kyse on aina tulkinnoista ja tulkintojen tulkinnoista (joskaan ei välttämättä platonilaisessa mielessä).

Lausuntaan sisältyy siis lausuntakirjallisuuden kautta tarkasteltuna kolme vahvaa, konventionaalista ja kyseenlaistamatonta ennakko-oletusta: lausuja ei ole näyttelijä, lausunta ei ole teatteria ja lausuja voi suoraan välittää kirjailijan ajatukset kuulijalle. Roolittomuus, teatteria pelkistetympi, ”puhtaampi” ja alttiiksi asettuvampi esitystapa sekä runoilijan intentioiden ja merkitysten välittäminen ovat osa sitä mitä olen kutsunut lausunnan totuusdiskurssiksi. Ennakko-oletukset ja vaatimukset ovat ikään kuin taanneet sen, että lausunta on ”totta”. Esiintyjän persoonallista otetta ja taitoa on myös peräänkuulutettu, mutta myös esiintyjäkeskeiselle ajattelutavalle on ominaista se, että siinä etsitään jotain aitoa, paljastettua, alkuperäistä, totta, autenttista.

Jos ajatellaan postmodernia taidekenttää ja maailmaa, lausunnan perinteen vahvat ajatukset merkityksen löytämisestä ja välittämisestä, esiintyjän suorastaan sankarillisesta itsensä alttiiksi panosta ja paljastamisesta, pelkistetyistä, puhtaasta ja aidosta, ovat ongelmallisia. Postmoderniin ja uusiin runonvälittämisen muotoihin liittyy taas nimenomaan merkitysten vapaata leikkiä, karnevalismia, kirjoitetun ja puhutun sanan totuusarvon murenemistä ja niin edelleen.

Diskurssit, puhetavat ovat ajattelutapoja, tapoja esittää eli representoida jokin kohde tai aihe. Tämä vaikuttaa käytäntöihin ja sillä on näin todellisia seurauksia ja vaikutuksia. Todellisuus rakentuu siitä käyttämämme kielen kautta. Jotta lausuntataide voisi olla elävä taidemuoto myös tässä ajassa, meidän tulee olla tietoisia siihen liittyvistä diskursiivisista käytännöistä, käsitellä kriittisesti ja uusintaa lausuntaan liittyviä käsitteitä, perusolettamuksia ja konventioita. Genreen liittyvä kielenkäyttö on osa genreen liittyvän yhteisön ja identiteetin rakentamista, ylläpitoa ja merkityksien luomista. Tämä on ollut lausunalle tärkeää. Se on aina ollut pieni taidemuoto, joka olemassaoloon oikeuttaakseen ja varmistaakseen on pyrkinyt määrittelemään rajojaan hyvinkin tiukasti. Rajojen hämärtyminen on koettu taidemuotoa uhkaavaksi

asiaksi. Katson tämän olevan merkittävä syy siihen, miksi lausuntaan ei ole mielellään haluttu päästä teatterinomaisuutta tai sitä on, kuten juuri 1980-luvun ”teatterillisen lausunnan” kohdalla, ankarasti arvosteltu. On pelätty, että genren rajat liukenevat kokonaan pois ja lausunnasta tulee teatteria.

Toisaalta voidaan sanoa, että tämä rajojen varjelu, pelkistyneisyyden ja puhtaan lausunnan ideaali, on ollut liioiteltua, jopa turhaa siinä mielessä, että lausunta esitystilanteena on välttämättä näyttämötaidetta, ei kirjallisuutta. Se ei voi paeta niitä esitystapahtuman dynamiikkaan liittyviä asioita ja teatterillisuuden rakentumista, jotka ovat olennaisia myös draamalliselle teatterille. Voidaan siis myös ajatella, ettei lausunta edes ole oma taidemuotonsa (vaikka se haluaa sitä olla), vaan että se on teatteritaiteen kenttään kuuluva alalaji, taito, samoin kuin jonglööraus tai tulennielentä ovat sirkustaiteen kenttään kuuluvia erityistaitoja.

