

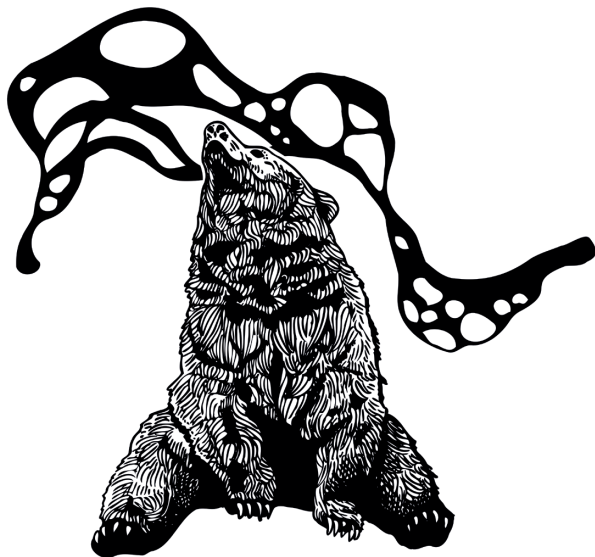


# Karhun katseella laulan

Haltioitunut muusikko ja  
myyttinen dialogi



TUOMAS ROUNAKARI



EST 79

MuTri-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2024

# **Karhun katseella laulan**

Haltioitunut muusikko ja myyttinen dialogi





# **Karhun katseella laulan**

Haltioitunut muusikko ja myyttinen dialogi

**Tuomas Rounakari**

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2024  
Kansanmusiikin aineryhmä  
MuTri-tohtorikoulu  
EST 79

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 41

**Ohjaaja**

Dosentti, FT Hannu Saha

**Esitarkastajat**

Dosentti, FT Jarkko Niemi

Dosentti, FT Kati Kallio

**Tarkastustilaisuuden valvoja**

Professori, MuT Kristiina Ilmonen

**Tarkastajat**

Dosentti, FT Jarkko Niemi

Dosentti, FT Kati Kallio

**Taiteelliset osiot arvioinut lautakunta**

MuT Anna-Kaisa Liedes (pj)

FT Pekka Jalkanen

MuT Piia Kleemola-Välimäki

Emeritus professori, FT Heikki Laitinen

Dosentti, FT Hannu Saha

Dosentti, FT Heikki Uimonen

Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma

Kansanmusiikin aineryhmä

MuTri-tohtorikoulu 2024

Copyright: Tuomas Rounakari

Kustantaja: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund

Kannen kuva: Karoliina Pärnänen

Paino: Hansaprint Oy

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 41

ISSN: 2242-8054 (nide)

ISSN: 2489-8163 (PDF)

EST 79

ISBN 978-952-329-348-9 (nide)

ISSN 1237-4229 (nide)

ISBN 978-952-329-349-6 (PDF)

ISSN 2489-7981 (PDF)

<https://www.researchcatalogue.net/view/2734650/2734651>

Helsinki 2024

# Tiivistelmä

FM Tuomas Rounakari. *Karhun katseella laulan. Haltioitunut muusikko ja myyttinen dialogi*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, MuTri-tohtorikoulu 2024; 161 sivua.

Myyttien kontemplointi esittävän taiteen keinoin on taiteen vanhimpia tehtäviä. Myyttejä ei ole vain esitetty, vaan myyttisten toimijoiden kanssa on pyritty dialogiseen suhteeseen. Sen aikaansaaminen on edellyttänyt esiintyjältä kykyä muuttaa tietoisuuden tilaansa. Tietoisuuden tilan muutos voi vaihdella intensiteetiltään lievistä mielialan muutoksesta syvään transsitilaan, jossa käsitys ajasta ja paikasta häviää kokonaan. Taiteellisessa tohtorintutkinnossani ajattelen taidetta kielenä, jolla sekä ilmennetään myyttistä maailmankuvaa että osallistutaan sen sisältämiin toimintoihin.

Muuntuneen tietoisuuden tilan kautta muusikko joko sallii tapahtuvaksi tai suoraan aikalaisensa dialogin enemmän-kuin-ihmisten kanssa. Enemmän-kuin-ihminen termillä tarkoitetaan kaikkia ihmisen välittömään elämänpiiriin vaikuttavia asioita kasvi- ja eläinkunnasta säätötilaan ja myyttisen kertomusperinteen toimijoihin. Taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluvassa tutkielmassani kutsun tätä vuorovaikutteista yhteyttä myyttiseksi dialogiksi. Myyttinen dialogi vaikuttaa vastavuoroisesti esityshetkellä muusikon tuottamaan tulkintaan, muunteluun tai improvisaatioon.

Taiteellinen tutkimukseni luo uutta tietoa myyttisen dialogin luonteesta sekä perinteentutkimuksen näkökulmasta että taiteellisten osakokonaisuuksien kautta omassa ajassamme. Tohtorintutkinnon kirjallisessa tutkielmassa käsittelemme sekä muuntuneen tietoisuuden tilaa että myyttistä dialogia autoetnografisesti muusikon omakohtaisena kokemuksena ja jaan kokemusten synnyttämän näkökulman osaksi laajempaa perinteentutkimusta.

Tutkimukseni sisälsi neljä kenttämätkaa Siperiaan hantien, mansien ja metsänenetsien alueille. Matkat olivat pääsääntöisesti taiteellisia yhteistyöhankeita, joiden sisällä toteutin aineiston keruuta ja myös tutkielmaan sisältyvän Maria Kuzminitsna Voldinan teemahaastattelun. Tärkein kenttätymetodini oli soittaa ensin viululla hantien kansanlauluja hanteille itselleen, jonka jälkeen pyysin heitä kertomaan, mitä soittamani laulut olivat, sekä kommentoimaan tapaani soittaa niistä omia versioitani. Kappaleiden soittaminen toisillemme vuoron perään loi aidosti vuorovaikutteisen ja tasa-arvoisen tavan saada oppia kohtaamiltani perinteentaitajilta. Kenttämätkoja ympäröi myyttistä dialogia sisältävien laulujen arkistotutkimus sekä näiden laulujen esittäminen muusikkona. Tärkeimpiä arkistomateriaaleja olivat hantien, mansien, karjalaisten ja suomalaisten karhunpeijaisperinteisiin kuuluvat laulut.

Taiteellinen tohtorintutkintoni koostuu viidestä taiteellisesta osiosta ja tästä kirjallisesta tutkielmasta videotallenteineen. Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti *Shamaaniviulu* (2013) pohjautui lauluille, jotka Kai Donner äänitti vahalieriöille Siperian matkoillaan vuosina 1912–1914. Toinen jatkotutkintokonsertti *Shamanviolin with Ailloš* (2014) tutki mahdollisuutta transsitilassa soittamiseen yhteissoitossa. Kolmas taiteellinen osio oli seremoniallisuutta, musiikkia, runoutta, teatteria, seuraleikkejä ja -tansseja sekä ruokailun sisältävä *Karhunpeijaiset*-esitys (2016). Neljäs taiteellinen osio oli teatteriyhdistys Ruska Ensemblen toteuttama näytelmä *Arktinen Odyssia* (2017) yhdessä Suomen Kansallisteatterin ja Grönlannin Nunatta Isiginnaartitsisarfiän kanssa. Viides taiteellinen osio oli soololevyni *Bear Awakener* (2022), jonka tärkein lähdeaineisto olivat Artturi Kanniston fonografikokoelmat.

Tapaustutkimuksena tutkielmassa käsitelty *Karhunpeijaiset*-esitys onnistui synnyttämään merkityksellisiä myyttisen dialogin kokemuksia sekä työryhmälle että yleisölle. Myyttisten aiheiden kanssa työskentely taiteen keinoin luo mahdollisuuden käsitellä kulttuurimme hitaasti muuttuvia mentaalisia malleja yhteisöllisesti. Myyttisen dialogin avulla voimme edelleen saada samankaltaisia kokemuksia, mitä esivanhempamme saivat täysin erilaisessa yhteiskunnassa. Koska myytit edustavat hitaasti muuttuvaa kollektiivista perinnettä, voidaan myyttien kokemuksellistamisella vahvistaa yksilöiden ja yhteisöjen minäkuvaa sekä saada aikaan kauaskantoisia hyvinvointivaikutuksia.

Avainsanat: Myyttinen dialogi, haltioituminen, muuntuneet mielentilat, transsi, transsendenssi, myytit, animismi, enemmän-kuin-ihminen, karhunpeijaiset

# Abstract

FM Tuomas Rounakari. *Karhun katseella laulan. Haltioitunut muusikko ja myyttinen dialogi*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, MuTri-tohtorikoulu 2024; 161 pages.

In this artistic doctoral research I think of art as a language that both portrays a mythical worldview and participates in the activities it contains. Contemplating myths through the performing arts is one of the oldest functions of art. Myths have not only been presented, but a dialogical relationship has been sought with the mythical entities. Achieving this requires the ability to alter one's state of consciousness from the performer. The altered states can range in intensity from a mild mood change to a profound trance state in which the perception of self, time and place alters thoroughly.

Through the altered states of consciousness, the musician either allows or directly initiates a dialogue between the more-than-human. In the thesis, I call this as mythical dialogue. Mythical dialogue has a reciprocal effect on the interpretation, alteration and improvisation produced by the musician at the time of performance. The thesis is an autoethnographic treatment of mythical dialogue from a musician's perspective, and shares this perspective for a broader study of tradition.

My research included four field trips to Siberia, to the land of Khanty, Mansi and Forest-Nenets. The trips were mainly artistic collaborations in which I carried out data collection and did the thematic interview with Maria Kuzminitsna Voldina included in the thesis. My main fieldwork method was to first play Khanty folk songs on the violin for the Khanty themselves, after which I asked them to tell me more about the songs and to comment on the way I played my versions of them. Playing the songs to each other in turn created a genuinely interactive and egalitarian way of learning. The field trips were complemented by archival research of songs containing mythical dialogue, as well as performing these songs as a musician. The main archival materials were songs from the bear feast ceremonies of the Khanty, Mansi, Karelians and Finns.

My artistic doctorate degree consists of five unique performances and this written thesis with video recordings. The first doctoral concert *Shamanviolin* (2013) was based on songs recorded by Kai Donner on wax cylinders during his travels in Siberia between 1912 and 1914. The second doctoral concert *Shamanviolin with Ailloš* (2014) explored the possibility of playing in trance state with an ensemble. The third artistic component was the *Bear Feast* performance (2016) which combined ceremony, music, poetry, theatre, social games and dances, and dining. The fourth artistic component was the documentary theatre play *Arctic Odyssey* (2017) pro-

duced by the theatre group Ruska Ensemble in collaboration with the Finnish National Theatre and Nunatta Isiginnaartitsisarfia in Greenland. The fifth artistic component was my solo album *Bear Awakener* (2022) based on the phonograph collection of Artturi Kannisto.

The Bear Feast performance is treated as a case study in the thesis. The performance succeeded in creating meaningful experiences of mythical dialogue for both the performing ensemble and the audience. Working with mythical themes through art creates an opportunity to address the slowly changing mental patterns of our culture in a communal way. By engaging in mythical dialogue we can still create similar experiences to those our ancestors had in a very different society. Because myths represent a slowly changing collective tradition, they can strengthen the identity of individuals and communities with far-reaching effects on wellbeing.

Keywords: Mythical dialogue, altered states of consciousness, trance, transcendence, myth, more-than-human, animism, bear feast ceremony

# Kiitokset

Kiitän ohjaajaani Hannu Sahaa; ilman hänen luottamustaan en olisi hakeutunut Sibelius-Akatemian MuTri-tohtorikoulutukseen. Osoitan kiitokseni myös Karoliina Kanteliselälle, jonka jatkotutkintokonsertissa sain esiintyä, ja siten tutusua taiteelliseen tutkimukseen. Kiitän Marianna Flinckenberg-Gluschkoffia ja jo edesmennyttä Kiril Gluschkoffia, joiden ansiosta pääsin Siperiaan ensimmäisen kerran sekä Suomi-Venäjä-seuran kulttuurisihteerin Merja Jokelaa, jonka apu sekä tulkkina että ystävänä on ollut korvaamatonta useammilla Siperian matkoillani. Kiitän tutkielmani esitarkastajia Jarkko Niemeä ja Kati Kalliota pieteetillä tehdystä työstä ja arvokkaista huomioista, jotka paransivat työtä vielä viime metreillä. Monenlaisesta avusta tämän tutkielman teossa haluan kiittää Kristiina Ilmosta, Ilpo Saastamoista, Juha Valkeapäättä, Pauliina Aarvaa, Hannu Tolvasta, Anni Jääskeläistä, Leena Laurista, Teea Aarniota, Pia Siiralaa, Jussi Reijosta, Ukko Kärkkäistä, Charles Lawrencea, Elisabeth Heilmann-Blindiä ja Marina Aipinaa.

Lisäksi haluan kiittää kanssakulkijoitani Ruska Ensemblissa, ja kaikkia niitä tahoja, jotka ovat toimintamme mahdollistaneet ja kanssamme työtä tehneet. Kiitän Suomen Kuttuurirahaston Keski-Pohjanmaan rahastoa sekä jatko-opintojeni että taiteellisen työni merkittävästä tukemisesta. Erityisesti tahdon kiittää kaikkia sekä taiteellisiin näyttöihin että tutkielmaan osallistuneita ihmisiä ja enemmän-kuin-ihmisiä.



# Sisällys

<b>1 JOHDANTO</b>	12
<b>2 TAUSTA</b>	17
2.1 Transsi, transsendenssi ja myyttinen ajattelu	17
2.2 Kenttätyötä ja eettisiä kysymyksiä	22
2.3 Kulttuurivaihtoa – lainaa vai omimista	35
2.4 Karhunpeijaiset ja tutkinnon muut taiteelliset osakokonaisuudet	39
<b>3 MYYTTINEN DIALOGI</b>	45
3.1 Myyttisen dialogin olemus	47
3.2 Myyttinen dialogi käytännössä	53
3.2.1 Kansanlaulaja Maria Kuzminitsna Voldinan ajatuksia	53
3.2.2 Kaksi grönlantilaista maskitanssijaa	59
<b>4 HALTIOITUNUT MUUSIKKO</b>	63
4.1 Haltioitunut muusikko muiden silmin	63
4.2 Haltioituneen muusikon oma kokemus	72
4.3 Tietoisen haltioitumisen taito	77
<b>5 KARHUNPEIJAISET</b>	83
5.1 Esityksen taustaa	83
5.1.1 Hypnoosi harjoitusmenetelmänä	87
5.1.2 Hypnoosin käytön lähtökohdat ja tavoitteet	89
5.1.3 <i>Karhunpeijaiset</i> -esityksen harjoituksissa käytetyt hypnoosit	91
5.2 Esityksen valmistaminen	96
5.2.1 Myyttisen maailman kokemuksellistaminen	96
5.2.2 Piilonimitysten käyttö	98
5.2.3 Matka kohti alkukotia	99
5.2.4 Leikin ja pyhyden liitto	102
5.2.5 Karhu herää ja syntyy uudelleen	108
5.2.6 Karhun ja ihmisen suhdetta käsittelevät runot	113
5.2.7 Musiikin luoma kokemuksellinen kollaasi	118
5.3 Esityskauden arviointi	126
5.3.1 Neljä erilaista hypnoosia, neljä erilaista esitystä	126
5.3.2 Mielentilalliset muutokset ja myyttisen dialogin toteutuminen	131

<b>6 JOHTOPÄÄTÖKSET</b>	137
<b>LÄHTEET</b>	141
<b>LIITTEET</b>	
Liite I: Bierra Bierra -joiun rytminen rakenne	153
Liite II: Karhunpeijaiset-esityksen käsiohjelmätiedot	154
Liite III: Karhunpalauttaja-hypnoosin teksti	157
Liite IV: Summary and the scene list of the <i>Bear Feast</i> -performance	159
<b>VIDEOT</b>	
Karhunpeijaiset 2016, Teatteri Höyhentämö, Helsinki 8.2.2016 (KP 1–4)	
Arctic Odyssey 2017. Kansallisteatteri, Helsinki 30.3.2017 (AO)	
<a href="https://www.researchcatalogue.net/view/2734650/2734651">https://www.researchcatalogue.net/view/2734650/2734651</a>	

# 1 Johdanto

Ensimmäinen kosketukseni Siperiassa asuvan alkuperäiskansan hantien karhunpeijaisiin tapahtui suomalais-ugrialaisten kansojen maailmankongressin yhteydessä järjestetyllä teatterifestivaalilla Helsingissä vuonna 2000. Teatteri Avoimet ovet sai silloin Siperiasta, Saranpaulin alueelta, vieraakseen nuorista hanteista koostuvan esiintyjäryhmän, joka esitti katkelmia karhunpeijaisista. Saranpaulilaisen harrastajateatteriryhmän esitys jätti lähtemättömän vaikutuksen välittömyydellään ja luonnollisuudellaan. Nuoret eivät esittäneet lavalla rooleja vaan olivat siellä omana itsenään.

Esitys koostui pääosin lauluista. Noin puolivälissä esitys keskeytyi hetkeksi. Lavalta olevat nuoret keskustelivat hämmentyneen oloisesti keskenään ja sitten selvittivät tilanteen yleisölle. Suunnitelman mukaan esityksessä olisi tällä kohtaa seurannut kaksi laulua, mutta he olivat tulleet lyhyessä keskustelussaan siihen tulokseen, että niitä ei voitu nyt laulaa, koska paikalla ei ollut karhua. Lisäselityksenä todettiin laulujen itsessään olevan pyhiä, mikä myös edellytti tiettyä protokollaa niiden esittämisessä, mitä nyt ei voitu noudattaa. Tämän lyhyen ilmoituksen jälkeen ohjelma jatkui vähemmän pyhillä lauluilla, joiden esitystä ei karhun taljan puuttuminen estänyt.

Tapaus kuvastaa hyvin sitä, kuinka konkreettista esiintyjän ja jonkin enemmän-kuin-ihmisen (more-than-human: Abram 1996) välinen vuorovaikutus voi olla. Ei ole epäilystäkään siitä, etteivät esiintyjät olisi osanneet laulujen melodioita ja sanoja ilman tilassa olevaa karhuntaljaakin. Käsittääkseni sama esitys oli aiemmin esitetty vain muutaman kerran Saranpaulissa, ja karhuntaljan puuttuminen kiertueen lavasteista oli osalle esiintyjistä yllätys. Päätös olla esittämättä pyhiä lauluja Helsingissä tuli esiintyjäryhmän vanhimmilta pojilta eli vasta teini-ikäisiltä Aleksandr ja Vladimir Merovilta. He tekivät tämän päätöksen kesken esityksen, ja nuoremmat kunnioittivat heidän vakaumustaan. Esiintyminen oli näiden nuorten ensimmäinen ulkomaanmatka, ja tilanne vaati luovaa arviointia siitä, mikä on pyhien laulujen kohdalla sopivaa ja mikä ei.

Samalla jää jäljelle kysymys siitä, miksi karhun läsnäolo oli välttämätön. Esitykseen ei kuulunut mitään suunniteltua koreografiaa karhuntaljan kanssa, mikä selittäisi asiaa tekniseltä kannalta. Todennäköisesti laulu olisi ollut karhunherättelylaulu tai joku vastaava nimenomaan karhulle kohdistettu tai karhun perspektiivistä laulettava kerronnallinen laulu. Rajanveto esityksessä kuvaa hyvin sitä intiimiä sanatonta suhdetta, joka laulajalla on karhuun. Karhun talja ei ole pelkkä kuolleen eläimen turkki, vaan se on osa itseään suurempaa karhuenteettä, joka on monitasoisesti läsnä taljan kautta. Karhun läsnäolo ohjaa esiintyjän kokemusta ja toimintaa oleellisella tavalla, ja ilman sitä laulun keskeisin sisältö vääristyisi. Laulu ei rakennu ai-

noastaan opetellun tekstin ja melodian varaan, vaan siihen sisältyy dialoginen yhteyden kokemus karhun kanssa. Tässä taiteellisessa tutkinnossa tutkin tätä vuorovaikutteista yhteyttä myyttisenä dialogina.

Myyttisellä dialogilla tarkoitan sellaista taiteellista toimintaa, jossa taiteen tekijä on vuorovaikutteisessa suhteessa myyttiseen entiteettiin, mikä vastaavasti vaikuttaa välittömästi itse taiteen tekemiseen. Esimerkiksi muusikon käymä myyttinen dialogi vaikuttaa muusikon tuottamaan tulkintaan, muunteluun tai improvisaatioon esityshetkellä. Laulun aihe koetaan elinvoimaiseksi itsenäisen tiedon ja tahdon omaavaksi entiteetiksi, jonka kanssa kommunikoidaan. Laulaminen sekä luo että ilmentää kuulijoille tätä vuorovaikutteista ja ennalta-arvaamatonta kommunikointia. Laulu on samalla sekä kommunikoinnin väline että taiteellinen lopputulos.

Myyttisen dialogin käytäntöihin liittyy oleellisesti muusikon muuntunut tietoisuuden tila, joka voi vaihdella intensiteetiltään lievästä mielialan muutoksesta syvään transsitilaan, jossa käsitys ajasta ja paikasta häviää niin, että myös ruumiiseen (eli aikaan ja paikkaan) sidottu käsitys itsestä katoaa. Tunnetuimmat esimerkit muusikon muuntuneesta tietoisuuden tilasta ovat itsensä transsitilaan soittavat šamaanit (esim. Rouget 1985, 126), jotka ratkovat yhteisönsä ongelmia matkustamalla muuntuneessa tietoisuuden tilassa toisiin todellisuuden kerrostumiin ja kommunikoiivat siellä enemmän-kuin-ihmisten kanssa. Ilmiö ei kuitenkaan rajoitu šamaaneihin ja rituaaliseen toimintaan. A. O. Väisänen (1943) nimesi soittajan mielentilallisen muutoksen hiljaiseksi haltioitumiseksi kuvatessaan kanteleensoittajien ja itkijöiden ajan ja paikan tajun hämärtymistä soiton tai itkun aikana. Itkuvirsien esittämiseen kuului perinteisesti kommunikointi tuonilmaisiin, mikä näkyy jo kuolinritkujen teksteissä, joissa puhutellaan vainajaa sekä muita edesmenneitä sukulaisia (esim. Konkka 1985; Honko 1972). Hyvältä itkijältä edellytettiin mielentilallista muutosta, jota itkijät kutsuvat apeutumiseksi (ks. Stepanova 2014, 98–99; Silvonen 2022).

Oleellista näissä erilaisissa muuntuneissa tietoisuuden tiloissa on se, että niiden kautta taiteen tekijä joko sallii tapahtuvaksi tai suoranaisesti aikaansaa dialogin enemmän-kuin-ihmisten kanssa. Samoin kuin ihmisten välinen arkisessa mielentilassa käyty dialogi luo tietoa kunnioittavan sanallisen vuoropuhelun kautta, myyttinen dialogi synnyttää tietoa arkitodellisuudesta poikkeavassa mielentilassa, kunnioittavassa vuorovaikutuksessa enemmän-kuin-ihmisten kanssa ja enemmän-kuin-sanallisella kommunikaatiolla.

Enemmän-kuin-ihminen (Abram 1996) termillä tarkoitetaan kaikkia ihmisen välittömään elämänpiiriin vaikuttavia asioita kasvi- ja eläinkunnasta säätilaan ja myyttisen kertomusperinteen toimijoihin. Myyttinen dialogi ei siis välttämättä tarvitse ihmisen pariin nimettyä myyttistä toimijaa, vaan se voi olla vaikkapa pihapiirissä kasvava suuri mänty. Dialogia käydään kuitenkin arkitodellisuudesta poikkeavassa mielentilassa, jossa ajan ja paikan kokeminen on erilaista kuin ihmisten välisessä

sanallisessa dialogissa. Näin ollen voidaan todeta myyttisen dialogin tapahtuvan aina jossain suhteessa myyttiseen maailmankuvaan.

Sekä šamaanin transsitilasta että muusikoiden mielentilallisista muutoksista, kuten flow-tilasta tai soittajien huippukokemuksista, on kirjoitettu paljon eri tieteenaloilla antropologiasta neurologiaan. Kirjoittajat itse ovat lähes poikkeuksetta joko havainnoitsijoita tai haastattelijoita, jotka kirjoittavat muiden kokemuksista tai kuvailevat yhteisön ulkopuolisina tarkkailijoina esimerkiksi šamanistista istuntoa. Tässä taiteellisessa tutkinnossa lähestyn soittamisen kautta syntyvää muuntunutta tietoisuuden tilaa autoetnografisesti muusikkona omakohtaisten kokemuksieni kautta. Transsitilassa esiintyminen on ollut keskeinen lapsuuttani ja siten koko elämäni määrittävä asia. Lapsuudessa transsiin vaipuminen tapahtui tahdostani riippumatta esiintymistilanteissa. Tutkielman neljännessä luvussa kerron, miten hahmotan lapsuuden kokemuksiani nyt aikuisena ja miten soittaen transsiin menemiseni kehittyi tahdonalaiseksi taidoksi.

Tutkielman viides pääluku on tapaustutkimuksena esitetty *Karhunpeijaiset*-esitys, jossa tutkittiin myyttisen dialogin toteuttamista ja toteutumista luomalla perinteisestä karhunpeijais-seremoniasta omaan aikaamme istuva uusi versio. *Karhunpeijaiset*-esitys on samalla esimerkki yhdestä mahdollisesta tavasta käyttää arkisto- ja perinteetutkimusta esityksen lähtökohtana kuitenkin pyrkimättä perinteen rekonstruktioon.

Etnomusikologi Jeff Todd Titonin (1997) fenomenologinen ote etnomusikologiseen kenttätöyöhön on sukua taiteelliselle tutkimukselle. Hän määrittää riittäväksi kenttätöyön kohteeksi musiikkia tekevän yksilön kokemuksen musiikista. Titonin omakohmainen kokemus musiikissa olemisesta on itselleni hyvin tuttu, ja hänen kuvaamansa arkisesta olemisen tavasta poikkeava tapa olla maailmassa on tämän taiteellisen tutkinnon keskeisin tutkimuskohde.

Kun tietoisuuteni on täynnä musiikkia, olen musiikin maailmassa. Tämä kokemus kertoo minulle, että kykenen olemaan maailmassa musiikin kautta, musiikillisenä oliona silloin kun teen musiikkia, kuuntelen tai liikun niin, että musiikki täyttää kehoni. Kutsun tätä musiikilliseksi olenoksi, jonka kokemus olla maailmassa poikkeaa arkisesta olemisen tavasta. Se eroaa myös itsetietoisista sekä objektiivisista tavoista kokea maailma.

Titon 1997, 94, suom. TR.

Tässä tutkielmassa en pyri esittelemään kattavasti transsiin menemisen tai myyttisen dialogin tekniikoita, vaan viittaan sellaisiin malleihin, jotka ovat olleet itselleni merkityksellisiä muusikkona ja joita tutkinnon taiteellisissa osakokonaisuuksissa käytettiin. Samalla tutkielma tuo esiin sekä haastateltavieni että taiteellisiin osakokonaisuuksiin osallistuneiden henkilöiden persoonallisia tapoja lähestyä transssia ja myyttistä dialogia osana heidän taiteellista työtään. Tämä aineistoni on ennen kaik-

kea kokoelma henkilökohtaisia ja yksittäisiä kokemuksia, jotka eivät ole välttämättä yleistettävissä.

Suhteessa työpareihini ja haastateltaviini olen seurannut etnomusikologi Timothy Rican (2003, 151–152) ajatusta yksilön toimintaan painottuvasta musiikkietnografiasta (subject-centered musical ethnography), joka nostaa yksilön tai pienten ryhmien musiikillisen kokemuksen arvokkaaksi tutkimuskohteeksi ja siirtyy tutkimaan kulttuurin tai etnisen ryhmän sijasta yksilön kokemuksta monimutkaisessa globaalissa verkostossa (modern world system). Rice on reagoinut globalisaation kautta laajentuneen maailmankuvan herättämiin kysymyksiin.

Metodologisesti tutkimus yhdistelee taiteellista tutkimusta (Varto 2017; Hannula, Suoranta & Vadén 2003) ja käytäntöperusteista etnomusikologiaa (Baily 2001; McKerrell 2022). Esimerkiksi Karhunpeijaiset-esitys ja sen käsittely tässä tutkielmassa on käytäntöperusteista etnomusikologiaa siltä osin, että esitys vaati karhunpeijaisiin perinteisesti kuuluvan ohjelmiston tutkimista ja synnytti näitä kappaleita soittamalla ja lauluntekstejä tulkitsemalla kokemuksellista tietoa suomalais-ugrialaisten kansojen karhunpeijaisperinteistä. Itse esitys ei kuitenkaan sitonut itseään perinteeseen, vaan loi itsenäisen uuden taideteoksen. Esiintyjän transsitilat ja myyttinen dialogi olivat tutkimuksen kohteena omassa ajassamme taiteen tekemisen keinoin.

Tutkimusmenetelmänä autoetnografia perustuu omaelämäkerralliseen tutkimukseen, jossa tutkijan omat kokemukset ja niistä tuotetut muistiinpanot muodostavat tutkimuksen keskeisen aineiston. Tutkimuksen tuloksena on erityistä tietoa, jonka tieteellisyys perustuu ajatukseen ihmisen elämän ainutlaatuisuudesta, mutta myös yleistettävyydestä. (Lapadat, 2017, 590; Uotinen, 2014, 221.) Autoetnografian tutkimuksellinen etu on se, että se tarjoaa menetelmiä, joilla saadaan tietoa sellaisista asioista, joita on vaikea tavoittaa esimerkiksi haastattelun tai havainnoinnin kautta (Uotinen 2010, 88).

Muuntuneen tietoisuuden tilan kokemuksiani olen analysoinut vertaamalla niitä psykologi Andrew Neherin (1980) filosofi Walter T. Stacen (1960) määritelmiin transendenttisten kokemusten yleisistä piirteistä. Neherin ja Stacen teorioihin pohjautuvia analyysimenetelmiä käytetään myös mystisiin kokemuksiin liittyvässä lääketieteellisessä tutkimuksessa (esim. Pahnke 1963, MacLean et al 2012 ja Barrett et al 2015). *Karhunpeijaiset*-esitystä käsittelevässä luvussa olen verrannut näihin malleihin myös yleisön ja työryhmän kokemuksia. Yleisön kokemusten aineisto on syntynyt sekä havainnoimalla että spontaanisti saatuja kirjallisia ja suullisia yleisöpalautteita hyödyntäen. Käsitellen yleisön kokemuksia anonymisti, ja joitakin yleisön kokemuksista olen joutunut myös rajaamaan tutkimuksen ulkopuolelle yksityisyyden suojaa kunnioittaen.

Pääosin tutkielmani on evokatiivista autoetnografiaa. Ellisin, Adamsin ja Bochnerin (2011, 274) mukaan evokatiivisen autoetnografian tavoitteena on tuottaa merkityksellistä, saavutettavaa, eloisaa ja henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvaa tutkimustietoa. Evokatiiviselle autoetnografialle ominaiseen tapaan olen kirjoittanut muistellen oppimisprosessini merkityksellisistä käännekohdista siinä sosiokulttuurisessa ympäristössä, jossa ne tapahtuivat. Menetelmän valintaan vaikutti aluksi se, kuinka harvinaisia muusikoiden kirjoittamat omakohtaiset kokemukset soittaessa koetuista muuntuneista tietoisuuden tiloista ylipäättään ovat. Lisäksi tutkimuksen edetessä koin erityisesti lapsuudessani tapahtuneiden muuntuneen tietoisuuden tilojen kokemusten ja niistä lähtevän oppimisprosessin auttavan lukijaa ymmärtämään tutkijan positiotani ja taiteellista suuntautumistani. Ilman niitä taiteellisten osioiden tutkimuksellisuus olisi saattanut jäädä irralliseksi kokonaisuudeksi.

Kaikki tässä tutkielmassa käytetty aineisto arkistonauhoitteista, runoista, kenttätyöaineistoista ja haastatteluista aiempiin tieteellisiin julkaisuihin on ensisijaisesti ollut taiteellista ajattelua muovaavaa välineistöä. Näin esimerkiksi tutkielmaan valittu karhunpeijaisia koskeva lähdeaineisto ei ole millään tavalla kattava esitys karhunpeijaisperinteen tutkimuksesta, mutta se on kattava esitys niistä lähteistä, joilla oli suora vaikutus *Karhunpeijaiset*-esityksen syntyyn. Tutkielma on myös *Karhunpeijaiset*-esityksen taiteellisen tutkimusprosessin dokumentaatio, jossa yhdistyvät esityksen vaatima taustatutkimus, taiteellista ajattelua muovaanneet elämäkokemukset sekä tämän taiteellisen prosessin tulokset.

## 2 Tausta

### 2.1 Transsi, transsendensi ja myyttinen ajattelu

Muuntuneiden tietoisuuden tilojen määrittäminen on erittäin haastavaa. Tiede ei ole pystynyt tähän päivään asti selittämään tarkasti sitä, mitä tietoisuus itsessään on, jolloin muuntuneen tietoisuuden tarkka määrittäminen on jo lähtökohtaisesti mahdotonta. Vielä vaikeampaa on luokitella muuntuneiden tietoisuuden tilojen hierarkkisuu­ta ja laatua. Kuitenkin muuntuneista tietoisuuden tiloista on jokaisella paljon kokemuksia, ja ymmärrämme vaivatta esimerkiksi unen ja valveen välisen kokemuksellisen eron tai vastaavasti nautitun alkoholin määrän vaikutuksen yksilön kokemukseen omasta tietoisuudestaan. Kokemuksellinen verkosto on kuitenkin niin laaja ja yksilöllinen, että jokainen tarkkarajainen määritelmä muuntuneesta tietoisuuden tilasta sortuu omaan mahdottomuuteensa lukuisten poikkeusten painosta.

Yleisesti tunnetuimmat esimerkit muuntuneista tietoisuuden tiloista tulevat eri päihteiden ja etenkin psykoaktiivisten enteogeenien käytöstä. Omassa elämässäni päihteillä on ollut vähäinen rooli ja siten näiden kokemusten asema on myös tässä tutkielmassa vähäinen, vaikka eri psykoaktiivisilla enteogeeneilla onkin merkittävä rooli šamanistisissa perinteissä Siperian kansojen karpässien käytöstä Etelä-Amerikan ayahuasca-seremonioihin. Sen sijaan kiinnostukseni on keskittynyt musiikin ja soittamisen kautta saavutettuihin muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin, joita koin itse jo lapsena päihteettömässä ympäristössä.

Aikaisemmissa tutkimuksissa muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin viittaavien termien käyttö ei ole ollut johdonmukaista. Esimerkiksi transsi ja ekstaasi vuorottelevat eri merkityksin (tarkemmin Rouget 1985, 3–12; Siikala 1982, 103–104). Transsin yhteydessä käytettyjä adjektiveja, kuten syvä ja kevyt, on käytetty usein transsin laatua kuvaavana määreenä avaamatta näiden kokemuksellista eroa yksityiskoh­taisemmin. Transsin ja ekstaasin synonyyminä on joskus käytetty harhaanjohtavasti myös possessio (tai henkipossessio) sanaa (Siikala 1982, 103).

Tässä tutkielmassa käytän muuntuneita tietoisuuden tiloja<sup>1</sup> ja tämän ilmauksen synonyyminä mielentilallisia muutoksia kattotermeinä kaikille tietoisuuden tiloille, jotka poikkeavat ihmiselle tyypillisestä ja arkiseksi koetusta mielentilasta, jossa koemme olevamme hereillä. Arkisessa tietoisuuden tilassa analyttinen mielemme ja kielellinen ajattelumme ovat aktiivisia, olemme sosiaalisesti tietoisia ympäristös­tamme ja koemme olevamme omassa ruumiissamme eläen tiettyä aikaa tietyssä

---

<sup>1</sup> Englanninkielisessä tutkimuksessa vakiintunut termi on altered states of consciousness eli ASC.



paikassa, jonka koemme viiden perusaistimme kautta välittömänä fyysisenä ympäristönämme. Muuntuneet tietoisuuden tilat sijoittuvat tämän arkisen tietoisuuden ja unessa olemisen välimaastoon, jossa esimerkiksi kielellinen ajattelu saattaa lakata ja symbolinen kokemusmaailma avautua. Tässä taiteellisessa tutkimuksessa oleellisin merkki muuntuneesta tietoisuuden tilasta on yksilöllinen kokemus ajan ja paikan tajun hämärtymisestä, johon liittyy usein sosiaalisen tilanteen havainnoinnin sekä sen kontrolloinnin tarpeen häviäminen.

Muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin liittyy usein myös arkisesta tietoisuudesta poikkeava suhtautuminen omiin tunteisiin. Näitä tilanteita olen todistanut useasti ohjattessani itkuvirsikursseja, joissa vailla mitään esiintymiskokemusta olevat osallistujat vajoavat heti laulun alettua mielentilaan, jossa he uskaltavat itkeä ja laulaa häpeämättä muita kurssilaisia ja joskus myös ajan ja paikan tajun kadottaen. Myös hypnoosi ja monet erilaiset meditaatiot mahdollistavat muuntuneita tietoisuuden tiloja.

Transsitilalla tarkoitan tässä tutkielmassa tietoisuuden tilaa, jossa on selvä kokemus arkitodellisuudesta poikkeavasta tietoisuuden tilasta ja jossa kokija on yleensä tietoinen siitä, että kokee todellisuuden muuntuneesta tietoisuudesta käsin. Transsiin liittyy kokemus arkitodellisuudesta erillisestä ajasta ja paikasta, joka poikkeaa välittömästä fyysisestä ympäristöstämme, sekä minuuden käsityksen irtoaminen omasta ajasta ja paikkaan sidonnaisesta ruumiista. Tällaista voi olla esimerkiksi vahva identifioituminen mielikuvamatkaan tai muu tietoinen unennäkö valvetilassa. Transsitilassa kokija saattaa olla myös tietoisesti omassa arkisessa ympäristössään, mutta kokee tutun ympäristön muuntuneena. Transsissa oleva saattaa kokea olevansa yhtäaikaan kahdessa paikassa tietoisuutensa kanssa. Rummuttaja saattaa esimerkiksi olla uppoutunut symbolista kuvastoa täynnä olevaan mielikuvamatkaan, kuitenkin ymmärtäen tarkasti, missä ajassa ja paikassa hän rumpuaan samanaikaisesti soittaa. Valtaosa šamanististen istuntojen kuvauksista ilmentää tällaista transsitilaa, jossa šamaani säilyttää keskustelevan yhteyden läsnäolijoiden kanssa, samalla kun hän keskustelee apuhenkien ja muiden henkiolentojen kanssa toisessa todellisuuden tasossa (esim. Siikala 1978; Findeisen 1956, 141–156; Siikala 1992, 41–42).

Syvällä transsilla tarkoitan tietoisuuden tilaa, jossa käsitys itsestä on dramaattisesti arkitodellisuudesta poikkeava ja usein niin, ettei henkilö koe omaa aikaan ja paikkaan sidottua ruumiillista itseään enää tosiolevaksi ollenkaan. Tällaisessa tilassa olen itse kuullut omaa soittoani tietämättä, että ruumiini pitää viulua kädessään ja tuottaa soittoon tarvittavat liikkeet (ks. luvut 4.2.1 ja 4.2.2). Vastaavasta kokemuksesta kertoo tässä tutkielmassa myös Maria Kuzminitsna Voldina, joka oppi unen kaltaisessa tilassa uuden laulun kuuntelemalla, kuinka joku lauloi tajuamatta, että tuo joku oli hän itse (ks. luku 3.2.1). Vastaavasti osa šamanististen istuntojen kuvauksista kertoo tilanteista, joissa šamaanin yhteys valvetilaan katkeaa täysin (esim. Lehtisalo 1924, 152–155). Näissä kuvauksissa šamaanit eivät enää jatka musisointiaan itse vaan näyttävät menettävän kokonaan tajuntansa. Tajunnanmene-

tykseen huipentuva istunto edustaa ensisijassa Siperian arktisten alueiden pienten pyyntiüksikköjen arkaaista, uskomusperinteeltään luontokeskeistä traditiota (Siikala 1992, 42).

Syviin transsitiloihin kuuluvat omana erillisenä luokkanaan myös possessiotilat, joissa henkilö kokee oman tietoisuutensa katoavan niin, että sen tilalle tulee hetkelisesti jonkin toisen entiteetin tietoisuus. Possessiotilan olen kokenut kerran, yhdessä Charles Lawrencen kanssa vetämällämme kurssilla vuonna 2016. Kokemus oli päinvastainen kuin edellä määritelty transsitila siten, että olin täysin tietoinen ympäristöstäni, ympärilläni olevista ihmisistä, ajasta ja paikasta sekä omasta ruumiistani, mutta koin kaiken itselleni vieraalla tietoisuudella mielentilassa, jossa en tunnistanut omaa persoonallisuuttani läsnäolevaksi millään tavalla. Tunsin, etten omannut edes henkilökohtaista historiaa kokemuksen aikana, koska persoonaani vaikuttaneet muistot olivat poissa. Kokemuksen synnytti tanssitekniikka, jolla haettiin voimakasta emotionaalista purkautumista transsitilassa. Noin 45 minuuttia kestänyt possessiokokemukseni tapahtui välittömästi tanssini ja sen sisältämän emotionaalisen purkauksen jälkeen.

Transsitilat ovat taas yhteydessä transsendenttisiin kokemuksiin, joita myös mystiset kokemukset ovat. Transsendenttisiä kokemuksia parhaiten määrittävä tunne, joka toistuu kokemusten kuvauksissa maailmanlaajuisesti, on syvälinen yhteyden kokemus ja ymmärrys kaiken olemassa olevan yhteydestä (ks. Stace 1960, 132). Kokemus ja ymmärrys kaiken olemassaolevan elollisuudesta ja keskinäisestä yhteydestä on myös luonnonkansojen animistisen maailmankuvan perusta, ja se toistuu monien uskonnollisten perinteiden mystisissä koulukunnissa. Transsendenttinen yhteyden kokemus on uutta tietoa luovaa, jolloin kokemus sisältää myyttistä dialogia vaikka kokija ei osaisi selittää dialogin toisia osapuolia. Transsendenttiset kokemukset muokkaavat voimakkaasti kokijan identiteettiä ja lisäävät elämän merkityksellisyyden tunnetta (esim. Neher 1980, 3; Maslow 1987, 62). Yksilön lisäksi ne muokkaavat yhteisöjä ja kokonaisia maailmankuvia. Tästä syystä transsiin ja transsendenttisten kokemusten tavoitteluun on kohdistunut teollistuneissa maissa voimakasta yhteiskunnallista kontrollointia ja tiedon manipulointia. Perinnesidonnaisen transsitilojen rajoittaminen on sekä kristinuskon levittämiseen että kolonisaatioon käytetty väline<sup>2</sup>.

Transsendenttisiä kokemuksia tavoitellaan eri kulttuureissa eri tavoin. Luonnonkansojen ja alkuperäiskansojen kulttuureista löytyy vaivatta monia transsendenttisiin kokemuksiin tähtääviä perinteitä, kuten esimerkiksi Amerikan alkuperäiskansoille yleiset *vision quest* ja *sweat lodge* -seremoniat sekä lukuisat erilaiset initiaatiot ympäri maailman. Initiaatiotien jälkeen yksilön asema usein muuttuu yhteisön sisällä, eikä initioitujen odoteta olevan enää yksilöinä täysin samanlaisia

---

<sup>2</sup> Esimerkiksi itkuvirsiin kohdistuvasta syrjinnästä modernisaation edetessä on kirjoittanut James M. Wilce (2009, 104–117).

kuin ennen riittä. Perinteisiin nojaavat tavat tuottaa transsendenttisiä kokemuksia ovat taas erottamattomasti yhteydessä perinteen sisältämään myyttiseen tietoon.

Myytit muodostavat kerronnallisen ja kokemuksellisen perinteen verkoston, ja ne selittävät maailman järjestystä ja kaiken alkua, voimia asioiden takana ja niiden voimien luonnetta. Myytit käsittelevät olemassaolon ongelmia ja elämän säilymisen edellytyksiä. Ne eivät kuitenkaan sisällä kokonaista uskonnollista filosofiaa tai normatiivista dogmijärjestelmää, eivätkä ne välttämättä tarjoa edes selityksiä vaan ovat pikemminkin avoimia erilaisille selitysmalleille. (Siikala 2013, 53.)

Myyttinen ajattelu hahmottaa aistein havaitsematonta, ajan ja paikan tuolla puolen olevaa. Sen tunnusmerkkejä ovat arkilogiikan hylkääminen ja metaforinen kieli. Myyttien erityisyys piilee niiden kyvyssä sisällyttää itseensä sekä aikaan sidottu ja välittömästi läsnä oleva että ikuinen ja tuonpuoleinen. (Siikala 2013, 53; ks. myös Gaster 1984.)

Myyttien kerronta ja niiden kokemuksellistaminen esittävän taiteen keinoin on oleellinen osa taiteen monialaista historiaa kalliomaalauksista seremoniallisiin tansseihin. Myyttien sisältämät hahmot, voimat, henkilöt ja entiteetit esiintyvät kansantarustoissa yli genererajojen. Myyttejä kannattaa tarkastella paitsi oman genrensä tyylipuhtaina edustajina, myös myyttisyyden tuntomerkkejä kantavana diskurssina, joka ylittää genererajat (Siikala 2013, 59; Tarkka 2005, 68). Myyttinen diskurssi ei koostu selkeärajaisista kategorioista, eikä sitä ymmärretä samassakaan yhteisössä yhdenmukaisesti (Siikala 2013, 66). Pienyhteisöissä myyttis-historiallista perinnettä koskeva neuvottelu antaa tilaa luovalle mielikuvitukselle, jonka aineksia ovat epäusko ja epäily yhtä hyvin kuin traditiossa pitäytyminenkin, erilaisten ideoiden, uskomusten ja mielikuvien lainaaminen ja sulattaminen yksilöllisen esityksen ainekseksi (Siikala 2013, 19; Siikala 2000).

Myyttien tutkimuksella on pitkä historia, joka on jakautunut useisiin koulukuntiin (ks. esim Cohen 1969). Omalle taiteelliselle tutkimukselleni oleellisia suuntauksia ovat olleet strukturalistinen suuntaus (Claude Lévi-Strauss) ja syväpsykologinen suuntaus (Carl Jung ja Joseph Campbell). Lévi-Strauss (1962, 12) näki myyttisen ajattelun elementtien sijoittuvan havaintojen, kuvien ja käsitteiden välimaastoon. Myyttiset elementit ovat kuvien tavoin konkreettisia itsenäisiä kokonaisuuksia, joilla on käsitteitä muistuttava kyky viitata itseään suurempiin asioihin. Tämä viittaussuhde, joka on myyttisten mielikuvien ymmärtämisen avain, ei ole satunnainen tai spontaanisti luotavissa. Myyttiset elementit viittaussuhteineen nojaavat uskomustraditioon. Näin myyttiset mielikuvat ovat sekä kulttuurisesti määrittäviä että kulttuurissa periytyviä (Siikala 1992, 44). Myytit ovat kertomuksia, runoutta, mutta eivät pelkästään runoutta (Siikala 2013, 53). Myytit kuuluvat ”hitaasti muuttuviin mentaalisiin malleihin” (Le Goff 1978), joiden pitkäikäisyyttä vahvistetaan toistamalla niitä rituaalisissa konteksteissa.

Carl Jungin teorioihin pohjautuvaa vertailevaa myytintutkimusta tehnyt Joseph Campbell (1988, 207) näkee myyttisen kuvaston heijastumina jokaisen ihmisen henkisistä potentiaaleista. Myytit ovat kuin kokoelma erilaisia psyykkisiä mahdollisuuksia, joita voimme halutessamme hyödyntää vahvistaaksemme itseämme. Kontemplaation kautta herätämme myyttien voiman omassa elämässämme.

Myyttisen kuvaston kontemploinnin tärkein väline on perinteisesti taide. Monisyisinä, laaja-alaisina ja mielikuvitusrikkaina elementteinä myytit edustavat taiteellista ja luovaa ajattelua läpi ajan kerrostumien. Hitaasti muuttuvina mutta monitulkintaisina myytit tarjoavat edelleen ainutlaatuisen välineen taiteen tekemiseen. Tämän tutkimuksen kaikissa taiteellisissa osakokonaisuuksissa myyteillä oli oma roolinsa. Tutkielman viidennessä luvussa tapaustutkimuksena esitetty *Karhunpeijaiset*-esitys tutki myyttisen karhun jälkiä tässä ajassa. Esityksestä saatu yleisöpalautte osoitti karhun kantavan edelleen erityistä voimaa suomalaisten kollektiivisessa mielenmaisemassa. Tutkielman kolmannessa luvussa annan esimerkkejä siitä, miten taiteen kautta käyty myyttinen dialogi on erottamattomasti yhteydessä selviytymiskykyyn ja miten leikki liittyy sekä myyttisen dialogin oppimiseen että sen taiteelliseen toteuttamiseen.

Myyttisen kuvaston kantaman voiman hyödyntäminen on samanaikaisesti sekä pyhä että profaani asia. Pyhäksi sen tekee se, että myyttien voima on konkreettisesti tässä ja nyt vaikuttava voima, jonka ilmentyminen on riippuvainen voiman käsitteilystä. Šamanistisessa istunnossa tuon voiman käyttö muuntuneiden tietoisuuden tilojen kautta voi tuoda pysyviä muutoksia yksilön tai koko yhteisön psykofyysis-sosiaaliseen rakenteeseen ja kognitiivisiin toimintoihin (McClenon 2002, Winkelman 2006). Myyttisiin voimiin liittyy oma arvaamattomuutensa ja moniselitteinen lainalaisuutensa, ja niiden hyödyntäminen edellyttää vastuullisuutta. Siitä huolimatta nämäkin voimat menettävät merkityksensä unohdettuina, ja niiden tärkein elinehto on niiden aktiivinen hyödyntäminen, mikä ei ole mahdollista ilman leikkiä. Myyttisen kuvaston sisältämien voimien käytännöllisyys ja elinvoima perustuu niiden kautta saatujen kokemusten toistamiseen ja uudelleen tuottamiseen muunnellen, kokeillen ja alati leikkien. Taiteellisessa työssäni myyttisten voimien vakaavuus on täytynyt riisua leikin tieltä. Tämä on vaatinut onnistuakseen kyseenalaistamista, ylilyöntejä, erehdyksiä ja kepeyttä.

Oma tapani lähestyä transsia on kahtiajakautunut. Toisaalta haluaisin demystifioida transsitilan kokemusta ja nähdä sen vapaana uskonnollisten ja historiallisten tulkintojen painolastista. Muusikot voisivat puhua muuntuneista tietoisuudentiloista vapaammin valitsemallaan mystisyyden tasolla. Huippukokemusten tavoittelu voisi olla osana pedagogiikkaa muutenkin kuin huippusuorituksen näkökulmasta. Tällä olisi mahdollisesti suuri merkitys muusikoiden yleisen hyvinvoinnin ja mielenterveyden kannalta. Samalla haluaisin taiteilijana rikastuttaa maailmaa vahvistamalla myyttisyyttä ja myyttistä dialogia osana ihmisten yleistä kokemusmaailmaa. Taide on mahdollinen väylä transsendenttisiin kokemuksiin, ja taiteen perimmäisenä tar-

koituksena näen mahdollisuuden tuottaa kokemuksia, jotka irrottavat yleisön arkitodellisuudesta ja antavat ihmisille arkitodellisuudesta poikkeavaa tietoa itsestään ja maailmasta. Näin ollen koen, että transsi tulisi nähdä yhtenä ihmisen luonnollisista ellei peräti tavallisista mielentiloista, samoin kuin esimerkiksi arkisesta valvetilasta suuresti poikkeava REM-unitila. Transsitilan mahdollistamat transsendenttiset kokemukset saavat kuitenkin pitää selittämättömän ulottuvuutensa.

## 2.2 Kenttätyötä ja eettisiä kysymyksiä

Koska tutkielma on otteeltaan autoetnografinen, avaan tutkijan positiotani useammassa kohdassa. Tärkein näkökulma positiooni liittyy lapsuudenkokemuksiini, joista kerron luvussa 4.2, sekä noiden kokemusten vaikutuksiin taiteellisessa suuntautumisesani (luku 4.2.1). Lisäksi luku 2 kaikkine alalukuineen sisältää ripotellen tutkijan asemiani esiintuomista.

Näiden lisäksi perhetaustani on monisyinen. Molemmat vanhempani olivat akateemisella alalla ja kotikasvatukseni perustui tieteelliseen maailmankuvaan. Kävin alakouluni Keravalla, lukion Helsingissä. Äitini kasvoi Tampereella evakkojen lapsena, ja sukulinjani äidinpuolelta kulkee Karjalan kannakselle ja Inkeriin. Karjalan kannaksen Kivennavan kylästä useampi perhe asettui Tampereen Huutijärvelle viljelemään maata rinnatusten. Lapsuuteni matkat sukujuhliin olivat matkoja evakko-karjalaisten etäpesäkkeeseen, jossa tamperelaisuus oli marginaalista. Äidinäitini oli pyhäkoulun opettaja ja aktiiviseurakuntalainen, ja koko tätä suvunhaaraa kuvastaa hyvin uskonnollinen hurskaus kaikkine ruokarukouksineen ja virren veisuineen.

Isäni suku on taas raumalainen merenkävijäsuku, ja merkittävä osa identiteetistäni liittyy mereen ja saaristoon. Suurimman osan lapsuuden kesistäni vietimme perheen kanssa purjehtien pienellä puuveneellä ilman apumoottoria ja suosien asumattomia saaria Ahvenanmaalla. Näiden kesien johdosta minulle kehittyi vahva luontosuhde, joka on vaikuttanut oleellisesti maailmankuvani muodostumiseen. Edelleen nuo asumattomat saaret ovat henkinen kotini. Määrittelen kodin paikkana, jossa ympäröivä luonto tunnistaa minut luonnolliseksi osaksi ympäristöä. Minä en siis päätä, missä kotini on, vaan luonnonympäristö. Edelleen purjehtiessani saaristossa esimerkiksi linnut tulevat lähelle eivätkä hätäänny liikkeistäni toisin kuin nykyisellä asuinpaikallani Kokkolassa.

Opiskelin sävellystä New Yorkissa, New School Universityn Jazz and Contemporary Music linjalla kolme lukukautta syksystä 1998 kevääseen 2000. Helsingin Yliopistossa opiskelin musiikkitiedettä valmistuen etnomusikologian maisteriksi vuonna 2006. Yliopisto-opintojen aikana liityin Äänellä Itekijät Ry:hyn, jonka varapuheenjohtajana toimin yli kymmenen vuotta. Tuona aikana opetin yhdessä Pirkko Fihlmanin kanssa itkuvirsikursseja ympäri Suomen, ja kursseillamme olen todista-

nut yhteensä yli tuhannen suomalaisen itkevän omatekoisen itkuvirren. Pro gradu -työni (Rounakari 2005) käsitteli itkuvirsien luomisprosessia. Karjalaisen Martta Kuikan kohtaaminen oli yksi elämäni käännekohtista. Äänellä Itkijät ry:n alkuvuosina karjalaisilla itkijöillä Martta Kuikalla ja Klaudia Vonkkasella oli tärkeä ohjaava vaikutus toiminnan muodostumiseen. Opetan itkuvirsikursseja edelleen satunnaisesti.

Jatko-opintojen aikana olen käynyt Siperiassa Hanti-Mansian autonomisella alueella Venäjällä kahdesti ja ennen 2012 alkaneita jatko-opintoja myös kahdesti. Hantit ja mansit ovat Länsi-Siperiassa asuvia alkuperäiskansoja. He elävät vähemmistönä Hanti-Mansian autonomisella alueella, jolla asuu myös pieni alle 1500 henkilön alkuperäiskansa metsänenetsit. Hantien ja mansien perinteisiä elinkeinoja ovat metsästys, kalastus, keräily ja pienimuotoinen poronhoito. Matkoista kahta ensimmäistä (2002 ja 2011) määrittivät tiedonkeruun ja oppimisen päämäärät. Kahta viimeistä matkaa (2013 ja 2014) määrittivät paremminkin kulttuurienvälinen taiteellinen yhteistyö.

Valitettavasti venäjän kielen taitoni on vain välttävä. Pystyn lukemalla ja seuraamalla keskustelua ymmärtämään vain aiheen, mutta harvoin sen tarkempaa sisältöä. Tämä työ ei olisi ollut mahdollinen ilman Suomi–Venäjä-seuran Merja Jokelaa, joka tulkkina toimimisen lisäksi oli avainasemassa useiden kontaktien synnyssä ja jaksoi auttaa minua myös matkojen ja työaikansa ulkopuolella pelkämästä rakkaudesta Siperiaan ja sen kansoihin. Samoin Jeremei Aipinin englantia osaava nuorin tytär Marina Aipina on ollut suureksi avuksi sekä matkojen aikana että välittäessään sähköpostitse esittämiäni kysymyksiä milloin kenellekin. Ilman heitä kohtaamiseni Siperiassa olisivat jääneet vähäisiksi ja pintapuolisiksi.

Ensimmäinen matkani suuntautui hantien ja metsänenetsien alueille Agan-joelle Länsi-Siperiaan heinäkuussa 2002. Matkan järjestävänä tahona toimi Suomi–Venäjä-seura, jonka ryhmämatka tarjosi mahdollisuuden päästä tapaamaan hantien kansalliskirjailijana pidettyä kansalaisaktivistia ja poliitikkoa Jeremei Aipinia hänen sukunsa mailla. Ryhmämatkan sisällä minulla ja dokumenttielokuvaaja Petri Heporaudalla oli oma itsenäinen matkaohjelmamme. Päämääränämme oli tehdä dokumentti hantien ja metsänenetsien kulttuurin tilasta öljy-yhtiöiden alla.

Hanti-Mansian autonominen alue on Venäjän tärkein öljyn ja maakaasun tuotantoalue, jolla tuotettiin tuolloin peräti 9-10% koko maailman öljystä. Kuvasimme haastatteluja öljy-yhtiö Aganneftegazgeologian toimitusjohtajasta Jeremei Aipiniin sekä tapaamiimme kyläläisiin ja metsästäjiin. Pääsimme myös osallistumaan vuosittaiseen porouhruukseen Aipinin suvun syysasumuksilla Malyj-Jarissa, jossa vietimme kaikkiaan viisi päivää. Malyj-Jarissa asui kausittain myös Jeremei Aipinin sisko Olga Aipina perheineen. Hänen mestarillisia käsitöitään voi nähdä esimerkiksi kirjassa Siperian sylissä, johon sisältyy Marianna Flinckenberg-Gluschkoffin (2011, 12–111) matkakertomus tältä samalta matkalta.



Kuva 1. Karhunpeijaistansseja viululla Varjoganin leirikeskuksesta.  
Kuva: Petri Heporauta, Hanti-Mansia 2002.

Hanteilla ja manseilla on Pohjois-Siperian kansoihin nähden rikas soitinperinne, johon kuuluvat Siperiassa yleisten rummun ja munniharpun lisäksi jousisoitin ning-juh, kanteleen tapainen narkas-juh sekä 9-kielinen kurkiharppu toroh-juh. Heidän säestyksetön muistinvarainen laulupeirinteensä on erityisen rikas ja runol-

linen sisältäen pitkiä eppisiä sankaritarinoita, laululeikkejä, itkuvirsiä, humoristisia tarinoita, kepeitä kansanlauluja sekä myyttistä kuvastoa sisältäviä lauluja, joista erikseen on mainittava mansien monet karhunpeijaisiin kuuluvat laulut. Heidän perinteinen maailmankuvansa on animistinen, ja šamanismi on osittain säilynyt näihin päiviin asti.

Yksi ensimmäisen Hanti-Mansian matkani kohteista oli Venäjän federaatiolta kansallisen kylän arvonimen saanut Varjogan, jonka asukkaista valtaosa on hanteja ja metsänenetsejä. Koska Varjoganilla oli kansallisen kylän status, siellä asuvien oli mahdollisuus saada peruspalveluita äidinkielellään ja heidän kulttuuriaan tuettiin taloudellisesti enemmän kuin muissa kylissä. Varjoganissa kohtasimme Aipinin hantisuvun jäsenten lisäksi metsänenetseihin kuuluvaa Aivasedojen sukua, johon myös runoilija Juri Vella kuului. Tallensimme Semjon Aipinin kuvauksen karhunpeijaisiin liittyvistä kurkilauluista, ja Aleksander Aivaseda kertoi avoimesti metsänenetsien elinolojen muuttumisesta. Saimme tavata lyhyesti 87-vuotiaan metsänenetsišamaani Teklju Aivasedan. Varjoganissa tallensimme videolle kaikkiaan 28 laulua yhdeksältä eri esittäjältä, kaskuja ja arvoituksia sekä käsityömestareiden työtapoja. Käsityömestari Polina Vasiljevna valmisti minulle myös myöhemmin esiintymiskengät.

Tällä matkalla kenttätyömetodinani oli soittaa ensin viululla jo oppimiani hantien kansanlauluja hanteille itselleen, minkä jälkeen pyysin heitä kertomaan, mitä soitamani laulut olivat, ja kommentoimaan tapaani soittaa niistä omia versioitani. Sana suomalaisesta, joka soittaa viululla hantien kappaleita, kiiri nopeammin kuin mat-



kamme eteni, ja minut otettiin vastaan suurella uteliaisuudella ja lämmöllä, minne ikinä menimmekin. Soittaminen oli merkittävä tapa luoda luottamusta, kulttuuri-vaihtoa ja lopulta ystävyysuhteita. Sen ansiosta useat ihmiset tulivat spontaanisti kertomaan minulle lauluista ja hantien perinteistä asioita, joita tuskin olisin edes osannut kysyä (ks. esim. s. 134). Kappaleiden soittaminen ja laulaminen toisillemme vuoron perään loi aidosti vuorovaikutteisen ja tasa-arvoisen tavan saada oppia kohtaamiltani perinteentaitajilta. He valitsivat itse, mitä minulle kertoivat spontaanisti ja vapaasti assosioiden musiikin ja soittamisen lomassa. Vastavuoroisesti kerroin heille suomalaisesta ja karjalaisesta perinteestä. Tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmät henkilöt olivat eri matkoilla tapaamani mansit Emil Kospolov ja Vladimir Shestalov sekä hanti Maria Kuzminitsna Voldina.

Kanadan pohjoisosissa inuiittien, yupik-intiaanien ja dene-kansan parissa tutkimusta tehneen etnomusikologi Nicole Beaudryn (1997, 68–70) mukaan avoimuus sattunnaisten hetkien arvolle on jopa tärkeämpää kuin ennalta valitussa tutkimusmenetelmässä pitäytyminen. Hän kuvaa tätä termillä ”nonmodel approach”, ja sen keskeisin ajatus on tiedossa, jota emme voi saavuttaa kyselemällä omista lähtökohdistamme, vaan olemalla läsnä ja kuuntelemalla ympäristöä kokonaisvaltaisesti. Beaudryn asenteellinen muutos todettiin Dene-yhteisön sisällä henkiseksi kehitykseksi, joka oli osoitus tutkijan kyvykkyydestä vastaanottaa ja käsitellä tietoa.

Taiteellisen tutkintoni teemana oleva myyttinen dialogi ja muuntuneet tietoisuuden tilat liikkuvat sekä henkilökohtaisilla että kulttuurisesti osin salatuiksi koetuilla alueilla. Tärkein luottamusta luova asia on ollut Beaudryn tavoin aito ja avoin pyrkimykseni ymmärtää kohtaamiani ihmisiä ja kehittää itseäni vuorovaikutuksen kautta. Tutkimukseeni osallistuneista ihmisistä etenkin saamelainen Ingor Ántte Áilu Gaup ja grönlannin inuiitti Elisabeth Heilmann-Blind olivat ensisijaisesti kiinnostuneita siitä, miten henkilökohtaisesti muutuini ja kehityni heidän kanssaan. Samalla keskustelumme ovat tarjonneet heille mahdollisuuden tutkia itseään yhtäläillä. Yhteiset kiinnostuksen kohteet sekä yhdessä koetut asiat niin työssä kuin vapaa-ajalla ovat johtaneet ystävyysuhteisiin yli kulttuurirajojen. Tämän taiteellisen tutkinnon kulkuun ovat vaikuttaneet yhtä paljon esimerkiksi Ingor Ántte Áillu Gaupin opettamat strukturoidut joikuoppitunnit kuin spontaanit keskustelut hotellihuoneessa keikkareissuilla. Keskustelumme ovat myös jääneet elämään haastateltavien mieliin ja ystävyysuhteiden kautta keskusteluihin palaaminen on ollut helppoa ja luontevaa puolin ja toisin. Kaikki tähän taiteelliseen tutkimukseen osallistuneet ovat toimineet vapaaehtoisesti ja omasta tahdostaan. Yksityisasioina kerrotut tiedot olen jättänyt kertomatta sekä tässä tutkielmassa että tutkielman ulkopuolella.

Kenttätöyssäni toteutui käytäntöperusteista etnomusikologiaa kehittäneen John Baily (2001, 96) ajatus sosiaalisista ihmissuhteista, jotka muodostuvat musiikillisten ihmissuhteiden pohjalta. Samaan tapaan tämän tutkinnon taiteellisten osakokonaisuuksien erilaiset työympäristöt ovat olleet kenttätöynten tapahtumapaikkoja, kuten Jeff Todd Titon asian hyvin ilmaisee.



Etnomusikologiassa fenomenologinen epistemologia syntyy musiikin ja kenttätöiden antamista kokemuksista, musiikkia tekevien ihmisten tuntemisen kautta. Jos oletamme, että tieto on kokemusperäistä ja yksilöllisen jakamisen sekä sosiaalisen kanssakäymisen tulos, niin silloin tieto syntyy ihmissuhteiden kautta sekä kenttätöissä että kollegoidemme välillä siellä, missä elämme ja työskentelemme, ja näillä ihmissuhteilla on erottamaton yhteys omaan persoonaamme.

Titon 1997, 95, suom. TR.

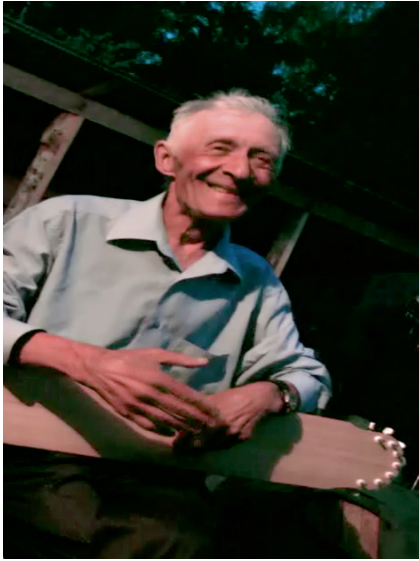
Kesäkuussa 2011 pääsin uudestaan Hanti-Mansiaan samoille seuduille kuin 2002. Kokkolan kaupunginteatteri tarttui ehdotukseen dramatisoida hantikirjailija Jeremei Aipinin teos *Viimeinen aamutähti* yhdelle näyttelijälle ja muusikolle. Kirja kertoo poronhoitaja Demjanin kohtaamisesta ensimmäisten öljynporaajien kanssa sukunsa mailla. Samalla kirja on kattava läpileikkaus hantien historiasta tsaarin ajoista öljyteollisuuden tuloon. Demjanin esikuvana on ollut Jeremei Aipinin oma isä ja kirja perustuu tositapahtumiin (Aipin haastattelu 2011).

*Viimeinen aamutähti* -näytelmä oli alkusysäys teatteriyhdistys Ruska Ensemblelle, joka perustettiin vuonna 2012. Toimintani Ruska Ensemblen musiikillisena johtajana nivoutuu erottamattomasti yhteen tämän taiteellisen tutkintoni kanssa. Ensimmäisen kenttämatkani kautta syntyneet ihmissuhteet sekä kenttätöihöni kuuluva vastavuoroisuus loivat pohjan Ruska Ensemblen toiminnalle. Vastaavasti Ruska Ensemble mahdollisti minulle pääsyn takaisin Siperiaan vuosina 2011, 2013 ja 2014.

*Viimeisen aamutähden* ennakkovalmisteluina matkustimme näyttelijä Jarkko Lahden, ohjaaja-dramaturgi Ari-Pekka Lahden ja Suomi-Venäjä-seuran kulttuurisihteeri Merja Jokelan kanssa kahdeksi viikoksi tutustumaan syvemmin Aipiniin ja hänen sukulaisiinsa. Matkan aikana sain tavata uudestaan monia tuttuja kasvoja ja nähdä, kuinka kouriintuntuvia muutoksia yhdeksän vuoden aikana oli tapahtunut. Tällä kertaa emme tavanneet Varjoganissa enää laulajia emmekä käsityö mestareita yhtä helposti, mutta suhde Aipinin sukulaisiin ja heidän elämäntaloihinsa muuttui syvemmäksi ja konkreettisemmäksi. Tapasimme myös muita henkilöitä, joiden sukulaisista Aipin oli *Viimeisessä aamutähdessä* kirjoittanut. Heistä mieleenpainuvien oli kuvataiteilija Gennadi Raishev.

Tällä matkalla hankin Aipinin avustuksella rummun, kannelta muistuttavan mansien sanquil-tap-soittimen, josta hantit käyttävät nimeä narkas-juh (soiva puu), sekä ning-juh (naisen puu) nimisen jousisoittimen. Sanquil-tapia käytin tutkinnossani ainoastaan *Karhunpeijaiset*-esityksessä, mutta ning-juhia soitin kaikissa paitsi toisessa tutkintokonsertissa. Sanquil-tapin ero narkas-juhiin on ylimmän ja alemman kielen tuplaus resonanssikielillä.

Yksi matkan kohokohdista oli tavata uudestaan ensimmäisellä matkalla yhtenä opipaista toiminut mansimuusikko Emil Kospolov. Matkan viimeisenä yönä soitimme



Kuva 2. Emil Kospolov soittaa sanquilitapia kesäyönä 2011. Kuva: Vesa Lahti.

pikkutunneille asti vuorotellen sanquilitapia. Yön aikana sain myös arvokasta ja kannustavaa palautetta viululle sovittamistani hantien ja mansien kansanlauluista. Esitin hänelle muun muassa version hantien kappaleesta, joka liittyy karhunpeijaintansseihin ja jonka olin opetellut neuvostoaikaiselta LP-levyltä (Bogdanov 1990). Kospolov (haastattelu 2011) totesi versioni olevan niin originaali, että se voisi olla jo itsenäinen sävellys, mutta samalla hän koki versioni sisältävän perinteisestä kansanlaulusta kaiken oleellisen. Omissa sovituksisani olen tähdännyt juuri tähän, että versioni tavoittaa sen, mikä on oleellista, mutta ilmentää sitä oman persoonani kautta luoden jotakin aivan uutta. Musiikki syntyy kohtaamisesta yli kulttuurirajojen ja aikakerrostumien.

Näiden kansanlaulujen sovittaminen viululle on jo uutta luova prosessi, jossa viulun mahdollisuudet ja rajoitteet muokkaavat lopputulosta erilalla kuin hantien perinnesoittimia käytettäessä. Mansi Vladimir Shestalov on tehnyt hantien ja mansien kansanlauluista sovituksia orkesterille ja länsimaisille soittimille, mutta tietääkseni kukaan toinen viulisti ei ole soittanut hantien ja mansien kansanlauluja alkuperäisen laulumuodon tapaan ilman säestystä.

Hantien omissa versioissa kansanlauluistaan on suuria eroavaisuuksia, ja koen perinteen sallivan runsasta muuntelua. Esimerkiksi kysyessäni Voldinalta (haastattelu 2014) lauluista, jotka menevät 5/4 -tahtilajissa, hän lauloi sujuvasti aikaisemmin 4/4-tahtilajissa olleen laulun 5/4-tahtilajiin. Samaan aikaan jotkut laulajat sanovat laulavansa kappaleen tarkalleen niin kuin se on laulettu ylimuistoisista ajoista asti. Suhde variaatioon ja perinteen säilymiseen ikäänkuin kanonisessa muodossa vaihtelee yksilöittäin ja alueittain (ks. myös Wiget 2022). Omien kokemuksieni perusteella muusikoista Voldina, Shestalov ja Kospolov suhtautuivat variaatioon vapaasti ja arvostivat sekä persoonallista tyyliäni soittaa heidän kansanlaulujaan että niiden sovittamista viululle (ks. myös luku 5.1). Kaikki heistä ovat myös esittäneet kansanlauluja yksin ilman säestystä. Kansanlauluja ilman variaatiota, ja niin kuin ne oli opittu, esitti nuorempi sukupolvi ja vanhemmista ne, jotka olivat tottuneet laulamaan kansanlauluja yhteislauluina. Hekin suhtautuivat soittooni positiivisesti ja pitivät tapaan varioida melodioita luontevana ja perinteenmukaisena.

Yhteislaulu on yleistynyt Hanti-Mansian alueella neuvostoaikana. Etenkin ensimmäisellä matkallani sosiaalisissa tilanteissa laulettiin paljon. Laulut olivat venäläisiä, hantinkielisiä käänöslauluja radiohiteistä ja suosituiksi nousseita hantien kansanlauluja, joista useimmin kuulin laulua nimeltä Kurinja. Sen kerrottiin kuvailevan kaikkia naisten hyviä ominaisuuksia Kurinja-nimisestä tytöstä kertoen. Kurinja-laulusta on myös useita versioita eri alueilla (Vodina 2014). Metsänenetsi Pavel Aivaseda säesti lauluja usein taitavasti haitarilla. Hän oli myös erinomainen tarinankertoja.

Kenttämatojen merkitys taiteelliselle työlleni on epätavallinen. Sen sijaan, että olisin pyrkinyt kenttämatoilla tallentamaan ja oppimaan lisää lauluja useilta eri esittäjiltä, pääpaino on ollut jo aiemmin arkistonauhoitteilta oppimieni ja viululle soittamieni kappaleiden esittämisessä hanteille ja manseille. Olen esittänyt versioitani heidän lauluistaan sekä suuremmille yleisöille erilaisissa vapaamuotoisissa kohtaamisissa että yksityisesti niille, jotka ovat halunneet minua opettaa. Näin olen saanut palautetta sekä tunnetuilta ammattimuusikoilta että sattumanvaraisilta yhteisön jäseniltä. Palauteiden ansiosta olen oppinut arkistonauhoitteiden kappaleista uusia asioita ja kehittänyt soittoani vuorovaikutuksessa hantien ja mansien kanssa.

Hantien ja mansien perinteinen musiikki-ilmaisu perustuu muistinvaraiseen säestyksettömään yksinlauluun samoin kuin nenetsien ja saamelaistenkin musiikki (ks. esim. Niemi & Jouste 2002, 161–162 ja 205; Niemi 1998, 79–80; Niemi 2001, 127; Jouste 2001, 149–150). Tästä syystä vuorovaikutteinen soittamalla oppiminen ei ole myöskään tapahtunut yhteissoiton kautta, vaan on vaatinut kappaleiden esittämistä yksin tai vuorotellen sekä näitä soittohetkiä seuranneita keskusteluja. Näitä soittohetkiä on ollut useita kaikilla matkoillani sekä spontaanisti että suunnitellusti.

Pääsääntöisesti saamani palaute ja ohjaus on koskenut kappaleisiin liittyvien tekstien ja tarinoiden sisäistämistä. Alunperin oletin tekeväni tässä tutkimuksessa enemmän transkriptioita ja musiikkianalyysyjä, mutta kenttämatoilla saamani ohjaus ei ole käsitellyt ollenkaan tällaisia teknisiä ja nuottikuvalla havainnollistettavia asioita, kuten esimerkiksi motiivien variointia, rytmejä, tempoja, säveliä, intonaatiota tai sointiväriä. Sen sijaan huomio on ollut siinä, muodostuuko laulussa kerrottavien asioiden ja minun välille yhteys. Tämä yhteys on aineettomassa maailmassa tapahtuva asia, jota jokainen ilmentää aineellisessa maailmassa omalla tavallaan, ainutkertaisesti sidoksissa esityshetkeen. Mikä piti musiikillisissa yksityiskohdissa paikkansa tänään, ei välttämättä ole enää huomenna totta.

Laajemmassa mittakaavassa ongelma on episteeminen. Alkuperäiskansojen tiedon olemus on toisinaan vaikea ellei peräti mahdoton taivuttaa länsimaisen tieteen konventioihin vahingoittamatta sitä. Tätä on luonnehdittu episteemiseksi kolonialismiksi (Mbembe 2016, 36), jonka purkaminen on osa yliopistojen ja tieteen dekolonisaatiota. (Ks. esim. Kuokkanen 2008, 60–64; Seye 2022, 15–17; Mbembe 2016, 29–36.) Sama ongelma koskee yleisesti muistinvaraisen musiikin sanallistamista.

Muistinvaraisen musisoinnin sisäiset teoreettiset lähtökohdat voidaan useimmiten löytää vain soivan musiikin kompetensseista ja ulos suuntautuvista performansseista (Saha 1996, 111). Taiteellinen tutkimus voi osaltaan auttaa löytämään ratkaisuja näihin episteemisiin ongelmiin.

Ruska Ensemblen ja oman taiteellisen tutkimukseni eettinen toimintatapa ja arvopohja ovat yhteiset. Sekä Ruska Ensemblen että henkilökohtaisen työni ohjenuorana on alkuperäiskansojen taiteilijoiden tiivis osallistaminen työn kaikkiin vaiheisiin sekä lopputulosten esittäminen alkuperäiskansojen yhteisöille, jolloin myös työstä ulkopuolella olevat yhteisöjen jäsenet ovat voineet arvioida työmme laatua ja luonnetta. Taideoilla luontevin tapa toteuttaa tulosten palauttamista lähdekulttuuriin on valmiiden esitysten vienti sinne, missä asianosaiset ovat tavoitettavissa.

Ruska Ensemble vei *Viimeinen aamutähti* -näytelmän takaisin hantien arvioitavaksi toukokuussa 2013. Esitimme teoksen Obinugrilaisen kansallisteatterin näyttämöllä Hanti-Mansijskissa kolmena iltana. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun länsimainen ryhmä esiintyi alueen alkuperäiskansoista koostuvalle yleisölle heidän omaa historiaansa käsittelevällä näytelmällä. Tapauksella oli suuri merkitys, sillä yleisö tunnisti tulkintamme heidän historiastaan oikeaksi. Katsojat kokivat tulleen nähdyksi vieraan kulttuurin perspektiivistä tavalla, joka vastasi heidän omaa kokemustaan ja muistiaan. Katsojien mukaan näytelmä onnistui hantien representaatiossa erinomaisesti.

Yksi ensi-illan katsojista oli kuvataiteilija Gennadi Raishev, jonka sedän perheestä kertova kohtaaminen oli osa näytelmää. Raishev nousi aplodien loputtua ylös ja sanoi yleisölle: ”Tämä ei ollut teatteria, te opettitte meille jotain elämästä itsestään, niin todellista kaikki oli.” Myös kolmas näytös päättyi vastaavalla tavalla. Yleisö koostui nuorista koululaisista. Näytöksen jälkeen yksi opettajista nousi seisomaan puheen kiihtyneesti oppilailleen: ”Ymmärrätkö te! Tämä on teidän historiaa! Nämä asiat tapahtuivat teidän perheillenne! Tämä on teidän elämäenne!”

*Viimeisen aamutähden* harjoitusprosessin alussa pohdimme paljon representaation ongelmia. Olimme saaneet vuoden 2011 matkalla lahjaksi hanteilta vyöt koristeellisina vyölaukuineen käytettäväksi näytelmässä. Vyö on hantimiesten arvokkain identiteettiä määrittävä asuste, ja sellaisen saaminen lahjaksi on huomattava kunnianosoitus. Jos olisimme hanteja, vyön lahjoitus vastaisi adoptiota perheeseen, mutta tämän lahjan tarkoituksena oli auttaa meitä näytelmän teossa. Jarkko Lahti sai Jeremei Aipinin perheessä kulkeneen vyön helmikoristeisella verkakukkarolla ja hantipuukolla varustettuna. Kuitenkaan meillä ei ollut mitään mahdollisuutta tehdä vöille oikeutta muulla teatterin puvustuksella. Voimmeko esiintyä lavalla hanteina puolivillaisissa näyttämöasuissa? Voimmeko suomalaisina ylipäätään esiintyä roolityössäkään hanteina? Pitäisikö valita neutraalit asusteet ja samalla jättää lahjaksi saadut vyöt käyttämättä, koska vöiden yhdistäminen väärin asusteisiin olisi myös loukkaavaa? Valintamme oli pitäytyä uskollisina Jeremei Aipinin alkuperäisteokselle.

le ja näytellä siinä olevat henkilöt niin tarkkaan kuin mahdollista, jolloin oli uskallettava astua kirjan rooleihin niillä eväillä, mitä saatavilla oli.

Kun sitten saavuimme Hanti-Mansijskiin ja aloitimme harjoitukset heidän teatteritilassaan, jaoimme huolemme representaation epäonnistumisesta puvustuksen suhteen teatterin näyttelijöille. Heidän tuomionsa oli näyttelijäkollegan pragmaattinen ja vapauttava lausahdus: ”Eihän teillä siellä Suomessa voi tuon parempia olla”. Harva asia teatterin lavalla on ylipäättään aitoa, mutta joidenkin on syytä olla enemmän kuin muiden. Viimeisessä aamutähdessä aitoa olivat soittimet ja päähenkilö Demjan Aipinin vyö, joka kantoi asianmukaisesti Aipinin suvun tunnuksia.



Kuva 3. Ensi-illan yleisöstä monet halusivat näytöksen jälkeen kanssamme yhteiskuvaan. Kolmas oikealta on Vladimir Shestalov, pienen pojan takana Jeremei Aipin ja kukkakimppua pitellevän Jarkko Lahden vieressä Maria Kuzminitsna Voldina. Kuva: Nadja Räikkä 2013.

Hanti-Mansijskin ensi-illassa oli läsnä monia hantien merkittävimmistä taiteilijoista. Siellä tapasin myös tämän taiteellisen tutkinnon kannalta tärkeät perinteenkantajia: laulaja Maria Kuzminitsna Voldinan sekä mansi-säveltäjä Vladimir Shestalovin. Viimeksi mainitun kanssa soitimme karhunpeijaisiin kuuluvia sävelmiä ning-juhilla vielä saman matkan aikana. Voldina taas hämmästeli, miten saatoin soittaa hantien perinnesoitimia niin taitavasti. Ensi-illan jälkeen Ruska Ensemble saavutti ainutlaatuisen luottamuksen hantien, mansien ja metsänenetsien yhteisöissä. Ruska En-

semble sai kulttuurienvälisestä työstään myös julkisen tunnustuksen Hanti-Mansian autonomisen alueen duuman alkuperäiskansojen jaostolta<sup>3</sup> seuraavan matkamme aikana vuonna 2014.

Lokakuussa 2014 palasimme Ruska Ensemblen kanssa Hanti-Mansiaan. Tällä kertaa tarkoituksemme oli synnyttää uusi näytelmä *Arktinen Odysseia* yhteistuotantona Obinugrilaisen kansallisteatterin kanssa. Matka oli samalla osa Koneen Säätiön tukemaa Jäänreunan kansat -hanketta, jonka tavoitteena oli tukea suomalais-ugri-laisten kielten asemaa ja vahvistaa vähemmistökansojen välisiä suhteita. Meidän osaltamme hanke sisälsi yhdessä Hanti-Mansian alueen taiteilijoiden kanssa toteutetun kaksipäiväisen teatterityöpajan nuorille. Matkaan osallistui elokuvaaja J-P Passi, joka dokumentoi useita haastatteluja ja lauluja matkan aikana.<sup>4</sup>

Vierailimme myös Russkinskajan kylässä, jossa Jarkko Niemi, Vera Seménova Nikiforova ja Ilpo Saastamoinen olivat tehneet kenttätöitä vuonna 1992. Valitettavasti routavaurioiden takia emme kuitenkaan saaneet tavata Sergei Vasilyevich Kechimovia, jonka soittoa he olivat äänittäneet. Saimme kuitenkin tavata useita nuoria ja iäkkäämpiä perinteentaitajia Russkinskajan perinnetalolla, jonka arkistosta sain myös kopion Berjosovan alueen hantien karhunpeijaisista vuodelta 1982. Tällä matkalla tein myös tässä tutkielmassa esitetyn Maria Kuzminitsna Voldinan teemahaastattelun (teemahaastattelusta esim. Hirsjärvi & Hurme 2008; Finnegan 1992) hantien musiikillisen maailman perusteista sekä transsitilojen merkityksestä osana musiikillista perinnettä. Voldina, joka muisti minut hyvin *Viimeisen aamutähden* ensi-illasta, halusi itse tulla haastateltavaksi edesmenneen Vladimir Shestalovin tilalle.

Suunniteltu yhteistyö Obinugrilaisen kansallisteatterin kanssa ei koskaan realisoitunut. Neljäntenä tutkinnon taiteellisena osiona olleeseen *Arktinen Odysseia* -näytelmään jouduttiin viime hetkellä vaihtamaan Obinugrilaisen kansallisteatterin näyttelijän tilalle Suomessa asuva tsuktsitaiteilija Anra Naw, koska Hanti-Mansian aluehallinto ensin hidasteli ja lopulta eväsi näyttelijämme viisumin. Ongelmien taustalla oli Venäjän ja länsimaiden välisten suhteiden yleinen kiristyminen Krimin miehityksen sekä EU:n ja Yhdysvaltojen asettamien talouspakotteiden jälkeen. Poliittisen ilmapiirin kiristyminen oli havaittavissa jo matkamme aikana lokakuussa 2014 toimintaamme kohdistuvan valvonnan lisääntymisenä. Kaikkialla minne menimme, mukana oli joku aluehallinnon edustaja, jonka roolia tai syytä paikallaloon ei meille ilmaistu. Venäjän viranomaiset estivät myöhemmin myös Obinugri-

---

<sup>3</sup> Käytän tässä tutkielmassa Merja Jokelan suomennosta nimestä. Venäjänkielisen nimen virallinen englanninkielinen käännös on Committee on Representatives of Nationalities Small in Number Peoples of the North of the Duma tai lyhyemmin Assembly of North Indigenous Minorities.

<sup>4</sup> Ruska Ensemblen matkoilta kerätty kuva- ja videoaineisto on kirjoittajan hallussa.





Kuva 4. Gennadi Raishevin gallerian julkisivua koristaa taiteilijan valtava mosaiikkiteos. Kuva: TR. 2014.

laisen kansallisteatterin Suomen vierailun alkuvuodesta 2016 vedoten hallinnollisiin syihin kertomatta tarkemmin, mitä ne olivat (ks. Mattila 2016). Vierailu kuitenkin onnistui samalla näytelmällä myöhemmin samana vuonna Helsingin Juhlaviikoille. Obinugrilaisen kansallisteatterin sijaan *Arktinen Odysseia* tuotettiin yhdessä Grönlannin kansallisteatterin Nunatta Isiginnaartitsisarfian kanssa ja esitys nähtiin myös Grönlannissa, Nuuk Nordisk -festivaalilla 2017.

Pääasiassa yhteyteni hanteihin ja manseihin ovat muodostuneet näiden kansojen kulttuurieliittiin. Vladimir Shestalov opetti Hanti-Mansian konservatoriossa sävellyksen ja musiikinteorian lisäksi hantien perinnesoittimia narkas-juhia ja ning-juhia. Hän on säveltänyt teoksia myös sinfoniaorkesterille kansanlauluja hyödyntäen. Tapaamani Obinugrilaisen kansallisteatterin näyttelijät ovat ammattinäyttelijöitä. Maria Kuzminitsna Voldinan toiminta muusikkona, useammat äänitejulkaisut ja esiintymiset kansainvälisesti tekevät hänestä sekä ansioituneen että erityisen tunnetun taiteilijan hantien keskuudessa. Kuvataiteilija Gennadi Raishevin galleria on Kiasmaa suurempi rakennus Hanti-Mansian keskustassa, missä säilytetään yli 20 000:ta hänen teostaan vaihtuvin näyttelyin.

Jeremei Aipin on kirjailija ja merkittävä poliitikko, joka oli ensimmäinen alkuperäiskansan jäsen, joka toimi Moskovassa duuman kansanedustajana Jeltsinin valtakaudella. Moskovasta hän siirtyi Hanti-Mansian autonomisen alueen duuman kansanedustajaksi, ja vaikutti oleellisesti sen sisällä vieläkin toimivan alkuperäiskansojen jaoston syntyyn. Jeremei Aipinin nimi esiintyy myös useissa yhteyksissä kulttuurinsa asiantuntijana niin museoiden näyttelykirjoissa kuin tässä tutkielmassa viitatus Mihailovitsin (1982) karhunpeijaisdokumentin lopputeksteissäkin.

Hantien ja mansien poliittinen asema on juridisessa mielessä ainutlaatuisen vahva, vaikkakin juridiikan toteutumien ruohonjuuritasolla on toinen asia. Hanti-Mansian duumassa on oltava vähintään viisi alkuperäiskansasta lähtöisin olevaa kansanedustajaa, jotka samalla muodostavat duuman alkuperäiskansojen jaoston<sup>5</sup>. Asema on siis merkittävästi parempi kuin saamelaisilla Pohjoismaissa. Suomen eduskunnan tulee lain mukaan kuulla Saamelaiskäräjiä saamelaisalueita ja kulttuuria koskevissa asioissa. Velvollisuus kuulla ei kuitenkaan tarkoita osallisuutta päätöksentekoon. Hanti-Mansian duuman alkuperäiskansojen jaosto on välttämätön osa duuman toimintaa, ja se on vaikuttanut alueen lainsäädäntöön konkreettisesti. Hanteilla ja manseilla on Hanti-Mansian alueella maankäyttöoikeus, mikä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi öljy-yhtiöt eivät voi tehdä alkuperäiskansojen sukumailla porauksia ilman heidän suostumustaan ja asiasta sovittua korvausta (myös Tulaeva & Tysiachniok 2017). Vuoden 2014 matkan aikana alkuperäiskansojen jaosto käsitteli tapauksia, joissa hantisuvut eivät olleet antaneet öljy-yhtiöille lupaa koeporauksiin tai kaivauksiin sukumailla, mutta öljy-yhtiöt olivat siitä huolimatta suorittaneet porauksia sukumaiden rajalta käsin, porautuen viistosti sukumaiden alla oleviin öljyesiintymiin.

Vuoden 2002 matkalla vierailin öljy- ja kaasuyhtiö Aganneftegazgeologian pääkonttorissa. Yhtiöllä oli esimerkillinen maine alkuperäiskansojen huomioimisessa. Heidän tilastojensa mukaan neljäntoista poromiesperheen kanssa oli solmittu sopimus laidun- ja pyyntimaiden vuokrauksesta öljy-yhtiöille 20–40 vuodeksi. Korvauksina oli edellisvuonna 2001 maksettu yhteensä noin 80 000 euroa sekä 11 moottorikelkkaa. Lisäksi oli annettu avustuksia metsästyksen ja kalastuksen jatkamiseen varusteiden ja polttoaineiden muodossa sekä elintarvikkeita. (Myös Flinckenberg-Gluschkoff 2011, 37.) Korvaus ei vaikuttanut minusta millään muotoa reilulta. Keskustellessani tästä Jeremei Aipinin kanssa hän totesi, että tilanne ei ole millään tavalla täydellinen, mutta on myös syytä muistaa, että vielä 1970-luvulla vastaavat tilanteet ratkaistiin tappamalla hantisuvun porot ja tuhopolttamalla asumat (Aipin 2002).

---

<sup>5</sup> Hanti-Mansian autonomisen alueen duumaan kuuluu kaikkiaan 38 kansanedustajaa.



Ennen vuoden 2002 matkaa opiskelin Helsingin yliopistossa sivuaineena suomalais-ugrilaista kielitiedettä. Olin tullut hyvin tietoiseksi maailman uhanalaisista kielistä, ja Venäjällä asuvien alkuperäiskansojen kielenpuhujien määrän hälyttävästä laskusta. Alkuperäiskansojen tila Venäjällä nähtiin tuolloin pääsääntöisesti hälyttävänä, ja monia alkuperäiskansoja pidettiin yleisesti kuolevina kansoina. Hanti-Mansiassa koin kuitenkin hantien olevan pikemminkin poliittisesti hyvin järjestäytyneitä ja vahvoja selviytyjiä, joilla ei ollut aikomustakaan kuolla tai lakata olemasta elävä kulttuuri. Tämä huomio synnytti eettisen kysymyksen siitä, kenellä on oikeus kuvata kansaa kuolevana. Vaikka tilastojen valossa uhanalaisuus olisi tottakin, voiko tilastoihin vedoten tehdä johtopäätöksiä ohittaen kansan oman kokemuksen elinvoimaisuudestaan?

Eettisesti hyvää tarkoittavat teot eivät välttämättä johda eettisesti hyviin tuloksiin. Alkuperäiskansojen ongelmien uutisoinnilla on muun muassa haluttu herättää laajempaa yleisöä näkemään valtasuhteiden epätasa-arvosta syntyvien ongelmien laajuus ja vakavuus. Riskinä on kuitenkin se, että jos alkuperäiskansat eivät saa omaa ääntään kuuluviin, mielikuvat kansojen uhanalaisuudesta, jotka yleistyvät julkisessa keskustelussa, lisäävät poliittista välinpitämättömyyttä ja ylläpitävät kolonialistista ajatusta alkuperäiskansojen väistämättömästä tuhosta osana valtakulttuurin määrittelemää ”luonnollista kehityskulkua”. Tällä kolonialistisella katsantokannalla on pitkät perinteet ja pahimmillaan se näkyy ulostuloissa, joissa alkuperäiskansojen aseman heikkous nähdään modernisaation vastustuksesta tai jopa laiskuudesta johtuvana, eli heidän itsensä aiheuttamana. *Arktinen Odysseia* -näytelmässä Niillas Holmberg käsitteli tätä tematiikkaa vastaamalla omalla runollaan Pablo Nerudan runoon Intiaani (AO 00:21:30–00:25:20). Näytelmän lopuksi meillä oli aina vapaamuotoinen keskustelutilaisuus, jossa todistin kahdesti tilannetta, jossa suomalainen yleisön edustaja kysyi Holmbergilta, miksi te saamelaiset ette tee mitään. Toisen sävy oli vilpittömän ihmettelevä ja toisen provosoiva.

Tämä on vain yksi esimerkki alkuperäiskansojen representaatioon liittyvistä eettisistä ongelmista ja niiden kauaskantoisuudesta. Tälläkin hetkellä Suomessa saamelaiden on vaikea saada esille julkisuuteen poliittisia ja ihmisoikeuksia rikkovia ongelmia samalla kun heille vähäpätöisemmät asiat nousevat esiin tavoilla, jotka lisäävät heihin kohdistuvaa vihapuhetta (ks. esim. Laiti 2023 ja 2021). Representaatiot linkittyvät alkuperäiskansojen ihmisoikeuksien ja itsemääräämisoikeuksien kehittymiseen. Näiden oikeuksien juridinen määrittäminen on ollut pitkällinen kansainvälinen prosessi. United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP 2007) -deklaraation määrittelemiä itsemääräämisoikeuksia loukataan yhä. (Esim. Grey & Kuokkanen 2020). *Arktisen Odysseian* yhteydessä järjestettyyn paneelikeskusteluun 6.3.2017 osallistunut presidentti Tarja Halonen toteasi uransa suurimmaksi epäonnistumiseksi saamelaisten oikeuksia parantavan ILO-169 sopimuksen ratifioimatta jäämisen Suomessa (myös Satokangas 2017).

## 2.3 Kulttuurivaihtoa – lainaa vai omimista

Henriikka ja Arto Mustajoki (2017, 7–31) ovat kirjoittaneet ennakoivasta etiikasta, jossa asianosaisten välinen keskustelu auttaa ratkaisemaan eettisiä kysymyksiä ennen ongelmien syntyä. Mustajoki jakaa eettisten kysymysten tunnistamisen kolmeen vuorovaikutteiseen ryhmään. Seurausetiikka tarkastelee vaihtoehtoja kaikille osapuolille koituvan hyödyn ja haitan arvioinnin kautta. Eettiset periaatteet taas keskittyvät sääntöihin sisältäen eri näkökulmista tarkasteltuja moraalisia kysymyksiä oikeasta ja väärästä. Kolmas aspekti ovat hyveet, joiden taustalla on aristoteelinen etiikka, jossa kysytään, miten kussakin tilanteessa toimisi hyvä ihminen, ihmisryhmä, tutkija tai esimerkiksi yliopisto. Mustajoen mallin elementit eivät ole vain länsimaisen kulttuurin tuote. Vastaavia eettisen arvioinnin malleja löytyy kansanrunoudesta ja myyteistä yleismaailmallisesti. Seurausetiikan, eettisten sääntöjen ja hyveiden pohdintaa on löydettävissä esimerkiksi karhunpeijaisiin kuuluvasta runostosta (ks. esim. luku 5.2.6). Näiden kysymysten aktiivinen pohdinta ja niistä käyty keskustelu on ollut oleellinen osa omaa tutkimusetiikkaani.

Tutkimukseen osallistuneet alkuperäiskansojen jäsenet ovat suhtautuneet eri tavoin siihen, että heidän yhteisöistään ulkopuoliset soveltavat tai käyttävät inspiraation lähteenä heidän perinteistä tietoaan. Olen käynyt tästä eettisestä kysymyksestä keskustelua läpi koko tutkimuksen. Keskustelu on koskenut sekä omaa toimintaani että kulttuurista lainaamista ja omimista yleisesti. Ensimmäisen Siperian matkani aikaan vuonna 2002 keskustelu kulttuurisesta omimisesta oli vielä vaimeaa, mutta on sittemmin kiivastunut huomattavasti. Kulttuurista omimista on käsitelty kasvavassa määrin myös kulttuurientutkimuksessa (esim. Jackson 2001; Hill 2007; Haapoja-Mäkelä 2020; Silvonen & Kallio 2023).

Kohtaamani hantit, mansit ja metsänenetsit suhtautuivat avoimesti kaikkeen kulttuurivaihtoon. Heidän keskuudessaan en kohdannut väsymystä tutkijoihin (vrt. West 2018), ja etenkin hantit pyrkivät tietoisesti vahvistamaan vuorovaikutteisia kulttuurisuhteitaan suomalais-ugrilaisiin kansoihin Euroopassa. Sain useasti kuulla, kuinka hyvänä asiana he pitivät sitä, että soittamalla heidän musiikkiaan tuon hantien historiaa ja olemassaoloa tiettäväksi länsimaissa. He myös arvostivat sitä, että olen jatkanut työtä periksiantamattomasti ja pitkään. Ylipäättään hantien ja mansien kansanmusiikkia esittäviä länsimaisia muusikoita on hyvin vähän, ja olin vuoden 2002 matkalla monelle se ensimmäinen ulkomaalainen, joka edes osasi näitä laulujia. Monille pelkkä laulujen osaaminen oli kulttuurisen kunnioituksen osoitus. Ainoa representaatioita koskeva kritiikki, mitä heiltä matkojeni aikana kuulin, koski šamaanien esittämistä pelleillen, mitä tekivät sekä jotkut venäläiset hanteiksi tekeytyen että jotkut nuoremmat hantit. Pilkkalliset šamaaniesitykset ovat uskonnonvastaisesta neuvostopropagandasta levinnyt ilmiö (ks. Lukin 2023, 275).

Ingor Ántte Áilu Gaup katsoi joikujen olevan ”saamelaisten lahja maailmalle” ja piti joikujen opettamista kaikille niistä aidosti kiinnostuneille velvollisuutenaan. Eisaamelaisten joikaamiseen hän suhtautui neutraalisti, kunhan joiku oli opittu saamelaisilta itseltään ja joikaaja ymmärsi, mitä joikaa ja missä. (Vrt. Gaupin haastattelu kirjassa Joy 2018, 222.) Gaup harkitsi myös tarkkaan, mitä joikuja valitsi itse esitettäväksi missäkin tilanteessa. Juopuneena julkisesti joikaamiseen hänen suhtautumisensa oli kireä. Hänen mukaansa se vahvisti haitallisia representaatioita joikaajan saamelaisuudesta riippumatta.

Niillas Holmberg painotti kaikessa kulttuurivaihdossa luvan kysymistä ja luvan saamista. Teimme tästä aiheesta myös kohtauksen *Arktinen Odyseia* -näytelmään. Esitin siinä saamelaisten asusteiden symboliikkasta ja niihin liittyvästä kulttuurisesta omimisesta tietämätöntä suomalaista, jolle Holmberg vastasi asiallisesti (AO 01:22:40–01:24:58). Yleisesti Holmberg piti hyvänä ”Ei mitään meistä ilman meitä” -periaatetta. Lauseen päämääränä on korjata päätöksenteon valtasuhteiden epätasa-arvoa ja välttää tietämättömyydestä koituvien vahinkojen aiheutumista (esim. West 2018; Marsden et al. 2020, CHIRAPAQ toim. 2015).

Grönlannin inuiitti Elisabeth Heilmann-Blind opettaa grönlantilaisen maskitanssin kurseja ympäri maailman, mutta painottaa opiskelijoilleen sitä, ettei kenelläkään ole kurssin käytyään oikeutta esittää grönlantilaista maskitanssia, kutsua tekemäänsä tanssia grönlantilaiseksi eikä kopioida kurseilla harjoiteltuja asioita osaksi omaa työtään. Sen sijaan hän piti hyvänä sitä, että kurssilaiset löytävät grönlantilaisen maskitanssin avulla uusia asioita itsestään ja kehittävät näin sekä itseään henkisesti että omaa ilmaisuaan. Hän hyväksyy myös hyvin epätodennäköisenä pitämänsä mahdollisuuden, että joku yhteisön ulkopuolinen saavuttaisi riittävän tieto- ja taitotason esittääkseen grönlantilaista maskitanssia, mikäli he omistautuvat asialle syvällisesti ja viettävät aikaa yhteisön sisällä Grönlannissa riittävän pitkään. Kulttuurisen omimisen ongelma yksittäisen taiteilijan kohdalla ratkeaa hänen näkemyksessään pitkäaikaisella omistautumisella ja henkilökohtaisilla suhteilla yhteisöön. Heilmann-Blind ei nähnyt myöskään ongelmaa kurssilaisten esiintymisissä nimenomaan kurssilaisina esimerkiksi kurssin päättönäytöksissä, koska katsojat ymmärtävät silloin esityksen harjoitusluonteisen kontekstin. Heilmann-Blind suhtautui varauksellisesti myös grönlannin inuiittien esittämiin maskitansseihin turistinäytöksissä.

Muusikon näkökulmasta pitkäaikaisen omistautumisen vaatimus eettisyyden takajana on ristiriitainen, koska kehittääkseen minkä tahansa musiikkityylin hallintaa muusikko tarvitsee esiintymiskokemuksia jo aloittelijana ollessaan. Esiintymiset ovat myös parhaita mahdollisuuksia saada palautetta soittamisesta laajemmin. Omassa työssäni Hanti-Mansiassa onnistuin välittämään kunnioitukseni sekä hantien ja mansien kulttuuria että kuulijoitani kohtaan soittamalla, vaikka alussa yhteyteni heidän kulttuuriinsa oli vain arkistonauhoitteiden ja tutkimuskirjallisuuden varassa. Taiteellisen tutkimukseni kannalta on ollut oleellista lähestyä arkistonau-

hoitteita opettajinani. Soivassa materiaalissa itsessään on lukematon määrä omaksettavaa informaatiota. Kuunnellessani arkistonauhoitteita en ole ainoastaan pyrkinyt oppimaan kappaletta vaan ymmärtämään sen taustalla olevaa maailmaa. Miten oman kokemusmaailmani kautta ymmärtämäni asiat asettuvat suhteessa lähdekulttuurin todellisuuskäsityksiin, on selvinnyt vasta paikanpäällä soittaen ja keskustellen.

Kulttuurisen omimisen keskeisin ongelma ei omien kokemusteni perusteella liity itse soittamiseen, vieraan kulttuurin opiskeluun tai musiikillisiin kulttuurisiin lainoihin omista sävellyksissä, vaan musiikin esittämisen yhteydessä tapahtuvaan representaatioon. Taiteilija voi tietämättään toistaa haitalliseksi koettuja representaatioita, kuten nostalgista eksotisointia, vaikka kokisikin itse oman taiteensa alkuperäiskansoja kunnioittavana (ks. esim. Laiti 2023). Toinen yleinen ongelma on alkuperää kunnioittava lähteiden esiintuominen ja tekijänoikeudelliset kysymykset. Mikä soivassa lopputuloksessa on omaa ja mikä lainaa? Omilla soololevyilläni olen ratkaissut asian merkitsemällä säveltäjän trad.-tunnuksella ja itseni sovittajaksi, merkiten alkuperäisen lähteen levyn kansilehteen mahdollisimman tarkasti. Näin versioni kansanlaulusta asettuu suomalaisen muusikon tekemäksi versioksi alkuperäisen kansanlaulun lukuisten eri versioiden jatkumoon. Valitettavasti tämä ratkaisu ei kuitenkaan ohjaa tekijänoikeustuloja lähdekulttuureille, koska kansainvälinen tekijänoikeuslaki rajoittuu edelleen yksilöiden oikeuksiin tunnistamatta aineettoman kulttuuriperinnön kollektiivisia oikeuksia (esim. Hafstein 2017; Kuutma 2009). Käyttämällä trad.-merkintää minulle ei ohjaudu tekijänoikeustuloja materiaalista, jonka oikeudet eivät minulle kuulu.

Juniper Hill (2007, 58–64) katsoo joidenkin suomalaisten nykykansanmuusikoiden käyttäneen kielisukulaisuuteen vedoten sukukansojen perinnettä kuin omanaan, vaikka kohdekulttuuri ei edes kokisi sukukansa-ajattelua tärkeäksi. Hanteille sukukansa-ajattelu on päinvastoin tärkeä osa kansallista identiteettiä. Alueen yleisesti esiintyvä nimikin on Yugra, ugrien maa. Hanteilla ja manseilla on pitkät ja hyvät suhteet sekä lähimpää sukukieltä puhuviin unkarilaisiin että virolaisiin ja suomalaisiin tutkijoihin. Tutkimuksen ja kulttuurivaihdon synnyttämät kansainväliset suhteet ovat osaltaan vaikuttaneet hantien aseman poliittiseen kehitykseen. Erilaiset suomalais-ugrilaiset maailmankongressit ja teatterifestivaalit ovat olleet merkittäviä nimenomaan Venäjällä asuvien kielisukulaisten verkostoitumisessa keskenään. Suomalais-ugrilaisien kansojen verkostoitumiseen ja kulttuurivaihtoon on luotu omia rahoituskanavia useissa maissa, joista esimerkkinä Suomesta M. A. Castrénin seura, jonka rahoitus on sidoksissa opetus- ja kulttuuriministeriöön. Nämä ovat osaltaan vaikuttaneet vähemmistökielien säilymiseen ja vähemmistökielillä julkaisutun materiaalin kasvuun.

Venäjän valtio on suhtautunut vaihtelevasti suomalais-ugrialaisten kansojen väliseen kulttuurivaihtoon. Vaikka itselläni ja Ruska Ensemblella on ollut erittäin hyvät suhteet Hanti-Mansian duumaan asti, emme mekään ole välttyneet venäläisen aluehallinnon väliintuloilta (ks. s. 30–31). Hanti-Mansian alueella Suomen historia ja etenkin toisen maailmansodan tapahtumat ovat yleisesti hyvin tiedossa. Hanteille Suomi on esimerkki valtiosta, jonka kansa on onnistuneesti säilyttänyt kielen, kulttuurin ja itsenäisyyden Venäjän toimista huolimatta. Sukukansa-ajattelu ja hantien suhteet itsenäisiin valtioihin Euroopassa ovat olleet hantien poliittista itsetuntoa ja valmiutta nostava tekijä. Ukrainan sodan alettua Venäjä on käytännössä kriminalisoinut kulttuurivaihdon Suomen ja Venäjällä asuvien suomalais-ugrialaisten kansojen välillä. Kulttuurivaihdon Putinin hallintoa kritisoiden osapuolten välillä katsotaan uhkaavan Venäjän valtiollista turvallisuutta. Tilannetta eivät auta Suomen nykyisen hallituksen rajut leikkaukset ja esimerkiksi Suomi–Venäjä-seuran rahoituksen lopettaminen. Poliittisesti tulehtuneen tilanteen takia en ole voinut olla tällä hetkellä yhteydessä Hanti-Mansiaan riskeeraamatta vastaanottajien turvallisuutta, joten olen pidättäytynyt toistaiseksi kaikesta kirjeenvaihdosta.



Kuva 5. Emil Kospolov Aipinin suvun syysasumuksilla Maly-Jarissa kesällä 2002. Kuva TR. 2002.

## 2.4 *Karhunpeijaiset*-esitys ja tutkinnon muut taiteelliset osakokonaisuudet

Tämä taiteellinen tutkinto koostuu viidestä taiteellisesta osakokonaisuudesta, tästä kirjallisesta tutkielmasta ja videotallenteista. Taiteellisia osakokonaisuuksia yhdistää esiintyjän erilaisten muuntuneiden tietoisuuden tilojen tutkiminen sekä esitystilanteessa että osana esitysten luomisprosessia. Samalla taiteelliset osakokonaisuudet tutkivat myyttien kokemuksellistamista taiteen keinoin. Yhdessä näillä tavoiteltiin myyttisen dialogin toteutumista.

Tutkielman kannalta tärkein on luvussa viisi tapaustutkimuksena käsitelty *Karhunpeijaiset*-esitys, joka oli taiteellisista osakokonaisuuksista järjestyksessä kolmas. *Karhunpeijaiset*-esitys yhdisti seremoniallisuutta, musiikkia, runoutta, teatteria, yhteisöllisiä tansseja ja leikkejä sekä ruokailun. Yli kolme tuntinen *Karhunpeijaiset*-esitys sai ensi-iltansa helmikuussa 2016 teatteri Höyhentämön tiloissa Helsingissä. *Karhunpeijaiset*-esityksen videotallioinnit (KP1–4) ovat osa tätä tutkielmaa, ja esitys on niistä katsottavissa kokonaan.

Karhunpeijaisia edeltänyt ensimmäinen jatkotutkintokonsertti *Shamaaniviulu* (Musiikkitalo, Helsinki 27.3.2013) sai alkunsa selkuppisamojedien lauluista, jotka Kai Donner äänitti vahaliერიöille Siperian matkoillaan vuosina 1912–1914. Pääasiassa sovitin laulumelodiat viululle tehostaen rytmejä nilkkakelloin. Konsertti esitteli sen hetkisen kykyäni soittaa transsitilassa sooloartistina. Olin sovittanut konsertin kappaleet suurta rytmistä sekä harmonista variaatiota salliviksi ja käytin myös epätavallisia viulun viritystapoja. Kappaleet sisälsivät myös sekatahtilajista ja vapaamittaista improvisaatiota, joka perustui Donnerin vahaliერიöiden analysointiin. Nämä musiikilliset elementit ovat edistäneet suuresti omaa taitoani edetä muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin soittamalla. Konsertin ohjelmistoon kuului myös Hanti-Mansiassa eniten esittämäni karhunpeijaistanssi (Bogdanova 1990) sekä Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin tallentama ja nenetsi Gennadi Puikon esittämä laulu, jossa laulaja menettää ruumiinsa ja lentää taivaalle kohtaamaan aamutähden.

Ensimmäinen *Shamaaniviulu*-konsertti pidettiin Helsingissä jo vuonna 2002. Alkuaikoina en puhunut avoimesti kokemuksistani transsitiloista. Nimen *Shamaaniviulu* tarkoitus oli kertoa musiikin tyylistä ja alkuperästä. Šamanistisen musiikin soittaminen viululla on edelleen marginaalista toimintaa ja 2000-luvun alussa se oli lähes ennenkuulumatonta. Konsertin nimen, eikä myöskään ensimmäisen soololevyni *Shamanviolin* (2009) nimen, ollut koskaan tarkoitus kertoa minusta vaan esityksestä. Tästä huolimatta media ja festivaalit ovat alkaneet itsepintaisesti kutsua minua shamaaniviulistiksi myös sellaisissa yhteyksissä, joilla ei ole mitään tekemistä tämän konsertin kanssa. *Shamaaniviulu*-nimen käytöstä keskusteltiin myös toisen jatkotutkintokonsertin *Shamanviolin with Ailloš* yhteydessä. Nimen käyttö

säilyi esityksessä Gaupin ehdotuksesta, koska sillä haluttiin sisällyttää konsertin nimeen meidän molempien aiempaa taiteellista historiaa. Samasta syystä nimi elää edelleen omaa elämäänsä ja käytän esitysnimeä itsekin konserteissa, joiden pääpaino on ensimmäisen soololevyni ohjelmistossa.

Toinen jatkotutkintokonsertti *Shamanviolin with Ailloš* (Musiikkitalo, Helsinki 20.2.2014) tutki mahdollisuutta transsitilassa soittamiseen yhteissoitossa pitäytyen tiukempien musiikillisten rajojen sisällä. Konsertin lähtökohtana oli monimutkaisia rytmisiä syklejä sekä sekatahtilajisuutta sisältävä vanhempi joikuperinne (ks. liite I), jota opettelin saamelaismuusikko Ingor Ántte Áilu Gaupin eli Aillošin johdolla yksityisesti. Hänen lisäksi kokoonpanoon kuului perkussionisti Otzir Godot.

Henkilöjoiut kantavat kokemuksellista muistitietoa edesmenneistä sukulaisista, ja joikaaja voi siten kokea dialogisen yhteyden heidän kanssaan. Gaup oli oppitunneillamme hyvin tarkka siitä, ettei joiuista puhuttaessa vahingossakaan sanota joiun kertovan jostakin, sillä joiku sisältää sen, mistä joikaaja joikaa tosiolevasti. Gaup määrittelee henkilöjoiut henkilön identiteetin soivaksi muodoksi rinnastaen ne henkilön käsialaan ja allekirjoitukseen. Aillošin kanssa opiskelu sekä vanhojen joikujen sekatahtilajisuuden ja muuntelun tutkiminen olivat tärkeä tutkimuksellinen vaihe, mutta ne rajautuvat tämän kirjallisen tutkielman ulkopuolelle. Transsitilojen, transsendenttisten kokemusten ja myyttisen dialogin tutkiminen toteutui paremmin tätä seuranneessa esityksessä *Karhunpeijaiset*, mutta se olisi tuskin ollut mahdollista ilman tätä vaihetta.

*Shamanviolin with Aillošin* ensiesiintyminen tapahtui Helsingissä saamelaisten kansallispäivänä 6.2.2014 Helsingin citysaamelaisten järjestämässä kansallispäivän juhlassa. Joikasin ensimmäistä kertaa yleisön edessä 300 saamelaisesta koostuvalle yleisölle, ja joiku oli saamelaisten hyvin tuntema Bierra Bierran henkilöjoiku. Bierra Bierra päättyi euforiseen tunnelmaan koko salin tanssiessa, ja lopulta illan aikaisemmat esiintyjät Ulla Pirttijärvi ja Johan Anders Bær eivät malttaneet olla tulematta lavalle joikaamaan mukanaamme. Konserttimme onnistui saamelaisyleisön edessä paremmin kuin itse jatkotutkintokonsertti Musiikkitalolla.

*Karhunpeijaiset*-esityksen aineksina oli sekoitus hantien, mansien, suomalaisten ja karjalaisten karhunpeijaisperinteitä sekä metsänenetsi Juri Vellan (2015, 123–140) moderneja runoja kokoelmasta *Mietteitä karhunpeijaisten jälkeen*. Karhunpeijaiset ovat olleet näissä kaikissa kulttuureissa merkittäviä yhteisöllisiä seremonioita. Suomen vanhin ja samalla yllättävän kattava kuvaus karhunpeijaisten kulusta on kuuluisa Viitasaaren karhuteksti 1600-luvulta (SKVR, IX4, 1096, myös Pentikäinen 2007). Hantien ja mansien karhunpeijaisperinne on todennäköisesti yksi rikkaimmista ja monimuotoisimmista maailmassa ja sitä koskeva aineisto on runsas. Artturi Kanniston mittavassa kirjasarjassa *Wogulische Volksdichtung I–VII* on yksi kokonainen kirja (Kannisto 1958, IV) omistettuna pelkille karhulauluille. Suoma-



lais-ugrilaisia kansoja voidaan runsaan karhurunoston pohjalta kutsua karhun kansaksi (Meri 1984; Pentikäinen 2006, 72).

Yksinkertaisimmillaan karhunpeijaiset olivat riitti, jossa surmattu karhu saateltiin takaisin taivaalliseen alkukotiinsa. Seremonia alkoi karhun metsästyksen valmistautumisesta ja päättyi karhun sielun saattelemiseen tuonilmaisiin. Hanteilla ja manseilla karhunpeijaiset kestivät neljästä viiteen päivään, ja niiden aikana kerrattiin näiden kansojen tärkeimmät mytologiset tapahtumat. Kannisto onkin painottanut karhunpeijaisten tutkimuksen tärkeyttä, jotta ymmärrettäisiin hantien ja mansien kulttuuria kokonaisvaltaisesti (esim. Kannisto 1907). Sama huomio toistuu useissa tutkimuksissa, joista itselleni tärkeimpiä on suomalais-ugrilaisten kansojen karhurunoutta ansiokkaasti koonnut antologia *The Great Bear* (Honko, Timonen & Branch 1993).

*Karhunpeijaiset*-esityksen tärkein lähdeaineisto oli nimenomaan runous. Runojen tutkiminen tuottaa runsaasti myös pragmaattista tietoa karhunpeijaisten kulusta, kohtausten tarkoituksiperistä ja toteutuksesta. Runoihin on tallentunut kokemuksellista maailmankuvaa, jota pyrimme toisintamaan omassa ajassamme uudella esityksellä, jonka mielsimme ajattomaksi yhteisölliseksi seremoniaksi. Hantien ja mansien perinteitä tutkimalla uusi versiomme karhunpeijaista sai paljon vaihtoehtoisia tekniikoita luonnon ilmentämiseen sekä leikin ja myyttisen dialogin synnyttämiseen. