

Jyri Siimes

**POIKANA OLEMISEN NÄYTTÄMÖILLÄ**  
sukupuolisensitiivinen teatteripedagogiikka  
ryhmäkeskeisessä ja kehollisessa prosessissa  
esimerkkinä Sällit-teatterin Kullervo

informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta ITC

Pro-gradu tutkielma

huhtikuu 2019

# TIIVISTELMÄ

Jyri Siimes : Poikana olemisen näyttämöillä – sukupuolisensitiivinen teatteripedagogiikka ryhmäkeskeisessä ja kehollisessa prosessissa esimerkkinä Sällit-teatterin Kullervo  
Pro-gradu tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Teatterin ja draaman tutkimuksen maisteriohjelma  
Huhtikuu 2019

---

Pro-gradu opinnäytetyössäni tutkin sukupuolisensitiivistä kehollista teatteripedagogiikkaa. Tutkimuskohteenani on teatteriryhmä Sällit jonka ohjaajana olen toiminut vuodesta 2012. Murrosikäisten poikien kehollisuutta tarkastelen Sukupuolisensitiivisestä työotteesta käsin keskittyen heidän omiin kertomuksiinsa omasta kehollisuudestaan ja vertaan niitä omiin havaintoihini. Analysoin, tämän etnograaffisen lähestymistavan kautta, havaintojani ja kokemuksiani teatteripedagogiikasta, ja konstruoin omaa teatteripedagogista ajatteluani suhteessa Jouni Leikosen teatteripedagoseen ajatteluun. Tutkin kinesteettisen empatian ja kehollisen resonanssin käsitettä suhteessa murrosikäistenpoikien kehollisen hahmottamisen kehittymiseen ja luovaan kehonkäyttöön teatterillisessä prosessissa. Myös pohdin teatterillista kehollista työskentelyä eräänlaisena liminaalisena tilana, joka mahdollistaa vapaan kehollisen luovan toiminnan

Nostan Sällien 2017 ensi-iltansa saaneen näytelmän Kullervo tekoprosessin ja esitysanalyysin Richard Schechnerin esityksen valmistusprosessin ajallisessa ja vuorovaikutuksellisissa malleissa. Pohdin ryhmäkeskeistä toimintaa näissä malleissa myös esityksen tekijyyden kannalta, eli kuinka kaikki prosessiin osallistuvat tahot tuovat panostaan kyseiseen teokseen. Harjoitus prosessin alkuvaiheen tuottamat erilaiset tulkinnat kalevalaisen Kullervon tarinasta vertautuu nykyajan nuorten miesten elämään ja tuottaa näistä yhdessä lopullisen teatteri esityksen. Tällöin esitys luo tekijöidensä yhteisomisteisen ja moniäänisen esityksen jossa kohtaa nykyajan nuortenmiesten maailma kalevalaisen Kullervon tarinan pohjalle.

Avainsanat: teatteripedagogiikka, poikateatteri, sukupuolisensitiivisyys

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet .....	3
2.2 Sukupuolisensitiivisyys.....	5
2.3 Liminaalisuus.....	8
2.4 Kinesteettinen empatia ja kehollinen resonanssi.....	9
3. Lähtökohtia poikateatterin harjoitteluun .....	11
3.1 Poikateatteri välitulana .....	14
3.1.2 Reflektiivinen pedagogiikka ja lähikehityksen vyöhyke .....	15
3.1.3 Leiritulen pedagogiikka .....	17
3.2 Leikosen pyramidi – Siimeksen spiraali.....	20
4 Poikana olemisen teatteripedagogiset haasteet .....	27
4.1 Poikien kertomaa: motiivit ja kokemukset .....	30
4.1.1 Poikien kehollisuus.....	31
4.1.2 Harjoitustilanteen liminaalisuus, kinesteettinen resonanssi ja ne tytöt .....	35
5. <i>Kullervo</i> – prosessianalyysi.....	44
5.1 Sällien prosessi ajallisessa ja vuorovaikutteisessa mallissa .....	46
5.2 Ohjaajan ja esitysdramaturgin suhde .....	48
5.3 Tilan ja kehon dramaturgia, roolittomuus/roolillisuus ja tekijyys .....	50
6 <i>Kullervon</i> esitysanalyysi .....	53
6.1 Kohtaus 1 ” <i>Kullervon</i> esittely ja historia” .....	53
6.3 <i>Kullervon</i> koitokset vesi, tuli ja ilma/maa.....	59
6.3.1 Vesi – uppotukin nosto .....	59
6.3.2 Tuli – sauna .....	61
6.4 ”Mikä vittu sua <i>Kullervo</i> oikein vaivaa?” .....	66
6.5 Ilmarisen Instituutti Erityisille Nuorille – IEN .....	67
6.5.1 Ilmarisen monologi ja ensimmäinen koulukohtaus .....	67
6.5.2 Ilmarisen toinen monologi ja välitunti .....	70
6.5.3 Opettajan tuho ja <i>Kullervon</i> pako .....	73
6.6 <i>Kullervon</i> yksinäisyys .....	74
6.7 Miekka/Sisko .....	76
7. Lopuksi .....	80
Lähteet ja aineisto:.....	83

## 1. Johdanto

Kiinnostuin poikateatterista vuonna 2009 nähtyäni Teatris-raadin jäsenenä Mikkelin Poikateatterin esityksen. Tuolloin vielä Hotmales-nimellä kulkeneen ryhmän esitys oli Mikkelin Poikateatterin ensimmäisen toimintavuoden tuottama produktio. Keväällä 2010 kiinnostus kasvoi, kun näin Ramppikuume-tapahtumassa saman ryhmän toisen esityksen. Mieleni valtasi suuri ihmetys, kun totesin näiden nuorten miesten teatteri-ilmaisun kehittyneen ryhmässään nopeammin kuin mikä kokemukseni mukaan oli teini-ikäisille pojille tyypillistä teatteri-ilmaisun sekaryhmissä. Miksi poikien näyttämöajattelu vaikutti kehittyvän paremmin poikaryhmissä?

*Kati Kinnunen* toimii Mikkeliissä äidinkielen ja ilmaisutaidon lehtorina. Hänen vuonna 2008 aloittamansa poikateatteritoiminta Mikkeliissä on nyt tietääkseni maassamme ensimmäinen pysyvään toimintaan tähtäävä poikateatteri. Kinnusen lähtökohta oli lähteä tekemään lukiopojien kanssa teatteria ilman, että hän otti mallia mistään aikaisemmasta toiminnasta tai mitenkään poikiin erityisesti suunnatusta taidepedagogisesta muodosta (Kati Kinnusen haastattelu 27.4.2013).

Hain ja sain Tampereen kaupungilta apurahan poikateatteritoiminnan aloittamiseksi vuonna 2012. Saman vuoden syksyllä pääsin aloittamaan toiminnan. Vuonna 2013 nimellä kulkenut Tampereen Poikateatteri siirtyi Sottiisi Fun Club ry:n ylläpitämäksi toiminnaksi. Nykyisellä nimellä Sällit toiminta on vuonna 2018 vakiintunutta ja vankalla pohjalla. Yksittäinen kokeilu on muuttunut pysyväksi toiminnaksi ja sen koen suurena saavutuksena. Tämä opinnäytetyö on minulle itselleni myös eräänlainen välitilinpäätös siitä työstä, mitä Sällien kanssa olen tehnyt.

Alkuperäinen kiinnostukseni poikateatteriin on siis ollut pedagoginen, mikä on asettanut minut pohtimaan omia ja kollegoitteni vakiintuneita teatterikasvatuksellisia premissejä. Itsestäni tuntui, että murrosikäisen pojan kehollinen kömpelyys, motorinen epätarkkuus ja näiden kautta syntynyt epävarmuus näyttämötyöskentelyssä leimattiin helposti lahjattomuudeksi. Työskenneltyäni jo seitsemättä toimintavuotta Sällien kanssa voisin kirjoittaa monestakin eri näkökulmasta. Viime aikojen työskentely ryhmässä on kuitenkin

nostanut esiin ennen muuta kysymyksiä kehollisuudesta ja kehollisesta ilmaisusta. Tästä syystä tärkeimmäksi tutkimuskysymykseksi on noussut poikien kokemus omasta kehollisuudestaan. Oman teatterinäkemykseni keskiössä on näyttelijän keho toimivana entiteettinä. Ihminen teatterissa toimii kehollisena oliona ja katsoja vastaanottaa esitystä omalla kehollaan. Esiintyjien keskinäinen toiminta on minulle kehollista ja myös ryhmän ohjaaminen on kehollista toimintaa.

Matkani Sällien kanssa on ollut vaiheikas ja annan sen näkyä myös tässä työssä. Työni jakautuu kolmeen osaan. Ensiksi käyn lävitse tutkimuskysymykseni ja metodologiani. Luvussa kolme hahmotan tämänhetkistä pedagogista ajatteluani. Tässä en pyrikään luomaan minkäänlaista uutta tai kaikenkattavaa teatteripedagogista ajattelua. Kyseessä on summaus niistä ajatuksista, jotka ovat alkaneet korostua työskentelyssä Sällien kanssa. Nämä samat ajatukset toki ovat keskeisiä minulle myös muussa työssäni ilmaisutaidon opettajana ja ohjaajana, mutta Sällien kautta ne ovat saaneet minussa aikaiseksi uudenlaista pohdintaa.

Luku neljä rakentuu poikien itse kertomille kokemuksille. Poikien haastatteluissa ilmenneet puhutavat ja kokemukset ovat kiinnostukseni keskiössä kun pyrin hahmottamaan omaa teatteripedagogiikkaani. Tämä osa pitää sisällään myös kuvauksia omista kehollisistani kokemuksistani Sällien kanssa. Luvussa 5, analysoin Sällien Kullervo esityksen prosessia ja pohdin ryhmäkeskeisen toiminnan suhdetta aiemmin esittämään pedagogiseen ajatteluun.

Tämä pro-gradu tutkielma pohjautuu ammattikorkeakoulu Metropoliaan tekemääni teatteri-ilmaisun ohjaajan kirjalliseen opinnäytetyöhöni ”Tampereen poikateatterin touhu ja Ruho – Näkökulma sukupuolisensitiiviseen teatteripedagogiikkaan” (Jyri Siimes 24.2.2017) Se, että teatteritoiminta on kahdessa vuodessa tuottanut Kullervon kaltaisen esityksen ja sitä kautta kiinnostavaa materiaalia lukuihin 5 ja 6, huomaan teatteripedagogiani olleen nopeassa ja intensiivisessä kehitysvaiheessa poikien mukana.

Sukupuolen problematiikka ja nuoruuden teemat ovat jatkuvasti läsnä työssäni. En väitä, että saan niistä sen suurempaa uutta ja mullistavaa tietoa aikaiseksi – se ei ole tarkoituskaan. Avoimeksi jäävät kysymykset saavat jäädä näkyviin. Näin nostan ehkä itselleni tietoon myös ne asiat, joista en vielä tiedä.

## 2. Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet

Tutkimusmenetelmäni on osallistuva etnografia, jossa yhdistän mukana olleiden poikien haastatteluja ja omaa osallistuvaa havainnointiani. Omia työpäiväkirjojani olen pitänyt säännöllisen epäsäännöllisesti ja olen antanut haastatteluista nousevan tiedon myös ohjata opinnäytetyön tematiikkaa. Kehollisuus nousee esiin poikien haastatteluista kahdesta näkökulmasta: poikaruumis kulttuurisena konstruktiona ja Sällit yhteisön muodostama kehollinen ruumis toimivana näyttämöllisenä subjektina. Poikien kertomuksia törmäytän omiin havaintoihini.

Kuvaan tutkimustani etnografiseksi tutkimukseksi, jossa olen ollut mukana osallistuvana havainnoitsijana. Samaa lähestymistapaa on käyttänyt myös Bruce Burton artikkelissaan *Staging the Transition to Maturity: Youth Theater and the Rites of Passage Through Adolescence*. Burton toteaa artikkelissaan, että etnografia toimii samalla toimintatavalla kuin draamallinen prosessi. Se luo tasapainon osallistujalle, joka on sekä tarkkailija että dynaamisen prosessin osa. (Burton 2002, 65) Omassa tutkimuksessaan Burton toimi siis samanlaisessa positiossa kuin minäkin, hän oli sekä ryhmän ohjaaja, että ryhmän prosessia tutkiva henkilö. Burton tutki rinnakkain kahta erilaista ryhmää yhden toimintakauden ajan. Hän vertasi näiden kahden ryhmän prosesseja (Burton 2002 s.66). Itse toimin ohjaajana ja opettajana nyt seitsemättä vuotta yhdelle ryhmälle, jonka jäsenistössä on ollut vaihtuvuutta. Voin siis katsoa omaavani yhden ryhmän kanssa pidemmän perspektiivin kuin Burton, mutta en voi verrata havainnointiani toiseen verrokkiryhmään. Koska Sälleissä on ollut vaihtuvuutta matkan varrella, tavoitan nähdäkseni kattavan kuvan siitä mitä pojat ovat kokeneet ryhmässä toimiessaan.

Poikien puolistrukturoiduissa haastatteluissa nousi esille seitsemän keskeistä teemaa. Niitä esittelen luvussa 4 ja vertaan niitä omiin havaintoihini. Osalta pojista pyysin vielä täydentäviä haastatteluja joko nauhoittaen tai pikaviestimiä käyttäen. Myös täydentävissä haastatteluissa pojat olivat tietoisia siitä, että käytän heidän lausuntojaan tässä työssä. Näissä täydennyshaastatteluissa pojat halusivat tuoda esiin asioita, joita eivät halunneet sanoa ryhmähaastattelussa.

Haastattelin puolistrukturoidun teemahaastattelun menetelmällä yhteensä 21 poikaa kolmessa eri ryhmässä ja lisäksi otin sähköpostitse ja tekstiviesteillä yhteyttä neljään alkuvaiheessa mukana olleeseen poikaan. Tein myös tarkentavia lisäkysymyksiä pojille. Poikien anonymiteettiä suojellakseni olen koodannut heidät numeroilla ja lisäksi litteroinnissa olen muuttanut sanamuotoja niin, ettei haastatteluun osallistunut poika olisi tunnistettavissa. On myös tapauksia, joihin viitataan vielä yleisemmin ilman litterointia, jos haastateltava on sitä pyytännyt. Olen kuitenkin tarkistanut näiden kohtien sanallistukset haastateltavalta, jotta olen tulkinnut hänet oikein. Koodatessani haastateltaviani arvoinkin heille numeron (esim. Poika 1), jottei numerojärjestyksen pohjalta olisi pääteltävissä ovatko he olleet samassa teemahaastattelussa. Kaikki haastattelut ovat hallussani mahdollista jatkotutkimusta varten ja tarvitessani voin myös pohtia, kuinka haastattelutilanne vaikutti vastauksiin. Voin esimerkiksi vertailla, kuinka paljon kumpikin haastattelu poiki tarkentavia yhteydenottoja poikien taholta.

Luvuissa viisi ja kuusi käytän tutkimusmateriaalina myös *Kullervo*-näytelmän keskeisten näyttelijöiden ja apunani toimineen esitysdramaturgin haastatteluja. Näissä *Kullervoon* osallistuneet Sällit ovat omilla nimillään kertomassa omasta prosessistaan. Luku kuusi on jaettu kohtausten mukaisiksi alaluvuiksi ja liitteissä on linkki Kullervon tallenteeseen. Lukija voi siis tarvittaessa seurata tallenteesta kohtausta ja lukea minun tulkintaani siitä.

## 2.1 Keskeiset käsitteet

Tässä luvussa avaan muutamia avainkäsitteitä, jotka ovat työni kannalta tärkeitä. Nämä käsitteet ovat keskeisiä tulevissa luvuissa ja kulkevat niissä mukana koko ajan. Käsitteiden tausta-ajatukset vaihtelevat tieteellisiltä traditioiltaan, mutta ovat pääosin peräisin esitystutkimuksesta, sukupuolentutkimuksesta ja antropologiasta. Jokaisen käsitteen kohdalla perustelen, miksi tämä teoreettinen ajattelu on työni kannalta tärkeää.

Sijoitan poikateatteritoimintani nuorisoteatterin kentälle. Pro-gradu tutkielmassaan *Teatteria Nuorille – nuortenteatterin ohjelmisto suhteessa nuorten toiveisiin ja odotuksiin* Karoliina Hursti määrittelee *nuorisoteatterin* nuorten itsensä tuottamaksi teatteriksi ja *nuortenteatterin* ammattiteattereiden nuorille suuntamaksi teatteriksi (Hursti 2015, 2).

Hursti tarkoittanee, että Nuorisoteatteri tarjoaa vapaan kentän teatterilliseen toimintaan ja korostaa ryhmän jäsenten omaehtoista toimijuutta sekä prosessin harjoitusvaiheessa että esityksen teemojen ja sisältöjen määräytymisessä.

Vaikka suurinta osaa Sälleistä olen myös opettanut Tampereen Yhteiskoulun lukiossa (myöhemmin TYK) tai Sammon keskuslukiossa (myöhemmin SAMKE), toiminta ei sinällään ole ilmaisutaidon opetusta eikä kouluteatteria. TYK:n ja SAMKE:n opiskelijoille on myönnetty yksin lukion projektikurssi Sälleissä toimimisesta jokaista osallistumisvuotta kohti. Toimiessani Sällien kanssa miellän itseni vähemmän opettajaksi ja enemmän ohjaajaksi ja yhteisötaiteilijaksi, tosin pedagogiseksi sellaiseksi. Tällä tarkoitan sitä, että koen toimintani vapaammaksi koska en toimi lukujärjestyksen rajoitteissa kurssisuunnitelman ja oppitunnin keston puitteissa. Sällien kertomuksissa kävi ilmi, että varsinkin produktioiden ideointivaiheessa, he kokivat puhuvansa asioista mitä ei lukion oppitunneilla puhuttaisi, vaikka asia tai teema kuuluisikin opetussisältöön. Sällien toiminta ei noudata lukion opetussuunnitelmaa vaan ryhmä asettaa omat tavoitteensa oppimiselle kunkin toimintavuoden mukaan.

## 2.2 Sukupuolisensitiivisyys

*Erja Anttonen* määrittelee sukupuolisensitiivisen nuorisotyön tavoitteet seuraavasti:

*Yleistajuisesti sukupuolisensitiivisen nuorisotyön ja kansalaistoiminnan tavoitteena voisi olla antaa nuorelle mahdollisuus ja tilaa olla ja kasvaa juuri omanlaisekseen, ainutlaatuiseksi ja arvokkaaksi itsekseen. Kasvatustyötä tekevältä ohjaajalta tämä edellyttää oman ohjaajuuden, siihen liittyvien arvojen, asenteiden ja normien reflektointia. Ohjaajalta edellytetään myös tietoista toimintaa sukupuolen huomioonottamiseksi ohjaustilanteissa sekä sopivien työmenetelmien kehittämiseksi. Sukupuolisensitiivinen työote on tietoista toimintaa sen puolesta, että sukupuoli ei olisi ainakaan tekemisen este. (Anttonen 2007, 67)*

Käyttämistäni avainkäsitteistä sukupuolisensitiivisyys ohjaa pedagogista lähestymistapaa Sällien kanssa voimakkaimmin. Miten luoda tila, jossa pystytään vahvistamaan poikien omaa tapaa rakentaa omaa miehisyyttään, poikana olemista, ja miten tukea esimerkiksi oman ruumiinkuvan hyväksymistä? Sukupuolisensitiivisyys käsitteenä aukesi minulle vasta työskennellessäni Sällien kanssa.



En aluksi siis edes tiennyt tekeväni sukupuolisensitiivistä työtä, vaikka ajatteluni on Anttosen yllä kuvaaman kaltaista. Sukupuolisensitiivisyys on minulle puhtaasti työote – ajattelumalli, joka haastaa minua myös tarkastelemaan omaa ohjaavuuttani ja suhdetta nuoriin, joiden kanssa työskentelen. Sukupuoli näyttäytyy siis tässä kohtaa minulle sosiaalisena ja kulttuurisena konstruktiona – ei puhtaasti biologisena.

*Richard Schechner* näkee esitystutkimuksellisessa ajattelussaan sukupuolen nimenomaan opittujen arkielämän performanssien kautta:

*Jokainen yksilö oppii hyvin nuoresta pitäen omalle sukupuolelleen tyypilliset äänen vaihtelut, kasvojen ilmeet, eleet, kävelytyylin ja eroottisen käytöksen [...] ja kaikkia muita tietyssä yhteiskunnassa käytettyjä sukupuolen merkkejä. Ne vaihtelevat suuresti aikakaudesta ja kulttuurista toiseen, mikä viittaa vahvasti siihen, että sukupuoli (gender) on rakennettua. (Schechner 2016, 242)*

Schechner ottaa ajatteluunsa pohjan *Judith Butlerilta* joka teoksissaan jaottelee sukupuolen biologiseksi (Sex) ja kulttuuriseksi (Gender) konstruktiksi (Schechner 2016, 242). Itse ajattelen sukupuolisensitiivisessä työotteessani samalla tavalla. Tosin myös tiedostan, ettei biologinen sukupuolikaan ole yksiselitteisesti ymmärrettävä. Kuten *Erja Anttonen* toteaaakin:

*Käsitteenä sukupuoli ei [...] näyttäydykään yksioikoisena kahtiajakona eikä välttämättä kovin itsestään selvänä. Sukupuolta pohdittaessa olisikin hyvä pitää mielessä sen kokemisen ja ilmenemisen moninaisuus. (Anttonen 2007, 10)*

Totean kuitenkin tässä kohtaa, ettei ryhmässäni tämän hetkisen tietoni mukaan ole vielä ollut esimerkiksi trans- tai intersukupuolista poikaa. En voi myöskään tämän opinnäytetyön yhteydessä käsitellä kattavasti sukupuolijärjestelmää ongelmakohtineen.

Minulle sukupuolisensitiivisyys summautuu Anttosen ajatukseen siitä, että *”...olen kasvattajana herkistynyt, altis, valpas, ja avoin tarkastelemaan kriittisesti omia arvojani, asenteitani ja toimintaani” (Anttonen 2007, 10)*. Omassa toiminnassani, tässä tapauksessa Sällien kanssa teatteria tehdessäni, minun pitää koko ajan tarkkailla ja pohtia minkälaisia poikana olemisen malleja Sällit mukanaan kantaa: miten ne vaikuttavat heidän työskentelyynsä ryhmässä ja millaista poikana olemisen mallia ryhmä myös tuottaa. Minkälaisen poikana olemisen/ poikien äänen esityksemme luo niin, että se voi nostaa

nimenomaan heidän, Sällien, äänen kuuluville? Tässä käytän apuna William Pollackin termiä ”poikakoodi”, josta tarkemmin luvussa 4.

Käytän termejä poika ja poikana oleminen jossain määrin arbitraarisesti. Joskus puhun myös ”nuorista miehistä”. Ymmärrän että tämänlainen terminologinen sekamelska hämmentää, mutta olen pyrkinyt siihen, etten aseta minkäänlaista arvohierarkiaa termien *poika* tai *nuori mies* välille. Mukana olleet ovat iältään aloittaessa 15 – 18 -vuotiaita, toiminnan lopettaessaan 17 – 21 -vuotiaita. En halua, en kykene eikä minulla ole tarpeeksi tietoa tämän opinnäytetyön laajuudessa määrittelemään missä pojan ja nuoren miehen raja menee.

Usein viittaan toiminnassa mukana olleisiin ”sälleinä”. Tämän erisnimimuodon käyttöä, tässä työssäni perustelen sillä, että ryhmän nimi on nyt ”Sällit”. Mukana toimiva poika tai nuori mies on sälli. Tämä tuo tietynlaisen arvonimimäisen vivahteen. Ymmärrän, että tämäkin asettaa arvohierarkian: onko arvostettavampaa olla teatteria harrastava poika, poikateatterilainen vai sälli? Ajattelussani näillä ei ole eroa. Vaikka tämä työ ja ryhmä ovat minulle tärkeitä, viittaan toiminnassa mukana olleeseen poikaan tai nuoreen mieheen sällinä vain lukijaa helpottaakseni. Kun viittaan koko ryhmään, puhun Sälleistä. Työssäni on haastateltu myös muita teatteria harrastavia poikia ja nuoria miehiä. Heihin viittaan muuten kuin sälleinä selkeyden takia. Käytän heistä nimitystä eräs oppilas tai eräs opiskelija. Heitä ei ole koodattu litteroinnissa.

Sälli-sana on germaanista alkuperää (saksan *Gesällen*, ruotsin *Gesäll*) Suomen kielen sana *kisälli* on johdannainen näistä. Sana on lyhentynyt käytössä myös sälliksi, vaikka sitä ei nykykielessä enää siinä merkityksessä käytettäkään (kts. esim. [www.suomisanakirja.fi/kisälli](http://www.suomisanakirja.fi/kisälli) [www.suomisanakirja.fi/sälli](http://www.suomisanakirja.fi/sälli)). Sanan alkuperän sisältämä merkitys *kisällinä* tai *oppipoikana* ei ollut ryhmän tiedossa, kun ryhmän nimi vaihdettiin Tampereen poikateatterista Sälleiksi. Alkuperäinen tarkoitus oli vain löytää sopiva nuorta miestä kuvaava sana, joka olisi Tampereella yleisesti käytetty.

Kun puhun oppijasta, viittaan keneen tahansa oppimisprosessiin osallistuvaan henkilöön. Siinä ei ole eroteltu oppijan ikää, sukupuolta tai muuta kategorisoivaa määrettä. Tämän toiminnan ulkopuolella työskentelen kuitenkin eri-ikäisten, sukupuoleltaan vaihtelevien ihmisten kanssa. He ja minä olemme osallisia oppimisprosessissa. Tärkeintä on itselleni muistuttaa, että otan huomioon jokaisen ryhmän erityispiirteet ja ryhmän pyrkimykset ja

tavoitteet. Tilanne on erilainen esimerkiksi kesäteatteriproduktiossa, johon minut on palkattu ohjaamaan tietty näytelmä. Tällöin tehtävänanto on tullut minulle teatterin tuotannolta, joidenka kanssa määrittelimme reunaehdot työn toteuttamiselle. Tällöin toki sukupuolisensitiivinen ote kulkee mukani, mutta en koe tekeväni lähtökohtaisesti sukupuolisensitiivistä työtä. Tällaisissa produksioissa kuitenkin on oppivuus mukana; minä opettelen, kuinka ryhmän kanssa toimitaan, miten pystyn opettamaan heitä niin, että tuotannolta annettu tavoite toteutuu esityksessä.

### 2.3 Liminaalisuus

Liminaalisuus-sanana kantasana on latinankielen sana *Limen*, joka tarkoittaa porrasta. Victor Turner on rituaalia tutkiessaan määritellyt liminaalisuuden yhdeksi siirtymäriitin osaksi. Muut osat ovat irrottaminen ja kiinnittäminen. Erilaiset siirtymäriitit ovat osa erilaisten yhteisöjen toimintaa, jossa henkilö siirretään yhdestä sosiaalisesta asemasta toiseen. Siirtymäriitit ovat siis osa ihmisen elämänkaarta (Schechner 2016, 116). Vaikka meidänkin kulttuurissamme on vielä olemassa ihmisen elämänsäkuun liittyviä rituaaleja, kuten esimerkiksi rippikoulu ja sen päättävä konfirmaatio, niillä ei kuitenkaan ole niin suurta merkitystä, ainakaan juridista, ihmisen siirtymiselle yhdestä elämänvaiheesta toiseen.

Schechner kuvaa liminaalista tilaa seuraavasti:

*Ensinnäkin rituaalin osanottajat muuttuvat tilapäisesti "ei-miksikään"; he siirtyvät äärimmäisen haavoittuvuuden tilaan, jossa he ovat avoinna muutokselle. Ihmiseltä riistetään heidän aiemmat identiteettinsä ja yhteiskunnalliset asemansa; he siirtyvät aikaan ja paikkaan, jossa eivät ole yhtä eivätkä toistakaan, eivät siellä eivätkä täällä, vaan keskellä matkaa yhdestä sosiaalisesta minuudesta toiseen. (Schechner 2016, 117)*

Koen etenkin myöhemmän teini-iän olevan eräänlainen liminaalinen ikä, jossa liikutaan erilaisten rooliodotusten ja rooliottojen välillä. Mahdollistaakseni mahdollisimman hyvän ja tehokkaan työskentelyn poikien kanssa, olen pyrkinyt luomaan myös itse harjoitusajasta ja -tilasta eräänlaisen liminaalisen tilan, jossa normaalit sosiaalisten roolien odotukset eivät päde. Tämä mahdollistaa nähdäkseni myös hetkeksi irrottautumisen sukupuoleen liittyvistä rooleista ja niihin luoduista odotuksista.

Liminaalinen tila myös mahdollistaa valtarakenteiden esiintuomisen, kritisoimisen ja jopa niiden pilkkaamisen. Nähdäkseni tämä on yksi teatterin perustavanlaatuisista tehtävistä ja erityisesti soveltavan teatterin perussisältöä. Tällä ajatuksella lähestyn myös kriittistä pedagogiikkaa, jonka ydinajatuksia on erilaisten olemassa olevien valtarakenteiden esiintuominen. (Aitola & Suoranta 2001, 19)

Markkinointi ja mainonta, erityisesti nuorten mediamaailmassa, asettavat kovia odotuksia ja haasteita nuoren oman ruumiinkuvan rakentumiselle. Tätä asiaa on esimerkiksi Harri Sarpavaara tutkinut väitöskirjassaan *Ruumiillisuus ja mainonta. Diagnoosi tv-mainonnan ruumiillisuusrepresentaatioista* (Tampere 2004). Samaa tematiikkaa käsitellään myös *Nuori Ruumis*-kirjassa (Puuronen Välimaa toim. Gaudeamus 2001) nimenomaan nuorten näkökulmasta, mutta tämäkään yli 15 vuotta vanha kirja ei ota huomioon sitä, kuinka nykyinen sosiaalisen median maailma on muuttanut tätä prosessia tällä hetkellä. Nuoriin kohdistuvat kehoideaalit eivät tule enää vain mainonnan kautta vaan myös nuorten itse sosiaaliseen mediaan tuottamien kuvasisältöjen kautta.

## 2.4 Kinesteettinen empatia ja kehollinen resonanssi

Väitöskirjassaan *Olemisen poeettinen liike* Kirsi Monni kuvaa aiempien ruumiin fenomenologian tutkijoiden, Jaana Parviaisen ja Timo Klemolan käyttämää käsitettä kinesteettinen empatia seuraavasti:

*Eletty keho on se kokemuksellinen tausta, joka mahdollistaa empatian kokemuksen. Koska ihmisellä on kokemus itsestään kehollisena tuntevana ja tietoisena olentona, hän voi ymmärtää myös toisen tuntevana ja tietoisena olentona. Tämä empatian taso kuvaa myös liiketietoisuuttamme. [...] Empatiaa ei pidä rinnastaa satunnaisten tunteiden kokemukseen, vaan empatia on ymmärrettävä ihmisen tietoisuuden rakenteeseen kuuluvaksi ominaisuudeksi, joka on rinnastettavissa havaitsemiseen, muistamiseen tai kuvitteluun. (Monni 2005, 270)*

Kinesteettisen empatian laajennan suhteeseen myös muuhun tilaan. Kinestesia nähdäkseni liittyy kuitenkin enemmän liikkeeseen ja liikkeen seuraamiseen. Kehollisesti tiedostaen olemme myös suhteessa tilaan ei vain toisiin ihmisiin.

Kehollinen resonanssi on siis jatkuva ihmisen kaikessa kanssakäymisessä oleva ilmiö. Resonoimme kehollisesti jatkuvasti tilan kanssa, jossa me olemme, sekä toisiin olioihin samassa tilassa. Tällä hetkellä, kun kirjoitan tätä asuntonne keittiössä, olen kehollisesti tässä tällä hetkellä. Haistan kahvin kupissani, tunnen tuolin allani ja kuulosuojaimet vaimentavat kymmenvuotiaan poikani pelaamista viereisessä olohuoneessa. Tämän tekstin lukija on kehollisesti siinä missä on. Silti nyt hetkellisesti välitän omaa kehollista kokemustasi sinulle. Sinä et voi ajallisesti välittää sitä takaisin minulle.

Minä olen kehollisesti myös yhteydessä ajallisesti Sälleihin ja heidän kertomuksiinsa. Huomaan monesti kehollisia muistijälkiä kuten jännitystä ja innostuneisuutta itsessäni, kun Sällit muistelevat haastatteluissa erilaisia harjoitustilanteita. Välillä huomaan jopa hengitykseni kiihtyvän, kun joku Sälleistä innoissaan kuvaa jotain kehollista kokemusta. Heidän aiemmin kokemansa tapahtuma resonoi heidän kehoonsa haastattelutilanteessa ja tämä prosessi kehollistuu minulle nyt. Ennen kuin kirjoitin nämä lauseet, minun täytyi nousta ja kävellä ja puhua ne ääneen. Tarvitsin tuon kehollisen kokemuksen, että pystyin kirjoittamaan.

Työssäni koen kehollisen resonanssin olevan sitä, miten ryhmä reagoi toisiinsa kehollisesti, miten ryhmä ottaa kehollista tuntemusta toisesta ja miten se jakaa sitä muille. Tämä prosessi voi olla tietoisista ja analyyttistä tai tiedostamatonta ja vain sillä hetkellä olevaa. Koen, että nimenomaan tiedostamaton, spontaani tapahtuminen ja sen myöhempi sanallistaminen ovat mahdollisuus kehittää tietoisuutta kehollisesta todellisuudesta. Näin voin auttaa näyttämöllä läsnä olevan esiintyjän kehollista kehittymistä sekä mahdollisesti myös sitä, miten hänen tietoisuutensa oman kehonsa toiminnasta kasvaa myös teatteritoiminnan ulkopuolella.

Omassa työskentelyssäni huomaan teatterillisen todellisuuden ulkopuolella olevan sosiaalisen ja kulttuurisen todellisuuden rajoittavan tätä nähdäkseni luontaista toimintaa. Nuoruudessa tapahtuva nopea biologinen ruumiillinen muuttuminen asettaa myös omat haasteensa. Kinesteettinen empatia ja kehollinen resonanssi, sekä niitä tukevien harjoitteiden tekeminen on ollut yksi koko seitsemän vuoden projektini keskeisimpiä osia suhteessa liminaalisuuteen ja sukupuolisensitiivisyyteen. Tästä tarkemmin luvussa 4.

### 3. Lähtökohtia poikateatterin harjoitteluun

Tässä luvussa reflektoin omaa teatteripedagogista ajatteluani suhteessa Vygotskin ajatukseen lähikehityksen vyöhykkeestä sekä Jouni Leikosen artikkelissaan *Alkuharjoitteista roolinrakentamiseen* (Leikonen 2001) kuvaamaan malliin. Oman pedagogisen ajatteluni olen nimennyt joko ”tarinankertojan pedagogiikaksi” tai kuten eräs oppilaani on sen nimennyt ”hämmäntämisen pedagogiikaksi”. Oma ajatteluni on syntynyt vuosien varrella ja se on ottanut vaikutteita monista eri lähteistä. Keskiössä on kuitenkin, samoin kuin Leikosella, käytännön opetustyön kautta muodostunut ajattelu, jossa tärkeintä on ollut oppilaan mahdollisimman hyvä ja laaja-alainen kehitys ja nautinto oppimisestaan (Leikonen 2001, 166). Lisäksi hahmottelen teatterin harjoitusprosessia liminaalisena tilanteena.

Tässä luvussa en pyri luomaan pysyvää ja loppuun asti strukturoitua teatteripedagogista muotoa tai teoriaa. Se on vain kuvaus siitä, miten juuri tällä hetkellä ajattelen suhteessa tähän työhön valitsemiini muihin ajattelijoihin. Koen, että teatteri-ilmaisu ja sitä kautta teatteripedagogiikka, kuin myös teatteri taidemuotona, ovat jatkuvassa muutoksen tilassa, kuin myös niitä ympäröivät kulttuurit ja yhteiskunta.

*Hannu Heikkinen* artikkelissaan *Pohdintaa draamakasvatuksen perusteista* lainaa Janek Sztkowskin käsitteellistä jaottelua draamapedagogiikkaan ja teatteripedagogiikkaan. Tässä jaottelussa draamapedagogiikka on toimintatapa, jossa teatterillisten keinojen kautta voidaan käsitellä mitä tahansa opittavaa asiaa. Teatteripedagogiikka taas keskitytään teatteriin itseensä ja sen tekemiseen; erilaisten teatterillisten keinojen oppimiseen. (Heikkinen 86-87)

Oma ajatteluni on nimenomaan teatteripedagogiikkaa – eli fokuksessa on prosessi kohti ilmaisuvalmiutta ja julkista esitystä. En siis pohjaa tässä ajatuksiani siihen, että teatteri ja soveltavan teatterin työskentelytavat olisivat työväline tai mahdollisuus opettaa jotain muuta, vaan keskityn teatteriin itsessään. Tämä valinta pakottaa minut myös, käymään jatkuvaa dialogia itseni kanssa mm teatterillisuudesta eli siitä mikä on teatterinmuodon estetiikka, paikka tai sen käyttämä kerrontatapa kommentoitaessa sitä ympäröivää kulttuurista virtaa.

Venäläiset formalisit asettivat kirjallisuuden tutkimuksen kohteeksi sen, mitä on kirjallisuus ja tarkemmin mitä on *kirjallisuudellisuus*, eli mikä tekee jostain teoksesta kaunokirjallisen. (Koskela-Rojola s.35 1997.) Itse aloittaessani esitykseen tähtäävän ryhmän kanssa, joudun pohtimaan teatterillisuutta (theatrecality). Eli mitä on se miten minä juuri tässä tilanteessa juuri tämän ryhmän kanssa kutsun teatteriksi. Työskennellessäni eri ryhmien kanssa, joko lukiomaailmassa tai vapaan sivistystyön kentällä, ajatukseni on hyvin tilannesidonnainen. Ryhmä ja sen tavoitteet määrittelevät ne teatteripedagogiset keinot joita päätän siinä tilanteessa ja prosessissa käyttää. Ryhmän tavoitteet, motivaatio ja aiempi esiymmärrys teatterista ja sen funktioista peilautuvat omaan näkemykseeni. Pysin laajentamaan yhdessä opiskelijoitteni kanssa teatterillisen hahmottamisen kenttää ja oppijan kykyä hahmottaa itseään suhteessa siihen. Tässä korostuu ajatukseni ”tuntemattomista tuntemattomista”, joita kohti oppija kulkee. ”Tuntematon tuntematon” muodostuu käsityksessäni kaikista niistä prosesseista ja haasteista, joita ryhmälähtöisessä työssä on mahdollista kohdata. Tämä toimii niin yksilön kuin koko ryhmän tasolla.

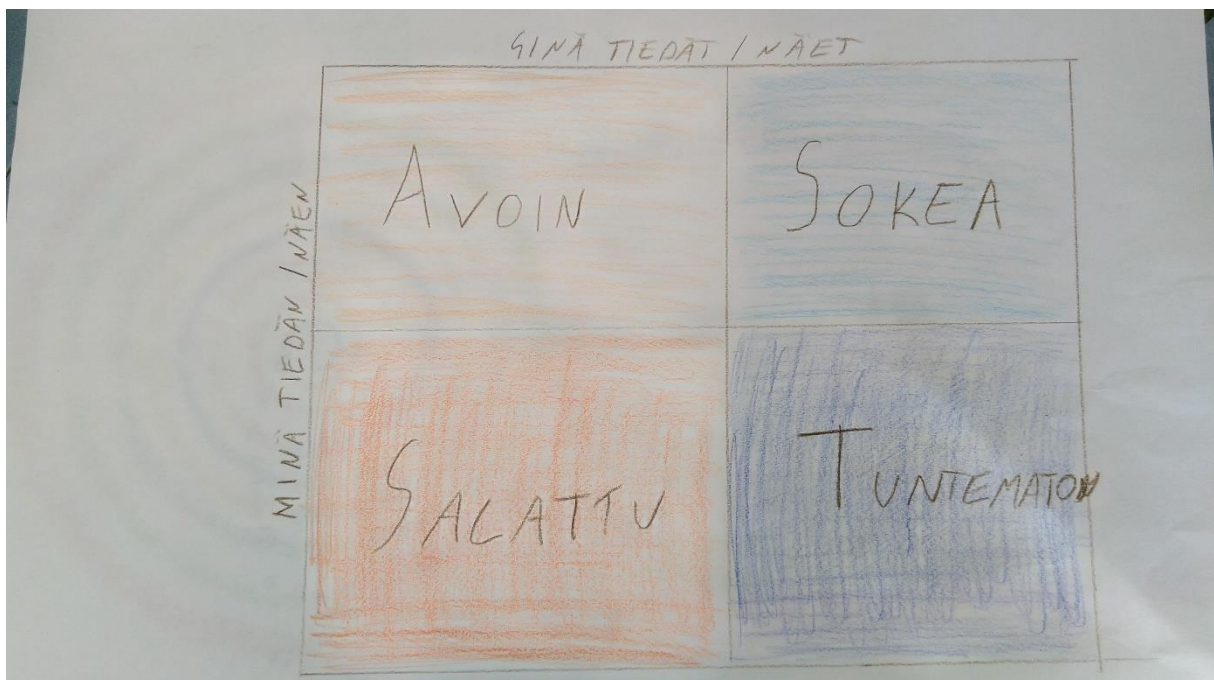
Ajatukseni ottaa pohjaa sotilasstrategiasta. Ensimmäinen kohtaamiseni käsitteen ”tuntemattomat tuntemattomat” kanssa tapahtui kun Yhdysvaltain entinen puolustusministeri Donald Rumsfeld piti lehdistötilaisuuden, jossa hän käytti tätä termiä perustellakseen Yhdysvaltain sotilasoperaatioita Irakissa lähtökohtanaan etsiä Irakin varastoimia ja väitettyjä massatuhoaseita. (There are known knowns, [https://en.wikipedia.org/wiki/There\\_are\\_known\\_knowns](https://en.wikipedia.org/wiki/There_are_known_knowns) luettu 14.09.2016). Sotahistoria ja imperialistinen voimapolitiikka sikseen, mutta tuo käsite ”unknown unknowns” jäi pyörimään aivoihini ja alkoi muodostaa tartuntapintoja.

Myöhemmin kohtasin käsitteen uudestaan, kun luin pääesikunnan JOKÄ materiaaleja. JOKÄ on lyhenne *Johtajan käsikirjasta*, joka on puolustusvoimien julkaisema opintomateriaali joka on: ”tarkoitettu puolustusvoimien henkilöstön johtaja- ja kouluttajakoulutuksen sekä esimies- ja vuorovaikutusvalmennuksen tueksi ja oppimateriaaliksi.” Psykologian puolella psykologit Joseph Luft ja Harrington Ingham olivat kehittäneet *Joharin ikkunan* Yhdysvalloissa jo 1950-luvulla. Heidän näkökulmansa oli auttaa ihmisiä ymmärtämään

tämän termin avulla suhdetta itseensä ja muihin. Ajatuksen perusidea on siinä, että me tiedämme asioita (tunnettu), me tiedämme myös olevan olemassa asioita joista me emme tiedä/tunne (tuntematon) ja lisäksi meillä on asioita joita me emme tiedä olevan olemassa (tuntematon tuntematon). (JOKÄ 73)

Joharin ikkuna muodostaa itsetuntemuksen nelikentän jossa kaksi ylintä ikkunaa kuvaa avointa ja sokeaa minää. Nämä kaksi kuvaavat siis minuutta jotka muut näkevät, avoimen jonka itse myös tunnistan ja sokean jonka muut näkevät, mutta en itse. (ibid) Kaksi alempaa ikkunaa kuvaa salattua ja tuntematonta minää. Ne ovat muilta näkymättömissä olevia minuuksia. Salatun minän tiedostan, mutta en näytä muille. Tuntematon minuus puolestaan on myös itselleni tuntematon ja muillekin näkymätön. (ibid)

Joharin ikkuna on ihmisellä erilainen erilaisissa tilanteissa. Toisille näytämme itsestämme erilaisia asioita. Joissain tilanteissa salaamme itsestämme enemmän. Kuitenkin kannamme mukana myös tuntematonta. Prosessi- ja ryhmälähtöisessä työskentelyssä kulkee siis mukana rypäs tuntemattomia tuntemattomia, jotka saattavat prosessin aikana muuttua näkyviksi. Valmis esitys on prosessin alussa tuntematon. Myös se miten minä tai kuka tahansa prosessissa mukana oleva toimii, voi olla tuntematon tai tuntematon tuntematon, hämmentävää minulle ja muille.



Kuva Joharin ikkuna (tekijän muistiinpanot)



Sällien kohdalla esiymmärrys siitä, mitä teatteri on, vaihtelee paljon. Osalla saattaa olla taustallaan teatteriharrastusta ja takana historia suuren kaupungin aktiivisena teatterin kuluttajana. Toisella taas vain pienen maaseutupaikkakunnan lähes olematon teatteritarjonta ja esiintyminen tonttuna alakoulun joulujuhlassa. Esiymmärrys saattaa pitää sisällään myös kehollista tietoutta siitä, mitä on esiintyä pelokkaana ja epävarmana vaikka luokan edessä esimerkiksi esitelmää pitäessä. Tämän takia pyrin työssäni säilyttämään herkkyyden sille minkälaisia ideaaleja ja mielikuvia Sälleillä on teatterista. Yritän saada heidät kyseenalaistamaan niitä ja omaa suhdettaan niihin.

### 3.1 Poikateatteri välitilana

Antropologi Victor Turner on tuonut siirtymäriittejä tutkiessaan esille käsityksen liminaalisesta tilasta. Jokaisessa siirtymäriitissä on olemassa vaiheet irroittaminen, liminaalinen vaihe ja liittäminen. Liminaalisessa vaiheessa olevaan henkilöön ei kohdisteta samoja odotuksia ja vaateita kuin siinä sosiaalisessa roolissa tai ikävaiheessa, jossa hän oli, kun hänet siitä irrotettiin, eikä myöskään niitä rooliodotuksia mihin hänet tullaan liittämään. (Turner 2007, 107 - 108) Modernissa yhteiskunnassa pelin ja leikin tilaa taas tulkitaan liminoidiseksi, välitilaksi joka on mahdollista kokea uudestaan ilman, että se korostaa yhteisön rakenteen staattisuutta tai vaadetta irrottautumisen rituaaliin. (ibid.)

Omassa työssäni koen harjoittelutilanteen liminoidisuuden korostuvan. Pyrkimykseni on luoda tila, jossa oppija voi mahdollisuuksiensa mukaan jättää muun sosiaalisen kanssakäymisen rooleja taakseen ja keskittyä siihen hetkeen, missä oppiminen tapahtuu. Havaintojeni mukaan tämän asian teini-ikäiset oppijat kokevat helpottavana, tyyliin *"No, siis, mä nyt saan olla täällä oma itseni"* (Poika 1).

Teini-ikäisten maailmaan kuuluva viiteryhmien hakeminen ja oman identiteetin uudelleen neuvottelu voi olla raskasta ja jopa estävää näyttämöllisen työskentelyn kannalta. Eräs entinen poikaoppilaani, joka oli ainoana poikana eräällä ilmaisutaidon kurssilla, kommentoi minulle ensimmäisen tunnin jälkeen sitä, että hän harkitsee kurssin keskeyttämistä. Vaikka hän sanoi viihtyvänsä tunneilla, niin hän ei voinut olla varma mitä tytöt hänestä puhuvat tuntien ulkopuolella ja mitä hänen ystävänsä niistä puheista ajattelisivat. Muodostui siis konflikti ilmaisutaidon tuntien hassuttelevan ja kehollisen todellisuuden ja muun koulun

sosiaalisen rakenteen välillä. Olen törmännyt vastaavaan myöhemminkin ja analysoin yhden vastaavan tilanteen tarkemmin luvussa 4.

Omassa opetuksessani pyrin korostamaan opetustilanteen rituaalista piirrettä. Aloituksessa ja lopetuksessa toistettavat harjoitukset auttavat oppijaa irrottautumaan arjen roolien paineista ja luovat tuttuuden kautta turvallisuutta. Harjoituksissa pyritään myös siihen, että tuttuudesta huolimatta voi kyseisestä harjoituksesta, joka on saatettu tehdä jo aiemmin, löytää aina uuden puolen. Samoin olen korostanut harjoitusvaatteisiin vaihtamisen tärkeyttä. Tällä fyysisellä toiminnolla tavallaan myös konkreettisesti riisumme arjen identiteettiämme kuvaavat ulkoiset merkit: mitä joukkuetta kannatamme, mitkä ovat suosikkibändimme. Teatterinuorten kohdalla ehkä korostuen missä entisissä näytelmissä olen ollut ja Minkä produktiopaitaa kannan. Tavallisessa lukiotoiminnassa tämä vaateiden vaihtaminen ei välttämättä ole mahdollista – liikuntatunnille otetaan kyllä vaihtovaatteet mukaan, muttei välttämättä ilmaisutaidon tunneille. Moninkertainen vaatteidenvaihto kesken koulupäivää ei ole mahdollista välituntien lyhyden takia.

### 3.1.2 Reflektiivinen pedagogiikka ja lähikehityksen vyöhyke

SAMKE:ssa oppiaineeni nimi oli ilmaisu- ja esiintymistaito TYK:ssä joko luovailmaisuus tai teatteri-ilmaisuus. Tullessaan ilmaisutaidon tai teatteri-ilmaisun oppitunnille opiskelijat ovat keskenään varsin erilaisessa tilanteessa: Onko oppitunti päivän ensimmäinen tai viimeinen, mikä on vireystila tai kuinka raskas kyseinen jakso on muuten. Tällä on vaikutus opiskelijan kykyyn heittäytyä oppitunnilla. Omassa pedagogiikassani olen vuosien varrella siirtynyt käyttämään seuraavaa harjoitustapaa: alustan harjoituksen, harjoitus tehdään, kysyn miltä harjoitus tuntui ja mitä havaitsit, sen jälkeen vasta kerron mihin harjoituksella minun nähdäkseni pyrittiin. Tällä työskentelytavalla haluan kunnioittaa oppijan autonomiaa. Sekä omassa työssäni että seurattessani kollegoitteni työskentelyä olen usein havainnut, että jos oppijalla on kuva siitä mihin harjoituksella pyritään, voi se laukaista voimakkaita defensesseja tai pyrkimyksen miellyttää opettajaa – halua saada hyväksyntää omalle tekemiselleen. Harjoituksen päämäärä voi siis muodostaa esteen sille, että harjoitus toimisi. Olen myös hyväksynyt sen tilanteen, että en voi tietää miten oppijan senhetkistä tilannetta, vaikka olen kyllä herkkä sitä aistimaan. Jos päivä on raskas tai ajatukset ovat muualla, voi olla, että vaikka

kuinka yrittäisi, ei harjoitus lähde flow-tilaan. Oppija saattaa näin tuntea huonoutta tai häpeää suorituksestaan. Tosin harjoitustilan ja tilanteen liminoidisuutta lisäämällä voidaan usein auttaa tilannetta. Harjoitusten alkaessa voidaan vahvistaa tutuilla lämmitellyillä irrottautumista muusta arkipäivästä ja korostaa sitä, että jokainen kohtaa tilanteen tavallaan.

Reflektiotilanteessa olen huomannut, että myöskin kysymys ”miltä sinusta tuntui?” voi olla haastava. Ikään kuin oppija olettaisi, että häneltä odotettaisiin oikeata suoritusta ja omien tuntemusten sanoittaminen ei tunnu tärkeältä. Myös haluan antaa tilaa sille, että vaikka oppija ei itse kokisi samoja asioita kuin muut, niin silti hänen havaintonsa muu havainto voi olla todella arvokas.

Vygotskin lähikehityksen vyöhykettä on kuvattu esim. seuraavasti:

Lähikehityksen vyöhyke (Zone of Proximal Development, ZPD) on yksi Vygotskin pedagogisen ajattelun keskeinen käsite. Lähikehityksen vyöhykkeellä tarkoitetaan, että yksilön kehitystaso tietyllä alalla voidaan määritellä kahdella tasolla. Mistä oppija **selviytyy itsenäisesti**, ja mihin oppija **kykenee ohjaajan** tai edistyneemmän luokkatoverin **sosiaalisen tuen avulla**. Näiden kahden tason väliin jäävää aluetta kutsutaan lähikehityksen vyöhykkeeksi, joka antaa kuvan oppijan kehitysvalmiuksista. Koska oppiminen tapahtuu lähikehityksen vyöhykkeellä, opetuksen tulisi suunnata alueelle, josta oppija ei vielä selviydy ilman ohjausta eikä siihen, mitä oppija jo osaa ja tietää. Lähikehityksen vyöhykkeellä tapahtuvaa ohjausta voidaan kutsua opetuksellisen tuen tarjoamiseksi [...]. Uusia merkityksiä konstruoidaan pikemminkin yhteisöllisesti kuin, että ne välittyisivät suoraan opettajalta oppilaalle.

<http://www.tutkiva.edu.hel.fi/lahikeh.html> viitattu 13.5.2016)

Edellisessä lainauksessa kuvattu toisten opiskelijoiden sosiaalinen tuki, pitää nähdäkseni sisällään myös mahdollisuuden epäonnistua ilman että opiskelijan tarvitsee tuntea huonoutta tai häpeää omassa oppimisessaan. Opetustilanteissani kuljetaan toiminnallisen osuuden ja kokemuksia jakavan reflektion välillä. Harjoituksen päämäärä saattaa harjoituksesta riippuen olla joko helposti oppijoiden nähtävillä tai sitten piilossa tuntemattomalla vyöhykkeellä. Harjoituksen reflektiovaiheessa kollaboratiivinen oppiminen korostuu myös oppijoiden yhteisten jaettujen kokemusten kautta. Nämä kokemukset voivat olla sanallistettavia, mutta

niistä jää myös kehollinen, jaettu oppimisen tilanne. Se ei välttämättä ole sanallistettavissa, mutta havaittavissa.

### 3.1.3 Leiritulen pedagogiikka

Aloittaessani uuden ryhmän kanssa alan ensiksi kertoa heille tarinaa tuhansien vuosien takaa eräästä metsästäjä-keräilijä-yhteisöstä. Istumme piirissä ja kerron päivästäme: Olemme jahdanneet mammuttilaumaa koko päivän ja saaneet vihdoinkin yhden mammuttiparan ansaan. Parastaikaa istumme vatsat täynnä nuotion ääressä hämärtyvässä illassa, pimeys on juuri laskeutumassa ja meitä ei vielä väsytä. Päivä on ollut pitkä ja metsästys on ollut vaarallista. Mitä me alamme tehdä? No, kuinka moni on joskus istunut leirinuotiolla? Mitä tapahtuu? Aivan, alamme laulamaan ja kertomaan tarinoita. Mistä nämä tarinat kertovat? Kuvitelkaa!

Kun olen kerännyt oppilailtani ajatuksia siitä, mitä nämä tarinat voisivat olla, olen saanut paljon erilaisia vastauksia vuosien varrelta. Löydän näistä tarinoista seuraavia funktioita: 1. Viihdyttäminen: jännittävää tarinaa on miellyttävä kuunnella. 2. Yhteisön identiteetin rakentaminen: miksi meidän klaanimme on me ja miksi nuo toiset ovat noita? 3. Arvojen muodostaminen: miksi meillä on tapana kunnioittaa laumamme vanhimpia? 4. Tiedon siirtäminen: me tiedämme, että tuon punaisen marjan syöminen on vaarallista, mutta koska meillä ei ole tietoa modernista toksikologiasta, meille on siirtynyt tarina miksi tuota vaarallista marjaa ei saa syödä. 5. Kosmologinen selittäminen: mihin aurinko menee kadotessaan? 6. Ympäristöön suhtautuminen: miksi me laulamme kiitoslaulua sen mammutin muistolle, jota me parastaikaa syömme?

Schechner kuvaa esittämiselle seitsemän eri funktiota jotka ovat 1. Viihdyttäminen, 2. Esteettisen elämyksen luominen, 3. Identiteetin ilmaiseminen ja muuttuminen, 4. Yhteisöllisyyden luominen tai edistäminen, 5. Parantaminen, 6. Opettaminen tai suostuttelu, 7. Pyhien tai demonisten asioiden käsittely. (Schechner 2016 s.89.) Schechner myös korostaa, että hänen kuvaamansa esittämisen funktiot eivät ole tärkeysjärjestyksessä, kaikki esitykset ja performanssit eivät pidä näitä kaikkia asioita sisällään ja ne voivat myös lomittua keskenään (ibid).

Omissa havainnoissani ja Schechnerin ajattelussa on samoja sisältöjä, vain parantaminen puuttuu. Tämä johtaa minut pohtimaan sitä, miten opetustilanne on tavallaan performanssi, johon me kaikki siihen osallistuvat liitymme omilla tarinoillamme.

*Leena Ruotsalainen* pohtii artikkelissaan: *Kulttuurinen nuorisotyö on kamppailulaji* seuraavasti:

*Peruslähtökohta on tekeminen ja toiminta, joiden pohjalta syntyviä merkityksiä, ajatuksia ja ideoita on pohdittava yhdessä nuorten kanssa. Oppiminen on nähtävä laaja-alaisena prosessina. Sitä voi syventää dialogipedagogisin keinoin, jotka haastavat kulttuurisen nuorisotyön toimijoita panemaan itsensä peliin. (Ruotsalainen 2008, 173)*

Tämän dialogisuuden kohtaaminen on asia, mitä muistutan jälleen itselleni, kun pohdin omaa asemaani tuossa vertaiskuvallisen nuotion äärellä istuvien kanssa Kuuntelenko tarpeeksi nuorta, jonka kanssa työskentelen ja autanko häntä kertomaan omaa tarinaansa? Tiivis yhteisö, joka taiteen keinoin luo omia merkityksiään ja tarinoitaan voi muodostua myös liian määritteleväksi ja ryhmän vetäjälle voi muodostua liian keskeinen asema.

Kuvainnollisesti sanoen nuotion tuli antaa meille turvaa ympäröiviä petoja vastaan – se on selviytymisen kannalta tärkeää. Mikä olisi siis pahin mahdollinen rangaistus, jonka tämä klaani voisi jäsenelleen langettaa? Karkotus tulen ja tarinoiden ääreltä. Tämä yhteisöstä eristäminen on passiivinen kuolemantuomio – saatat selvitä tämän yön, mutta entä seuraavan?

Koska työskentelyni pääkenttä on teini-ikäisten ja nuorten aikuisten parissa, niin yhteenkuuluvuus ja viiteryhmään kuuluminen korostuvat ihmisen elämänkaaripsykologiaa noudattaen (Esim. Dunderfelt 2006, 94). Hyväksytäänkö minut tähän klaaniin? Jos käyttäydyn sopimattomasti, joudunko eristyksiin? Entäpä jos kertomani tarinat rikkovatkin ryhmämme identiteettiä ja koheesiota? Lisäksi tämä asia tässä ihmisen kehityspisteessä myös ruumiillistuu eli: tuleeko kehoni täyttämään ne normit ja odotukset joista ympäröivät tarinat minulle kertovat ja kykenenkö ottamaan tämän aikuistuvan kehoni haltuun? (ibid.) Havaintojeni mukaan tämä ruumiillisuuden tarinoiden tulva nykyisenä varsin kuvallisena some-aikakautena korostuu entistä enemmän.

Opiskeluaikani Ammattikorkeakoulu Metropolissa olen tehnyt itselleni seuraavanlaisen muistiinpanon:

*Kuitenkin pimeydessä ja sen vaarallisuudessa on jotain äärimmäisen kiehtovaa. Koska omalla rajallisella aistimaailmalla tietomme nuotion valopiirin ulkopuolelle jääneestä on joka tapauksessa vajaata, alamme täyttää niitä itse. Kutsun tätä tiedostamatonta ”pedagogiseksi kummitukseksi”: Koska olen rationaalinen ihminen, tiedän näiden kummitusten olevan vain oman mieleni konstruktioita, mutta se ei silti vähennä niiden olemassaoloa. Jokaisessa kummituksessa on kaksi puolta, pelottava ja samalla kutsuva. Niiden kahdenlainen olemus sekä saa minut haluamaan lähtemään pois nuotiopiiristä ja samanaikaisesti jäämään sen turvaan. Tämä koskee minua opettaja/ohjaajaa kuin myös oppijaa. Olen nimennyt kummitukset lausahduksilla ja anekdooteilla, joita olen napannut elämäni varrelta. En aina pysty alkuperäistä ajattelijaa nimeämään, joten en väitä niitä omikseni alun perin, mutta käyttöteoriassani kyllä. Seuraavaksi esittelen kolme kummitusta, jotka itse selkeimmin tunnistan. (Jyri Siimes, työpäiväkirja, 1.9.2016)*

Oman tietämättömyytensä tunnistaminen ja uuden oppimisen tarve aloittaa oppimisprosessin. Silti yksittäinen oppimistilanne ei lisää vain tietoa (kehollista tai kognitiivista) vaan myös tietoa siitä, mitä en tiedä/osaa. Lisäksi herää pelko oman ainutkertaisuuden menettämisestä – oliko tämä ajatus minusta lähtöisin vai toistanko vain tietämättäni muiden minulle opettamaa? Tämä korostaa ryhmälähtöisen teatterin prosessiin osallistujan kamppailua individualismin ja kollektiivisuuden välillä. Nähdäkseni tämä korostuu myös minulla ohjaajana, erityisesti ryhmälähtöisessä työskentelyssä – noudatanko ja kunnioitanko ryhmän kollektiivista ajattelua vai olenko salaa vienyt eteenpäin omaa taiteellista ideaani ja ajatteluani?

Tämä pedagoginen kummitus muistuttaa minua dialogisen oppimisen kannalta myöskin siitä, että voin rohkaista ja tukea oppilasta luottamaan omaan kokemukseensa – siihen miten hän on tilanteen kokenut. Lisäksi dialoginen jakaminen muistuttaa meitä kaikkia oppimisprosessiin osallistujia siitä, että jokainen kokee ja sanottaa oppimiskokemuksensa eri tavalla. Mikään harjoitus ei voi koskaan tuntua kaikista samalta, mutta jakamalla kokemuksemme voimme saada uusia näkemyksiä ja oppia sitä kautta myös havainnoimaan itseämme eri näkökulmasta.

Taiteen prosessin epävarmuus voi olla todella sietämätöntä, mutta se kuuluu asiaan. Voinko opettaa tämän sietämättömän hämmennyksen sietämistä vai ajanko ihmisiä liian pitkälle jo

muutenkin hämmentävässä maailmassa? Toisaalta tietoinen hämmennys on tarpeellista, että taiteellinen prosessi pysyy liikkeessä. Myös sosiaalisten roolien muodostuessa ryhmään niin niiden hetkellinen hämmennys on paikallaan ryhmän kuulluksi tulemisen ja toimimisen kannalta.

”Hikesi on hikeäni, kyyneleesi kyyneleitäni – silti sinä olet sinä ja minä olen minä” (Omat muistiinpanot 2016) Kyseinen sitaatti muodostui eräänlaiseksi motoksi, kun Sällien kanssa harjoittelimme kolmatta esitystämme *Narkissosta*. Kukaan ei enää muista milloin ja kuka tämän ensimmäiseksi sanoi. Kysymys tässä lauseessa on rajoista. Ryhmään muodostuu emotionaalinen side ryhmän kesken ja minun ja ryhmän välille. Mihin siis asetan itseni? Mikä on minun paikkani? Jollei minulla ole emotionaalista sidettä ryhmään ja siihen produktion mitä teemme, en toteuta taiteilijaa itsessäni ja tavallaan valehtelen asemastani ryhmän vetäjänä. Innostus kasvaa muiden mukana siinä kollektiivisessa fyysis-emotionaalisessa resonanssissa, jota me kaikki koemme. En voi olla tunnekylmä analyttikko, joka piiloutuu rakenteen ja esityksen kieliopin taakse. Silti tämä prosessi kaikessa riemussaan ja pettymyksissään myös rasittaa minua. Saanko minä osoittaa väsymykseni myös, vai onko tehtäväni kieltää itseltäni sen näyttäminen toivoen parempaa olevan tulossa siinä kohdassa kun kaikki tuntuu kaoottiselta?

### 3.2 Leikosen pyramidi – Siimeksen spiraali

*Jouni Leikonen* kuvaa artikkelissaan *Alkuharjoitteista roolinrakentamiseen* kehittämäänsä teatteripedagogista mallia, jonka hän on luonut työskennellessään nuorten ja nuorten aikuisten kanssa. Leikonen kuvaa mallinsa pyramidiksi, jossa portailla edetään kohti haastavampia tilanteita ja niin että oppija itse on valmis siirtymään seuraavalle askelmalle (Leikonen 2001, 165). Leikonen kuvaa menetelmänsä päämäärää seuraavasti:

*Tavoitteena on, että oppilaan motorinen valmius ja henkinen kyvykkyys olisivat käytössä myös esiintymistilanteessa niin, ettei hän muuttuisi koivuhaloksi tai puuhevoseksi. Silloin hän pystyisi olemaan niin sanotusti 'keskellä itseään' eli kykenisi toimimaan yhtä tarkoituksenmukaisesti ja päämäärätietoisesti kuin arkitalanteissa. (Leikonen 2001, 165.)*

Omassa ajattelussani vien ajatuksen eteenpäin niin, että oppija ei toimi vain esitys- ja harjoittelutilanteessa motorisesti valmiina ja henkisesti kyvykkäänä, ja toimii yhtä tarkoituksenmukaisesti ja päämäärätietoisesti kuin arkitilanteissa, vaan ylittää ja kyseenalaistaa ne toiminnot, joita hän arkitilanteessa käyttäisi. Katson, että ”arkitilanne” myös luo kehonkäytöllemme rajoitteita. Arjen sosiaaliset roolit ja jokapäiväinen kehonkäyttömme myös luovat rajoituksia näyttämölliselle ilmaisulle. Miten minä ollen missäkin tilanteessa vuorovaikutuksessa muihin, miten minun odotetaan kehollisesti olevan ja kuinka tottunut olen olemaan katseen kohteena arkitodellisuudessani, vaikuttavat myös siihen, mikä on minun lähtötilanteeni siirtyessäni arkitodellisuudesta näyttämölliseen todellisuuteen. Myös nuoren kasvava ja muuttuva keho sekä sukupuoli ja sen tuottamat käyttäytymisen mallit korostuvat. Tästä enemmän luvussa 4.

Leikonen kuvaa siis omaa malliansa pyramidina, jossa oppilas siirtyy seuraavalta askeleelta ylöspäin, kun on ottanut tarpeelliset tiedolliset ja taidolliset työkalut käyttöön edelliseltä portaalta. Leikonen korostaa opettajan tehtävän olevan kannustaa ja opastaa oppilasta ja toteaa, että opettajan pitäisi olla olemassa oppilasta varten eikä päinvastoin (Leikonen 2001, 165). Allekirjoitan tämän näkemyksen. Hänen pyramidinsa askeleet ovat seuraavat:

1. *Luottamus, mielihyvä ja epäonnistumaan oppiminen.* Tällä askelmalla ryhmä tutustuu toisiinsa ja aletaan kasvattaa luottamusta ryhmän sisällä. Tärkeätä on myös oppia epäonnistumaan – niin että ryhmäläisen ei tarvitse pelätä epäonnistumista tai kokea siitä huonoutta tai häpeää. Epäonnistumisen pelko on suurin luovaa toimintaa rajoittava tekijä. Koko ryhmä toimii jatkuvasti yhdessä
2. *Aistit ja vuorovaikutus sekä ryhmään suostuminen.* Aistiminen ja vuorovaikutus ryhmän sisällä mahdollistuu kun energia ei mene epävarmuuden ja pelon pelolta suojautumiseen. Ymmärretään teatterin olevan tasavahvojen aktiivisten toimijoiden yhteistulos. Koko ryhmä toimii jatkuvasti yhdessä.
3. *Fyysinen ilmaisu.* Vahvistetaan oppilaan omaa kehotietoisuutta, tietoisuutta kehon liikkeestä ja suhteesta tilaan. Opiskelija havainnoi omaa liikemaailmaansa ja pyrkii laajentamaan sitä. Ryhmän sisäinen turvallisuus korostuu, ettei kulttuurisesti



epätavalliseksi koettu liike aiheuttaisi häpeää ja kehon lukittumista. Tässä vaiheessa ryhmä jakaantuu välillä katsojiin ja lavalla olijiin.

4. *Improvisaatio näyttelijäntyön opetuksessa.* Lisätään näyttelijän kykyä tuottaa erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja, reagoimaan näyttämötilanteeseen tarkoituksenmukaisesti ja tuottaa impulsseja muille näyttämöllä oleville henkilöille. Harjoituksissa jatketaan ryhmän jakamista katsojiin ja lavalla olijiin.
5. *Tekstinkäsittely, taktiikka ja toiminta.* Opiskelija löytää hahmolleen keskeisen päämäärän ja pyrkimykset. Tunnistetaan roolihenkilössä tapahtuva käännekohta ja muutos. Ymmärretään toiminta tapoina pyrkiä johonkin ja tuoda ne fyysisesti näkyville lavalla.
6. *Kohtausharjoittelu ja monologit.* Harjoitellaan edellisellä askelmalla opittuja asioita sekä itse ratkaistuissa kohtauksissa, että ohjatuissa kohtauksissa. Aletaan työskentelemään myös valmiiden tekstien kanssa. Keskitytään tilanteen luomiseen ja erilaisten ratkaisujen löytämiseen. Voidaan esittää myös lyhyitä kohtausdemoja, joihin voidaan kutsua ryhmän ulkopuolisia katsojia.
7. *Näyttelijäntyön autonomia.* Näyttelijäntyön autonomiassa kehitetään näyttelijän kykyä itsenäisesti työstää rooliaan ja tehdä siihen liittyviä ratkaisuja. Näyttelijä toimii dialogissa ohjaajan kanssa.
8. *Kokonainen rooli kokonaisessa näytelmässä.* Ohjattu kokoillan näytelmä, joka esitetään normaalisti yleisölle. Esityksen valmistuessa sovelletaan kaikkia aikaisemmin opittua. Harjoittelu on taiteellista työtä, jonka tuloksena pitäisi syntyä taideteos.

Leikonen korostaa, että hänen mallinsa on vain yksi mahdollinen malli, joka voi olla myös täysin järjetön. Jokaisen opettajan on itse kyseenalaistettava mallia, eikä mitään saa vastaanottaa sokeasti. Leikonen korostaa myös nautinnon aspektia sekä harjoitusprosessissa että itse esitystilanteessa, samoin luovan prosessin esteenä toimivan epäonnistumisen pelon poistamista. (Leikonen 2001, 166.)

Sälleissä puhutaan ”sukupolvista”, eli ryhmästä, joka työstää yhtä esitystä. Yksi sukupolvi pitää sisällään vasta mukaan tulleita kuin myös jo mahdollisesti useamman toimintakauden mukana olleita. Tällöin ryhmän dynamiikassa korostuu tämän sukupolven muodostaminen

omaksi ryhmäkseen. Leikosen pyramidin ensimmäinen askel on keskeinen tässä vaiheessa: *Luottamus, mielihyvä ja epäonnistumiseen oppiminen* – vaiheessa uusi sälli saattaa aluksi kokea arkuutta ja aiemmin mukana olleiden kanssa työskentelyssä. Tässä Vygotskyn lähikehityksen vyöhykkeen ajatus korostuu, enemmän osaava tukee aloittajaa ja ohjaa eteenpäin. Ohjaajana minun tehtäväni on auttaa ja tukea kokeneempaa kuin myös vasta-aloittanutta sälliä toimimaan yhdessä ja oppimaan toisiltaan.

Leikosen portaat kaksi ja kolme (*Aistit ja vuorovaikutus sekä ryhmään suostuminen ja Fyysinen ilmaisu*), limittyvät Sällien toiminnassa myös ensimmäiseen portaaseen. Erilaiset kehoon ja sen hallintaan liittyvät harjoitteet kulkevat mukana samalla kuin opetellaan hahmottamaan omaa kehoa ja sen suhdetta tilaan. Tässä kohtaa pidempään mukana olleiden tuki aloittaviin korostuu; aloittavan on mahdollista heittäytyä mukaan helpommin kun työskentelee yhdessä jo pidempään mukana olleen kanssa. Myös fyysisten harjoitusten ”outous” – arkitoiminnasta poikkeava kehollinen toiminta – tulee hyväksytyksi helpommin. Pidempään mukana olleet taas useasti tunnistavat aloittaneiden toiminnasta omia epävarmuuksiaan, joita he itse ovat kokeneet ja näin kykenevät auttamaan kokemattomampaa eteenpäin.

Leikosen pyramidin portaista kohta 4 (*Improvisaatio näyttelijäntyön opetuksessa*) alkaa limittymään mukaan tässä vaiheessa. Kun kehollista toimintaa on vahvistettu, aletaan harjoitteita viemään kohti arkitodellisia tilanteita jäljitteleviä kohtausharjoitteita. Nämä kohtausharjoitteet useasti liittyvät myös niihin teemoihin mitä tämä kyseinen sällisukupolvi esityksessään haluaa käsitellä. Kehollinen työskentely kulkee jatkuvasti mukana. Vaikka kokeillaan jo kohtauksia, joissa on nähtävissä roolihahmoja, joilla on pyrkimys ja päämäärä ja jotka joutuvat ristiriitatilanteessa ratkaisuihin, niin näiden rinnalla jatkuvasti toistetaan keho- ja liikeimprovisaatiota. Tarkoituksena on ylläpitää kehon liikkeellistä luovuutta, ettei se lukittuisi tunnistettavaksi ”realismiksi” kohtausten muuttuessa. Tässä harjoitteluvaiheessa pidempään mukana olleet useasti huomaavat toistavansa samoja ratkaisumalleja kuin aiemmin ja aloittelevien tuovan taas heille uusia lähestymistapoja kohtausharjoitteluun.

Nyt toteutuneissa Sällien produktioissa vain yhdessä neljästä korostuu rooli ja klassinen aristoteelinen dramaturgia. Roolina näen siis tässä klassisen ajatuksen yksittäisen fiktiivisen

henkilön kaaresta ja tarinasta, joka esitetään loppuun vietyinä toimintana. Sällien kanssa työskentelyssä ja ryhmälähtöisessä toiminnassa Leikosen pyramidissa askelmalta viisi (*Tekstinkäsittely, taktiikka ja toiminta*) eteenpäin on alkanut moniääninen itse esityksen käsikirjoittaminen. Ryhmä on valinnut teemat mitä tulevassa esityksessään haluavat käsitellä. Esitykseen ei välttämättä tule kuin muutamia nimettyjä roolihenkilöitä. Erilaisessa kohtaustyöskentelyssä pyritään tuomaan mahdollisimman hyvin jokaisen osallistujan ajatuksia ja ideoita teemasta. Jos ryhmään sitoutuminen ja luottamus ei ole vankalla pohjalla voi omien ajatusten mukaan tuominen olla vaikeaa. Siksi myös tässä vaiheessa kerrataan ryhmäyttävää ja kehollista työskentelyä.

Kohtaukset saattavat olla myös vain liikkeellisiä tai kuvallisia ja yksittäinen sälli on saattanut esittää montaa erilaista hahmoa saman esityksen sisällä. Tällöin Leikosen askelmat seitsemän ja kahdeksan (*Näyttelijäntyylinen autonomia ja Kokonainen rooli kokonaisessa näytelmässä*) muodostuvat minulla fragmentaariseksi kokonaisuudeksi. Askelta seitsemän kutsuisin omassa työssäni Sällien kanssa *esiintyjän autonomiaksi* ja porrasta kahdeksan *kokonainen läsnäolo kokonaisessa näytelmässä*. Esitystä kohti mennessä on sälleillä jo jokin ajatus siitä, millainen osuus hänellä tulevassa esityksessä on: kuinka keskeinen roolihahmo ja miten paljon esillä lavalla.

Tässä opinnäytetyössä en lähde syvemmillä kuitenkään problematisoimaan ”roolin” käsitettä tai pohtimaan fragmentaarisen dramaturgian ja klassisen aristoteelisen dramaturgian eroja. Totean vain, että työskennellessäni muualla esitykseen tähtäävässä prosessissa, esimerkiksi harrastajateatterikentällä kesäteatterin ohjaajana, Leikosen pyramidin on minulla käytössä hänen artikkelissaan kuvaamalla tavalla. Useasti näissä produktioissa on jo käytössä valmis teksti roolihahmoineen.

Omaa työskentelyäni Sällien kanssa katson spiraalina, joka noudattaa suurin piirtein Leikosen pyramidin askelmallia. Minulla pyramidin askelmat ovat spiraalin kehiä, jotka kulkevat sisemmäksi ja sisemmäksi. En katso oppimista vain yksittäisen oppijan kannalta, vaan tarkastelen koko ryhmän oppimisprosessia ja omaa tehtävääni oppimisen mahdollistajana. Sällien kanssa korostuu esityksen muodostuminen ryhmäprosessina, ryhmänä luoden ja kirjoittaen. Toinen korostuva asia on sällien ryhmässä mukana olemisen aika. Joillekin kehollinen harjoittelu on uutta ja toiset ovat jo tottuneet tämän tyyppiseen työskentelyyn.

Sällit lähtevät teatterin tekemiseensä hyvin erilaisista lähtökohdista ja osaamisen tasosta. Tanssitaustan omaavalla voi olla hyvin erilainen hahmotus omasta kehostaan kuin esimerkiksi urheilua tai liikuntaa harrastavalla, saati sitten nuorella joka ei ole harrastanut kehollista toimintaa. Ilmaisutaidon lukiota käyneellä abiturientilla on jo käsitys roolista, motiivista ja näyttämöllisen toiminnan suunnasta, joita hän on omaksunut käymiltään teatteri-ilmaisun kursseilta; tätä tietoa ja osaamista ei ole ammattikoulun toisen vuosikurssin opiskelijalla.

Spiraalikuvauksessa koko ryhmä lähtee kulkemaan kohti esitystä, jonka muoto ja teemat ovat alussa tuntemattomia. Esitystä kohti mennessä ryhmä terävöittää teemoja ja kokeilee niille erilaisia näyttämöllisiä muotoja, vaikka ne eivät päätyisikään valmiiseen esitykseen. Kulkiessamme spiraalia pitkin, suuntaamme eteenpäin kohti spiraalin keskustaa. Mutta meidän toiselle puolellamme on samalla hetkellä se mistä me olemme tulleet ja toisella se mihin me olemme menossa.

Tällöin ajatukseni menee siihen hetkellisen oppisen hetkeen, jossa menneisyys ja tulevaisuus, ovat oppimisprosessissa jatkuvasti läsnä. Voimme hetkellisesti katsoa toiselle sivulle menneisyyteen ja tuoda sieltä jonkun hetken tähän muistuttamaan meitä. Kuten esimerkiksi jo aiemmin mainitsemani pidempään mukana olleen sällin aiempi kokemus vaikkapa jonkun kehollisen harjoitteen vaikeudesta palaa tähän hetkeen ja voi hän voi jakaa tuon kokemuksen muille. Kokemuksen jakaminen pätee myös vähemmän mukana olleiden havaintoihin. Jonkun havainnon sanoittaminen saattaa auttaa myös pidempään mukana olleen prosessia muistamaan asioita prosessista nousevista peruskysymyksistä. Esimerkiksi kun prosessissa on taantumavaihe tai muodostuu luovuuden lukko, voimme kurkata ulommalle kehälle ja pohtia onko ryhmän dynamiikka luottavainen ja uskallanko vapauttaa kehoni ja nauttia tästä kaikesta.

Spiraalia kulkiessamme ”tuntematon tuntematon” muuttuu ”tunnetuksi tuntemattomaksi” ja lopulta tunnetuksi. Koska jokainen oppilas kulkee spiraalia omaa tahtiaan, häntä ei saisi haitata se, että jokainen on omassa prosessissaan omalla paikallaan ja etenee omaan tahtiinsa, saati tuntea alemmuutta omasta osaamisestaan. Spiraalimalli antaa mahdollisuuden katsoa sivulle ja nähdä toisen edistyneempää tekemistä ja oppia siitä. Ja kun katsot toisaalle, näet spiraalin kehällä toisen oppilaan jolle voit muuttua vertaismentoriksi ja auttaa häntä näkemään omaa oppimistaan uudessa valossa. Lähikehityksen vyöhykkeet siis kulkevat

spiraalin sisällä eri kehien välissä ja niitä ylittäen. Ne muotoutuvat erikestoiksi ja erilaajuisiksi.

Ohjaajana on mahdollista kulkea spiraaliin kehillä ja kääntää oppijoiden katsetta kyselemällä ja haastamalla. Samalla kuitenkin muistuttaen siitä, että oppija on spiraalilla juuri siinä kohtaa missä on eikä hänen missään muualla pitäisi ollakaan. Itse kamppailen spiraalilla leijuvia pedagogisia kummituksia vastaan ja se kamppailu on jatkuva ja ikuisesti muuttuva, mutta osana omaa oppimistani. Myöskin yhteiseksi oppimiseksi meille muodostuu se, millainen esityksemme tulee olemaan. Mitkä ovat ne teemat ja muodot joita se sisältää? Samalla alan muodostaa esityksen dramaturgiaa eli kuinka me tuomme katsojan tähän spiraalin maailmaan mukaan.



Kuva pyramidi vs spiraali

## 4 Poikana olemisen teatteripedagogiset haasteet

Poikakoodi, *the Boy Code*, on yhdysvaltalaisen tutkijan ja psykoanalyytikon Richard Pollackin kehittämä termi, jolla hän kuvaa poikuuteen (poikana olemiseen) ja maskuliinisuuden määritelmään liittyviä odotuksia ja myyttejä (Pollack 1999, 34). Poika kohtaa näitä kirjoittamattomia sääntöjä lapsesta saakka ja häntä sosialisoidaan helposti vain yhdensuuntaiseen maskuliinisuuteen. Pollack kritisoi poikakoodia ja haluaa sekä vanhempien että kasvattajien olevan tietoisia siitä ja jopa kannustamaan poikia rikkomaan koodia (Pollack 1999, 45).

Pollack katsoo, että varhaislapsuuden kiintyvyys ja vuorovaikutus lapsen ja vanhempien välillä saa pojat häpeämään ja salamaan tiettyjä tunteita (Pollack 1999, 52-54). En ole pätevä arvioimaan tai kritisoimaan tätä, mutta laajennan kuitenkin käsitettä poikakoodi laajemmaksi kulttuuriseksi konstruktioksi.

Väitöskirjassaan *Raakalautaa ja rakkautta – kolme sommitelmaa oman elämän tanssista* Isto Turpeinen käsittelee Pollackin poikakoodia tanssiopetuksen yhteydessä. Turpeisen näkemyksen mukaan poikakoodi on tanssiryhmässä toimintamalli, joka on usein annettu ryhmän ainoalle pojalle. Tanssiryhmän ainoaa poikaa katsotaan nimenomaan hänen sukupuolensa läpi niin, että hänen kehitykseensä ei kiinnitetä huomiota tai häneltä ei vaadita samalla tavalla kuin tytöiltä. Toinen Pollackin poikakoodin mukainen suhtautumistapa on asettaa poika erityiseen asemaan, jolloin hän nimenomaan saa enemmän huomiota. Kummassakin mallissa poika nähdään siis erityistapauksena ja hänet kohdataan sukupuolensa kautta, ei yksilönä (Turpeinen 2015, 124).

Poikakoodin taustalla on siis monoliittinen käsitys pojasta ja ajatuksesta vain yhdestä tavasta olla poika. Kyseessä on sosiaalinen konstruktio, jossa poika jää siis tanssiryhmän sisällä helposti vailla vertaiskontaktia. Hän joutuu myös muun poikayhteisön sisällä marginalisoiduksi ja joutuu pahimmillaan salaamaan tai naamioimaan tanssiharrastuksensa (Turpeinen 2015, 125).

Vaikka Turpeinen puhuu tässä kohtaa nimenomaan tanssia harrastavista pojista, olen työssäni teatteriopetuksen puolella törmännyt samanlaiseen ilmiöön. Opettajien puolelta suhtautuminen poikiin saattaa olla ”pojat on poikia” -tyyppistä. Toisaalta poikakulttuurin

sisällä olevat pojat saattavat marginalisoitua teatteriharrastuksessa. Eräs oppilaani kuvasi tuntemuksiaan ilmaisutaidon kurssista, jossa oli ainoana poikana:

*EO: No siis sen (ensimmäisen oppitunnin) jälkeen olin, että mä lopetan tän kurssin.*

*Mä oon niin kuin aino kuitenkin täällä... Siis kun tytöt kuitenkin puhuu ja mä en niin kuin... Siis niiku mitä muut ajattelee jos ne kuulee...*

*Jyri: Siis sun kaverit et sä oot täällä kurssilla?*

*EO: Ei kun ne siis tietää, et mä otin tämän. Mut siis siitä mitä täällä kun se on kuitenkin outoo. Ja en mä sillain niin kuin noi tytöt kun nehän oli siis melkein kaikki jotain tanssinut tai sillai näytellyt... [ ] Ne oli niinku heti touhuamassa ja joo mä olin sillain niinku ne katto mua, siis niinku mä olisin ulkopuolinen.*

*Jyri: Entäs nyt kun kurssi on ohi. Ja mitäs sun kaverit?*

*EO: Joo ei nyt on tosi jees ihan hauskaa sillain ja kivaa ollu. Kavereita on kiva hämmentää ku kertoo jotain mitä tehtiin... Ei ne ymmärrä mutta joo sillain vaan on et hämää.*

(erään oppilaan haastattelu 19.5.2016)

Kertomuksen poika siis joutui kohtaamaan poikakoodin, pelon kavereiden suhtautumisesta kurssivalintaan, sekä sen, että hänen oma erityislaatuisuutensa ryhmän sisällä oli hämmäntävää ja jopa pelottavaa. Kuitenkin hän jatkoi kurssin loppuun ja piti kokemusta positiivisena.

Itse tunnistan poikakoodin siis mikrotason sukupuoliseksi vaatimukseksi ja pelkästään yhteiskuntamme sisällä on havaittavissa monenlaisia poikakoodeja. Eräs sälleistäni kuvasi omaa teatteriharrastustaan entisen kotipaikkakuntansa sekaryhmässä seuraavasti:

*Se oli todella outoo miten muut pojat ja myös tytöt suhtautu muhun. Se oli sitä jatkuvaa homottelua ja vittuilua. Mä siis pussasin tyttöä lavalla ja siksi aletaan homottelemaan. Mutta musta tuntuu, että se oli sellasta yleistä huutelua, oli sielä sellaisiakin jotka ymmärsi ja piti hienona sitä harrastusta. Ne vaan oli hiljaa. Tai tuli sanomaan kahdestaan, että oli hieno juttu teillä. Tytöille ei kukaan koskaan huudellu mitään. Niille teatterin tekeminen oli siis ihan ok.*

*Myöhemmin kun oltiin siellä Kankaanpäässä [haastateltava viittaa Ramppikuume-teatterifestivaaliin] ja tajusin, että niin paljon on erilaisia nuoria, siis ei vaan poikia, jotka tekee teatteria niin päätin, että tää on mun juttu ja haluun tehdä sitä lisää. (Poika 11)*

On siis olemassa hyvin erilaisia vallitsevia poikakoodeja. Poikakoodisto Tampereen kokoisessa kaupungissa saman ikäisten kesken saattaa vaihdella paljon. Sälleistä osa on ilmaisutaidon erityislukion oppilaita ja osa yleislukiosta, jossa on yleislinjan lisäksi myös viestinnän ja urheilun erityislinjat. Eräs yleislukion käynyt poika kuvaa näin:

*Vähän joskus olin kade ollut noille TYK:n kunnille, niillä oli jotenkin vapaampaa ja rennompaa. Ei siellä meidän kouluss paljon saanut puhua omasta teatteriharrastuksesta. Se ei vaan kuulunut sinne. Toisaalta en mä muutenkaan niin hirveesti niistä välittänyt koulussa. Koulu oli paikka missä käytiin, mun elämä oli muualla. (Poika 14)*

Oman kokemuksen mukaan poikien määrä sekä lukion ilmaisutaidon opetuksessa että vapaan sivistystyön kentällä on vähäisempi verrattuna tyttöihin. Pojat hakeutuvat harjoittelutilanteessa helposti myös toistensa seuraan ja opettajana minun täytyy olla tarkka, että pystyn rikkomaan tämän rakenteen. Samoin olen huomannut sekaryhmissä poikien olevan pääsääntöisesti arempia fyysiseen työskentelyyn. Asiat lyödään helposti leikiksi ja pyritään pelleilemään ja hauskuuttamaan muita.

Sällit-ryhmän sisällä käytetään hetkittäin urheilusanastoa. Ryhmään viitataan ”joukkueena” ja välillä osa pojista sanoo minua valmentajaksi. Myöhemmin palaan tähän urheilu puheen käyttöön kun pojat puhuvat ryhmästään. Myös harjoitukseen viitataan ”reeneinä” hyvin tamperelaiseen tapaan. Kerran sain yhdeltä pojalta tekstiviestillä kysymyksen, jossa tiedusteltiin ”kenraalireenin” alkamisajankohtaa.

Toinen haasteellinen tekijä kehollisessa teatteripedagogiikassa on poikien hyvin eriaikainen fyysinen kehitys murrosiässä, mikä aiheuttaa hieno- ja karkeamotorista kömpelyyttä. Poikien kehollisen muutoksen aiheuttama hämmennys saattaa aiheuttaa myös pelkoa omaa maskuliinisuutta kohtaan (esim. Cacciatore & Koiso-Kanttila 2012, 160 ja Dunderfeld 2006, 94). Useasti pohdin myös sitä, otetaanko murrosikäisen pojan kehittyvää ruumista tarpeeksi huomioon teatteripedagogiikassa - varsinkaan fyysisissä harjoitteissa. Vasta kasvupyrähdyksensä läpikäynyt poika ei koordinaatiollaan välttämättä kykene kovinkaan



konstruoituun fyysiseen ilmaisuun ja saattaa tuntea alemmuutta kehityksessään pidemmällä oleviin ikätovereihin, varsinkin jos ei taustalla ole kehollista luovaa harrastusta.

#### 4.1 Poikien kertomaa: motiivit ja kokemukset

Haastatteluista kävi ilmi, että ennen kuin pojat olivat liittyneet Sälleihin, he olivat olleet uteliaita tämän tyyppistä toimintaa kohtaan, ja lopulta kiinnostuksesta oli syntynyt tärkein motivaatio lähteä toimintaan mukaan. Vaikka ryhmäläisellä olisi ollut myös muita teatteriharrastuksia, nimenomaan sukupuolisensitiivinen poikaryhmä herätti uteliaisuutta, vaikka sitä ei vielä silloin sellaiseksi osattukaan tunnistaa. Niillä ryhmäläisillä joilla ei ole aiempaa näyttämöharrastusta (teatteri/tanssi), tai se on ollut hyvin vähäistä, niin on ollut halu lähteä katsomaan mitä poikateatteritoiminta olisi.

Myös opettajan tuttuus nousi esille ja se, että ryhmässä olisi muita tuttuja. Osan pojista olen käynyt suoraan kysymässä mukaan ryhmään, jos olen saanut vinkin pojasta joko muilta ryhmäläisiltä tai koulujen opinto-ohjaajilta. Suoran kutsun moni pojista koki myös ratkaisevaksi tekijäksi toimintaan mukaan lähtemiseen. Opinto-ohjaajien motiivit ohjata opiskelija hakeutumaan ryhmään ovat olleet esim. pojan koulujaksaminen tai yksinäisyys.

Viideltä sälliltä löytyi tarve saada itsellensä uusi harrastus, kun aiempi harrastus oli jäänyt pois. Kahdella pojista pois jäänyt harrastus oli tanssi. Kiintoisaa on, että näistä kolmella tämä harrastus on ollut joukkueurheilua. Yksi pojista kommentoi:

*Oisitte nähny äijän ilmeen kun lopetin kiakon ja rupesin tekee musaa ja teatteria, [inaurua muulta ryhmältä] no siis ei vaikaan – kai se ny oli jo tajunnu ettei musta änäritähtee [NHL, kirjoittajan tarkennus] tuu. (Poika 16).*

Kiinnostusta teatterin tekemistä kohtaan löytyi lähes jokaiselta. Vain neljä ilmoitti, että ennen ryhmässä aloittamista eivät olisi ajatelleet teatterin harrastamista. *”En harrastanu teatteria ollenkaan, en oikeestaan edes kuvitellu koskaan tykkääväni teatterista tai vastaavasta ilmasutaitoharrastuksesta.” (Poika 3).*

Nyttemmin kaikki haastatellut pojat ovat ilmoittaneet halunsa jatkaa teatteriharrastusta jossain muodossa tulevaisuudessa. Kaksi pojista on lähtenyt poikateatteriaikanaan

harrastamaan teatteria myös muissa ryhmissä ja kaksi on osallistunut näyttelijöinä erilaisiin videoprojekteihin.

Teemahaastatelluista pojista yli puolet mainitsivat yhdeksi teatteriharrastuksen aloittamisen syistä aiemman koulukiusaamisen. *”Kun oli niinku sitä paljon yläkoulussa, mä kun oon vähä outo ... [ ] niin mietin et täälä sitä ei ainakaan ois.”* (Poika 1). Myös ryhmässä vallitseva turvallisuus mainittiin syyksi ryhmässä pysymiseen. *”Saa vaan olla oma ittensä, eikä tarvi pohtia semmosta selän takana olevaa paskanjauhantaa.”* (Poika1).

Pojat tavallaan tunnistivat haastatteluissa kiusaamisen yhdeksi piilomotiivikseen toimintaan mukaan lähtemiseen, vaikka eivät sitä olleet ryhmään mukaan lähtiessä havainneetkaan. Kiusaamisesta puhuminen tuntui olevan pojille tärkeää, vaikka se ei suoraan teatterin tekemiseen liittynytkään. Koin, että tämä oli äärimmäisen tärkeä puheenaihe ja annoin poikien puhua, vaikka se menikin haastattelun aiheesta ohi. Kiusaaminen on tematiikkana noussut myös kaikkiin teoksiimme jollain tasolla.

Vain yksi mainitsi syyksi vanhempien kehotuksen liittyä ryhmään. Yksi paljon teatteria harrastanut poika mainitsi poikateatterin aloittamisen syyksi oman arkuutensa ja epävarmuutensa tyttöjen kanssa nuorisoteatterin sekaryhmässä: *”Ajattelin, että mun olisi helpompi olla täälä ja kehittyä näyttelijänä, oohan mää muutakin tehny koko ajan, mutta täälä jotenkin no oli helpompi silloin alkuun olla ja hakee semmosta no varmuutta kai”* (Poika 8).

#### 4.1.1 Poikien kehollisuus

Poikien puhuessa omasta kehollisuudestaan sekä kehollisesta ilmaisustaan ja omasta käsityksestään sen muutoksesta ryhmässä toiminnan aikana, haastatteluissa esiin nousee keskeneräisyyden tematiikkaa ja pohdintaa maskuliinisista representaatioista. Oman kehonkuvan kehityksen koetaan olleen positiivista toiminnan aikana. Yksi pojista toteaa:

*Ittellä ainakin auttanu, kun yläasteella tuli semmosta traumaa että miltä näytti ja nyt siis hyväksyny niinku sen et, miltä näyttää ja miltä se oma keho tuntuu [...] Mulle urheilussa oli aina semmonen kuva, että pitäs olla niinku jonkinlainen tai siis no tiätte sellanen niin ku täydellinen*

*[...] Täällä mulla on sellanen fiilis, että se on just sellanen kuin on kun ollaan sellaisia perusjannuja. (Poika 1)*

Teatteri siis koettiin paikaksi, jossa oma keho saa olla sellainen kuin on, ilman ulkoa tullutta painetta tai vertailua. Lisäksi kehollinen suoritus ei olisi samalla tavalla mitattavissa kuin esimerkiksi urheilussa. Tämän tapaista puhetta urheilusta ja liikunnasta toistui eri tavalla sanoitettuna myös muiden sällien kerronnassa. Tulkitsen asian niin, että monille sälleistä kosketus omaan kehollisuuteen ja maskuliiniseen malliin rakentuu juuri urheilun ja liikunnan kautta. Kehollinen toiminta, jossa ei ole suorittavaa elementtiä siten, että suoritus olisi mitattavissa ja sitä kautta myös arvotettavissa, oli monelle teatterin kautta tullut uusi ajatus.

Oman kehollisen kehityksen tai ruumiinkuvan muutoksen sanallistaminen ei ollut nähdäkseni sälleille aina helppoa. Oli vaikea eritellä miten tai millä tavalla oma kehollisuuden ajattelu olisi muuttunut, mutta yleisellä tasolla se todettiin: *”Tosi vaikee niinku sanoa silleen ulkopuolisin silmin, kun ei itseä näe, mutta kyllä mun ilmaisu on ainakin parantunut, ja kehokontrolli.” (Poika 2).*

Sällit tekivät havaintoja myös teatterin ulkopuolisesta kehonkuvan havainnoin muutoksesta:

*No siis vaikka oon ollu vähän aikaa mukana (6kk, kirjoittajan huomio) niin kyllä sitä huomaa [...] että jos on sillain niinkun lukossa tai sisäänpäin kääntynyt [...] tai siis kuuntelee sitä paremmin (Poika 4)*

Toisten kehollisen ilmaisun kehitystä purettiin helpommin laajasti. Yksi haastatteluryhmä kuitenkin keskittyi nimenomaan esitystilanteisiin tai kohtausharjoituksiin. Muihin kehollisiin harjoitteisiin tai yleiseen ”perustreenaamiseen” ei tullut kommentteja: *”... [S]itä sillain kiinnitä huomiota, tai siis voiskaan kai” (Poika 2).*

Toinen haasteluryhmistä taas puhui paljon myös teatteriharjoitteiden tekemisestä. Luulen syynä olleen sen, että ryhmässä oli enemmän pidempään mukana harrastaneita. *”Siis kyllähän kaikki aika äkkiä alkaa käyttää kroppaa eri tavalla, tätä meidän vääntämistä esim. kaikissa liikeimproissa.” (Poika 12).* Luottamus muihin poikiin suhteessa omaan kehoon korostui lähes kaikilla. Yleinen hyväksyminen ja turvalliseksi koettu ilmapiiri korostui kaikilla. *”Mää nyt olen tällainen kömpelö jättiläinen mutta täällä mä tiedän etten tallo ketään jalkoihini.” (Poika 5).*

Pojat erittelivät haastatteluissa paljon kosketuksen ja läheisyyden kulttuurisia konteksteja. Todettiin yleisesti ottaen, että suomalainen kulttuuri on heidän havaintojensa mukaan etäinen eikä toista ihmistä päästetä lähelle. Kuitenkin halu olla lähellä ja fyysisessä kontaktissa nousi pintaan. Korostui näkemys siitä, että poikateatterissa saa olla lähellä ja olla kontaktissa ja kosketuksessa. *“Sillä ei ole väliä vaikka täällä halaillaan ja pompitaan toisten syliin, se on niin kuin kivaa, vaikka outoa.” (Poika 4)* Läheisyys näyttämöharjoitteissa ei siis tuntunut problemaattiselta taikka oudolta vaikka se tunnistettiin yleistä kulttuurista kontekstia vastaan. *“Se joka muille näyttää homolta on meille vaan veljeyttä” (Poika 9).*

Omissa havainnoissani olen huomannut, että myös harjoitusten tauoilla pojat ovat hyvin läheisiä. Mennään toisen viereen, halaillaan ja ollaan jopa sylikkäin. Pojat myös helposti pyytävät toisiaan esimerkiksi hieromaan itseään. Yksi jo aiemmin toiminnasta poisjääneistä pojista toi viestissään ilmi intiimiyden, kosketuksen ja nautinnon tematiikkaa seuraavasti:

*Se oli siis se, harjoitus jossa otettiin ja annettiin painoa toisten kannettavaksi ja impulsseja toisille. [oma muokelmani Boalin ”juopuneesta kreikkalaisesta” kirjoittajan huomio] Siis siinä mä oikeasti nautin siitä kosketuksesta ja sillain se tuntui hyvältä. Se oli intiimiä siis melkein seksuaalista, mutta ei seksuaalista. Mutta siis todella nautittavaa. Toisekseen sitä oli kiva katsoa, se oli todella puoleensavetävää! Mutta sitten kun mä sanoin siitä ääneen musta tuntu, että pojat meni aika lukkoon. Tuli sellainen fiilis, että sanoinko mä liikaa, kun siinä oli myös uusia ei vaan meitä vanhoja. (Poika 16)*

Tästä kommentista voin tulkita, että kehollisen nautinnon ja seksuaalisuuden esiintuominen tai sekoittuminen on kuitenkin ongelmallista. Ehkä tämän ikäisillä pojilla oman seksuaalisuuden käsittely ja kehonkuvan rakentuminen ovat hankalia käsitellä tai sanoittaa ulos harjoitustilanteessa. Kehollinen nautinto yhdistyy siis seksuaaliseen nautintoon ja kehollisesta nautinnosta puhuminen on vaikeaa. Koen tässä taustalla olevan heteronormatiivisen poikakoodin – eli nautinnosta ja kehosta puhuminen seksualisoidaan.

Toinen poika vertasi taas kehollista nautintoa aiempaan urheiluharrastukseensa seuraavasti:

*Se tuntui siltä, että reenatessa [aiempaa harrastusta, kirjoittajan huomio] meille sanottiin sitä, että kipu on nautinto. Et oo voinut reenata hyvin jos ei ole paikat paskana seuraavana päivänä. Tää on ollut mulle hyvä kokemus, että liikkeellisellä tekemisellä, tämmösellä herkällä sellaisella, no tiedät kai, voi myös nauttia ilman, että pitää syyttää itseensä että on löysäillyt. (Poika 6)*

Tämä omalla kohdallani herättää kiinnostuksen siihen, että teatterissa keho on olemassa oleva subjekti, josta voi nauttia ilman ruumiin kehittämisen pakkoa tai ulkopuolelta asetettua painetta. Nuoren kehityksen kannalta tämä voi olla äärimmäisen tärkeätä. (vrt. Cacciatore – Koiso-Kanttila 2012, 167)

Pojat kuvaavat ryhmän yhtenä koossapitävänä voimana sisäistä huumoria. Kehoon liittyvää huumoria pidetään välillä rankkana ja karkeana, mutta kuitenkin hyväksyvänä ryhmän sisällä:

*No siis onhan se läppä rankkaa juu, mutta mä olen kokenu sen kato sellaiseksi, et kun mä olen niinkun nyt ehkä enemmän tän krapan kanssa sinut. Niin siitähän mä vitsailen ittekin. Se läppä ei kuitenkaan pidä sisällä semmosta et sun pitäis olla jonkinlainen (Poika 1).*

*Tanssiessa, siinä vaiheessa kun mä lopetin niin olihan siinä sellasta alkumurrosiän motorista karkeutta. Kyllä varsinkin tytöt vitsaili musta, mutta se oli ilkeää. Täällä on eri juttu. (Poika 11)*

Poikien huumori omasta kehostaan havaintojeni mukaan pitää myös sisällään alavireen oman kehon hyväksymisen vaikeudesta. Huumori on tavallaan keino, jolla voi myös kertoa muille niistä asioista mitä itse pitää ongelmallisena.

Harjoitustilassamme ei ole erillistä pukutilaa ja pojat vaihtavat harjoitusvaatteisiin yhdessä ennen harjoitusten alkua. Uusien ryhmäläisten tullessa mukaan huomaan heidän useasti vaihtavan vaatteensa syrjemmässä itsekseen ja pidempään mukana olleilla vaatteiden vaihto on enemmänkin sosiaalinen tilanne, jopa rituaalinomainen toiminta.

Vahvoja fyysisiä harjoituksia tehdessä pojat useasti vähentävät vaatteitaan. Aluksi usein tuli kysymys ”on kuuma, saaks ottaa paidan pois?”, mutta ryhmän kiinteytyessä tämä kysymys muuttui ilmoitukseksi ja lopulta jäi kokonaan pois. Yhdessä täydennyshaastattelussa tämä nousi esille:

*No osa reenaa aika vähissä vaatteissa, se on musta ihan ok. Mulla ei ole siihen tarvetta koska mä en soijaa ihan niin pahasti kun moni muu. Mää oon tottunu jotenkin siihen, että toisen hikinen selkä on nyt paljaana siinä. Me kuitenkin ollaan saunottu perseet rinnakkain niin monta kertaa, et entäs sitten. (Poika 7)*

Kuitenkin alastomuutta saatetaan pitää myös jonkinlaisena äärimmäisen rohkeuden ja vapautumisen ilmentymänä: ”Mua ei enää pätäkäkään kiinnosta mitä muut ajattelee, voin lähtee juoksemaan vaikka munasilteen tonne” (Poika 1). Monesti ryhmän prosessivaiheessa

nousee esiin myös idea lavalla alasti olemisesta ja sen hienoudesta. Yksi poika ilmoitti nimenomaan haluavansa olla alasti tulevassa esityksessä. *”No mä vaan haluisin kokee millaista se olisi.”* (Poika 1).

Toistaiseksi esityksissämme ei ole ollut puhdasta alastonkohtausta – en ole nähnyt mitään taiteellista syytä sellaiseen. Alastomuutta on kyllä käsitelty, mutta se on tuotu nimenomaan peitettyä lavalle. Esimerkkinä kohtaus *Narkissos*-näytelmästä, jossa Birgiksi nimetty poika on vaihtamassa uimahallin pukuhuoneessa vaatteitaan ja ujostelee ympärillään olevia muita poikia ja miehiä. Omat uimahousunsa hän vaihtaa pyyhkeen alla eikä paljasta itseään muille. Muut lavalla olijat ovat puolipukeissa joko tulossa tai menossa omiin harjoituksiinsa. Yksi pukuhuoneessa olija pysähtyy stilliin ja Birg aloittaa monologinsa, jossa hän puhuu kauneudesta ja ihanteista ja pitää itseään riittämättömänä. Tässä kohtauksessa koen alastomuuden olleen läsnä nimenomaan käsitteen tasolla eikä konkreettisena ruumiillisena ilmiönä. Yksi pojista kommentoi seuraavasti:

*Siis eihän se ole alastomuutta, että ollaan ilman vaatteita. Toi meidän viimeisin proggis [Narkissos] oli todella alaston. Meillä ei ollut lavasteita, ei valoja, eikä mitään äänitehosteita tai musiikkia. Me oltiin vaan siinä lavalla. Mun mielestä se oli alaston [...] Mä koen, että alastomuus meidän jutuissa on kuitenkin sellaista paljautta olla ilman mitään ja jopa ilman roolia lavalla. Se on tavallaan myös haavoittuvaisuutta. (Poika 2)*

Alastomuus on selkeästi asia, joka kiehtoo poikia ja temaattisesti se nousee esille esityksissä. Näen tässä paljon myöskin poikien osalta kritiikkiä esimerkiksi median tapaan kuvata alastomuutta ja käyttää sitä markkinoinnissa: *”Kyllähän mäkin painelin, olemattomilla vatsalihaksilla ilman paitaa, vaikken olekaan mikään AXE-mainos”* (Poika 5).

#### 4.1.2 Harjoitustilanteen liminaalisuus, kinesteettinen resonanssi ja ne tytöt

Kuten olen luvussa kolme kuvannut, haluan luoda harjoituksista liminaalisen tilan jossa pojat voivat keskittyä olemaan vain siinä hetkessä, vapaana niistä paineista ja rooliodotuksista, mitkä harjoitustilan ulkopuolella odottavat poikia. Tämä on pyrkimys ja ideaali ja tiedostan, ettei sitä voi koskaan puhtaasti saavuttaa. Pojat ovat useasti kuvanneet ryhmää turvalliseksi

paikaksi jossa voi olla oma itsensä. ”Täällä mä olen jotenkin erilainen kuin muissa harrastuksissa, mutta enemmän oma itseni” (Poika 7), ”Kerran viikossa on aika jollon voi vaan olla” (Poika 6), ”Nää kaverit on erilaisia - ne tuntee mut paremmin kuin muut” (Poika 4).

Harjoitusten alkaessa, kuten jo aiemmin kuvasin, pelkästään vaatteiden vaihdosta on tullut rituaalinomainen teko. Harjoitusvaatteet päällä aloitan ensin tutun alkulämmittelyn eräänlaiseksi siirtymämerkiksi muusta maailmasta teatterin maailmaan:

*Kun ollaan vaihdettu vaatteet ja sä sanot et muoto niin aina tietää että nyt se alkaa. Siinä kun tekee niitä toistoja pää tyhjenee [...] alkuun mä olin, että mihin tässä pyritään ja miks me aina toistetaan tää sama... joo mutta oliko kolmas kerta vai niin mä tajusin että just siinä on se juttu. Mää en ole enää se mää joka on tuolla jossain, vaan niin kuin mää osana meitä”. (Poika 3)*

Koen, että nimenomaan tuttu fyysinen tekeminen auttaa poikia toimimaan keskenään ja irtautumaan tähän harjoitustilaan. Aiemmin käytin alkurituaalina ”höpötyspiiriä”, jossa jokainen sanoi jotain, mikä on juuri nyt mielen päällä. Tämän koen nyt vähemmän tehokkaammaksi tavaksi. Höpötyspiirissä huomio kuitenkin keskittyy harjoitustilan ulkopuoliseen maailmaan, ei tulevaan harjoitukseen. Muutenkin koen, että omien ajatusten sanottaminen kylmiltään ei ole ollut pojille erityisen luontaista ja suosii niitä jotka ovat luonteeltaan puheliaampia. Tämän höpötyspiirin jätän nykyään harjoitusten loppuun.

Viimeisen kahden toimintavuoden aikana olen lisännyt harjoitteluun enemmän liike- ja kontakti-improvisaatioita. Eräällä harjoituskerralla huomasin ryhmän pääsevän erittäin voimakkaaseen flow-tilaan, jossa sällit vain loivat jatkuvasti uutta liikettä toistensa kanssa varioiden liikkeen laatua ja muotoa. Välillä oltiin vahvassa fyysisessä koskettavassa kontaktissa ja välillä oli todella suuria etäisyyksiä harjoittelijoiden välillä. Olin sanonut, että tehdään tällainen improvisaatioharjoitus, joka saattaa kestää noin viisitoista minuuttia. Flow-tila jatkui pitkään ja annoin sen jatkua melkein puolitoista tuntia. Käsite ”viidentoista minuutin liikeimpro” on muodostunut tämän jälkeen jo ryhmän sisäiseksi vitsiksi.

Yksi pojista kuvaa seuraavasti:

*Siis se kerta kun me tehtiin se viidentoistaminuutin liikeimpro, niin mää olin välillä sillain, että mitä ihmettä nyt tapahtuu? Ja mitäs jos joku nyt tulisi sisään? No se meni tosi nopsaan ohitte*

*ja sitten mä olin vaan taas et ny mennään. Ja sama oli kun sä sanoit, että nyt saa tulla halutessaan katsomaan hetkeksi, niin se oli outoo. Oli ihan että, vau noi on hyviä. Halus vaan jäädä kattoo, mutta sitten oli niin kuin täällä [osoittaa rintaansa], että tonne takasin. (Poika 3)*

Samaa harjoitetta kuvaa toinen:

*Ei siinä siis oikeesti osannu sanoo, että mitä täällä tapahtuu, sä vain niin kuin imit muulta jengiltä jotain impulseja tai sellasia ja samalla olit vaan, että miks mä liikun nyt näin. Tiäkkö sillai niinku kattois ittees vierestä. Sitten kun jengi hyppi ja pomppi ja möyri ja kaikkee tosi paljon, niin siinä vaan imi sitä. Ei siinä kukaan esiintynyt vaan me oltiin vaan semmonen möykky. Joka eli ja hengitti. Ei sitä voinu heti siinä harjoitustilanteessa purkaa, mutta kyllä me ollaan siitä puhuttu. Mä en ikinä olis uskonu että me oltas pystytty siihen. (Poika 6)*

Kolmas poika kuvaa tilannetta analyttisemmin ja harjoituksen tarkoitusperää mukaan ottaen:

*Siis aivan vitun mahtava homma. Ehkä niiku omasta mielestä paras tapa havainnollistaa tota just toisten liikkeen seuraamista ja impulssien ottamista muista. Plus hiton hauska ja no raskas mut sekää ei huono juttu oo. (Poika 5)*

Harjoituksessa nähdäkseni korostui se, että hämmentävä oman kehon kontrollista luopuminen mahdollisti kahdenlaisen todellisuuden kokemisen. Pojat kuvasivat tavallaan sitä, että hetkellisesti tuli läsnä olevaksi ulkopuolinen todellisuus, joka kuitenkin poistui, ja liminaalinen harjoitustilan todellisuus palasi. Kummassakin, yllä olevassa esimerkissä kuvataan nähdäkseni voimakasta kehoresonanssista tilannetta, jossa keho vain toimi ilman estoja tai analyysiä.

Yksi poika kuvaa muussa elämässä tekemiään havaintoja seuraavasti:

*Joo mä jotenkin helpommin nyt niinkun luen muita, välillä se on tietoisista ja välillä mä huomaan, että mun on helpompi lähteä tavallaan siihen toisen kehoon mukaan. Tavallaan niinkun peilaan toista. Vaikka mä olen ollut, vaan vähän aikaa mukana niin on sellainen fiilis, että muhun on tarttunut toi sällien tollanen oleminen. Se on sitä, miten sä joskus sanoit kehollista läsnäoloa kai. (poika 7)*

Liminaalisessa harjoitustilanteessa muokkaantuneet keholliset elämykset ja kehotietoisuus on siis siirtynyt myös ulkopuoliseen maailmaan – poikien arkitodellisuuteen.



Pojat vertaavat mielellään toisiinsa toimintaa Sälleissä ja omia kokemuksiaan sekaryhmissä. Teemahaastatteluissa keskustelu oli hyvin vilkasta. Itse asiassa haastatteluissa kaikkien aiempien alalukujen tematiikat toistuvat uudestaan mutta nyt tyttö ja tyttöys tulevat mukaan kuvaan.

*Mulla on semmonen tunne, että täällä saa puhua vapaammin ja musta tuntuu, että huumori on roisimpaa, muttei ilkeätä. Siis jos tässä ois tyttöjä nyt mukana niin ei me varmaan puhuttais nyt näin. (Poika 8)*

Sälleistä monet toivat yllämainittua lainausta kuvaavaa puhetta esille. Vertaisryhmässä puhuminen koettiin helpommaksi. Koettiin myös, että ”läpänheitto” toisille on tavallaan suoraa puhetta muille; Ajatuksia sekä tuntemuksia, joita uskaltaa sanoa ääneen ilman että tarvitsee ajatella mitä sanoo.

Pojat sanoittivat myös kehollisuutta ja kosketusta seuraavasti:

*Siis en varmana uskaltais koskea esim tyttöihin samalla tavalla kuin täällä. Siis jos vahingossa koskisin jotenkin sopimattomasti, niin mitä ne ajattelisi. Ja mää olisin varmaan että ääh tissi. (Poika 2)*

*Ei siis varmana toimis joku 15 min liikeimpro noin hyvin [nauraa muilta], tai siis en mä tiedä kai se vois, mutta paljon enemmän se vaatis kai. (Poika 4)*

Vaikka koskettaminen on ollut haasteellista Sällien työskentelyssä niin he kokevat, että tyttöjen mukana oleminen saattaisi erityisesti liikkeellisessä työskentelyssä muuttua ”sopimattomaksi”. Omassa vertaisryhmässä toimimisen siis koettiin helpottavan liikkeellistä harjoittelua. Omat havaintoni tukevat tätä siinä suhteessa, että poikien on ollut helpompi tuottaa liikkeellistä materiaalia sällien harjoituksissa kuin sekaryhmässä. Pohdin, että tässä kohtaa voi olla syynä se, että tytön keho on vielä oudompi ja tuntemattomampi kuin toisten yhtä lailla kehostaan epävarmojen poikien kehot. Tällöin pelko toisen fyysisen koskemattomuuden rajojen rikkomisesta kasvaa ja ”sopimaton” kosketus tulee harjoitustilanteeseen läsnäolevammaksi.

Myös katse ja kontakti koettiin haasteelliseksi:

*Siis joskus mun on vaikee jopa niinkun kattoo tunneilla tyttöjä [ilmaisutaidotunneilla kirjoittajan huomio], ku mä niinkun tavallaan mietin sitä, että mitä toi ajattelee kun mä katon – siis enhän mä niitä tsekkaile sillain siis tunnilla, joskus toki muuten, mutta kun me ollaan täällä niinku vaan tämmösiä ja ei me niinkun sillain toisiamme kattella niinku arvostelevasti, niin miks muillakaan tunneilla, tai siis äh no emmä tiedä mitä mä ny siis ajattelen. No tiiätte kyllä... siis jos mä katon jotain tyttöä niin pelkään että se pohtii et mä niin kuin tsekkailen, vaikken teekkään niin. (Poika 4)*

Tulkitsen, että katse koetaan helposti arvioivaksi ja arvottavaksi. Katseen kohteena oleminen ja katsominen ilman arvottavaa tarkoitusta ovat myöskin yksi havainto siitä miten arkitodellisuus ja teatterin tekeminen kohtaavat. Saanko katsoa ilman, että katsettani tulkitaan väärin, on yhtä lailla läsnäolevaa kuin se, että minua katsotaan. Tässä kyseisessä esimerkissä näen, että pelko siitä, että tytön katsominen voi asettaa haasteen väärin tulkituksi tulemisesta ja se voi heikentää kontaktinottoa.

Eräs poika kuvasi omaa kokemustaan sekaryhmässä seuraavasti:

*Olihan siinä aina sitä esittämistä. Piti olla vaan niin hyvä tai jos ei ollut niin sitten pelleili ja sai sitä huomiota. Kyllä sitä huomiota haettiin tytöiltä enemmän kuin muilta pojilta ja jos sitä sai niin, mä valehtelisin jos sanoisin, ettei se huomio tuntunut hyvältä. Se tavallaan pakotti olemaan hyvä, pelkäs että epäonnistuu. Täällä mä oon kokenut olevani myös paska ja se on ihan jees olla välillä paska. Ja kaikki hyväksyy sen. (poika 14)*

Tämä esimerkki kuvaa erästä diskurssia, joka on noussut myös eri esitysten tematiikkoja hakiessa; eräänlaista poikakoodiin rakennettua menestymisen tarvetta ja epäonnistumisen pelkoa. Tulkitsen, että tässä esimerkissä näkyy yksi sukupuolisensitiivisen työn peruslähtökohtia, eli vallitsevien sukupuolijärjestelmien (gender) tunnistamista, esiintuomista ja niiden kyseenalaistamista. Oman huonouden tunnistaminen ja sen sanoittaminen onnistui hänelle Sälleissä. Toinen poika kuvaa oman tanssiharrastuksensa lopettamista seuraavasti:

*Lopetin sillon kun murrosiän kömpelyys oli pahimmillaan, ei tuntunut enää hyvälle omassa kropassa kun kehonhallinta laski kamalasti. Ja siihen liittyen en kehdannut enää reenata tasokkaassa porukassa, ja en halunnut vaihtaa huonompaan. Myöskin sosiaalinen ilmapiiri ei ollu kauheen miellyttävä, suurin osa porukasta oli semmosia pahimmissa vaiheessa olevia*

*varhaisteinittyttä. Ne koko ajan piikitteli toisiaan ja mää vaan lakkasin olemasta. Jos olisi ollut poikaporukka missä jatkaa niin luulen että olisin jatkanut. (Poika 7)*

Motorisen kömpelyyden kokemisesta seurasi alemmuuden ja huonouden tunnetta. Syy ryhmästä lopettamiseen ei ollut tyttöjen, vaan oman huonouden kokemisen. Tämä on mielestäni yksi nuorten näyttämötaidopedagogiikan avainkysymyksistä: Miten me voimme estää alemmuuden tunnetta syntymästä ja miten me otamme huomioon nuoren yksilöllisen fyysisen kehityksen?

Viimeisenä ajatuksena nostan esiin ilmiön siitä, voiko poikateatteri jopa vahvistaa poikien marginaalisuutta teatterin harrastajina. Poikien haastatteluista nousi myös kysymys siitä mitä itse asiassa on poikateatteri ja heidän kokemuksensa siitä, että poikateatterin nimen alla toimiminen vähentää heidän saamaansa arvostusta taiteilijoina ja esiintyjinä:

*Miks aina sanotaan että mahtavaa kun pojat sitä ja tätä, miksi ei vaan sanota että hyvä te, mä kun itse koen että me ollaan teatteriryhmä jossa on vaan poikia ei niin kuin poikateatteri. (Poika 4)*

*S]e monologi oli kuitenkin tosi rehellinen ja herkkä, niin mulle tuli sellainen fiilis, että vaikka mä vetäisin sen kuinka paskasti, niin mua vaan kehuttais kun poika puhuu noin. (Poika 2)*

Yleisessä keskustelussa tuntuu pojista olevan liikkeellä myös siis käsitys siitä, että poikateatteri itsessään olisi joku oma nuorisoteatterin alalajinsa tai oma metodinsa:

*Yks mitä mä ihmettelen on se, että miks meitä aina verrataan Mikkeliin – siis me ollaan kaks eri ryhmää ja me toimitaan eri tavalla ja meidän esitykset on erilaisia - eihän meillä ole muuta yhteistä kun tää poikuus. (Poika 6)*

Tällä hetkellä Mikkeliissä ja Tampereella on pitkään toimineet poikateatteriryhmät. Lisäksi toimintaa on aloitettu Vantaalla ja Jyväskylässä. Yllä olevat viittaukset ovat siis sällien kokemuksia siitä, miten pojat nuorille suunnatuilla teatterifestivaaleilla ovat kokeneet, että heidän harrastustoimintaansa on suhtauduttu. Vielä enemmän näen, että pojat kokevat, että heidän suoritustaan lavalla katsotaan sukupuolensa kautta.

### 4.3 Ohjaajan kertomaa

Tämä luku koostuu erinäisistä merkinnöistäni työpäiväkirjoissani ja muistiinpanoistani. Ne eivät itsessään siis ole kuvaus mistään tietystä harjoituskerrasta vaan kooste erinäisistä kohtaamisista ja tapahtumista joita olen työskentelyssä Sällien kanssa kokenut.

*Olen samassa tilassa Sällien kanssa. Harjoitushuoneessa on todella lämmin. Hikeä, naurua ja huutoa. Huomaan usein myös oman kehoni reaktioita. Jännityn ja rentoudun. Välillä, vaikka en tekisikään mitään kuin seisaisin, huomaan hikoilevani ja pulssini kasvavan. Tunnen kehollista kutsua liittyä harjoitteeseen mukaan. Jään kuitenkin sivuun, tehtäväni on nyt tarkkailla, analysoida, antaa harjoituksen mennä eteenpäin tai ohjeistaa lisää. Tunnen myös pelkoa ja epävarmuutta: pystynkö siirtämään juuri näkemäni liikkeen ja dynamiikan siihen kohtaukseen jota äsken harjoittelimme vai tuleeko siitä päälle liimattua ja pakotettua muotoa muodon vuoksi?*

*Tänään päiväni on ollut pitkä ja olen todella väsynyt. Kävin käännyssä kotona ja annoin lapsille ruokaa, teemme vaimoni kanssa ovelta läpystä vaihdon ja muutamassa minuutissa koitamme antaa raportin päivästämmme. Auto ei käynnisty ja juoksen bussille. Olisiko pitänyt peruuttaa harjoitukset tänään? Jaksanko itse? Olenko huono ohjaaja, kun olen puolivireisenä paikalla? Harjoitus tilan edessä on kenkiä lattialla. Suurin osa on jo paikalla. Puhetta ja höpinää. Joku vain makaa paikallaan, kun ei jaksaisi tänään. Eihän tänään tehdä mitään rankkaa? Harjoitus lähtee käyntiin, ohjeistan tutun alkulämpän. Sitten se tapahtuu – huomaan olevani paikalla vireystasoni nousee poikien mukana. Keskityn ja jaksan taas. Innostun ja aivoni suoltavat ideoita. Joo! Toi on hyvä! Hei mitä sä teit näytä uudestaan! Voisko tää toimia kohtauksessa kaksi? Ai mikä idea siihen vitoseen, pumppaava pyramidi? Selvä kokeillaan!*

*Toisena päivänä olen hyvissä ajoin paikalla. Vaihdan verkkarit. Musiikkia päälle ja kävelen luokassa venytellen. Sällit saapuvat tipoittain paikalle. Harjoitteluvaatteet vaihtuvat ja vesipullot täyttyvät. Itse jatkan vain kävelemistä. Kuuntelen, puhe on rauhaisaa lähes kuiskaavaa. Kellä painaa koeviikko päälle ja kellä on taas ihan hirveä nälkä. Sällit puhuvat arkipäiväisiä asioitaan: Mihin sä menet inttiin, ai sulla ei ole ollut kutsunnat vielä. Ai sä pohdit sivaria. Yksi lähtee juoksemaan avaamaan ulko-ovea. Katson kelloa. Pysähdyn ja Sällit katsovat minua. Perusasento tulee kaikille. Polvet ja nilkat pehmenevät, hartiat rentoutuvat joku hakee lantion asentoa. Tehdään kahdeksan toistoa, hitaasti alas ja ylös yhdessä kymmeneen laskien. Minun ei tarvinnut edes sanoa mitään kaikki vain lähti liikkeelle.*

*Kohtaus ei muodostu ja en saa kokonaisuudesta mitään otetta. Flunssainen sälli joka ei osallistu tällä kertaa fyysisiin harjoitteisiin, vaan toimii "aivoinani" eli kirjaa ylös huomioitani, laskee kätensä hartioilleni. Tajuan jännittäväni, rentoudun. Pehmennän nilkkani ja polveni - hengitys helpottuu ja samalla ajatus kirkastuu. Hei kokeillaanpa tällöinen juttu!*

*Minun kehoni ja vireystilani vaikuttaa heihin ja he minuun. Tämän asian olen tiedostanut. Harjoitusiltojen jälkeen olen aina energinen ja väsynyt. Ajatukset illalla kotona, muun perheen nukkuessa, ryöstäytyvät käsistä. Kävelen edes takaisin asunnossamme, välillä kirjoitan kohtausta. Laitan lisäkysymyksiä Facebook-ryhmään. Pyydän kommentteja tekstiin. Pyydän jotakuta laatimaan kohtauksesta luonnoksen. Joku voisi käydä hakemassa suoria lainauksia dialogiksi keskustelupalstoilta. Kello 01.30 tulee facebook-viesti ryhmäläiseltä. "Pitäisikö sun mennä Jyri nukkumaan, meillä on aamukasilta media-ilmaisun tunti?".*

Kehollinen työskentely on tarjonnut minulle mielenkiintoisen haasteen: olen tullut tietoiseksi omasta kehollisuudestani ja sen rajoista – tai ennemminkin niistä rajoista, joita olen itse itselleni asettanut. En ole koreografi enkä tanssija, mutta voin kehollisesti ymmärtää ja jakaa tätä ymmärrystä. Ryhmässä usein pohdimme sitä mitä nämä fyysiset kohtaukset ovat. Ovatko ne tanssia vai teatteria? Mikä on tekstin suhde liikkeeseen ja mikä on luonnollista ilmaisua ja mikä on realistista ilmaisua?

Ratkaisuni on ollut yksinkertainen: Tämä on nyt Sällibien ilmaisua. Minun ei tarvitse nimetä sitä sen kummemmin. En voi siirtää minkäänlaista tanssin teknistä osaamista heille koska itselläni ei ole jäljellä mitään tekniikkaa mitä siirtää. Aiemmin olen ollut hyvin paljon kiinni tekstissä – dialogi on ollut minulle luontainen tapa hahmottaa toimintaa. Nyt olen saanut turvaa ja kokemusta siitä, ettei tekemistä tarvitse aina sanallistaa. Tiedän sen koska tunnen sen kehossani. Vaimoni, joka on tanssinopettaja ja koreografi, lainaa useasti erästä omaa opettajaansa sanoen: "Nyt se on valmis, enää tarvitsee vain harjoitella".

Tanssija, koreografi Ari Numminen toteaa artikkelissaan *Taide syntyy hahmottamaan maailmaa*:

*Parasta teatterissa on yhdessä tekeminen, vuorovaikutus. Onnistunut esitys kommunikoi yleisön kanssa synnyttäen yhteistä pähkäilyä. [...] Helpompi minulle on tutkailla teemoja yhdessä muiden kanssa. Syntyy ajatuksia, liikettä ja tilanteita. (Numminen 2005, 161)*

Myöhemmin artikkelissaan Numminen korostaa pitävänsä omassa työskentelyssään tärkeänä sitä, ettei aseta rajoja liian aikaisin vaan antaa yllättävyydelle ja sattumanvaraisuudelle mahdollisuuden. Kunhan esityksen teoksen perusajatus ja rytmi eivät niistä kärsi. (Numminen 2005, 165) Allekirjoitan tämän ajatuksen. Minun tehtäväni ohjaajana on huolehtia rytmistä ja ajatuksen läsnäolosta, vaikka en sitä pystyisi sanallistamaan selkeästi vaan se olisi vain tuntemus kehossani. Sällien kehot ovat riittäviä siihen mitä he tuottavat lavalle ja minun kehollinen ymmärrykseni on riittävä suodattamaan sitä niin, että se välittyy myös yleisölle. Se miten yleisö sen vastaanottaa on kokonaan toisen tutkimuksen aihe.

## 5. *Kullervo* – prosessianalyysi

Tässä luvussa käsittelen Sällien viimeisintä produktioita *Kullervoa*. Käyn lävitse esityksen työstöprosessia ja peilaan sitä aiemmin tässä työssä esiteltyihin pedagogisiin ajatuksiin. Lisäksi otan käyttöön Richard Schechnerin esityksen harjoitusprosessin mallin, johon viittasin jo aiemmin luvussa 3. Tässä työssä omien muistiinpanojeni lisäksi materiaalina toimii tallenne *Kullervon* toistaiseksi viimeisimmästä esityksestä *Ramppikuume-teatterifestivaaleilta* 21.04.2018. Lisäksi materiaalina ovat produktiossa mukana olleiden Sällien haastattelut

Richard Schechner jakaa esitysprosessin aika-avaruusjatkumolla kymmeneen eri osaan jotka jakautuvat kolmeen ”näytökseen” (Schechner 2016, 345). Ensimmäinen näytös on nimeltään *Lähtökohdat* joka pitää sisällään osat 1. Koulutus, 2. Työpaja, 3. Harjoitukset. Toinen näytös on nimeltään *Esitys* joka pitää sisällään osat 4. Lämmittely, 5. Julkinen esitys, 6. Julkista esitystä tukevat tapahtumat ja kontekstit sekä 7. Rauhoittuminen. Kolmas näytös on *Jälkivaikutukset* joka sisältää osat 8. Kriittiset reaktiot, 9. Arkistot ja 10. Muistot (ibid.).

Tässä aika-avaruusmallissa siis tulkitaan sitä, kuinka joku esitys saa muotonsa alkuperäisten tekijöiden lähtökohdista ja halusta tehdä esitys, sekä esityksen valmistamisprosessia. Mallissa käsitellään myös itse esitystilannetta katsojien kanssa ja lopuksi sen jälkivaikutuksia sekä esiintyjille että muille tekijöille ja sekä esityksen mahdollista laajempaa vaikutusta kulttuuriin. Schechner korostaa, että tämä malli pätee kaikkiin performansseihin, ei vain teatteriesitykseen. (ibid.) Lisäksi hän korostaa, että:

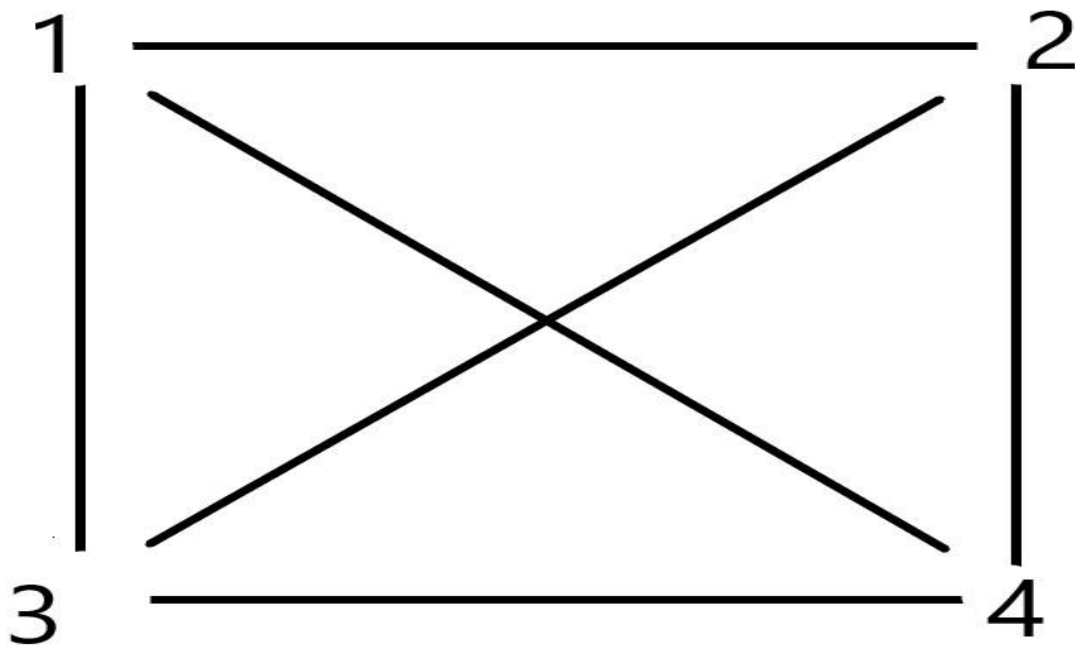
*Tämän aika-avaruusjatkumon ymmärtäminen tarkoittaa sen tajuamista, miten esitykset syntyvät, miten ne sovitetaan näyttämölle järkevästi, miten ne sijoittuvat suurempien tapahtumien sisälle ja millaisia pitkäaikaisia vaikutuksia niillä on. Malli ei ole ohjaava normi. Haluan sen toimivan ymmärtämisen apuvälineenä, ei pakkopaitana. (Schechner 2016, 345)*

Tätä Schechnerin esittämää mallia kutsun jatkossa *Prosessin ajallisesti eteneväksi malliksi*.

Tässä työssä keskityn nimenomaan Schechnerin ensimmäiseen ja toiseen ”näytökseen”. Työni keskiössä ovat osallistuvat nuoret ja heidän kehollinen kokemuksensa sekä harjoitusprosessissa että esityksessä. Lisäksi katson, etten pysty analysoimaan vaikutusta

yleisöön muuten kuin pintapuolisesti. Emme systemaattisesti keränneet katsojapalautetta esitysten jälkeen. Koen, että esitysten jälkeen kerättävä katsojapalaute on ongelmallista materiaalia, koska katsojalla ei välttämättä ole ollut mahdollisuutta prosessoida näkemäänsä. Lisäksi katsojakuntamme koostuu pääsääntöisesti Sällien ystävistä ja sukulaisista, jolloin tällaisten palautteiden anto suodattuu helposti kehumiseen ja kannustamiseen. Minulla on käytössä yksi kirjallinen palaute 2018 Ramppikuume-festivaalin ammattilaisraadilta. Tämä palaute on raadin tekstiä nähdystä esityksestä ja sen tarkoitus on kannustaa ryhmää ja auttaa kehittämään työskentelyä.

Schechner kuvaa myös mallia kuvata ja tulkita ”Esitysprosesseja voidaan myös tutkia vuorovaikutuksena neljänlaisten toimijoiden välillä (Quodrilogy)” (Schechner 2016, 346). Nämä toimijat ovat: 1. lähdeteosten tekijät - ”*Sourcers*” (kirjailijat, koreografit, säveltäjät, dramaturgit jne.), 2. tuottajat - ”*Producers*” (ohjaajat, suunnittelijat, teknikot talouspuolen henkilöstö jne.) 3. esiintyjät - ”*Performers*” ja 4. osallistujat ”*Part-takers*” (Schechner s. 382). Schechner esittää tämän kuvan seuraavanlaisen kaaviona. Kutsun tätä mallia jatkossa: *toimijoiden vuorovaikutus malliksi*.



Toimijoiden vuorovaikutus malli (Schechnerin mallin mukaan, tekijä)



Schechner toteaa näiden neljän eri toimijan suhteesta toisiinsa:

*Teoriassa jokainen yhteys on yhtä tärkeä. Käytännössä kuitenkin jokainen esitys seuraa omaa reittiään tämän nelikulmion läpi. Se, millaisia reittejä pitkin esitys kulkee nelikulmion kulmasta toiseen ja mikä osapuolista on tärkein ja vallitsevin, paljastaa merkittäviä seikkoja tietyn esityksen tai lajityypin esitysprosessista (Schechner 2016, 382).*

Schechner ottaa esimerkiksi *tavanomaisen teatterin* mallin jossa prosessi etenee lineaarisesti z muodossa 1, 2, 3 ja 4.

Sällien *Kullervon* prosessissa toimijoiden vuorovaikutusmallissa korostui tekijöiden 1, 2, 3 keskinäinen toimijuus niin, että jokainen sälleistä toimi haluamallaan tavalla kaikissa toimijuuden rooleissa: pohjamateriaalin tutkijana (Kalevala, dokumentit, lehtiartikkelit ja internetin keskustelupalstat sekä omat kertomukset, kehollisen toiminnan tuottajana), tuottajina (teknikkoina, graafisina suunnittelijoina), että esiintyjinä.

Näyttämöllä olevien sällien lisäksi mukana toimi säveltäjä *Otto Kuusikko*, kaksi valo ja ääni tekniikkaa, sekä apunani toiminut esitysdramaturgi *Sakari Korpikallio*. Sekä Kuusikko että Korpikallio ovat ex-sällejä ja ovat olleet mukana aikaisemmissa produktioissa. Teknikot tulivat mukaan esitysprosessin loppuvaiheessa ja olivat sällien tuntemia esitystekniikkaa hallitsevia koulukavereita. Valo- ja äänisuunnittelu toteutettiin *Aapo Savisaaren* johdolla. Aapo näytteli esityksessä ja oli siis ollut mukana esityksen suunnittelussa jo alusta asti.

## 5.1 Sällien prosessi ajallisessa ja vuorovaikutteisessa mallissa

Aloittaessamme *Kullervon* työstämisen sällit asettivat tekoprosessille yhteisiä ja yksilöllisiä tavoitteita. Tärkeimmiksi tavoitteiksi asetettiin vahvemman fyysisen työskentelyn lisääminen ja puheilmaisun selkeyttäminen. Lisäksi nousi halu juurruttaa *Kullervo* nimenomaan tähän hetkeen ja tähän aikaan – ei viedä sitä tuttuun ”romantisoituun kalevalaiseen kuvastoon”.

*Aluks mä pelkäsin kun me Kullervosta puhuttiin, että me painellaan kanteleet kädessä pitkin lavaa jotkut väiski-hatut päässä. Sitten kun me ruvettiin purkaa sitä tekstiä ja kelaan että mitä*

*tää ois nykyhetkessä – ni tuli fiilis että joo aika synkkää mutta kovaa kamaa. Mää aloin tykkään.  
(Poika 17)*

Alkuperäistä *Kullervo*-runoa luettiin ja analysoitiin. Tätä kautta *Kullervon* tarinaa alettiin siis juurruttaa tähän hetkeen ja aikaan sekä sällien omaan kokemukseen heitä ympäröivästä todellisuudesta. Yhdeksi selkeäksi ratkaisuksi jo alkuvaiheessa ryhmälle muodostui ajatus siitä, että *Kullervo* tässä hetkessä on ihminen joka ei omaa minkäänlaisia yliluonnollisia maagisia voimia, vaan hänen aiheuttamansa tuho ja kaaos syntyy inhimillisen toiminnan kautta. *Kullervon* alkuperäinen tarina haluttiin kuitenkin säilyttää tämän teoksen juonen etenemisen pohjana. Samalla päätettiin myös se, että kalevalaista tekstiä tullaan säilyttämään esityksessä.

*No joo alkuun mää olin vaan, että just joo nyt tää on taas tämmönen angstinen Sällien syrjäytymisestä kertova tarina. Se on kai semmoinen mistä meidät vähän kai tunnetaan. Mutta kun me ruvettiin tosiaan iskee sitä Kalevalaa sinne väleihin niin oli aika jees, sillai niinku hei tää on vanha tarina ja tää vaan toistuu ja toistuu (Poika 22)*

*Joo sen Kalevalan kanssa oli aika kivaa, varsinkin kun pohdittiin sitä miten tää ois oikeesti puhetta, ei runon lausuntaa [...] mehän tehtiin kaikkee fyysistä ihmejuttua kun kokeiltiin sitä tekstiä. Jotenkin mä mietin, että tuleeks tää möyrintä lavalle, mutta eihän se sitä ollu, iskettiin vaan tota Kalevalaa lihaan, sit sitä pystykin käyttään melkein tilanteessa kuin tilanteessa (Poika 25)*

Tässä vaiheessa etsittiin myös syrjäytymisestä, radikalisoitumisesta ja ”hillitömästä raivosta” kertovia muita materiaaleja. Osan materiaaleista minä toimitin ryhmälle. Myös ryhmäläiset itse jakoivat löytämiään materiaaleja Sällien Facebook-ryhmässä.

Schechnerin *ajallisesti etenevässä mallissa* ensimmäiset kolme osaa eli koulutus, workshopit ja harjoitukset sitoutuivat yhteen tässä Sällien *Kullervon* tekoprosessin vaiheessa Ryhmä oli asettanut itsellensä oppimistavoitteita esiintyjyyteen (puhetekniikka, kehollinen näytteleminen) liittyen, jotka kulkivat koko oppimisprosessin läpi - vaikka prosessin aikana sälleiltä saattoikin unohtua, että nämä olivat halutut tavoitteet.

*Siellä (Ramppikuume-teatterifestivaaleilla) raadin edessä mä niin kuin muistin sen, että totta, mehän haluttiin just tota puheilmaisua ja sitä kehojuttua harjoitella ja kehittyä niissä. Mä tajusin kun saatiin siitä kehuja, että ei hitsi joo ollaan me niissä tosiaan menty eteenpäin, ehken mää ny*

*siinä puheessa niin paljon kai, mutta siis menty eteenpäin. Se niinkuin unohtu siinä itse esityksen tekemisessä. (poika 18)*

Workshop-vaihetta Schechner kuvaa esitysprosessin *aktiiviseksi tutkimusvaiheeksi* jossa osallistujat tutkivat sekä omia prosessejaan että tutustutaan materiaaliin ja tutkitaan erilaisia mahdollisia tapoja tuottaa ne näyttämölle. ”Työpajoissa voidaan kaivaa esille materiaaleja henkilökohtaisista, historiallisista ja muista lähteistä ja siten keksiä tapoja ilmaista sitä toiminnan ja vuorovaikutuksen kautta.” (Schechner 2016, 358)

Schechner korostaa, että workshop-vaiheen prosessi voi tuottaa esteettistä materiaalia esitykseen, mutta se voi olla vain prosessia varten. *Kullervon* prosessissa koin, että workshop-vaihe hitsasi myös ryhmää yhteen ja loi tarvittavaa turvallisuudentunnetta Sällien prosessoida materiaalia ja tuoda omia näkemyksiä esille eli olla aktiivisena osana prosessia materiaalin tuottajana ja tekijänä.

*En mä koe, että mä oisin kauheen avoin, siis muutenkaan ihmisenä, mutta joo kyllähän sitä oli aina hikisissä treeneissä jotenkin helpompaa heittää joku ajatus tai ehdotus esitykseen kun oltiin tehty esim. liikeimproo tai jotain muuta pohjalle. (poika 24)*

Yllä olevassa lainauksessa näkyy se, kuinka kehollinen harjoittelu tuki myös näytelmän teemojen työstämistä. Vastaavia kommentteja tuli useita. Tässä kohtaa ajallisen mallin osat 1 ja 2 eli sovittu oppimistavoite (kehollinen työskentely) ja workshopin avoimen toiminnan ja tutkimisen malli tavallaan sitoutuivat yhteen. Samalla turvallisuus ja luottamus muuhun ryhmään kasvoi ja sällien kokemus aktiivisesta hyväksytystä toimijasta, joka työskentelee yhteisen esityksen eteen, vahvistui.

## 5.2 Ohjaajan ja esitysdramaturgin suhde

*Sakari Korpikallio* toimi *Kullervon* prosessin loppuvaiheessa apunani koostaessamme prosessissa syntyneitä materiaalia esityksen muotoon. Tämä vaihe vastaa Schechnerin vuorovaikutusmallissa osaa 3. harjoitukset, joissa toistojen ja hiomisen kautta alkaa lopullinen performanssi muodostua. ”Harjoitukset ovat rakennusprosessi, se vaihe, jossa työpajassa löydetty materiaali järjestetään tavalla josta seuraa esitys (usein julkinen esitys)”. (Schechner 2016, 262)

Korpikallio katsoi kanssani harjoituksia ja läpimenojen ensimmäisiä versioita. Tässä vaiheessa oli varsinaista kirjoitettua tekstiä vain hyvin vähän. Sällit vieläkin improvisoivat repliikkejä kohtauksissa, tosin osaan kohtauksista alkoi jo muodostua selkeä dialoginen rakenne, joka varioitui enää vähän. Suurin osa Kalevalasta valituista teksteistä oli päätetty ja niiden paikat esityksessä oli lyöty lukkoon. Korpikallio kuvaa työskentelyämme seuraavasti:

*Mä koin sen niin, että mun tehtävä oli auttaa valitsemaan kiteyttämään kaikkea sitä materiaalin määrää mitä te olitte aikaan saaneet. [...] Sellainen apusilmäpari sulle. Tärkeätä oli myöskin se, että omien muistiinpanojeni pohjalta voitiin sun kanssa myös kirjoittaa repliikejä improista paperille ja täten ottaa löysää pois improista. (Sakari Korpikallion haastattelu 16.05.2018)*

Itse koen, että Korpikalliosta tuli minulle eräänlainen *esikatsoja* – henkilö, jonka kanssa pystyin peilaamaan ja pohtimaan esityksen kokonaisrakennetta. Hänen kanssaan kävin lävitse ratkaisumalleja ja pystyin pohtimaan, miten mahdollisesti katsoja tulkitsee kohtausta. Myös yksinkertaiset rytmiin ja rakenteeseen liittyvät keskustelut olivat tavallisia. Keväällä 2017 teimme ensimmäisen läpimeno-harjoituksen, jossa oli koyleisöä paikalla. Musiikki oli jo käytössä, mutta äänitehosteita ja valoja ei ollut. Vain osa rekvisiitasta ja puvustuksesta oli myös valmiina. Tämän harjoituksen tarkoitus oli myös antaa ryhmälle kokemus yleisön edessä olemisesta, tuoda heidät kehollisesti samaan tilaan resonoimaan katsojien kanssa.

*Olihan se koyleisö tärkeä. Alko saamaan erilaista energiaa yleisöstä ja jotenkin tuntu siltä, että tätä voi ymmärtää ja vastaanottaa. Sua ja Sakkee (Korpikalliota) ei enää sillain voinut lukee. Ette te enää varsinaisesti kauheesti reagoineet mitä me lavalla tehtiin, lähinnä vain välillä kuiskitte keskenänne ja joskus annoitte jonkun pikaisen ohjeen lavalle. (Sälli 25)*

Tämän esityksen jälkeen Korpikallio ja minä tarkastimme vielä muistiin kirjoitetut tekstit, jotka jäivät meille ja ryhmälle eräänlaiseksi muistiinpanoksi tekstistä jäädessämme kesätauolle. Korpikallion rooli prosessissa oli siis kahdenlainen. Schechnerin *ajallisen prosessi mallin* mukaan hän tuli mukaan vaiheessa 3 harjoitukset, mutta hän vaikutti myös vaiheiden 1 ja 2 toimintaan. Muutamissa kohtauksissa asiat vielä uudelleen keskusteltiin ja löydettiin niitä tukevia näyttämöharjoitteita. Dramaturginen työskentely ei tässä kohtaa ollut siis vain alkuperäisen *Kullervo*-runon tulkintaa, improvisaation pohjalta syntyneen dialogin muistiinkirjoittamista vaan myös kehollisen ja tilallisen toiminnan dramaturgiaa – esityksen kokonaisvaltaisen rakenteen ja toiminnan rytmin tarkastelua ja järjestämistä yhdessä ohjaajan kanssa eli *esitysdramaturgiaa*.

Lisäksi prosessin kannalta minulle tärkeätä oli se, että Korpikallio on iältään lähellä muuta ryhmää ja lähellä lukiolaispoikien todellisuutta eri tavalla kuin minä, joka toimin lukiossa opettajana.

### 5.3 Tilan ja kehon dramaturgia, roolittomuus/roolillisuus ja tekijyys

Yksi omista ajatuksistani, ennen kuin produktion pohjatekstiksi valikoitui *Kullervo*, oli se, että minun oli hyväksyttävä se tosiasia, että tila jossa normaalisti esitämme ei mahdollista nopeita vaihtoja näyttämöltä pois ja takaisin. Toisekseen ryhmän koko lavalla tulisi olemaan iso: 18 sälliä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että lähes koko ryhmä oli jatkuvasti näyttämöllä, tilanteessa kehollisesti läsnä oleva joukko, joka pystyisi omalla kehollisuudellaan reagoimaan. Eli luomaan jännitettä ja toimimaan myös katsojille eräänlaisen peilipintana niissä tilanteissa, kun näyttämöllä tapahtuu jotain sellaista, jossa he itse eivät ole suoraan mukana. Eräänlaisina esitysdramaturgiaan sisäänrakennettuina metakatsojina.

Myös lähestulkoon kaikki roolivaatteiden vaihdot tapahtuivat näyttämöllä katsojien edessä. Myös kaikki lavasteet (17 tuolia) olivat näyttämöllä koko ajan ja näyttelijät itse kantoivat ne sovittuihin paikkoihin esityksen aikana. Samoin valotilanteet leikkaantuivat suoraan toiseen ilman hetkellisiä näyttämön pimentämiä. Poikkeuksena vaatteiden vaihtoon olivat ne hetket, kun uusi nimetty roolihenkilö esiteltiin, jolloin hän tuli näyttämölle uudessa roolivaatteessaan ja nimetyn roolihenkilön puvustus oli vaihdettu katsojilta näkymättömissä. Joissakin kohtauksissa nimetty roolihenkilö riisui nimetyn roolihenkilön vaateen näyttämöllä, liittyen takaisin muuhun sällilaumaan. Joissain kohdin nimetty roolihenkilö poistui näyttämön ulkopuolelle tekemään vaihdon ja liittyi seuraavaan kohtaukseen sopivalla hetkellä. Tällä nimetyn roolihenkilön vaateenvaihdolla ei ollut tarkempaa analysoitua symbolista tai dramaturgista merkitystä vaan käytännön sanelema tarkoitus; kuinka kauan roolivaatteen vaihto kesti ja miten näyttämöllä tapahtuva vaateenvaihto olisi hidastanut kokonaistempoa.

Nimettyjä Roolihenkilöitä *Kullervossa* olivat seuraavat: Kullervo (Arttu Ahola), Untamo (Paavo Keski-Orvola), Ilmarinen (Kalle Haataja), Opettaja/Ilmarisen(liike)kumppani (Elmo Kaartinen) ja osittain nimetty Miekka/Sisko (Roni Isokääntä). Muut esiintyjät muuttuivat tilanteen mukaan erilaisiksi tunnistettaviksi toimijoiksi, kuten koululaisiksi tai Kullervon kavereiksi, tai olivat suoraan yleisölle kalevalaista tekstiä puhuvia esiintyjä.

Miekka/Sisko-roolia kutsun osittain nimetyksi, koska näyttämötilanteessa tähän henkilöön ei koskaan viitattu Siskona tai Miekkana. Myöskään hän ei itse viittaa itseensä millään nimellä. Tämä roolihenkilö on kuitenkin käsiohjelmassa nimetty Miekka/Sisko-hahmoksi. Miekka/Siskon ongelmaan ja tähän presentaatioon palaan seuraavassa pääluvussa.

Sällit suhtautuivat nimeämättömien roolien tekemiseen haastatteluissa positiivisesti. Tärkeäksi koettiin se, että oli mahdollisuus vaikuttaa siihen, miten tämä henkilö tässä tilanteessa voisi toimia. Lisäksi moni kertoi sitä, että henkilön toiminta syntyi harjoitustilanteessa siinä hetkessä ilman etukäteispohdintaa tai analyysiä. Myös suhdetta ”*omaan itseen*” esiintyjänä ja rooliin pohdittiin. Kantava teema oli, että lavalla ”*en mä ollut siis itseni vaan se henkilö siinä porukassa vaikkei sillä ollut nimee (Sälli 23)*”.

*Raskasta se oli olla jatkuvasti lavalla, sillain hyvällä tavalla, mutta sen jakso kun koko porukka todellakin oli siinä tilanteessa mukana. Moniin iskuihin sitä vaan lähti kun koko jengi vaan sykähti eteenpäin, ei se isku tullut montakaan kertaa enää jostain replasta tai valon vaihdosta vaan sen tunsu täällä (osoittaa rintaansa), että nyt mennään. [...] joo kyllähän mä sitä mietin joskus harkkojen jälkeen, että onks tää koululainen nyt se sama tyyppi kuin työmiäs siinä aiemmassa kohtauksessa. Mulle ne oli eri henkilöt mutta jotkut selkeesti otti, vähän samantyyppistä hahmoa erikohtauksiin. (Poika 24)*

*Niissä Kalevala-kohdissa musta tuntuu, että mää olin niinku ei-kukaan vaan puhuja suoraan yleisölle. En mä siis ollut oma itteni kai? Mutta siis se oli semmonen rooliton rooli, taas niissä tämän hetken kohtauksissa mä olin selkeesti joku muu, niin kuin rooli kai? En ainakaan oma itteni. (Poika 27)*

Vastaavanlaisia mainintoja tuli paljon. Nimeämättömissä rooleissa olevat kokivat olevansa dynaaminen osa lavalla tapahtuvaa toimintaa, vaikka heidän rooliansa ei oltu nimetty. Lisäksi kertomukset siitä, kuinka muiden kehot aisti lavalla ja esitystilanteessa kehollinen kokemus ohjasi toimintaa, olivat yleisiä. Tärkeäksi koettiin myös se, että koko ryhmä oli vaikuttamassa myös nimettyihin rooleihin, niiden pohdintaan ja tulkintaan. ”Enhän mä sitä Untamoä esittänyt, mutta ihan samalla tavalla mää sitä rakensin pohdinnoissa, vaikka Puhwo (Paavo Keski-Orvola) sitä esitti” (Sälli 26) .

*Kullervon* käsiohjelmassa on eri tekijät suhteessa tekstiin kreditoitu seuraavasti: Ohjaaja: Jyri Siimes, Esitysdramaturgia: Sakari Korpikallio/Jyri Siimes, Teksti: Työryhmä. Tällä hetkellä ajateltuna tämän järjestyksen pitäisi olla päinvastoin, jotta se suhteutuisi Schechnerin sekä

ajalliseen että vuorovaikutukselliseen tarkasteluun. Koko ryhmä kuitenkin toimi vuorovaikutustarkastelun mukaan sekä tekijöinä, tuottajina että esiintyjinä. Myöskin tämä tekijöiden kreditointijärjestys asettaa käsiohjelman lukijalle alisteisen hierarkian ja korostaa ohjaajan asemaa, joka ei ollut työskentelyprosessille ominaista.

Esitys koettiin vahvasti koko ryhmän teoksena, jossa ryhmä sai tuottaa materiaalia – niin kehollisesti, puhuttua tekstiä tuottaen kuin analysoiden. Myös nimetyt roolihenkilöt koettiin yhdessä synnytytyiksi, vaikka vain yksi näyttelijä niitä esittikin.

*Tää oli meidän juttu. Useasti sää kysyit meiltä näissä nykykohtauksissa, että onko noin ja sanoit sitten: okei mites me toi tehdään ja taas pohdittiin tai sä Saken (Korpikallio) kanssa pohditte ratkaisua. Kyllähän me tää kirjoitettiin, mutta Jyri sääkin olet me niin kuin me vaikka ohjaat. (sälli 23)*

Omistajuus tähän teokseen on siis kollektiivinen.

Kuten jo pääluvuissa 3 ja 4 totesin, vaikka pyrkimyksenäni on aina heijastaa takaisin sitä todellisuutta jota ryhmäläiset tuottavat omasta elämänpiiristään lavalle mahdollisimman heidän näköisenään, en voi sulkea itseäni pois prosessista. Oma elämänhistoriani ja arvomaailmani vaikuttavat teokseen ja lopullisiin valintoihini. Vastuu teoksesta ja prosessiin osallistujista on minulla, vaikka en olekaan teoksen yksi ainoa nimetty tekijä.

## 6 Kullervon esitysanalyysi

Tässä pääluvussa tarkastelen *Kullervon* taltioinnin kautta teoksen suhdetta alkuperäiseen Kalevalan runoon ja kohtausten harjoitusprosessissa muodostuneeseen materiaaliin sekä syvennän tekijyyden eri tasoja ja niitä viittauksia tämän hetkiseen meitä ympäröivään maailmaan, joita Sällien kanssa löysimme.

Jaan *Kullervon* neljääntoista eri kohtaukseen ja analysoin niitä omien muistiinpanojeni pohjalta. Lisämateriaalina on muistiinpanoni keväällä 2018 järjestetyn esitystallenteen yhteiskatselusta ja erilaiset somekeskustelut ryhmän sisällä. Olen myös haastatellut nimetyissä rooleissa olevia näyttelijöitä ja he kertovat, kuinka muistavat prosessin. Liitteistä löytyy linkki esitystallenteeseen, josta pystyy seuraamaan *Kullervon* esitystä. Selvyden vuoksi laitoin aikakoodin jokaiseen kohtaukseen.

### 6.1 Kohtaus 1 ”*Kullervon* esittely ja historia”

Kohtaus alkaa pimeydestä (Aikakoodi 00:00). Takanäyttämön keskellä on valmiina koroke, jonka eteen on aseteltu 17 tuolia kaaren muotoon. Ylhäältä kohdistuu suora valospotti korokkeelle, jolle Kullervo astuu. Kullervolla on selässään reppu. Reppu kulkee Kullervon mukana jokaisessa kohtauksessa. Se on sekä *artefakti* Kullervolle että näytelmän dramaturgian kannalta merkityksellinen esine. Kullervo katsoo ympärilleen, astuu tuolille ja siitä korokkeelle. Näyttämö valaistuu ja muut esiintyjät tulevat myös näyttämölle puhuen toisilleen ja puhelimiinsa. Kullervo on keskinäyttämöllä olevalla korokkeella ja katselee muita. Muut eivät kiinnitä Kullervoon huomiota vaikka puhuvat toisilleen. Muiden esiintyjien teksti on tässä kohtaan improvisoitua - tosin puhe pysyi esiintyjien mukaan esityksestä esitykseen lähes samana.

Muut esiintyjät kulkevat edestakaisin näyttämöllä järjestämättä ja edeltä sopimatta, kuitenkin pyrkien pitämään tilan jatkuvasti tasaisesti täytettynä. Muiden esiintyjien puheesta hetkellisesti kuulee viittauksia tämän hetkisiin maailman tapahtumiin ja tunnelma on kuin ruuhkaisella koulun käytävällä. Melkein jokaisella on joko reppu tai laukku selässä. Muut reagoivat Kullervoon vain vahingossa häneen törmätessään. Tällöin he pahoittelevat tai



pyytävät muuten anteeksi, jatkaen kuitenkin matkaansa. Kullervo pyrkii hitaasti näyttämön keskikohtaan muiden tönäisystä huolimatta. Kullervo ottaa repun selästään ja puristaa sitä rintaansa vasten kuin suojellakseen sitä.

Valotilanne muuttuu lämpimästä valkoisesta valosta punaiseksi. Muiden puhe hiljenee ja he alkavat muodostamaan neljää sisäkkäistä piiriä, joissa sisimmässä on kaksi ja kolmessa uloimmassa 4-6 liikkujaa. Ensimmäinen sisin piiri ja kolmas liikkuvat myötäpäivään, toinen ja neljäs piiri vastapäivään. Kullervo huomaa ympärillään tapahtuneen muutoksen. Hän saa vielä muutamia tönäisyyttä, mutta erona on se, ettei häneen enää reagoida tönäisysään mitenkään. Muut esiintyjät kulkevat piireissä ilmeettöminä katsoen aina suoraan kulkusuuntaansa. Musiikki alkaa soimaan ja muiden esiintyjien liike hidastuu. Samalla heidän kävelynsä alkaa muuttua samantahtiseksi. Tämän lisäksi piirit muuttuvat nyt neljäksi nelikulmioksi, joissa jokainen esiintyjä tekee terävän käännöksen nelikulmion kulmassa. Yksi näyttelijä pysähtyy ja katsoo suoraan yleisöön puhuessaan sille. Muut jatkavat liikettä eivätkä reagoi puhujaan.

Poika 1:

Tuli Untamon urohot,  
saivat miehet miekkavyöllä,  
kaatoivat Kalervon joukot,  
suu'un suuren surmasivat,  
talon polttivat poroksi,  
tasoittivat tantereksi.

(Kalevala, Runo 31)

Esiintyjä jatkaa liikettään omalla kehällään ja toinen esiintyjä sanoo pysähtyen oman repliikkinsä. Tämä toistuu vielä kahdesti. Kullervo reagoi Kalevalan tekstiin mutta katsoo ympärilleen niin kuin ei osaisi tunnistaa, mistä puhuttu teksti tulee. Musiikki on loppunut kalevalaisen puheen aikana.

Kullervo katsoo reppuaan ja alkaa nostamaan sitä suorille käsille eteensä luoden katseen yleisöön. Kullervo pudottaa reppunsa ja muut esiintyjät romahtavat liikkumattomiksi maahan. Valotilanne muuttuu ja kylmä valkoinen spotti osoittaa tarkasti rajattuna Kullervoon

muiden jäädessä puolipimeyteen valopiirin ulkopuolelle. Kullervo katsoo hetken maassa makaavia muita esiintyjä ja alkaa sitten puhua suoraan yleisöön, välillä aina katsoen ympärillään makaavia.

Kullervo:

Unet on todella kiinnostavia. Ne on samaan aikaan totta ja ei kuitenkaan. Mutta kun sä nukut ne on silloin sulle totta. Ennen kun ei oikein jaksanut niin unet oli lohdullisia. Oli joskus unia, jossa joku silitti päätä, jossa joku lauloi. Mutta nyt mä olen alkanut pelkäämään mun unia. (Kullervo taltiointi 24.4.2018)

Muut näyttämöllä alkavat liikehtiä kuin nukkuisivat ja näkisivät painajaista välillä säpsähdellen ja nytkähdellen, aina kuitenkin uneen palaten. Kullervo polvistuu reppunsa viereen ja alkaa kaivamaan vaatteita repustaan. Kohtaus päättyy.

Kohtauksessa esitetään Kullervon kokemus ulkopuolisuudesta ja joukkoon kuulumattomuudesta. Esitysprosessin workshop-vaiheessa sällien tulkinnat Kullervon hahmosta vaihtelivat paljonkin. Kullervo voisi olla omasta perheestään erotettu turvapaikanhakija, hän voisi olla sosiaalisesti eristetty koulukiusattu, hän voisi olla univajeesta kärsivä yksineläjä, hän voisi olla ihmiskaupan uhri, hän voisi olla radikalisoituva nuorimies.

Kalevalan runo kertoo meille Kullervon perheen väkivaltaisesta kohtalosta. Ryhmä ei kuitenkaan halunnut suoraan kertoa tämän ajan Kullervon historiaa, muuten kuin, että hän on porukan ulkopuolinen ja huomaamaton. Alun perin repunpudottamiskohtaan oli suunniteltu räjähdysäänitehoste. Se kuitenkin jätettiin pois, koska se olisi rajoittanut tulkinnan avoimuutta. Kullervon on näyttämöllä samanaikaisesti sekä myyttisenä kalevalaisena hahmona että tässä ajassa elävänä yksinäisenä nuorena miehenä.

*Kullervo* assosioitui meillä vuonna 2002 tapahtuneeseen Myyrmannin pommi-iskuun. Nuori mies räjäytti Myyrmannin kauppakeskuksessa itse rakentamansa pommin, jota hän oli kantanut repussaan. Ryhmän tahto oli kuitenkin selkeästi se, että emme viittaa suoraan tähän iskuun, sillä emme olleet tekemässä henkilökuvaavaa Myyrmannin iskun tekijästä.

Unesta ja nukkumisesta puhuminen nousi kohtaukseen sällien omista kertomuksista. Moni ryhmäläisistä kertoi joskus kärsineensä univaikeuksista.

## 6.2 Untamon työsiirtola

Valotilanne muuttuu kirkkaammaksi (Aikakoodi 03:40) ja näyttämön vasemmasta takakulmasta astuu huutaen esiin keltaiseen huomioliiviin pukeutunut Untamo. Kullervo katsoo Untamo, muut esiintyjät nukkuvat. Untamo aloittaa monologinsa samalla herätellen muita esiintyjä. Kullervo välillä seuraa Untamon puhetta, välillä keskittyy omiin vaatteisiinsa viikaten niitä huolellisesti. Monologissaan Untamo keskittää sanansa välillä yleisöön, mutta pääsääntöisesti heräviin poikiin. Untamon kieli on raakaa ja alatyylisiä. Monologissaan hän kertoo pettymyksensä näihin nykyajan nuoriin, joista ei ole mihinkään. Hän kokee kuitenkin itsensä hyväntekijäksi, koska on ottanut huostaansa näitä nykyajan *”luusereita ja päähän potkittuja”*. Hän katsoo, että kun hän antaa järkevää tekemistä nuorille, he eivät vain veltoilisi: *”Eihän näistä olisi mihinkään, jollei niitä vähän päähän potkis”*.

Lopussa Untamo ilmoittaa, että päivälle olisi paljon töitä: uppotukki pitäisi nostaa vedestä ennen jäiden tuloa, vajan laatikot pitäisi järjestää ja sauna pitäisi lämmittää. Muut pojat paitsi Kullervo ovat Untamon monologin aikana myös pukeneet päälleen keltaiset huomioliivit. Liivit ovat olleet poikien kantamissa repuissa tai heidän taskuissaan. Kullervo viikaa vaatteitaan siististi keskellä. Untamo huomaa Kullervon ja huutaa hänelle *”Sotijalo, mitä helvettiä!”*. Muut pojat säikähtävät ja siirtyvät näyttämön kummallekin sivulle muodostaen kaksi diagonaaliriviä.

Untamo alkaa haukkua Kullervoa hyödyttömäksi ja viittaa myös hänen vanhempiinsa, jotka olivat *”hyödyttömiä ja pahansuisia”*. Untamo ottaa muutamia poikia riveistä aina hetkellisesti esille ja kertoo kuinka nämä ovat fyysisesti parempia ja pätevämpiä kuin Kullervo. Muut pojat alkavat hitaasti yhtyä Kullervon pilkkaamiseen nauraen Untamon haukkumiselle. Lopulta Untamo kuitenkin karjuu nauravan poikalauman hiljaiseksi. Untamo muistuttaa päivän töistä, mihin pojat reagoivat nuristen ja vastentahtoisesti. Lopussa Untamo kysyy kolmesti, kuka nämä tehtävät ottaisi hoitaakseen. Kullervo viittaa, mutta Untamo ei huomaa sitä. Muut pojat huomaavat Kullervon viittaamisen ja innostuneena muodostavat Kullervon eteen innosta hihkuvan lauman koittaen saada Untamon valitsemaan heidät tehtäviin. Untamo jakaa tehtävät pojille ja nämä alkavat valmistautua. Kaikki muut, paitsi seuraavassa kohtauksessa olevat kolme esiintyjää, siirtyvät takana oleville tuoleille istumaan. Kullervo on jäänyt yksin yhä viitaten - hänelle ei ole annettu tehtävää. Untamo haukkuu vielä Kullervon, koska tämä ei ole lähtenyt töihin vaan odottaa, että hänelle kerrotaan mitä pitäisi tehdä.

Untamo käskee hänen lähteä tukinnostoon. Muut pojat ovat vieneet mukanaan olleet reput omien tuoliensa alle, Kullervo ottaa reppunsa mukaan ja lähtee töihin. Kohtaus päättyy.

Kalevalan alkuperäisessä runossa kuvataan Kullervon isän Kalervon ja Kullervon sedän Untamon väkivaltaista konfliktia, jota kautta Kullervo päätyy Untamolle orjaksi. Jo lapsesta saakka Kullervo osoittaa omaavansa väkivaltaisia piirteitä ja maagisia tuhoavia voimia. Kuten jo aiemmin totesin, tulkinassamme Kullervosta hylkäsimme hänen maagiset kykynsä ja sijoitamme ne tässä ajassa tapahtuviin tilanteisiin. Kullervo saa siis aikaan vastaavanlaisia realistisia tapahtumia ilman magiaa. Untamon hahmosta alkoi muodostua myrkyllistä maskuliinisuutta uhkuva mies, joka raa'alla kielenkäytöllään sekä Kullervo alistamalla ja solvaamalla hakee hyväksyntää ja auktoriteettia yli poikien. Yhtenä lähdeteksena käytimme Yleisradion *Dokumenttiprojekti*-sarjan *Ari Lehikoisen* dokumenttia *Varastettu lapsuus*, jossa kuvataan suomalaisissa koulukodeissa tapahtuneita vallan väärinkäytöksiä henkilökunnan taholta koulukoteihin sijoitettuja poikia kohtaan. Näissä tapauksissa vallankäyttö on ollut niin fyysistä kuin henkistäkin väkivaltaa.

Dokumentti innosti poikia keskustelemaan omista kokemuksistaan vallankäytöstä ja kertomaan erilaisia tarinoita valmentajien, opettajien ja muiden erilaisten ryhmänvetäjien käytöksestä, joka on koettu nöyryyttävänä tai valtaa väärin käyttävänä. Näistä materiaaleista alkoi muodostua Untamon hahmo. Alkuperäisestä tekstistä säilytimme kuitenkin viittauksen siihen, että Untamo tietää ja tuntee Kullervon mahdollisesti edesmenneet vanhemmat. Untamo leimaa siis Kullervon toivottomaksi hänen taustansa takia. Tämäntyyppinen leimaaminen auktoriteettien taholta nousi esiin myös sällien kertomuksissa omista elämästään. Erilaisia tarinoita siitä, miten joku sälleistä oli itse kokenut tulleen leimatuksi taustansa takia, tai kuinka oli huomannut jonkun muun tulleen leimatuksi taustansa takia, löytyi paljon. Untamo muodostui eräänlaiseksi synteeksiksi kalevalaisesta myyttihahmosta ja Sällien omista kokemuksista.

Untamon näyttelijä Paavo Keski-Orvola kuvaa tätä prosessia seuraavasti:

*Mä lähdin hakemaan mallia Untamoon mun oman elämänhistorian untamoista. Niistä ja muitten kertomista tarinoista se sitten alkoi muodostua – tyyppi joka ei osaa ottaa oikeella tavalla auktoriteettia vaan huutaa, rähjää, kiroilee ja alistaa. Tämmösiä tyypejä vaan löytyy. Käytin myös tätä mun omaa fyysistä pienuutta siihen. Koska Untamo myös lavalla on fyysisesti pieni, niin kuin mäkin tietysti olen, niin se voimakas äänenkäyttö on sitä Untamon yritystä*

*kasvattaa itseään. Untamo haluaisi olla hyvä jätkä ja auktoriteetti, se vaan ei osaa ja ei tajua kuinka naurettava se itseasiassa on. Untamo myös kuvittelee olevansa hyväntekijä ja auttavansa näitä poikia ja Kullervoa - se vaan tekee sen väärin. Ei se ole mikään hirviö – se vaan ei osaa. Välillä oli hämmentävää se, kun ihmiset nauroivat Untamolle. Musta se kertoo jotain tästä ajasta, kun ihmisten mielestä tällainen räjähtäminen on hauskaa. (Paavo Keski-Orvolan haastattelu 11.7.2018)*

Untamon hahmon rakennusprosessissa näen yhteisen omistajuuden ja henkilökohtaisuuden yhtäaikaista läsnäolon. Koko ryhmälle jaetuista tarinoista ja näyttelijän omakohtaisista kokemuksista alkaa muodostua uusi hahmo, joka peilautuu alkuperäiseen kalevalaiseen Untamoon kuitenkin olematta se. Hahmon kannalta kiinnostavaa on myös se, kuinka hän saa muut näyttämöllä olevat pojat mukaan Kullervon alistamiseen ja sitä kautta toimimaan haluamallaan tavalla.

Kun katson tallennetta, huomaan, että Untamon haukkuessa Kullervoa, yleisö alkaa reagoida naurulla Untamoon yhdessä muun poikajoukon kanssa. Tässä kohtaa alan miettiä, mille yleisö nauraa? Untamon hahmon naurettavuudelleko? Vai osallistuuko yleisö näyttämöllä olevien poikien kautta sivustakatsojana kiusaamistilanteeseen? Yleisön nauru voimistuu näyttämöllä olevan naurun myötä. Koen, että tässä kohtauksessa yleisö kehollisesti reagoi näyttämöllä tapahtuvaan naurun lisääntymiseen. Nauru tavallaan tarttuu näyttämöltä yleisöön ja antaa katsojalle mahdollisuuden myös nauramisen kautta reagoida näyttämön outoon tilanteeseen. Näyttämöllä kehot tavallaan antavat katsojankin keholle luvan nauraa. Koska tallenne on tehty Ramppikuume-teatterifestivaaleilla ja yleisön ikä on lähellä sällien ikäryhmää, katson heidän tavallaan nauravan myös sille, että he tunnistavat näkemänsä tilanteen ja Untamon hahmon. Nauru sinällään ei ole hyväksyntää alistukselle ja tilanteelle, vaan kehollinen resonointi siihen, että tilanne on katsojalle tuttu.

Samassa kohtauksessa Kullervo pyrkii toimimaan oikein ja reippaasti, lunastamaan paikkansa ahkerana toimijana, mutta muut pojat estävät häntä tuomasta tätä puolta hänestä esille ja täten hakevat itsellensä hyväksyntää Untamon silmissä. Tällä pohjustetaan kolmen seuraavan kohtauksen tilanteita, jossa Kullervo toimii oikein, mutta joutuu muiden sortamaksi, vaikka Untamo ei olekaan fyysisesti läsnä. Untamon antama toiminnan malli jää siis muiden poikien malliksi.

### 6.3 Kullervon koitokset vesi, tuli ja ilma/maa.

Seuraavat kolme kohtausta noudattavat samaa rakennetta ja niillä on alkuperäiseen runoon samanlainen suhde, joten käsittelen ne tämän alaluvun alalukuina. Kalevalaisessa runossa Untamo koittaa tappaa Kullervon kolmella eri tavalla, hukuttamalla, polttamalla ja hirttämällä. Kullervo selviää näistä koettelemuksista kuitenkin maagisten kykyjensä ja kostonhimonsa avulla. Koitoksissa halusimme säilyttää alkuperäisen tappoyrityksen elementit, mutta muuttaa ne tässä maailmassa tapahtuviksi kiusaamistapahtumiksi. Kohtauksissa Kullervo suorittaa hänelle annetut tehtävät kahdesti onnistuen ja kerran epäonnistuen, kuitenkin niin, että muut pojat kääntävät tehtävän suorituksen Kullervoa vastaan Untamon silmissä. Jokaisessa tehtävässä kiusaaminen menee kuitenkin niin pitkälle, että se aiheuttaa Kullervolle vaaratilanteen, mahdollisesti jopa hengenvaarallisen. Mikään näistä tilanteista ei syntynyt suoraan kenenkään ryhmäläisen kertomuksista, vaan kiusaaminen on viety fiktiiviseen tilanteeseen, joka voisi olla jopa hengenvaarallinen.

Alkuperäisessä kalevalaisessa runossa Kullervo otetaan Untamon talouteen orjaksi näiden kolmen koettelemuksen jälkeen. Hänelle annetaan erilaisia tehtäviä, joissa hän epäonnistuu vaikka tekee parhaansa. Emme halunneet jäädä Untamo-kohtauksiin liian pitkäksi aikaa, joten työnteko liitettiin näihin kolmeen koettelemus -kohtaukseen.

#### 6.3.1 Vesi – uppotukin nosto

Edellisen kohtauksen lopussa muiden näyttelijöiden mennessä istumaan näyttämön takana oleville tuoleille, kolme näyttelijää jää näyttämön etuosaan ja katselee johonkin yleisön suunnassa (Aikakoodi 06:30). Takana istuvat katsovat eteenpäin eivätkä aluksi reagoi näyttämötapahtumiin. Etunäyttämölle jääneet pojat kiistelevät siitä, kuinka Untamon antama tehtävä, uppotukin nostaminen, pitäisi suorittaa. Kaksi selittää, ettei koko tehtävää tarvitse tehdä ja että Untamo unohtaisi koko asian seuraavaan päivään mennessä. Lisäksi tehtävä on epämiellyttävä, vesi on kylmää ja vaatteet kastuisivat. Yksi koittaa saada muut suorittamaan tehtävää vedoten siihen, että Untamo raivoaisi heille.

Samanaikaisesti Kullervo on tullut muiden huomaamatta tilanteeseen ja kuuntelee keskustelua. Kullervo alkaa kääriä housujensa lahkeita ja ilmoittaa muille, että hän voi mennä nostamaan tukin. Kaksi pojista kannustaa Kullervoa tehtävään ja yksi koittaa hillitä Kullervoa.

Kullervo astuu miimisesti veteen ja kaartaa kohti takana istuvia poikia. Valotilanne vaihtuu kylmän siniseksi ja vedenliplatuksen äänitehoste alkaa soida. Etunäyttämöllä olevat pojat jatkavat ohjeiden antamista Kullervolle puhuen suoraan katsomoon. Taustalla istuneet pojat heräävät tilanteeseen ja alkavat nousta seisomaan tuoleilleen katsomaan Kullervon kahlaamista vedessä etunäyttämöllä olevien poikien ylitse, vaikka Kullervon näyttelijä onkin jo fyysisesti siirtynyt piiloon korokkeelle heidän taakseen. Yksi etunäyttämön pojista koittaa saada muita mukaansa auttamaan Kullervoa, koska pelkää Kullervon hukkuvan. Muut kaksi vähättelevät uhkaa ja lopulta väkivallalla uhaten estävät tätä yhtä lähtemästä auttamaan Kullervoa. Jännityksen kasvaessa takana olevat muut pojat seuraavat Kullervon matkaa tuoleillaan seisten. Etunäyttämöllä olevat pojat stillaavat ja alkavat vuorollaan puhua kalevalaista tekstiä suoraan yleisölle. Alkuperäisessä runossa kerrotaan siitä, kuinka Kullervo ei edes kahden päivän hukuttamisen jälkeen ollut kuollut, vaan onkii kaloja joesta.

Yleisö näkee Kullervon, joka makaa tuoleillaan seisovien poikien takana liikkumattomana. Kullervon näyttelijällä on ollut korokkeella vesipullo, jolla hän on kastellut hiuksensa ja vaatteensa. Kalevalaisen runon loppuessa Kullervo pärskähtää ja yskii, nousee ylös ja alkaa raahata tukkia korokkeen takaa etunäyttämölle. Kullervo raahaa tukin korokkeelta etulavalle tuolilla seisovien poikain väistäessä ja katsoessa hänen raahaamistaan hämmästyneenä. Kullervon siirtyessä etunäyttämölle henkeään haukkoen, takana seisovat pojat siirtyvät istumaan katsoen suoraan eteensä ja täten irrotten etunäyttämön tapahtumista. Etunäyttämön pojat huomaavat yskivän ja pärskivän Kullervon heidän vieressään. Kullervoa aikaisemmin puolustanut poika hätääntyy ja menee auttamaan Kullervoa. Samalla Untamo tulee lavalle ja keskeyttää karjumalla tilanteen. Untamo haukkuu Kullervon siitä, että tämä oli kastellut itsensä eikä pitänyt itseään kuivana, kuten muut tukinhakuun määrättyt. Untamo määrää Kullervon saunaan ja muut kolme kantamaan tukin pois. Kullervo ottaa reppunsa ja siirtyy vasemmalle etunäyttämön sivulle, kolme muuta alkavat kantaa lavalla olevaa tukkia pois, samalla liioitellen Untamon edessä sen painoa. Kohtaus päättyy.

Kohtauksen rakennusprosessissa haluttiin säilyttää vesielementti ja kävimme lävitse erilaisia epämiellyttäviä veteen liittyviä työtehtäviä. Ensin kokeiltiin erään sällin tarinaa syksyisestä laiturinnostosta suvun miesten kanssa, mistä on tullut tämän sällin kokemuksen mukaan eräänlainen miehisyyden näyte hänen lähisuvussaan. Laiturin nostaminen olisi kuitenkin yhdelle miehelle, Kullervolle, mahdoton tehtävä, joten se vaihdettiin uppotukin nostamiseksi

rannasta. Samalla lähti kehittymään idea siitä, että aluksi ehkä jopa vitsinä alkanut Kullervon yllyttäminen muuttuu hengenvaaralliseksi pilaksi. Kullervon hengenvaara tuotiin esille häntä puolustavan pojan ja taustalla olevien henkilöiden välisen jännitteen kautta. Samalla haluttiin tuoda kiusaamisen ryhmäpaine mukaan kuvioon eli näyttää, miten puolustava henkilö vaiennetaan. Kiusattua puolustavalle pojalle osoitetaan uhka tulla kiusatuksi, joten myös hän jää sivuun. Lopussa haluttiin taas korostaa Untamon kyvyttömyyttä nähdä Kullervossa mitään hyvää. Siksi hän tuomitsee Kullervon siitä, että Kullervo on kastellut itsensä – vaikka Kullervo on tehtävään määrätystä pojista se, joka suoritti tehtävän yksinään.

### 6.3.2 Tuli – sauna

Kohtaus alkaa taustalla olevan pojan huudolla ”*Saunaan!*” (Aikakoodi 09:02), joka synnyttää kovaäänisen ja kaoottisen mekkalan. Samaan aikaan osa pojista alkaa koota neljästä taustalla olevasta tuolista ja niiden alla olleista kivistä viitteellistä saunaa. Ensimmäisen tuolin päälle asetetaan myös saunakauha ja tuolien eteen saunakiulu.

Tämän kaaoksen aikana neljä poikaa on siirtynyt näyttämön vasempaan sivuun. He riisuvat vaatteensa ja pukevut lakanan vyötäisillensä. Pojat ottavat lakanan alla myös alushousunsa pois ja ovat selvästi uhmakkaita ja rehvakkaita toisilleen. Saunaa rakentavat pojat ottavat suoraa kontaktia yleisöön, neljä sivussa olevaa pitävät kontaktia vain toisiinsa. Kullervo vaihtaa myös vaatteistaan lakanaan, mutta omissa oloissaan ja rauhallisesti.

Taustalla olevat pojat rauhoittuvat istumaan omille tuoleilleen jalat kevyesti auki ja kämmenet yhdessä polvien välissä. Valotilanne vaihtuu tiiviimmäksi niin, että vain saunan alue on valossa ja sivustassa vaatteita vaihtaneet ovat puolivalossa. Ensimmäinen poika astuu lavalle näyttellen saunan kuumuutta. Hän koskee saunakauhaan, johon polttaa sormensa. Seuraavan pojan tullessa saunaan hän juuri ennen tämän istuutumista laittaa saunakauhan istuutuvan pojan alle. Poika näyttelee polttaneensa takapuolensa. Hän suutahtaa ensimmäiselle pojalle, mutta alkava konflikti vältetään heidän päättäessään tehdä saman pilan seuraavalle saunaan saapuvalla pojalle – kuten myös neljännelle ja lopuksi Kullervolle. Kullervo on tuoleilla kauimpana lavan miimisestä ovesta. Viimeisenä ennen Kullervoa saapunut poika heittää kahdesti löylyä, taustalla olevat pojat tekevät sihahdusäänen ja



alkavat painua kumaraan tuoleillaan. Löylynheiton jälkeen lauteilla olevat muut pojat ja Kullervo stillaavat ja löylyä heittänyt poika puhuu suoraa kalevalaista tekstiä yleisöön. Tämä toistuu myös kolmen muun saunaan tulleen pojan kohdalla niin, että jokaisen kahden löylynheiton jälkeen taustalla ovat pojat tekevät sihahdusäänen ja painuvat enemmän kasaan. Myös muut lauteilla olevat pojat näyttelivät yhä lisääntyvää kuumuutta.

Kalevalaisen runon jälkeen kaikki pojat näyttelivät saunan olevan tuskaisen kuuma ja yksi kerrallaan he poistuvat nopeasti saunasta. Viimeisenä saunaan saapunut poika päättää kuitenkin heittää vielä loput löylyvedet kiukaalle ja poistuu. Kullervo painuu tuskissaan maahan ja taustalla olevat pojat ovat painuneet syvään kumaraan omilla tuoleillaan osa pidelleen niskaansa ja osa korviaan. Valotilanne aukeaa ja saunasta poistuneet pojat painavat miimisesti löylyhuoneen oven kiinni. Kullervo rukoilee kuumassa saunassa muita avaamaan oven. Ulkopuolella poika, joka heitti viimeiset löylyt, antaa Kullervolle tehtävän ottaa kiukaalta kuuma kivi ja tuoda se heille. Kullervo miettii hetken, mitä tehdä. Hän ottaa löylykauhan, jolla nappaa yhden kiven kiuasta markkeeraavasta kivikasasta, tipauttaa kiven löylykiuluun, kokeilee, että se on jäähtynyt ja tulee kivi kädesssänsä pihalle muiden avatessa oven. Kullervo ojentaa kiven kädestänsä epäuskoisille pojille, jotka suuttuvan kiven ollessa kylmä. He ovat juuri käymässä Kullervon kimppuun, kun Untamo saapuu paikalle.

Untamo huutaa pojille, että löylyt karkaavat, komentaa muut pojat pois ja käskee Kullervon vielä saunomaan kanssaan. Muut pojat keräävät vaatteensa lavan sivusta ja poistuvat näyttämöltä pukeutumaan. Valotilanne vaihtuu jälleen pitäen saunan valaistuna ja taustan puolivalossa. Untamo alkaa heittää löylyä yhä tiiviimpään tahtiin samalla puhuen Kullervon vanhemmista ja siitä, kuinka halveksii heitä ja kuinka pahansisuisuus on periytynyt Kullervoon. Hän myöskin kertoo, miten on jo lapsesta lähtien nähnyt Kullervon häirikkönä ja epäonnistujana. Löylyä heittäessään Untamo painuu enemmän ja enemmän kumaraan, mutta Kullervo nousee vähitellen seisomaan kuumuutta vastaan taistellen. Taustalla olevat pojat alkavat toistaa Kullervon liikettä näyttämöllä ja samalla tekevät sihahdusääniä löylyn heittämisen tahtiin. Lopussa Kullervo on jo hakemassa Akseli Gallén-Kallelan maalauksesta tuttua ”Kullervon kirous -asentoa” kunnes Untamo luovuttaa huutaen ”*On se nyt perkele!*” ja poistuu saunasta. Kullervo vetää hetken henkeä. Untamo käskee lähes itkien Kullervon hakemaan itsellensä viinaa. Taustalla olevat pojat ovat palannet istumaan kohtauksen

lähtöasentoon, jalat auki kämmenet polvien välissä. Untamo poistuu vaihtamaan vaatteensa. Kullervo siirtyy näyttämön vasempaan etureunaan pukeutumaan. Kohtaus päättyy.

Kohtauksen lähtökohtana oli alkuperäisen teoksen tulielementti ja sauna poikakulttuurisena ilmiönä. Sauna on asia, joka kuuluu Sällien kulttuuriin. Tiedän, että Sällien vapaa-ajan toiminnassa yhdessä saunominen on tärkeä osa heidän kulttuuriaan. Sälleille on muun muassa muodostunut perinne koko joukkueen kaudenpäättäjäis-saunasta Ramppikuume-festivaaleilla.

Kullervon alkuperäisessä tarinassa Kullervoa koitettiin polttaa kolme päivää, mutta hän ei kuollut. Sällien versiossa Kullervo on osana ”huonosti saunovaa porukkaa” jossa saunomisen kollektiivisuus muuttuu ”semmoiseksi typeräksi perseilyksi”, jota sällit kohtausta rakentaessa kertomuksissaan toivat esille. Saunakauhan siirto toisen takapuolen alle kuvastaa tarinoita siitä, millaisena Sällien kokemassa poikakoodistossa ollaan koettu huono saunakäyttäytyminen. Vitsinä alkanut toiminta muuttuu eteenpäin siirtyväksi kiusaamiseksi. Tässä kohtaa sällit kertoivat paljon tarinoita ”mopotuksesta” ja ”monnituksesta” jotka koettiin osaksi heidän kokemaansa maskuliinista kulttuuria. Koen että nämä kertomukset kuvastavat Schechnerin ja Turnerin kuvaamia initiaatiorititejä, joissa aikuisikään siirtyvä nuori joutuu myös nöyryytyksen ja maskuliinisuuden kyseenalaistamisen kohteeksi (Schechner 2016, 122).

Tämä kohtaus kuvasi Sällien pohjamateriaalissa ”kiusaamista, johon oltiin opittu” ja ”kiusaamista, joka ei ole tarkoitettu kiusaamiseksi”. Keskusteluissa puhuttiin paljon ”porukan saunomisesta” ja ”kilpailevasta saunomisesta”.

”Porukan saunominen” määrittyi Sällien kertomuksissa hyväksyväksi alastomuudeksi, yhdessä puhdistautumiseksi, luottamuksen osoittamiseksi, kertomusten jakamiseksi, jonkun lopettamiseksi tai aloittamiseksi tai prosessin jatkamiseksi. Saunomista kuvattiin sällien kulttuurissa eräänlaiseksi para-liminaaliseksi tilaksi, jossa ”vain ollaan” tai ”ei olla edes niin kuin reeneissä”. Eli jos itse olen pyrkinyt luomaan harjoitustilanteesta liminoidisen (para- tai meta-liminaalisen) tilan, saunominen paljastui tavallaan liminaalisen tilan sisällä olevaksi toisen liminaalisen tilan upotukseksi.

”Kilpaileva saunominen” koettiin saunassa tapahtuvaksi ”äijäilyksi”, ”ihme alfailuksi”, ”pippelinvenyttelyksi” ja saunaan kuulumattomaksi uroiluksi: ”Sauna ei ole paikka, jossa olla vaan sielläkin pitää kilpailla - semmosta kakaramaista pöljäilyä, jossa porukka ei tajuu tyhmäilyään”. (Poika 18)

Koen, että näissä kertomuksissa heidän kokoemansa saunominen jakautuu arbitraalisena paikkana: *”Samalla salliva ja tuomitseva; samalla anarkistinen ja säännöitetty”*. Sauna risteytyi myös sällien kertomuksissa:

*en tykkää saunoo enkä olla, pois nyt tää Sällien, ylipäättään porukalla alasti – muulle porukalle, (sällien porukalle) siis osalle se saunominen on iso juttu, mutta joo siis saunottiin ja se oli kivaa. Tää nyt tuntuu musta hassulta, Mutta ramppikuumeen (2018, kir. huom) niin oli kivaa! En mä niin kuin ollut alasti, ny kun jälkikäteen mietin, vaan oltiin kai – öh nakuna – ilman vaatteita.(Poika 18)*

Myös kohtauksen sisältö sinällään pitää kuvan saunomisesta kahdentuneena. Kohtaus alkaa luonnollisena peseytymistilanteena, joka muuttuu Kullervon kiusaamiseksi. Poikien ja Kullervon pukeutuminen lakanoihin antaa viitauksen alastomuudesta luonnollisessa tilanteessa, saunassa. Harjoitusvaiheessa todettiin esimerkiksi se, että saunaan siirtymistilanteessa vaatteiden vaihtajat eivät saa ”esittää katsojille” vaatteiden vaihdosta. Se koettiin esityksen ulkopuoliseksi yleisölle esiintymiseksi: *”Olisi ollu semmonen olo niin kuin katsokaa, kuinka rohkeita me ollaan kun uskalletaan olla alasti, vaikkei siis ollakkaan kun on ne pyyhkeet”*. (Poika 23)

### 6.3.3 Hirttäminen – maa/ilma

Kullervon viimeisenä koitoksena Kalevalassa on hirttäminen. Kullervo jätetään hirsipuuhun kolmeksi päiväksi. Kullervo ei kuitenkaan kuole, vaan pienellä puukolla on piirtänyt puun runkoon väkivaltaisia kuvia miehistä ja miekoista. Untamo päättää tämän jälkeen olla yrittämättä Kullervon surmaamista.

Koimme hirttämisen ongelmalliseksi ja siihen vastaavan kiusaamistilanteen löytäminen ei tuntunut uskottavalta. Harjoituksen aikana heräsi ajatus tukehtumisesta ja

tukahduttamisesta eri muodossa, ahtaan paikan kammona. Kullervon piirtäminen säilytettiin ja se koettiin Kullervon tavaksi käsitellä vihaansa ja väkivaltaisuuttaan.

Kohtaus alkaa sillä, että kolme nimeämätöntä Untamon työmiestä alkaa pinoamaan takana olevista tuoleista röykkiötä näyttämön etuosaan. (Aikakoodi 15:20) He samalla kiroavat työnsä turhuutta ja järjettömyyttä, ja ihmettelevät, mitä Untamo säilyttää näissä laatikoissaan, eli tuoleissa, joita näyttelijät kantavat. Kullervo saapuu paikalle ja kysyy, missä Untamon viinat ovat. Muut pojat pilkkaavat Kullervoa ja käskevät Kullervon ryömiä tuolien alle, jossa perällä on Untamon viinakätkö. Kullervo tottelee, jolloin muut pojat alkavat kasaamaan tuoleja hänen päälleen nauraen. He eivät välitä Kullervon pyynnöstä lopettaa, koska hän ei pysty hengittämään. Valotilanne vaihtuu ja kolme tuoleja kasaavaa poikaa stillaavat. Kullervo puhuu suoran monologin yleisölle. Monologissa Kullervo kertoo, kuinka hän on aina vihannut pimeyttä ja kuinka valossa hänellä on helpompaa. Valossa hän voi piirtää ja tämä piirtäminen helpottaa häntä. Piirtämällä hän voi tuoda sisällään olevan pahan joksikin, jota hän voi koskettaa. Tämän piirtämänsä hän voi vaikka polttaa ja päästä näin siitä pahasta eroon.

Kullervo stillaa ja kolme poikaa, jotka kasasivat laatikoita, heräävät stillistä ja puhuvat kalevalaisen tekstin yleisölle. Tekstien aikana yksi pojista menee Kullervon repulle ja kaivaa sieltä esiin papereita, joissa on piirustuksia. Samanaikaisesti Kullervo on ryöminyt tuolien alta esiin ja makaa maassa hengitystään haukkoen. Untamo saapuu paikalle ja kysyy, miksi Kullervo ryömii laatikoiden alta. Muut vastaavat, etteivät tiedä miksi Kullervo oli sinne mennyt. Muut pojat alkavat siirtämään tuoleja takaisin takaosan kaareen. Poika, jolla on Kullervon piirustukset, menee näyttämään piirustukset Untamolle. Samanaikaisesti muut kaarella istuneet näyttelijät alkavat riisumaan huomioliivejään ja pukemaan niiden tilalle kauluspaitoja. Etunäyttämölle jäävät Kullervo ja Untamo. Kullervo katsoo reppuunsa ja ymmärtää piirustustensa olevan Untamolla, joka katselee niitä läpi. Untamo karjuu Kullervolle (*”Kuinka sairas mieli ihmisellä täytyy olla, että voi piirtää mitään näin hirveitä kuvia?”*) ja hän haukkuu Kullervoa kiittämättömyydestä. Untamo lopettaa repliikkiin *”Mikä vittu sua Kullervo oikein vaivaa?”* Repliikillä Untamo ottaa Kullervoa niskasta kiinni ja siirtää hänet keskelle, jossa päästää irti. Kullervo romahtaa maahan. Valotilanne muuttuu ja kohtaus päättyy.

#### 6.4 ”Mikä vittu sua Kullervo oikein vaivaa?”

Ajatus kohtaukseen syntyi harjoitustilanteessa, kun joku ryhmästä esitti kyseisen kysymyksen ”*mikä vittu sua Kullervo oikein vaivaa?*” ja alettiin pohtimaan erilaisia syitä Kullervon pahaan oloon. Taustamateriaalein käytettiin erilaisia netin keskustelupalstoja ja lehtiartikkeleita. Perusvireeksi nousi kuitenkin se, että Kullervon kaltaista hahmoa kyllä analysoidaan ja annetaan paljon tulkintoja, mutta onko kenelläkään halua auttaa Kullervoa. Ajatus konkreettiseksi fyysiseksi tekemiseksi löytyi netin keskustelupalstoilta, joissa käytettiin useasti termiä ”pitäisi ottaa itseään niskasta kiinni”. Kohtauksella ei myöskään ole suoraa pohjatekstiä alkuperäisessä Kalevalan runossa vaan se on eräänlainen siirtymäkohta näytelmässä, sekä tapahtumapaikassa että ajassa, kuin myös ryhmän omaa reflektiota prosessin aikana esiinnousseista kysymyksistä.

Kohtauksen näyttämökuvassa Kullervo on maassa keskinäyttämöllä (Aikakoodi 18:50) ja muu ryhmä kulkee valopiirin ulkorajalla keskustellen toistensa kanssa päällekkäin siitä, mikä Kullervoa oikein vaivaa. Samanaikaisesti he saattavat loppuun kauluspaitojen pukemista, jonka he ovat aloittaneet edellisen kohtauksen lopulla. Yksi näyttelijöistä menee Kullervon kanssa valokeilaan ja nostaa hänet niskasta ylös alkaen puhua suoraan yleisölle analyysiään Kullervosta. Muut ovat stillissä sivussa kuunnellen selitystä. Selitys loppuu sanoihin ”*Eikö näin?*” Näyttelijä päästää irti Kullervon niskasta ja tämä romahtaa maahan. Tämän jälkeen muut näyttelijät rikkovat stillin ja kiistävät äsken kerrotun sekä asian ja jatkavat väittelyä sivummalla. Jälleen uusi näyttelijä ottaa Kullervon maasta ja puhuu selityksensä Kullervolle. Tämä toistuu viisi kertaa. Viimeisen selityksen aikana Kullervon oikea käsi alkaa nousta muodostamaan ”Kullervon kirous” -asentoa. Niskasta kiinnipitävä näyttelijä kuitenkin painaa hänen kätensä alas. Valotilanne vaihtuu. Kohtaus loppuu.

Kohtauksen ”asiantuntijapuheenvuorot” syntyivät improvisaation pohjalta, mutta esitysdramaturgisessa vaiheessa lisäsimme Korpikallion kanssa sekaan sopivan kuuloisia psykologisia ja nuorisotutkimuksellisia fraaseja. Kuitenkaan nämä fraasit eivät kuulu mihinkään edellä mainittujen tieteen alojen koulukuntiin, vaikka niihin viittaavatkin. Yksi näistä ”asiantuntijalausunnosta” on selkeästi arkiajattelua ja mielipide – eräänlainen pastissi netin keskustelupalstojen ”pitäisi vaan ottaa itseään niskasta kiinni” -lausunnoista.

## 6.5 Ilmarisen Instituutti Erityisille Nuorille – IEN

Alkuperäisessä Kalevalan runossa Untamo myy Kullervon Ilmariselle orjaksi. Seppo Ilmarisen hahmo muotoutui meillä positiiviseksi yrittäjäksi, joka yhdessä Kumppaninsa kanssa haluaa oikeasti auttaa vaikeuksissa olevia nuoria miehiä. Samalla hän onnistunut mielestään luomaan loistavan bisnesidean. Kalle Haataja kuvaa roolinsa rakentumista seuraavasti:

*Ei Ilmarinen ole paha ihminen, se oikeasti uskoo vilpittömästi auttavansa näitä nuoria ja ei vain kaikessa itsetyytyväisyydessään tajua olevansa täysin pihalla. Mä itse tykkään esiintyä ja näytellä, mutta huomaan kuitenkin, että useasti aiemmin rooleissa olen ollut syrjään vetäytyvä ja ei näkyvillä. Nyt oli haastavaa ja samalla nautinnollista tehdä hahmoa joka ottaa tilaa ja paistattelee huomiossa. Todellakin nautinnollisesti ottaa omaa tilaa. Se oli sellainen sekoitus jossa oli osa Huutokauppakeisaria, Jari Sarasvuota ja Donald Trumppia. Aloin mä nauttia siitä hahmosta ja olin aina kovin yllättynyt kun sitä hahmoa kehuttiin (Kalle Haatajan haastattelu 10.092018)*

Ilmarisen hahmoon heijastui monta erilaista maskuliinista menestystarinaa. Huomattavaa on kuitenkin se, ettei hahmoa rakennettu suoraan parodiaksi kenestäkään yllä mainitusta esimerkkihenkilöstä. Ilmarinen pyrkii olemaan läheinen ja ymmärtävä hahmo instituuttinsa nuorille. Hän esimerkiksi pyytää heitä kutsumaan vain itseään Sepoksi ei Ilmariseksi. Kuitenkaan hän ei ole läsnä nuorten arjessa vaan ilmestyy puhumaan suoraan katsojille omasta erinomaisuudestaan ja hetkellisesti Kannustamaan Kullervoa.

Ilmarisen vaimo on kielteinen henkilö alkuperäisessä Kalevalan tekstissä. Ilmarisen vaimo leipoo paimenessa olevan Kullervon eväsleivän sisään kiven, johon Kullervon isältään saama puukko hajoaa. Tämä saa Kullervon, taikavoimiaan käyttäen, ryhtymään ensimmäiseen veritekoonsa eli muuntaman Ilmarisen karjan metsän pedoiksi, jotka raatelevat Ilmarisen vaimon hengiltä. Tulokinnassamme Ilmarisen vaimo muuttui opettajaksi, jolla ei ole enää kiinnostusta oppilaisiinsa, mutta joka nöyryyttämällä ja valtaansa käyttäen pitää instituutin nuoria kurissa. Hän ajautuu Kullervon kanssa konfliktiin, jossa hänen opettajuutensa tuhoutuu.

### 6.5.1 Ilmarisen monologi ja ensimmäinen koulukohtaus

Edellisen kohtauksen valotilanteen vaihtuessa (Aikakoodi 21:13) näyttämön takana olevalta korokkeelta kuuluvat hitaat aplodit ja valo syttyy siellä seisovaan Ilmariseen ja hänen

Kumppaniinsa. Kullervo huomaa takanaan olevan Ilmarisen ja jää etunäyttämölle istumaan. Muut näyttelijät, jotka äsken väittelivät, muuttuvat innokkaiksi opiskelijoiksi ja muodostavat kaksi diagonaaliriviä näyttämön kumpaankin reunaan antaen Ilmarisen monologin aikana sopiviin taukoihin neljä terävää taputusta. Samalla Kullervo ilmeilee yleisölle osoittaen ihmetyksensä ja vähättelynsä Ilmarisen puheelle vastakohtana muiden instituutin nuorten innostukselle.

Monologissaan Ilmarinen puhuu sekä suoraan yleisölle, että takana oleville instituutin pojille. Yleisöä hän kutsuu sijoittajikseen ja monologissa hän kertoo aikaisemmista epäonnistumisissaan liikemaailmassa. Nyt hän on kuitenkin löytänyt uuden Sammon eli IEN – instituutin, jolla kyllä saa taas rahaa tehtyä. Hän kehuu instituuttinsa mahtavia uusia opetusmenetelmiä ja pyytää lopussa Kumppaniaan ottamaan luokan haltuun. Ilmarinen nostaa myös Kullervon lattialta ja käskee hänen vain ottamaan itseään niskasta kiinni. Sitten hän poistuu yleisöön. Monologi loppuu takana seisovien poikien kolminkertaiseen ”I-I-E-N!” huutoon, jota he taputtaen vahvistavat.

Valotilanne muuttuu ja Kullervo hakee reppunsa. Muut näyttelijät hakevat takaansa kaaresta tuolit ja muodostavat luokkatilan. Opiskelijat hällisevät omissa pienissä ryhmissään, mutta Kullervo kaivaa reppuaan ja istuu rauhassa tuolillaan. Opettajan astuessa sisään luokkaan muut oppilaat nousevat seisomaan ja asettuvat hänen eteensä. Opettaja huomaa Kullervon ja moittii häntä, ettei hän nouse seisomaan ja kunnioita opettajaa. Kullervo nousee seisomaan ja opettaja kehottaa muita istumaan. Muut istuutuvat, mutta Kullervo jää seisomaan. Opettajan kysyessä miksi Kullervo ei istu, hän vastaa, että *”Opettaja sanoi, että saa istua, ei ole pakko”*. Muut oppilaat nauravat taustalla. Opettaja reagoi muiden nauruun ja käskee heidän suorittamaan kymmenen punnerrusta, mihin oppilaat ryhtyvät vastentahtoisesti ja osittain pelleillen. Kullervo suorittaa punnerrukset nopeasti ja lopettaa ensimmäisenä. Kullervo jää seisomaan tuolinsa eteen muiden istuutuessa punnerrusten jälkeen.

Opettaja aloittaa opetuksen, jonka aikana Kullervo huomauttaa opettajaa muutamasta asiavirheestä ja opettaja kiistää Kullervon tiedot. Kullervon tiedot ovat kuitenkin oikein ja tämä aiheuttaa muissa pojissa levottomuutta. Opettaja hermostuu Kullervolle ja toistaa repliikkiä *”Kuvitteletko sinä?”*, jolloin valotilanne muuttuu. Kullervo alkaa puhua suoraan yleisölle monologia erilaisista väkivaltaisista historian tapahtumista, joihin nuoret miehet ovat

syllistyneet päätyen Tampereen taisteluihin 1918 ja Aleppon verilöylyyn 2016. Kullervon monologin fokus siirtyy sen aikana yleisöstä opettajaan. Muut opiskelijat istuvat kyyryssä ja puolet heistä siirtyy toisten taakse. Iskusta he antavat sormillaan niskalaukauksen, joka tipauttaa opiskelijat tuoilta. Toisia teloittaneet opiskelijat kääntyvät kohti opettajaa, joka on ottanut näyttämön sivusta haulikon. Sillä opettaja ampuu häntä lähestyviä oppilaita. Oppilaat nousevat kuitenkin laukauksen jälkeen uudelleen ylös ja myös alussa teloitettut oppilaat liittyvät näyttämöllä vaeltajiin kun opettaja yhä hätääntyneemmin koittaa ampua heitä. Ase kuitenkin jumiutuu ja oppilaat muodostavat ihmislauman opettajan ympärille. Monologi päättyy Kullervon repliikkiin: *"Kyllä opettaja, kaiken tämän minä olen lukenut ja kuvitellut. Vanhat miehet, jotka puhuu, ja nuoret miehet, jotka tappaa"*.

Valotilanne vaihtuu, opiskelijat palaavat takaisin paikoilleen ja opettaja jatkaa puhumistaan opiskelijoille niin kuin äskeistä ei olisi tapahtunut. Kullervo seisoo yhä penkinsä edessä. Opettaja myöntää, että Kullervolla on käsiteltävästä aiheesta laaja tietämys, joka muilta puuttuu. Muut naurahtavat. Tämän jälkeen opettaja määrää muille viiden sivun esseen seuraavaksi päiväksi aiheesta "Puolan juutalaiset". Yksi opiskelija kysyy miksi, johon opettaja vastaa aina lisäämällä esseen vaativuutta. Muut vaijentavat kysymyksiä esittäneen oppilaan. Poistuessaan Opettaja sanoo vielä, että syytä esseen kirjoittamiseen muut oppilaat voivat kysyä Kullervolta.

Opettajan poistuttua muut opiskelijat poistuvat takanäyttämölle puolivaloon Kullervon jäädessä yksin eteen. Ensimmäinen poistuja on äsken muiden vaijentama poika, joka käy tekemässä Kullervolle sormillaan pistoolinlaukaus-eleen. Muut seuraavat hänen esimerkkiään käyden tönimällä tai sanottomasti uhkaamassa Kullervoä väkivallalla, paitsi yksi. Viimeiseksi tilaan jäänyt poika (Roni Isokääntä) kuitenkin epäröi ja poistuu tekemättä Kullervolle mitään. Tämä samainen poika näyttelee myöhemmin Miekka/Sisko-hahmoa. Kohtaus päättyy.

Kohtauksessa Kullervo asetettiin ensimmäistä kertaa uhmaaman auktoriteettia, mitä hän ei Untamon luona ollessaan koskaan tehnyt. Ryhmä näki Kullervon yhtenä mahdollisena tulkintana myöskin koululaisen, joka vaan joutuu opettajan silmätikuksi, vaikka kuinka yrittäisi parhaansa. Opettaja käyttää valtaansa ja kääntää muut pojat Kullervoä vastaan. Muut pojat tavallaan tottelevat opettajaa kuin karja, jota Ilmarisen vaimo alkuperäisessä tarinassa käskee



Kullervoa paimentamaan. Vaikka Kullervo saakin muilta hyväksyntää opettajaa uhmatessaan, opettaja pystyy vielä kääntämään Kullervon koko muun ryhmän silmätikuksi säilyttäen valtansa.

Kohtauksen pohjatekstinä oli Kalevalan lisäksi Sällien erilaisia tarinoita erilaisista aikuisten vallankäyttötilanteista, joita he ovat kokeneet tai joista he ovat kuulleet. Yksikään yksittäinen tilanne ei kuitenkaan ole kohtauksen pohjana vaan se luotiin puhtaan fiktiivisenä improjen kautta. Opettajan hahmo pysyy kohtauksessa mahdollisimman pitkään rauhallisena ja lakonisena eikä käytä valtaansa huutaen ja uhkaillen, kuten Untamo edellisessä kohtauksissa. Osa Sälleistä oli katsonut pohjamateriaaliksi Ari Lehikoisen dokumentin *Varastettu Lapsuus*, jossa käsiteltiin Suomen koulukotijärjestelmää 1950- ja 1960-luvuilla. Tästä dokumentista löytyi historiallinen aspekti pojille: jos Suomessa on ollut laajaa institutionaalista hyväksikäyttöä ja väkivaltaa joskus, miksi niin ei voisi olla myös nyt.

#### 6.5.2 Ilmarisen toinen monologi ja välitunti

Ilmarinen tulee etunäyttämölle, jossa Kullervo on yksinään (Aikakoodi 27:30). Muut näyttelijät hakevat takaa erilaisia puita ja puukot, joilla he alkavat veistelemään. Ilmarinen puhuu suoraan katsojalle, kuinka hän oli saanut eräästä sisustusliikkeestä idean heinäseipäistä, joita hän nyt pistää pojat valmistamaan myyntiartikkeleiksi instituutiolle. Samalla pojat saisivat merkittävää puhdetyötä itsellensä. Kullervo katsoo hämmästyneenä Ilmarisen monologia. Monologin lopussa Ilmarinen kääntää poikia hymyilemään ja he luovat leveän hymyn yleisöön. Tämän jälkeen Ilmarinen puhuu Kullervolle, kuinka kaikkien ei tarvitse olla hyviä historiassa. Ilmarinen on kuullut, kuinka Kullervo on hyvä kemiassa ja sähköttöissä. Lopuksi hän kehottaa Kullervoa menemään välitunnille veistelemään ja tekemään ystäviä. Kullervo hakee reppunsa näyttämön sivusta ja muut pojat jatkavat veistelyään alkaen käymään dialogia keskenään. Tämä dialogi on hyvin karkeaa ja seksististä "äijäilypuhetta". Osa pojista tekee esimerkiksi Ilmarisen heinäseipäistä puisia falloksia, joilla he miekkailevat.

Kullervo saapuu ryhmän keskelle ilmoittaen haluavansa pyytää anteeksi siitä, että pojat saivat esseet. Hän tarjoutuu tekemään muiden puutyöt, että muut saisivat enemmän aikaa esseiden kirjoittamiseen. Dialogi kärjistyy Kullervon ja yhden pojan välille. Tämä poika on sama, joka ei edellisen kohtauksen lopussa käynyt vähättelemässä Kullervoa. Nyt kuitenkin poika kysyy,

kuvitteleeko Kullervo olevansa muita parempi. Muu poikajoukko innostuu tästä. He nappaavat Kullervon kiinni ja antavat Kullervon kanssa dialogia käyneelle pojalle puukon käskien häntä viiltämään Kullervoa. Opettaja saapuu paikalle ja hajottaa porukan sanomatta mitään. Pojat, paitsi Kullervo ja puukkoa pitänyt poika, palaavat nopeasti veistelemään. Opettaja komentaa sormiaan napsauttamalla toisen pojan takaisin veistelyyn. Hän sanoo Kullervolle tämän olevan viimeinen varoitus ja poistuu.

Kullervo polvistuu lattialle ja yksi pojista käy antamassa Kullervolle oman puukkonsa ja puunsa ja poistuu puolivaloon näyttämön takaosaan tuolien eteen. Kaikki seuraavat hänen esimerkkiään ja yksi kerrallaan jättävät puunsa Kullervolle paitsi aiemmin mainittu poika, joka siis on Miekka/Sisko-hahmo. Häntä edeltänyt, toiseksi viimeinen poika myös epäröi pitkään, mutta huomaa itseään puolivalossa katsovan poikalauman ja päättää jättää puunsa Kullervolle. Miekka/Sisko-hahmon ja Kullervon katseet kohtaavat. Miekka/Sisko ei välitä takana olevan poikalauman katseista vaan kävelee omalle paikalle rivistöön vieden puukkonsa ja puunsa mukanaan. Kullervo koittaa hetken aikaan veistellä itkuaan pidätellen. Lopulta hän turhautuu ja kantaa puut takanäyttämölle, muitten seuratussa häntä katseellaan. Kohtaus päättyy.

Kohtaus oli ryhmälle vaikea sekä sisällöllisesti että teatteriteknisesti. Ilmarisen roolissa haluttiin korostaa sekä hänen uskoaan siihen, mitä hän tekee, että samalla hänen uppoutumistaan omaan erinomaisuuteensa, jossa hän ei näe instituuttinsa virheitä. Dramaturgisesti tärkeää oli se, että Ilmarinenkaan ei kuuntele Kullervoa. Hänkin syöttää Kullervolle vain omaa todellisuuttaan ja uskoa siihen, että Kullervo pärjää, vaikka ei olisi hyvä historiassa. Edellisessä kohtauksessa katsoja kuitenkin tietää sen, että Kullervo on hyvä historiassa. Ilmarinen siis ei tiedä Kullervon vahvuuksia, mutta on silti kannustava. Toinen tärkeä asia on se, että Kullervo on lahjakas kemiassa ja sähköttöissä. Tämä asia tulee ilmi vain Ilmarisen repliikeissä ilman, että sitä olisi katsojille suoraan näytetty.

Kohtauksessa oleva ”äijäpuhe” oli Sälleille vaikeaa improvisoitavaa. ”Joo, kyllä noin puhutaan ja olen sille nauranut, en vaan halunnut puhua edes improissa niin, vaikka se oli roolia” (Poika 23). Toinen Sälli kommentoi asiaa seuraavasti: “[...]kaikki se ’mutsis oli ja siskos oli’ -läppä oli tavallaan hauskaa, kun improsit, mutta kun tuli lavalta olit, että mitä helvettiä mä just sanoin?” (Sälli 27). Kolmas Sälli kommentoi seuraavasti: ”Joo, oon mä tota läppää heittänyt ja

nauranut mukana. En ole ylpee, mutta joo tunnistan ton [...] ei sitä silloin mieltä, menee vaan porukan mukana. Voi olla, että menisin nytkin. En tiä” (Sälli 22). Tulkitsen tämän siten, että vaikka Sälleissä vallitsee tietynlainen toksisen maskuliinisuuden kieltävä diskurssi, ja vaikka voi olla mitä on, niin silti on vaikea näytellä Sälleissä yleisesti hyväksytyä ryhmän diskurssia vastaan vaikkakin se olisi sallittua ja osa roolia.

Loppujen lopuksi repliikit veistelykohtauksen alkuun valittiin yhden sällin omalla ajallaan netistä keräämästään kokoelmasta huonoja ”panin sun mutsias” -vitsejä. Täten yksikään sälleistä ei joutunut kantamaan seksismin taakkaa tai tunnustamaan käyttävänsä ei-hyväksytyä vitsailun tapaa.

Toinen vaikeus oli konkreettisen puukon tuominen Kalevalasta tähän tulkintaan. Puukko on Sällien tulkinnan mukaan ”suomalaisen äijän väkivallan väline”. Puukon pitää, alkuperäisen runon mukaan, olla mukana Kullervon draamassa. Hylkäsimme kuitenkin puukon symbolina isästä jo prosessin alkuvaiheessa. Sällien versiossa Kullervosta puukon hajoaminen leipään ei ole syy Kullervon ensimmäiseen väkivallantekoon. Enemmän esityksessä resonoi puukon käyttämättömyyden häpeä:

Sälli 17:

En osaa käyttää puukkoa – olen huono veisteleen ja sytyttää nuotioa [...] mutta jos se (puukko) olisi kädessä, tavallaan väärässä tilanteessa... No kai mä käyttäisin. [...] Kuis teillä opetettiin armeijassa?

Minä:

ei sitä opetettu aseena vaan työkaluna.

Sälli 17:

Joo kato ku, no, siis meillä on kerrottu jotain vaarin (ymmärtääkseni kertojan isän puoleisen isoisän. Kirj. Huom.) sota kokemuksista, et ei nillä ollu ku puukko? Mulla on mun vaarin sota-aikainen puukko. mulle tuli vaan mieleen että pitäskö se Kullervon isä tuoda lavalle ja antaa se puukko?

Minä:

mä en tiä. vois olla. Oikeesti en tiä

Sälli 17:

No olkoon, mä funtsin että otan sen vaarin puukon mukaan. Onpahan se jossain mulla mukana, vaikken osaa veistellä.

(Pikaviestilitteraatio, josta on poistettu informantin tunnistetietoja.)

Puukko on tärkeä osa niitä representaatioita, jolla Kullervoa kuvataan. Puukko on myös työkalu, johon moni sälleistä liittyy maskuliinisuuden diskurssin. Alkuperäisessä Kullervon tarinassa isän antama puukon rikkoutuminen oli Kullervolle käännekohta, jossa hän teki ensimmäisen väkivaltaisen teon. Sällien tulkinnassa puukko on jotain enemmän, jotain, joka siirtyy sukupolvesta eteenpäin. Täten puukon rikkoutuminen ei ole tärkeä asia vaan se, ettei Kullervo osaa puukkoa käyttää. En tiedä kuinka katsoja kokee puukon käytön suhteessa Järnefeltin teokseen ”Kullervon kirous” tai suhteessa alkuperäisen runon puukon rikkoutumiseen. Mutta tiedän, että koko keskustelu puukosta herättää Sälleissä konnotaatioita omaan historiaansa.

Sällien kuvaus ”poika-koodista” suhteessa väkivaltaan korostui tässä kohtauksessa. Tappelemisesta puhuttiin paljon. Eräs sälli kuvaa:

*Oon tapellu varmaan kerran, oisko ollu seiska vai kasi luokalla, [...] no se vaan soitti poskee. Nyt muistan että ei kai pahalla. Alko vituttaa ... voiks sanoo näin... [Minä: sano vaan]. no en mä ois halunnu lyöä. Mutta löin. Nyt musta tuntuu, et mä vaan lähin vaan siihen huutavan porukan mukaan. En tiä, oon nyt oikeesti ihan kaveri, tai siis ihan ystävä, kai, tän tyyppin kanssa. En mä tiedä oisinko halunnu satuttaa sitä. No me vaan tapeltiin. Onneks ei käynyt mitään pahaa. Tää kohta ny vaan nosti sen mulle mieleen. (Poika 25)*

Lähtökohtaisesti tässä kohtauksessa kyseessä on siis vielä esittelemättömän Miekka/Sisko-hahmon esinntuomista ja Kullervon sopeutumista uuteen ympäristöön ja pyrkimykseen löytyä paikkansa yhteisöstä.

### 6.5.3 Opettajan tuho ja Kullervon pako

Näyttämölle muodostuu jälleen luokkahuone (Aikakoodi 34:10). Tunnelma on kuitenkin virittyneempi kuin edellisessä luokkakohtauksessa. Kahden pojan välille syntyy käsirysy ja osa

pojista innostaa heitä tappelemaan. Opettaja saapuu luokkaan, mutta luokka ei hiljene välittömästi kuten aiemmin ja opettaja joutuu huutamaan luokan ylös. Kullervo jää istumaan tuolilleen, muut pojat tottelevat opettajaa hitaasti ja vastentahtoisesti. Opettaja käskee Kullervon ylös, mutta Kullervo istuu lattialle. Opettaja varoittaa Kullervoa jälleen ja Kullervo nousee tuolilleen seisomaan. Opettaja kysyy Kullervolta, haluaako hän tulla erotetuksi instituutista. Kullervo astuu alas tuoliltaan. Hän menee uhmakkaasti opettajaa kohti ja kysyy, mitä sitten, jos hän haluaisikin tulla erotetuksi. Opettaja hermostuu ja käy Kullervoon käsiksi. Muut pojat kaivavat kännykät esiin ja tulevat kuvaamaan opettajaa ja Kullervoa. Kun pojat stillaavat, seuraa kalevalainen teksti Opettajan ja Kullervon välillä. Tekstikohdassa Ilmarisen vaimo pyytää Ukko Ylijumalaa lyömään Kullervon kuoliaaksi, mihin Kullervo vastaa käskien Ukkoa tappamaan Ilmarisen vaimon. Kullervo ottaa reppunsa ja lähtee juoksemaan kiertäen näyttämön taakse oppilaiden kannustaessa häntä pakenemaan. Opettaja poistuu pääpainuksissa. Valotilanne vaihtuu ja kohtausta päättyy.

Kohtauksessa opettajan tuholle viitataan nykyiseen somemaailmaan. Opettaja menettää hermonsa ja käy oppilaaseen käsiksi ja tämä tilanne tulee muiden poikien kuvaamaksi. Tämän kohtaukseen ajatus syntyi Lahdessa keväällä 2016 tapahtuneesta tapauksesta, jossa opettaja menetti hermonsa ja huusi oppilaille. Koska tilanne tuli oppilaiden kuvaamaksi, tieto siitä levisi verkossa laajasti. Kullervossa veimme tilanteen vain pidemmälle ja opettaja käy käsiksi. Omalla häiriökäyttäytymisellään Kullervo saa myöskin muiden lopullisen hyväksynnän. Hän muuttaa karjamaisen poikalauman pedoiksi, jotka somekiusaamisen keinoin raatelevat opettajan/Ilmarisen vaimon.

## 6.6 Kullervon yksinäisyys

Kohtausta alkaa kalevalaisella tekstillä, jonka yksi näyttelijä puhuu suoraan yleisöön Kullervon vaelluksesta metsikössä (Aikakoodi 36:40). Muut näyttelijät siirtävät luokahuoneen tuolit taustalle kaareen. Näyttelijän lopettaessa tekstinsä Kullervo jatkaa kalevalaisella tekstillä, jossa Kullervo pohtii omaa yksinäisyyttään ja kohtaloaan. Kullervon näyttelijä jatkaa suorasanaisella monologilla yleisölle, jossa kuvaa roolihahmonsa nykyistä tilannettaan. Hänellä on oma asunto vaikkakin häätö saattaa olla edessä. Hän ei enää piirrä eikä lue. Kullervo katsoo lattialla olevaa reppuaan ja sanoo joskus näpertelevänsä jotain. Muut näyttelijät ovat vaihtaneet vaatteensa alun vaatteisiin ja makoilevat lattialla tylsistyneinä.

Kullervo jatkaa suoraa monologia yleisölle viitaten muuhun porukkaan perheensä. Kullervo puhuu siitä, kuinka hän saa tämän porukan uskomaan mihin tahansa. Kullervon mukaan hänen tarinansa saa minkä tahansa halvan ja arkipäiväisen muuttumaan hienoksi ja luksukseksi: *”Appelsiinkiljun parhaaksi punaviiniksi ja roskiksesta dyykatut makkarat hienoimmiksi pihveiksi”*. Kullervo lopettaa monologinsa yleisölle sanoen: *”Katsokaa, tän mä osaan”*.

Kullervo alkaa kertomaan muille pojille tarinaa, kuinka hän oli joskus pelastanut pienen pojan aikuisten miesten kynsistä käyttäen väkivaltaa ja saanut myös kunnioitusta pahoinpitelemältä mieheltä. Muut pojat kuuntelevat tarinaa kiinnostuen ja innostuen siitä. Yhdessä kohtaa Kullervo yllättäen lyö kättään kuvatakseen kuinka hän oli lyönyt miestä, pojat säikähtävät ja reagoivat voimakkaasti. Lopussa Kullervo sanoo muille pojille *”Miettikää!”*, jonka hän toistaa suoraan yleisöön hymyillen. Taustalla pojat alkavat toistamaan toisilleen Kullervon tarinaa lisäillen siihen omiaan ja innostuen voimakkaasti. Kullervo istuu lattialle ja katsoo yleisöä ja viittaa muihin sanoen: *”Katsokaa tätä, nyt mä tein sen”*. Muut pojat kerääntyvät Kullervon taakse ylistäen ja ihailen häntä. Kullervo nousee ylös ilmoittaen järjestävänsä bileet ja kysyy muilta ehdotuksia bileisiin. Mitä ikinä muut ehdottavatkaan, hän lupaa aina enemmän. Pojat innostuvat ja fyysistyvät koko ajan enemmän ja enemmän. Lopussa kohtaus räjähtää musiikin lähtiessä soimaan ja pojat alkavat tanssia ja riehua. Osa riisuu paitansa, myös Kullervo. Muut pojat nostavat Kullervon ylös ensiksi kuin sankarin. Valotilanne vaihtuu, paidaton Kullervo on Kullervon kirous-asennossa tiukasti rajatussa kylmässä ylävalossa. Musiikki vaimenee. Kullervo lasketaan hitaasti alas, muut pojat poistuvat taakse tuolikaarelle hitaasti häpeillen. Kohtaus päättyy.

Alkuperäisessä kalevalaisessa tarinassa Kullervo löytää vaelluksen jälkeen perheensä ja koittaa sopeutua perheensä kanssa uuteen elämään. Jo prosessin alkuvaiheessa totesimme, että tämä perhe tulee meillä olemaan jotain muuta kuin Kullervon todellinen perhe. Alettiin puhumaan *”notkujista”*, hengaavista kaveriporukoista, jolla ei ole elämässään päämäärää. Vaikka Kullervo löytääkin paikkansa tästä porukasta ja saa siltä hyväksyntää, hän on silti ulkopuolinen. Tämän kohtauksen materiaalit syntyivät hyvin pitkälti Sällien omista kertomuksista. Eräs sälleistä kuvasi elämänsä koulun ulkopuolella vain oleiluksi ja sanoi pelkäävänsä kesälomaa, jos ei saa töitä, koska toimettomuus ahdistaa. Samantyyllisiä kertomuksia kerrottiin myös Sällien kavereista ja tutuista, jotka ovat jääneet ajalehtimaan.

Tässä kohtauksessa Kullervo näyttäytyy järjestelmän ja yhteiskunnan turvaverkkojen ulkopuolelle ajautuneena syrjäytyneenä miehenä, jolla ei ole enää keinoja purkaa pahaa oloaan. Kullervo viittaa kuitenkin mukana kulkeneeseen reppuunsa antaen ymmärtää, että hän näpertelee jotain, joka on repussa.

## 6.7 Miekka/Sisko

Muiden siirryttyä taakse, Kullervo on yksin etunäyttämöllä tutkimassa reppuaan (aikakoodi 43:45). Taustalla muut pojat toisintavat Kullervon kirous-asentoa. Kullervo kaivaa repustansa kuvan, jota katselee. Yksi taustalla olevista pojista irtautuu ja katsoo Kullervoa. Kyseinen näyttelijä on sama hahmo, joka edellisessä koulukohtauksessa on erotettu muista (Roni Isokääntä, Miekka/Sisko). Muut pojat ovat takana painuksissa ja häpeissään. Miekka/Sisko avaa keskustelun, Kullervo laittaa kuvan nopeasti maahan ja ottaa paidan käteensä. Pojat keskustelevat eilisen illan bileistä Kullervon vastaillessa Miekka/Siskon kysymyksiin. Miekka/Sisko nostaa valokuvan lattialta kysyy, ketä kuvassa on. Kullervo vastaa kuvan esittävän perhettään joka on kuollut. Hetken hiljaisuuden jälkeen Kullervo käskee ääntään korottaen Miekka/Siskoa laskemaan kuvan maahan. Miekka/Sisko huomaa Kullervon selässä haavan ja menee Kullervon viereen koskien hänen selkäänsä. Kullervo vähättelee haavaansa. Miekka/Sisko vaatii saada puhdistaa haavan ja kysyy, onko se kipeä. Kullervo suostuu puhdistamiseen ja sanoo Miekka/Siskolle että repussa saattaa olla viinaa. Miekka/Sisko menee repulle, josta ottaa esiin viinapullon ja alkaa puhdistamaan Kullervon haavaa. Puhdistuksen aikana poikien kädet koskettavat he hätkähtävät ja Kullervo vetää kätensä pois. Miekka/Sisko palaa repulle ja huomaa sen sisällä olevan jotain omituista, mistä hän kysyy Kullervolta. Kullervo säikähtää jakäskee Miekka/Siskoa laskemaan repun maahan. Hän sanoo, ettei se joku ole mitään, mistä Miekka/Siskon pitäisi välittää. Miekka/Sisko ilmoittaa, että hänen pitäisi varmaan poistua. Kullervo pukee paitansa ja katsomatta Miekka/Siskoa pyytää tätä jäämään, jos hän haluaisi. Miekka/Sisko lähestyy hitaasti Kullervoa ja asettaa ensin toisen käden ja sitten toisen käden Kullervon harteille. Kullervo alkaa puhumaan pahasta olostaan epävarmasti sanoja hakien. Miekka/Sisko alkaa silittämään Kullervoa kunnes Kullervo ottaa Miekka/Siskon käden ja kietoo sen ympärilleen. Miekka/Sisko alkaa silittämään Kullervon päätä ja Kullervo kääntää katseen häneen. He stillaantuvat muuten paitsi, että Miekka/Siskon silityslieki jatkuu.

Samanaikaisesti taustalla olevat pojat siirtyvät yksi kerrallaan ensimmäisessä kohtauksessa olevan liikekuvion aloituspaikalle niin, että ovat Kullervon ja Miekka/Siskon terävän valokeilan ulkopuolella puolivalossa, kuitenkin katse suunnattuna pariin valossa. Miekka/Sisko Säpsähtää stillistä ja huomaa ympärillään olevat muut näyttelijät. Hän katsoo ympärilleen ja alkaa puhumaan Kalevalan tekstiä suoraan yleisölle. Teksti on Kullervon siskon puhe Kullervon runosta ennen tämän itsemurhaa. Miekka/Sisko istuu maahan. Kullervo on pysynyt stillissä, vaikka toinen näyttelijä on poistunut. Kullervo herää stillistä ja puhuu suoratekstisesti Miekka/Siskon yli suoraan yleisöön kysyen, mihin toinen on lähdössä. Miekka/Sisko on hyvin vaivaantunut ja pyytää Kullervoa ajattelemaan, ettei häntä koskaan olisi ollut olemassakaan. Lopussa Miekka/Sisko käyttää kuitenkin kalevalaista tekstiä kutsuen Kullervoa nimellä ”Kullervo Kalevalan poika, sinisukka, äijön lapsi”.

Kullervo huomaa ympärillään olevat näyttelijät ja heidän katseensa. Hän alkaa puhua suuttuneena kalevalaista tekstiä, jossa toivoo omaa kuolemaansa. Muut seuraavat katseella Kullervoa, paitsi Miekka/Sisko joka katsoo suoraan yleisöön istuen yhä lattialla. Kullervon ääni alkaa murtua itkuun. Miekka/Sisko nousee hetkellä, jolloin Kullervo pohtii itkisikö hänen äitinsä häntä, jos hän kuolisi. Miekka/Sisko hakee hitaasti Kullervon repun, jonka laittaa Kullervon syliin. Kullervo on palannut samaan asentoon, josta Miekka/Sisko aiemmin poistui. Samalla Kullervo alkaa puhua kalevalaista tekstiä, jossa Kullervo puhuu miekallensa ennen itsemurhaa. Miekka/Sisko vastaa Miekkan repliikein. Valotilanne muuttuu jättäen Kullervon terävään spottiin ja Miekka/Siskon poistuessa puolivaloon.

Alussa kuullun musiikin hidastettu versio alkaa soimaan ja näyttelijät paitsi Miekka/Sisko toistavat alun liikesarjaa, jonka lähtöpaikoilla he ovat jo valmiina. Aluksi Kullervo katselee ympärilleen kuin etsien jotain. Miekka/Sisko on Kullervon takana katsoen Kullervoa. Kullervo katselee ympärillään liikkuvia muita näyttelijöitä, kunnes lopuksi kiinnittää katseen reppuunsa ja itkee. Hän alkaa kohottaa reppuaan eteensä suorille käsille katsoen suoraan yleisöön repun yli yhä itkien. Muut pojat pysähtyvät yksitellen liikkeestä stilliin. Lopussa Kullervo rentoutuu, hän laskee repun maahan ja kävelee suoraan yleisöön valokeilan seurattessa häntä. Lavalla valotilanne vaihtuu ja Miekka/Sisko käy nostamassa Kullervon repun maasta. Hän hakee yhden näyttelijän stillaantuneiden joukosta, tuo hänet keskinäyttämölle, mistä Kullervo äsken poistui, ja asettaa hänelle repun syliin. Näyttelijä katsoo ensin reppua ja



luo sitten suoran katseen yleisöön. Valot himmenevät, mutta musiikki jatkuu taustalla vielä noin minuutin ajan yhä voimistuen. Näytelmä loppuu.

Alkuperäisessä Kullervon runossa Kullervo viettelee tietämättä siskonsa, mikä ajaa siskon itsemurhaan, Kullervon kostamaan Untamolle ja hänen suvulleen, ja lopulta tappamaan myös itsensä. Inestikohtauksen tekeminen tuntui ryhmälle vieraalta. Pitkien keskustelujen jälkeen päädyttiin siihen, että Kullervo vihdoinkin saa edes jonkinlaisen intiimin ja luottamuksellisen suhteen toiseen hahmoon, joka sitten otetaan häneltä pois. Tämä ajaa Kullervon meidän tarinassamme itsemurhaan/pommi-iskuun.

Kullervon mukanaan kuljettama reppu saa tässä kohtaa lopullisen merkityksensä. Miekka/Siskon kautta saimme tietää, että Kullervo kuljettaa repussa jotain outoa. Ryhmä oli päättänyt, että repun sisällä on Kullervon itsensä rakentama pommi, mutta tätä ei haluttu suoraan sanoa tai muuten osoittaa yleisölle. Kullervo on rakentanut pommin, mutta ei ole varmaa, aikooko hän räjäyttää sillä itsensä vai tappaa myös muita mukana. Lisäksi saamme tietää, että Kullervo on koko ajan repussaan kuljettanut myös kuvaa omasta oikeasta, jo kuolleesta perheestään.

Kullervon ja Miekka/Siskon intiimin kohtaamisen harjoittelu oli näyttelijöille haasteellista. Roni Isokääntä kuvaa Miekka/Siskon roolin rakentumista seuraavasti:

*mä koin, että se oli se sama hahmo koko näytelmän mitä mä kannoin. Porukassa mukana oleva hengaja joka kokee kuitenkin itsensä erilaiseksi. Onko se sitten se seksuaalinen suuntautuminen vai mikä sen teki. Se oikeesti välittää Kullervosta. Olihan se outo lähteä Artun kanssa tekemään sitä. Mutta toisaalta mitä enemmän sitä teki niin sen helpompaa se oli. Kyse oli kuitenkin rakkaudesta eikä mistään muusta. Jotenkin muutenkin tuntui siltä, että ei tää ollu mitenkään päälle liimattua tai itse tarkoituksellista” (Roni Isokääntä, haastattelu 12.6.2018)*

Arttu Ahola puolestaan kuvaa näin:

*Joo tosi outoa, Roni on mua kuitenkin nuorempi, niin mä ajattelin että kun mä olen abi ja se sillo ekavuotinen niin mites se onnistuu. Mutta se oli vaan eka ajatus. Kyllä se lähti sujumaan. Mä koin, että se tilanne oli intiimi ja hellä ja vaikka siinä oli myös seksuaalinen viritys niin se oli sivuseikka. Tietysti mä mietin mitä yleisö tästä ajattelee, tai siis miten ne tän lukee. Mutta kaikki vaan on kehunut. Mulle koko Kullervon hahmo oli sellainen että mä tiedän kuka se oli vaikken mä sitä osaa selittääkkään. se oli hyvä tyyppi älykäs ja kaikkee, mutta sillä vaan meni kaikki ihan vituiks. (Arttu Ahola, haastattelu 3.10.2018)*

Läheisyys ja kosketus olivat kummallekin tuttuja asioita keho- ja kontakti-improvisaation kautta. Kohtauksen harjoitteluvaiheessa harjoittelimme ensin kolmissin. Annoin heidän improvisoida tekstiä ja kohtausta, ja lopun lähestyminen annettiin tapahtua. Korostin pojille intensiivisyyden ja ihan mikrotason hellimisen olevan tärkeämpää kuin esimerkiksi, että he suutelisivat tai muuta vastaavaa. Harjoitteluvaiheessa pojat useasti myös pelleilivät ja koittivat saada toista repeämään nauruun. Koen, että tämä oli tapa huumorin kautta käsitellä outoa tilannetta ja muistuttaa, että kaikki on vain teatteria.

Kummatkin näyttelijät kokivat tärkeäksi sen, että Kullervolle annetaan edes lyhyt hetki, jossa joku kuuntelee ja ymmärtää häntä. Kohtauksen tietoisesti hidas ja arka tunnelma oli sellainen myös esiintyjien pyynnöstä. Annetaan Kullervolle vielä pidemmäksi tämä aika, jossa kokea hetkellistä lämpöä ja läheisyyttä.

Nimenomaan Miekka/Sisko kokee kohtauksen lopulla muun yhteisön paineen. Hän hylkää Kullervon muuttuen lopullisesti Miekaksi – Kullervon tuhon välineeksi. Loppukuvassa, joka on sama kuin ensimmäisessä kohtauksessa, Kullervo pohtii kalevalaisen runon sanoin omaa kuolemaansa ja sitä, jäisikö kukaan häntä suremaan. Kullervo epäröi pommin räjäyttämistä ja jättää näyttämöltä poistuessaan tilanteen avoimeksi.

Tämän jälkeen Miekka hakee uuden näyttelijän Kullervon paikalle. Tämä näyttelijä on sama, joka vesikoitoksessa puolusti Kullervoa ja joka on muutenkin ollut vastentahtoinen lähtemään Kullervon kiusaamiseen. Ajatus tähän syntyi tekstin lukuvaiheessa kun pohdimme sitä, kuka Kullervo on. Joku vain sanoi: ”Kullervo voi olla kuka tahansa meistä!” Lopun ratkaisu on muistutus siitä, että yhden Kullervon tilalle tulee aina uusi, aina kalevalaisista ajoista tähän hetkeen.

Alkuperäisessä Kullervo-runossa on vielä epilogi, jossa Väinämöinen tulee kertomaan ihmisille, ettei ihmistä saa kohdella kurjasti, koska se ajaa hänet väkivaltaan. Tämä teksti koettiin ryhmässä liian päälleliimatuksi ja selitteleväksi ja esityksemme lopun avoimuus uskollisemmaksi meidän tulkinnalle Kullervosta.

## 7. Lopuksi

Tässä opinnäytetyössä olen keskittynyt nimenomaan Sällien haastatteluihin suhteessa omaan teatteripedagogiseen ajatteluuni. Tästä eteenpäin lähden laajentamaan ajattelua soveltavan teatterityön kenttään ja siihen mihin tällaista työtettä voitaisiin hyödyntää. Ensinnäkin totean, että nuoruuteen liittyvä nopea fyysinen kehitys aiheuttaa ongelmallisuutta ja hämmennystä yhtä lailla tytöillä kuin pojilla. Monia vastaavia kertomuksia varmasti löytyisi myös tyttöryhmästä: epävarmuus omasta kehosta ja sen toiminnasta, koskettaminen ja fyysinen läheisyys, katseen kohteena oleminen ja oman huonouden tunne ovat toistuvia tarinoita, jotka yhdistyisivät varmasti myös teatterin ulkopuolella olevaan tyttökoodiin. Tyttöinä ja poikana olemisen monimuotoisuus ja oletukset oikeanlaisen sukupuoliperformanssin olemassaolosta olisivat läsnä, mutta sukupuolisensitiivisellä työllä niitä voitaisiin purkaa ja kyseenalaistaa. Erityisesti nuorelle, joka kokee olevansa tämän binäärisen sukupuolirakenteen ulkopuolella, sukupuolisensitiivinen pedagogiikka voisi tarjota mahdollisuuden toteuttaa itseään. Poikateatterin katson tässä kohtaa kuitenkin antaneen mahdollisuuden myös monille pojille aloittaa poikien kulttuurissa marginaaliseksi koetun teatteriharrastuksen. Monet kokivat kiinnittymisen ”Sällien veljelliseen yhteyteen” olevan kantava syy toiminnan mielekkyyteen ja siinä jatkamiseen.

Oman sukupuolen vertaisryhmässä oleminen antoi myös mahdollisuuden oppia uusia asioita teatterin tekemisestä – erityisesti sen fyysisestä puolesta. Sukupuolisensitiivisellä otteella voitaisiin nähdäkseni myös toteuttaa pienempiä projekteja, vaikka nuorisotyön puolella. Oma työni on ollut pitkäkestoista ja aina esityksiin tähtäävää, mutta en näe, etteikö soveltavan teatterin keinoja voitaisi käyttää, vaikka erityisnuorisotyön puolella lyhyiden prosessidraamojen toteutuksessa. Samoin maahanmuuttajatyössä voitaisiin kokeilla sukupuolisensitiivistä teatteripedagogiikkaa, kun tutkittaisiin eri kulttuurien poika- ja tyttökoodeja. Pohjimmaisena oppina itselleni on kuitenkin ollut se, että myös itse kohtaan nuoren nimenomaan nuorena. Ymmärrän että hänellä on omat fyysisen kehityksen mukanaan tuomat haasteensa ja ymmärrän erilaisten sukupuolikoodien antamat oletusarvot niihin. Muualla työssäni olen alkanut myös selkeämmin tätä sanoittamaan.

Poikien haastatteluissa korostui kehollisen työskentelyn kautta myös prosessin ja teoksen moniäänisyys Kullervon prosessin aikana. Sällien prosessiin tuomat omakohtaiset kertomukset ja tarinat vahvistivat suhdetta olemassa olevaan teokseen – teoksesta tuli yhteisesti omakohtainen ja todellinen vaikka Kullervon myytti on ikivanha. Katsoessaan esitystallennetta, moni koki yllätyksenä, kuinka vahva heidän kehollinen läsnäolonsa oli. Jokainen oli näyttämöllä läsnä, vaikkei nimettyä roolihenkilöä olisikaan ollut - moniäänisenä toimivana laumana, joka reagoi saumattomasti toisiinsa. Koettiin tekijyyttä teokseen, eikä pelkästään lavantäytteenä tai ”kävelevänä kulissina”.

Kuten jo aiemmin olen todennut, ei poikateatteri ole minulle mikään erityinen metodi – se on vain näkökulma tehdä teatteria. Se on myös teatteripedagoginen ote, jossa otetaan huomioon erityisesti sukupuoli ja poikien kasvun ja kehitykseen kuuluvat haasteet ja annetaan mahdollisuus toimia vertaistensa kanssa. Se kyseenalaistaa henkilötasolla poikakoodin toimintaperiaatteet ja antaa mahdollisuuden presentoida erilaista maskuliinisuutta. Toisaalta, jos otetaan näkökulmaksi kulttuurinen nuorisotyö, niin siinä suhteessa poikateatteri voi olla yksi nuorisotyön metodi, ei niinkään teatteriopetuksen. Olen itse havainnut samaa keskustelua poikateatterista kuin pojatkin – poikateatteri on alkanut marginalisoitua omaksi teatterin genreksi eikä sitä katsota samaksi asiaksi kuin muu teini-ikäisten parissa tehtävä teatteri. Ryhmäni nimi on muuttunut toimintansa aikana seuraavasti: Tampereen Poikateatteri, Sällit – Tampereen Poikateatteri, Sällit – eräs tamperelainen poikateatteri. Näillä nimenvaihdoksilla olemme poikien kanssa halunneet luoda käsitystä siitä, ettei poikateatteri ole mikään yksiselitteinen ilmiö tai ettei ryhmämme ole vain kopio tai ”lisenssi valmiste” Mikkelin poikateatterista. Tulevana toimintakautena ryhmän nimi tulee olemaan Sällit, ilman lisämääritteitä tai viittauksia poikateatteriin.

Haastatteluissa Sällit kuvasivat omaa kehitystään kehollisuutensa ymmärtämisessä – he kertoivat luottamuksen kasvusta, kehollisen yhteistoiminnan parantumisesta ja myös laajentuneesta käsityksestä siitä, miten poikana olemista ja sen eri muotoja voidaan käsitellä prosessilähtöisessä työskentelyssä. Toisen kunnioittaminen ja yhteinen oppiminen korostuivat toiminnassa. Lisäksi korostui jokaisen mahdollisuus miettiä omaa tapaansa ilmaista itseään kyseenalaistaen ulkopuolelta tulevia tietynlaisena poikana olemisen odotuksia. Uskallan sanoa, että ryhmä loi sisälleen uudenlaisen ”poikakoodin”, joka oli väljempi ja vapaampi kuin ne koodit, jotka ryhmän ulkopuolella vallitsevat.

Esitetyllä sukupuolisensitiivisellä teatteriopetuksella voidaan tukea nuoren kasvua ja se voi helpottaa poikien siirtymistä teatteriharrastuksen pariin. En missään nimessä pidä sitä kilpailevana kasvatusmuotona muulle nuorten parissa toimivalle teatterikasvatukselle. Nekin pojat, jotka eivät ole olleet kosketuksessa teatteriharrastukseen aiemmin, ilmoittavat jatkossa haluavansa jatkaa harrastusta sen jälkeen, kun heidän aikansa poikateatterissa päättyy. Itseäni on myös alkanut kiinnostaa ajatus muodostaa kumpaakin sukupuolta sisältävä ryhmä, joka osittain työskentelisi erikseen, osittain yhdessä. Sukupuolisensitiivinen ote pitää sisällään kuitenkin ajatuksen siitä, että itse asiassa ryhmän koostumuksella ei ole väliä, kunhan sukupuoli, ja sen monenkirjavat representaatiot sekä sen ympärillä olevat sosiaaliset rakenteet pidetään esillä, niitä tutkitaan ja kyseenalaistetaan.

## Lähteet ja aineisto:

Aittola, Tapio ja Suoranta, Juha 2001: Henry Giroux ja Peter McLaren toivon, kritiikin ja muutoksen pedagogiikan lähettiläinä. Teoksesta: McLaren & Giroux: Kriittinen pedagogiikka; Osuuskunta Vastapaino; Tampere sivut 7-28.

Anttonen, Erja 2007: Sukupuolisensitiivisyys kansalaistoiminnassa ja nuorisotyössä. Humanistisen Ammattikorkeakoulun julkaisuja. Humanistinen ammattikorkeakoulu – HUMAK, Helsinki

Burton Bruce 2002: Staging the Transitions to Maturity: Youth theater and rites of Passage Trough Adololesence. Youth Theatre Journal vol. 16, The American Alliance for Theatre and Education, Arizona State University, Department of Theatre, Tempe Arizona Sivut 63-70.

Cacciatore, Raisa ja Samuli Koiso-Kanttila 2012: Pelastakaa Pojat. Minerva kustannus. Jyväskylä

Dunderfelt, Tony: Elämänkaari Psykologia; Wsoy, Helsinki 2006

Heikkinen, Hannu (2001): Pohdintaa draamakasvatuksen perusteista. Teoksesta: Draama teatteri ja kasvatus; Korhonen, Pekka ja Östern Anna-Lena (toim.) Atena kustannus oy, Jyväskylä

Hursti, Karoliina 2015: Teatteria nuorille – Nuortenteatterin ohjelmistot suhteessa nuorten toiveisiin ja odotuksiin. Pro Gradu -tutkielma, Tampereen Yliopisto, CMT, Teatterin ja draaman tutkimus.

JOKÄ – Johtajan Käsikirja 2012, Pääesikunta, Ohjesääntö numero 835

Koskela, Lasse & Rojola, Lea 1997: Lukijan ABC-kirja – Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin, SKS, Helsinki

Kalevala runo 31

Leikonen, Jouni 2001: Alkuharjoitteista roolinrakentamiseen; Teoksesta: Korhonen, Pekka & Östern, Anna-Lena (toim.): Katarsis – draama, teatteri ja kasvatus; Atena Kustannus OY; Jyväskylä Sivut 163-205.

Monni, Kirsi 2004: Olemisen poeettinen liike; Väitöskirja, Acta Scenica 15; Teatterikorkeakoulu; Helsinki

Numminen, Ari 2005: Taide syntyy Hahmottamaan maailmaa. Hannele Jyrkkä (Toim.): Suomen Tanssin Tekijät – 35 näkökulmaa koreografintyöhön. Suomen Tanssitaiteilijoiden Liitto ja Teatterikorkeakoulu, Like, Helsinki

Pollack, William 1999: Tosi Poikia, suomentanut Leena Nivala, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki

Puuronen, Anne & Välimaa, Raili 2001 (Toimittajat): Nuori ruumis; Nuorisotutkimus seuran julkaisuja 23; Gaudeamus, Helsinki

Ruotsalainen, Leena 2008: Kulttuurinen nuorisotyö on kamppailulaji. Hoikala Tommi & Sell Anna: Nuorisotyötä on tehtävä – Menetelmien perustat, rajat ja mahdollisuudet. Nuorisotutkimusverkosto/nuorisotutkimusseura julkaisuja 76; Helsinki.

Sarpavaara, Harri 2004: Ruumiillisuus ja Mainonta – Diagnoosi tv-mainonnan ruumiillisuusrepresentaatioista; Tampere University Press, Tampereen Yliopisto, Tampere.

Schechner, Richard 2016: Johdatus esitystutkimukseen. suomentanut Sarianna Silvonen, Teatterikorkeakoulun Julkaisusarja 48, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki

Turpeinen, Isto 2015: Raakalautaa ja Rakkautta – Kolme sommitelmaa oman elämän tassista, Väitöskirja, Acta Scenica 41, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Helsinki

Turner, Victor 2007: Rituaali. Rakenne ja communitas. Suom. Maarit Forde. Suomen Antropologinen Seura ja Summa, Helsinki

Lehikoinen, Ari 2017: Varastettu lapsuus. Televisiodokumentti, Ylesiradio

Lähikehityksen vyöhyke

<http://www.tutkiva.edu.hel.fi/lahikeh.html> viitattu

13.5.2016

There are known konowns:

[https://en.wikipedia.org/wiki/There\\_are\\_known\\_knows](https://en.wikipedia.org/wiki/There_are_known_knows) Viitattu 14.09.2016

[www.suomisanakirja.fi/sälli](http://www.suomisanakirja.fi/sälli)



[www.suomisanakirja.fi/kisälli](http://www.suomisanakirja.fi/kisälli)

Aineisto:

Teatteriryhmä Sällien jäsenten teemahaastattelut ja täydennyshaastattelut, tallenteet tekijällä

Yksilöhaastattelut:

Kati Kinnunen, Mikkelin Poikateatterin ohjaaja 27.04.2013

Kalle Haataja 10.9.2018

Arttu Ahola 3.10.2018

Paavo Keski-Orvola 11.7.2018

Roni Isokääntä 12.8.2018

Sakari Korpikallio 16.5.2018

Erään oppilaan haastattelu 19.05.2016

Alkuperäistallenteet tekijällä

Tekijän omat työpäiväkirjat ja muistiinpanot, tekijän hallussa.

Video linkki Sällien *Kullervo* esitykseen 24.4.2018 Taltiointi ja editointi *Kalle Heiman* HUOM käyttö sallittu vain tämän työn liitteenä. Muu tallenteen esittäminen kielletty.

[https://youtu.be/Krt\\_wqHak3A](https://youtu.be/Krt_wqHak3A)