Lausunnan seurannaistaiteenomaisuuteen, ominaislaatuun, jossa lausunta ”lainaa” kaiken muualta (runoudesta, teatterista), liittyy myös postmoderni mahdollisuus, mahdollisuus nomadimaiseen asenteeseen, jossa taide ja taiteilija ei tunnusta kotipesää, sääntöjä, traditioita, vaan yhdistää siekailematta kaikkea mitä eteen sattuu, jonkinlaisena bricoleurinä, taiteellisten tilkkutäkkien tekijänä. Kuten Helena Sederholm on esittänyt, nykytaide voi olla tilapäistä, muodoltaan avointa, se voi olla prosessi, se voi olla paikallista, se voi muuttaa kontekstiaan, se voi lainata, käyttää kaikkea, sen sijaan että se olisi modernin taiteen kaltaisesti staattista, yhtenäistä, edistyksellistä, vakavaa, yhteiseen aatemaailmaan ja koulutettuun yleisöön tukeutuvaa. Lähivuodet tulevat näyttämään, omaksuuko lausunta tämän postmodernin, seikkailullisen ja kuljeskelevan asenteen – mitä se jossain määrin jo tekeekin – ja pystyykö se omaksuma uuden position. Lausunnalla on mahdollisuus olla omalaatuinen ja mielenkiintoinen runoustaiteen leikkikenttä, jossa seuraustaiteenomaisuutta ei enää tarvitse peittää tai kompensoida omaa tärkeyttä tai merkitsevyyttä korostamalla, vaan jossa rajojen katoaminen ja ideoiden ja ihmisten vapaa liikkuminen yli genererajojen on uudenlaista dynaamisuutta luova voimavara.

Lähteet

Ahonen-Mäkelä, Ritva 1975: Ilo puhua: ajatuksia puheilmaisuudesta. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Anderson, Benedict 2006 (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London and New York.

Altman, Rick 2006 (1999): *Film / Genre*. Bfi Publishing, London.

Arlander, Annette 1998: Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimnon kirjallinen osuus. *Acta Scenica 2*. Teatterikorkeakoulu.

Barthes, Roland 1993a: Tekijän kuolema, tekstin syntymä. Suom. ja toim. Lea Rojola, Pirjo Thorel. Vastapaino, Tampere.

Barthes, Roland 1993b: Tekstin hurma. Suom. Raija Sironen. Vastapaino, Tampere.

Burke, Kenneth 1950: *A Rhetoric of Motives*. New York.

Carlson, Marvin 2006 (1996): Esitys ja performanssi – kriittinen johdatus. Suom. Riina Maukola. Like, Helsinki.

De Marinis, Marco 2007: "The Performance Text". Teoksessa: Bial, Henry (toim.): *The Performance Studies Reader*. Routledge, London and New York.

Dewey, John 1999: *Pyrkimys varmuuteen: tutkimus tiedon ja toiminnan suhteesta*. Suom. Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.

Diamond, Elin 2007: "The Violence of "We": Politicizing Identification". Teoksessa: Reinelt, Janelle – Roach, Joseph (toim.): *Critical Theory and Performance*. The University of Michigan Press.

Erickson, Jon 2003: "Defining political performance with Foucault and Habermas: strategic and communicative action". Teoksessa: Davis, Tracy – Postlewait, Thomas (toim.): *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge.

Féral, Josette 1992: "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre". *Discourse* 14.

Fiske, John 2005 (1990): *Merkkien kieli*. Suom. ja toim. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen, Timo Uusitupa. Vastapaino, Tampere.

Frow, John 2005: *Genre*. Routledge, London and New York.

Gadamer, Hans-Georg 2006 (1975): Truth and Method. Continuum. London, New York.

Hall, Stuart 2005: Identiteetti. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen, Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.

Hannula, Mika 2001: Kolmas tila – väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana. Kuvataideakatemia, Helsinki.

Ilmonen, Kai 1991: ”Ritualismi ja suomalainen työväenliike”. Teoksessa: Peltonen – Stenvall (toim.): Myytit ja symbolit. Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.

Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero 1993: Diskurssianalyysin aakkoset. Vastapaino, Tampere.

Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero 1999: Diskurssianalyysi liikkeessä. Vastapaino, Tampere.

Kantonen, Lea 2005: Telta: kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A; 54. Like, Helsinki.

Karppanen, Esko 1992: Runon realisaatio lausuttuna: tutkimus lausuntataideteoksen ontologiasta ja viiden suomalaisen lausujan repertuaarista. Lapin yliopiston kielikeskuksen julkaisu 2, Lapin yliopisto, Rovaniemi.

Kirby, Michael 1990 (1987): A Formalist Theatre. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Kivivuori, Janne 1992: Psykokulttuuri: sosiologinen näkökulma arjen psykologisoitumisen prosessiin. Hanki ja jää, Helsinki.

Kolu, Siri – Mehto, Katri – Pennanen, Merja – Tihinen, Jani – Vesanen, Raisa 2003: Käyttöliittymä elämään – Ikkunoita draaman ja teknologian kohtaamiseen. Helsingin Ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja, Sarja A: Tutkimukset ja raportit 3. Yliopistopaino, Helsinki.

Koskenniemi, Pieta 2007: Osallistava teatteri– Devising – ja muita merkillisyyksiä. Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Lehtonen, Mikko 2000: Merkitysten maailma. Vastapaino, Tampere.

Marjanen, Kaarlo 1986: Puheilmaisuudesta taitona ja taiteena. Lausuntapedagoginen luentosarja. Toim. Antti Sovijärvi, Kaija Tanskanen, Else Tantt. Suomen Puheopiston julkaisuja, Helsinki.

Mehto, Katri 1997: ”Runo ruumis ja nautinto”. Teoksessa Mäkinen, Helka (toim.): Lihasta sanaksi – kirjoituksia suomalaisesta teatterista. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja No.2, Helsinki.

Morse, Margaret 1993: Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila. Teoksessa Tarkka, Minna (toim.): Video, taide, media. Gummerus, Jyväskylä.

Määttänen, Pentti 2002: Taideteos kokemuksena: John Deweyn taiteenfilosofian lähtökohtia. Teoksessa Haaparanta, Leila – Oesch, Erna (toim.): Kokemus. Juvenes Print, Tampereen yliopisto.

Ottolenghi, Valeria 1979: ”La considerazione genetica”. Teoksessa Molinari, Cesari – Ottolenghi, Valeria: Leggere il teatro: Un manuale per l’analisi del fatto teatrale. Vallecchi, Firenze.

Pavis, Patrice 1998: Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis. University of Toronto Press, Toronto and Buffalo.

Peltonen, Vihtori 1921: Puhetaito: kaunoluvun, puhe- ja esitystaidon perusteet sekä äänielinten hoito. Werner Söderström, Porvoo.

Platon 1977: Teokset / Ion. Suom. Marja-Itkonen-Kaila, Marianna Tyni, Kaarle Hirvonen. Otava, Helsinki.

Poppius, Olga – Salola, Eero 1925: Lausujan työ. Otava, Helsinki.

Postlewait, Thomas 1997: ”Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa”. Teoksessa Koski, Pirkko – Lahtinen, Outi – Mustonen, Eeva (toim.): Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus. Teatterimuseo. Yliopistopaino, Helsinki.

Reinelt, Janelle – Roach, Joseph (toim.) 2007: Critical Theory and Performance. The University of Michigan Press.

Rytkönen, Olavi 2003: Parhaat lavarunot. Johdatus Poetry slamiin, osa 1. Like, Helsinki.

Räsänen, Ilmari 1921: Seitsemän lausuntoharjoitusta. Gummerus, Jyväskylä.

Räsänen, Ilmari 1930: Kaunoluvun opas. Gummerus, Jyväskylä.

Salola, Eero 1960 (1930): Suullinen esitystaito. Otava, Helsinki.

Salola, Eero 1968: ”Lausuntataide”. Teoksessa Kuusi, Matti (toim.): Suomen kirjallisuus VII. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Salosaari, Kari 1995: Lähtökohtia lyriikan semiotiikkaan sekä yleiseen strukturaalipoetiikkaan. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen julkaisuja 29. Tampereen yliopisto, Tampere.

Santanen, Eino – Susiluoto, Saira (toim.) 2006: Uusi ääni. Otava, Helsinki.

Sauter, Willmar – Martin, Jacqueline 1995: Understanding Theatre – Performance Analysis in Theory and Practice. Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

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

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

Sederholm, Helena 2000: Tämähkö taidetta? WSOY, Porvoo – Helsinki – Juva.

States, Bert O. 2002: "The Actor's Presence – Three phenomenal modes". Teoksessa Zarrilli, Philip (toim.): Acting Reconsidered. Routledge, London and New York.

Suutela, Hanna 2005: Impyyet. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa. Like, Helsinki.

Tiusanen, Timo 1963: "Lausuntataiteen näkymiä". Teoksessa Tiusanen, Timo: Tapa puhua. Kirjayhtymä, Helsinki.

Tiusanen, Timo 1977: "Puhuttu sana taiteen välineenä". Teoksessa Tiusanen, Timo: Linjoja. Otava.

Vainikkala, Erkki 1991: "Poeettinen funktio ja reseptitutkimus". Teoksessa Kytömäki, Juha (toim.): Nykyajan sadut – joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto. Gaudeamus, Helsinki.

Ventola, Marjo-Riitta – Renlund, Micke (toim.) 2005: Draamaa ja teatteria yhteisöissä. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Yliopistopaino, Helsinki.

Vuorimies, Elina (toim.) 1998: Sinisalon Veikko ja lausujanplantut. Veikko Sinisalon stipendiraahasto. Gummerus, Saarijärvi.

Weston, Judith 1999: Näyttelijän ohjaaminen: kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon. Suom. Päivi Hartzell. TaiK julkaisut, Nemo, Helsinki.

Worthen, William B. 2005: "Moderni drama ja teatterin retoriikka". Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): Teatterin ja historian tutkiminen. Like, Helsinki.

Worthen, William B. 2007: "Disciplines Of The Text – Sites of performance".
Teoksessa Bial, Henry (toim.): The Performance Studies Reader. Routledge, London
and New York.

Painamattomat lähteet:

Heikkinen, Jarmo 1980: Suomen Lausujain Liitto 1938-1979. Diplomityö, Suomen
Puheopisto.

Koskinen, Marja-Kaarina 1998: Esittäjäkeskisyys, representatiivisuus ja kertojatasot
suomalaisen lausunnan kentässä ensisijaisesti viiden mestarilausujan produktioiden
lävitse tarkasteltuna. Lisensiaatintyö, Helsingin yliopisto.

Mäkelä, Martti 2001: Lausuja lausui, laus, laus, laus. – Raportti suomalaisesta
lausuntataiteesta vuonna 2001. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän
taiteen koulutusohjelman kirjallinen lopputyö.

Lehtiartikkelit ja internetlähteet:

Karppanen, Esko: "Viisastelun ikäneitoa kosivat suut – eli mitä onkaan lausunnan
kehitys?" Suomen Lausujain Liiton ja Logonomit ry:n Kaje –vuosikirja 1995.

Koskinen, Marja-Kaarina: "Lausunnan opettamisesta, päämääristä, suuntauksista".
Suomen Lausujain Liiton ja Logonomit ry:n Kaje –vuosikirja 1995.

Manninen, Teemu: Pääkirjoitus 3/2006: Moniäänisyydestä. Tuli & Savu 3/2006.
Osoitteessa: <http://tulijasavunihil.wordpress.com/lehtiarkisto/paakirjoitus-3-2006/>
Luettu: 15.8.2008

Pääkkönen, Sirpa: "Lausuja voi luoda runosta monta maailmaa". Helsingin Sanomat
9.2.2007

Pääkkönen, Sirpa: "Huumori palasi runoteltaan". Helsingin Sanomat 23.8.2007

Ripatti, Matti: "Runous on räjähtävää ääniteatteria". HS 29.6.2008.

Salola, Eero: "Tarvitsemme Lausujaliiton". Naamio 7-8 / 1937.

Similä, Ville: "Runoja ja pässin kiveksiä. Ravintolat tarjoavat kaljan kyytipojaksi".
Ylioppilaslehti. Osoitteessa: <http://www.ylioppilaslehti.fi/2002/020312/runot.html>
Luettu: 30.4. 2008

Vainio, Sami: "Lavarunous taipui kirjan kansiin - Opaskirja poetry slamin harrastajille
on Olavi Rytkösen ensimmäinen `ei-savolainen´ kirja". Lokakuu 2003. Osoitteessa:
http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_03/ajankoht/ajankoht_10_03_runo.html
Luettu: 30.4. 2008

"Poetry Slam pakottaa paljaana lavalle". Etelä-Suomen Sanomat 25.5.2007

"Runous liimautui roskiksiin". Aluelehti Päijät-Häme. 25.6. 2008

Suomen Lausujain Liiton esittely osoitteessa:
<http://www.suomenlausujainliitto.fi/esittely.html>
Luettu: 15.5. 2008

Suomen Lausujain Liiton säännöt osoitteessa:
<http://www.suomenlausujainliitto.fi/tehtava.html>
Luettu: 15.5. 2008

Suomen Lausujain Liiton jäsenluettelo osoitteessa:
<http://www.suomenlausujainliitto.fi/jasenisto.html>
Luettu: 15.5. 2008

Lausuntataiteen historiasta / Suomen Lausujain Liiton vaiheista osoitteessa:
<http://www.suomenlausujainliitto.fi/historia.html#historia>. Artikkelit: Iiro Kajas.
Luettu: 15.5. 2008

Eronen, Ella, osoitteessa: <http://artikkelihaku.kansallisbiografia.fi/artikkeli/1127/>.
Artikkeli: Helka Mäkinen
Luettu: 2.5.2008

Hahmometodi, osoitteessa: <http://www.elisanet.fi/anna.groth/Hahmometodi.html>
Luettu: 20.6. 2008

Jouni Tossavaisen Kerro-partituuri, osoitteessa: www.nokturno.org/jouni/Jouni-Tossavainen_Kerro-partituuri.pdf
Luettu: 2.5.2008

Linnunlaulupuu, osoitteessa: <http://www.nokturno.org/linnunlaulupuu/>
Luettu: 2.5.2008

Open mike, osoitteessa: http://en.wikipedia.org/wiki/Open_mike
Luettu: 10.3.2008

Performance poetry, osoitteessa: http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_poetry
Luettu: 10.3.2008

Poetry reading, osoitteessa: http://en.wikipedia.org/wiki/Poetry_reading
Luettu: 11.3.2008

Poetry slam, osoitteessa: <http://www.poetryslam.com/modules.php?name=MainPage>
Luettu: 11.3. 2008

Runous, osoitteessa: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Runous>
Luettu: 25.2.2008

Suomalaisten teatterissa käynti huhtikuu 2004, Suomen Teatteriliitto ja Taloustutkimus Oy, osoitteessa: <http://www.teatteriliitto.fi/netpdf/Tutkimus04.pdf>
Luettu: 25.2. 2008

Muut lähteet:

Runoraati 23.12.2004, VHS-taltiointi, YLE.

YLE, TV1 K-reppu 11.9. 2007
Katsottu 11.9.2007.

LIITTEET

Liite 1: Kyselykaavake, Keski-Suomen Opisto, Suomen Lausujain Liiton kurssi, heinäkuu 2007.

Lausujakysely

Suolahti
heinäkuu 2007

- voit vastata nimettömästi
- vastaa juuri niinkuin SINÄ ajattelet: oikeita tai väriä vastauksia ei ole!
- jos tarvitset lisää tilaa, jatka kirjoittamista kääntöpuolelle
- älä pidä kiirettä – voit miettiä asioita rauhassa ja palauttaa kaavakkeen kurssin päättyessä, kuitenkin VIIMEISTÄÄN LAUANTAINA 14.7. klo 9.00 mennessä. Palauta puutalon aulassa olevaan lootaan.
- jos sinulla on kysyttävää, ota yhteys Katri Mehtoon

NAINEN _____

MIES _____

IKÄ _____

ASUINPAIKKA (lääni) _____

KOULUTUS

kansakoulu _____

oppikoulu _____

lukio _____

ammattikoulu tai muu ammatillinen koulutus _____

ammattikorkeakoulu _____

yliopisto tai muu korkeakoulu _____

muu, mikä _____

1. Kauanko olet harrastanut lausuntaa?
2. Miten harrastat lausuntaa (opistojen ryhmät tms)?
3. Esiinnytkö säännöllisesti (yksin tai ryhmässä)?
4. Kuinka monta kertaa vuodessa keskimäärin esiinnyt (yksin tai ryhmässä)? ___
5. Missä yhteyksissä lausut? Merkitse tärkein lausunnan käyttöyhteys numerolla 1, toiseksi tärkein numerolla 2 jne.

itse tai esitysryhmän kanssa järjestetyt esitykset _____

Lausujain liiton järjestämät tilaisuudet _____

kurssien ja koulutuksen yhteydessä järjestetyt esitykset ja demot _____

yksityistilaisuudet (syntymäpäivät, hautajaiset jne) _____

paikalliset avoimet juhlatilaisuudet (kunnan itsenäisyyspäivän juhla, avajaiset jne) _____

valtakunnalliset avoimet juhlatilaisuudet _____
muut, mitkä _____

6. Saatko / oletko saanut palkkaa tai palkkiota esiintymisistäsi?

Aina _____ Useimmiten _____
Joskus _____ Harvoin _____ En koskaan _____

7. Oletko pitänyt omaa lausuntailtaa (yksin tai taiteellisen työryhmän kanssa - muuten kuin vakituisten harrastusryhmien yhteyksissä)? _____

8. Jos olet pitänyt oman illan / iltoja, oletko käyttänyt ohjaajaa?

Aina _____ Joskus _____ En koskaan _____

9. Oletko Lausujain liiton jäsen? Kyllä _____ Ei _____ Koejäsen _____

10. Miksi harrastat lausuntaa? Mikä siinä kiinnostaa, mitä se antaa sinulle jne?

11. Mitä lausunta mielestäsi on, mikä sille on ominaista? Mistä siinä on kysymys?

12. Kun katsot lausuntaesitystä, mihin asioihin kiinnität huomiota?

13. Millainen on mielestäsi hyvä lausuntaesitys? Mitä sille on ominaista? Mitä se herättää sinussa katsojana?

14. Millainen on mielestäsi huono lausuntaesitys? Mitä sille on ominaista? Mitä se herättää sinussa katsojana?

15. Onko mielestäsi lausunta muuttunut sinä aikana kun olet harrastanut tai seurannut sitä? Jos on niin miten?

16. Oletko ohjannut lausuntaesitystä (ryhmälle tai yksittäiselle esiintyjälle)?

17. Jos olet ohjannut / ohjaat, mihin asioihin kiinnität huomiota? Mitä ohjaat? Mikä on tärkeää? Miten hahmotat prosessia (esim. näyttelijäntyön kautta, tilan kautta, teeman kautta, tekstin kautta, rytmin kautta jne jne)?

18. Oletko ollut mukana harjoitusprosessissa tai koulutus-/kurssijaksolla, jossa on käytetty yhteistoiminnallisia työtapoja (= koko ryhmä aktivoituna, tehdään yhdessä prosessinomaisesti) ? Käytätkö itse ohjatessasi / opettaessasi tällaisia ryhmätyöskentelyn menetelmiä?

19. Ohjaajana tai/ja esiintyjänä – mistä saat ideoita, innostusta, virikkeitä, vaikutteita?

20. Mikä on merkittävin lausuntaan liittyvä oivalluksesi, muutoksesi, vallankumouksesi, kehityksesi tms joka sinulle on henkilökohtaisesti tapahtunut?



Liite 2: Vastaukset kysymyksiin 12, 13 ja 14. ³⁸⁴

Suolahden kesän 2007 kurssilla oli osallistujia 48. Kyselyyn vastaajia oli yhteensä 21, joista miehiä oli kuusi. Vastaajien ikäjakauma ulottui kolmestakymmenestä yhdestä seitsemäänkymmeneenkuuteen, vastaajien keski-ikä oli 55,5 vuotta.

12. Kun katsot lausuntaesitystä, mihin asioihin kiinnität huomiota?

- Kokonaisvaltaista olemista, haluan kuulla, läsnäoloa.
- Ulosantiin, äänenkäyttöön, ikään, lavastukseen ja puvustukseen.
- Keskityn havaitsemaan, katsomaan ja kuuntelemaan esiintyjän ja hänen tarjoamansa kokonaisuudessaan. Jos koen, että minussa syntyy elämyksiä / kuvia, uppoan niihin. Jos ei, lähdän analysoimaan syitä siihen. Hyvän esityksen jälkeen voi myös miettiä syitä siihen, että miksi se toimi, miten esiintyjän onnistui koskettaa tuota hetkeä, jolloin taide syntyy.
- Artikulaatio, selkeys ja rytmi, energia, tilankäyttö, onko esiintyjä ”aito”, uskonko siihen mitä hän puhuu, miten tekstit toimivat yhdessä.
- Teksti on tärkeä mutta myös se miten ymmärrettävästi lausuja pystyy välittämään kuulijalle sen, mitä hän runoilla haluaa kertoa (myös lavastus, valaistus, puvustus ym).
- Lavastus, esiintyjän tapa tehdä runoja, liikkeet / eleet, ”puhe”.
- Lausujan äänenkäyttö, tekstin sopivuus esittäjälle / tilanteeseen.
- Ulkoinen esiintyminen (hallinta, äänenkäyttö, asian esiintuominen), tekstin valinta.
- Rauhoittuneisuus, selkeys, kuuluvuus, esityksen mielenkiintoiseksi tekeminen.
- Teksteihin, tekstin välittymiseen, visuaaliseen näyttämökuvaan, liikeilmaisuuksiin, ääneen.
- Kuuluvuuteen, äänen kauneuteen ja asioiden julkituontiin.
- Usein jo alussa minulle selviää, onko esitys mielenkiintoinen, saako se minua kiinnostamaan, voisi puhua lavakarismasta, sitä joko on tai ei ole.
- Kokonaisuutta: tekstisisältöä, esittämistä, lavasäteilyä, tilankäyttöä, kehonkieltä, kuuluvuutta ja kymmeniä näihin liittyviä asioita.
- Tekstin ilmaisuun, kokemukseeni miten esittäjä tuo esille runoilijan sanoman.
- Äänenkäyttöön, sävyihin, äänen liikkuvuuteen ja siihen mitä hän sanoo, kiinnostavuuteen.
- Siihen itseensä, jos esitys on hyvä, siihen sanomaan, tulkintaan.
- Olemukseen, läsnäoloon, tilankäyttöön, äänen selkeyteen, kontaktiin, toimimiseen suhteessa itseän, tekstiin, tilaan ja yleisöön.
- Esiintyjän eleisiin ts. kehonkieleen.

³⁸⁴ Tässä lisensiaatintyössä olen käyttänyt lisäaineistona vain kyseisten kohtien vastauksia. Muun vastausmateriaalin tulen purkamaan ja käyttämään väitöskirjassani. Olen esittänyt annetut vastaukset sellaisinaan, muuttamatta kirjoitusasuja tai sanamuotoja, ellei se ole ollut asian ymmärtämisen kannalta välttämätöntä.

- Siihen, onko lausuja lavalla rauhassa, on ihana katsoa esitystä, jonka lausuja uskaltaa olla lavalla, ihmisten edessä läsnä sellaisena kun on. Tekniikkaa ja rekvisiittaa, musiikkia ym. Lausuntaesityksen osaa tai elementtiä arvostan vain jos se palvelee välittymistä mitä lausuja haluaa sanoa. Mikään tekniikka yms. ei auta jos lausuja ei anna kaikkea itsestään, sitä jotain joka on totta ja koskettaa ja vaatii rohkeutta.
- Katson esitystä, se joko kiinnostaa tai ei, se joko koskettaa tai ei.
- Teksti, miten lausuja tuo tekstin esille.

13. Millainen on mielestäsi hyvä lausuntaesitys? Mitä sille on ominaista? Mitä se herättää sinussa katsojana?

- Kiinnostava teksti, herättää ajatuksia – haluan välittää kokemukseni (ajatukset) muille.
- Hyvä lausuntaesitys koskettaa jollakin tavalla, itkettää, naurattaa, antaa ajatuksia.
- Esitys on katsomisen arvoinen vain, jos sen tarkoitus on hyvä (en tarkoita positiivisuutta) ja kertoa jotain totta. Voi olla tosi rankkakin aihe tai sanoma, kun sillä on hyvä tarkoitus, ei millään mässäily tai katsojan shokeeraaminen. Minun kokemuksessa tunteiden takana minun sisällä on vielä syvempi paikka, jossa on täysin hiljaista, ja jossa tiedän, mikä on totta elämässä, maailmassa, toisessa ihmisessä. Vilpittömyys, tekemisen ilo, kaikkensa antaminen, rakkaus (en tarkoita tunteellista, henk.koht. rakkautta vaan rakkautta elämään, johonkin suurempaan), niitä on hyvässä esityksessä.
- Kehonkieli tukee tekstin sanomaa. Esitys antaa kuulijalle aikaa ottaa vastaan esityksen tarina. Rytmii. Erilaisia tunnetiloja.
- Ajatuksen selkeyttä, äänen, kehon ja tilan täyteläisitä yhteistyötä viestin perille viemiseksi. Läsnäoloa tällä hetkellä maailman tärkeimmässä asiassa.
- Että asiat siinä ovat tosia, vaikka kuviteltuinakin. Että ne kerrotaan kuin hätkähdyttävänä totuuksina.
- Kuuluva! Kiinnostava – iloinen, naurattava, surullinen, kertova, tunteellinen, vaihteleva. Herättää tunteita, ajatuksia ja mielihyvää.
- Siinä näkyy valmistelu. Kontakti yleisöön. Ottaa tilan käyttöön. Tekstin sisäistäminen oman näköiseksi, todeksi. Esitys tempaa mukaansa. Herättää minussa samaistumisen kokemuksia. Eri tunnetiloja. Kiinnostavia runoja.
- Elämyksiä antava, yksikin pieni elämys voi riittää.
- Muodon ja sisällön yhteensopivuus: ettei liike ja rekvisiitta syö esitystä, nakerra sisältöä, tee siitä onttoa ”paljon melua tyhjältä” -malliin. Koskettavuus. Jos naurattaa, jos itkettää, lausuntaesitys on vaikuttanut. Myös kokeileva, rohkea ja ennakkoluuloton esitys viehättää.
- Hyvin valittu aihe. Hyvin tunteikas esitys runon aiheen mukaan. Ahaa elämyksiä. Tunnetiloja runon sanoman mukaan ja hyvän tulkinnan ansiosta.
- Pitää kuulijan – katsojan hyppysissään, kiinnostava.
- Se herättää oivalluksia, tunne-elämyksen, muiston.
- Esitys antaa kuulijoilleen nautinnollista kuultavaa – teksti hyvä, antaen eri näkökulmia, käsittelemistä, tunteita jne.

- Puhutteleva teksti, sisällön ilmituonti, nöyryys!!
- Lausuja on tekstiensä takana. Antaa elämys.
- Tekstin ymmärtäminen ja välittyminen katsojalle on onnistunut. Esittäjän ääni ja tekniikka ovat kunnossa. Esitys on ohjattu taiten; tehosteet (äänet, valot, musiikki) sopivat esitykseen. Hyvä lausuntaesitys lähes hurmioittaa siten että on pahoillaan kun esitys loppuu.
- Hyvä esitys koskettaa, pakottaa pohtimaan ja tekemään kysymyksiä. Esitetyt tekstit muodostavat kokonaisuuden tai tarinan tai dialogin. Hyvässä esityksessä on jonkinlainen kaari, se ei ole tasapaksu.
- Jos olen saanut hetken, missä luovat elämykset heräävät mielessäni, esitys on ollut hyvä.
- Jos lausuja saa heräämään joitakin kysymyksiä, tunteita, se sujuu mutkattomasti eteenpäin.
- Herättää tunteita, ajatuksia, ottaa valtaansa.

14. Millainen on mielestäsi huono lausuntaesitys? Mitä sille on ominaista? Mitä se herättää sinussa katsojana?

- Teksti ei kiinnosta, huono valmistautuminen (tietysti) – se unohtuu!
- Sanoista ei saa selvää, esiintyjä pelkää, ei osaa tekstiä, ei ole aito, en yksinkertaisesti pysy kärryillä.
- Sellainen esitys, jossa esiintyjä esittelee omia kykyjään ja haluaa kovasti näyttää, miten taitava ja hyvä on, ei anna minulle mitään. Se ei kosketa ja on vain epämiellyttävä katsoa, vaikkapa esiintyjä olisikin teknisesti tosi taitava. Tarpeeton pilkkaaminen, haukkuminen, ihmisten ja minkä tahansa alas laittaminen lausuntaesityksen tarkoituksena on epämiellyttävää, samoin se, että naurujen kalastamiseksi pistetään halvalla jotain tai joitakuita.
- Huitova kehonkieli, epäselvä artikulointi, harhaileva katse. Myötähäpeää.
- Maneerisuutta, ennalta arvattavuutta, epäintensiivisyyttä / löysäilyä, ajatuksen epämääräisyyttä, uuvuttavaa – tekee epätoivoiseksi ja panee korskahtelemaan, tekee mieli purra!
- Diivailu, pateettisuus. Kun Eino Leinoa tulkitaan liian isoin elkein.
- Hiljainen, monotoninen esitys. Ei saa selvää mitä yritetään sanoa. Yksitoikkoinen, luettu, mitään sanomaton. Odotan esityksen loppuvan. Tympäisee.
- Ääni ei kuulu, on epäselvä. Rytmitys puuttuu, on tasapaksua. Pateettista.
- Sen unohtaa seuraavana päivänä. Mikään ei mene perille. Epäkiinnostava aiheeltaan ja esitykseltään jne.
- Se ei kosketa. Lausujan runomaailma ei avaudu, siihen ei pääse sisälle. Olen tekstilähtöinen, jos esitetään runoilijoiden tekstejä joista pidän, olen herkempi pitämään esitystä hyvänä. Lisäisin vielä, että lausuntaesityksen ei tarvitse olla aina niin ymmärrettäväkään. Se voi vain yksinkertaisesti vaikuttaa voimakkaasti, jotain liikahdaa minussa.
- Epäselvä puhe ja heikko kuuluvuus. Paatos. Liiallinen näyttelemine. Mielestäni lausunta ei saisi olla teatteria.

- Narsistinen, herättää torjuntaa ja myötähäpeää.
- Tasapaksu, huono äänenkäyttö, väärä rytmitys. Pientä suuttumusta, halua neuvoa.
- Ei ollut annettavaa tekstin ja esityksen osalta. Huonosti valmisteltu, yleisöä aliarvioiva.
- Epäselvä puhe, liiallinen paatos, ylimielinen asenne kuulijoihin. Liiallinen itsevarmuus, narsismi, liiallinen itsensä toistaminen.
- Huonosti hahmotettu tai liian konstaileva. Liian pitkiä taukoja tekstinosien välillä. Hiljainen äänenkäyttö, kuulijan täytyy saada selvää kuulemastaan tekstistä.
- Valittua tekstiä ei ole ajateltu. Teatraalisuus, turhat eleet / liikkuminen. Liikaa "kamaa" näyttämöllä. Esittäjän ääni (hiljainen, takakireä ym.). Esitys on liian pitkä. Huonon esityksen katsominen herättää usein noloutta; ärtymystä, pettymystä.
- Huono esitys tuntuu ulkokohtaiselta: lausuja esittää kenties teknisesti hyvinkin kauniita sanoja ja älykkäitä ajatuksia, mutta ne eivät vaikuta hänen ajatuksiltaan. Tunteita ja kysymyksiä ei kuulijaan synny.
- Lausuja uppoaa omaan yksityiseen meditatiiviseen tilaansa, jota hän ei voi jakaa katsojien kanssa. Jos katsoja jää esiintyjän "meditatiivisen tilan" ulkopuolelle, koen, että esitys oli "huono" eli ei puhutellut / koskettanut minua.
- Esiintyjä on epävarma ja se näkyy. Se herättää vihaa taikka myötätuntoa: voi ei, olis suonut onnistuvan.
- Harmaa, innoton, huono teksti. Miksi? Joskus myötähäpeä - harvoin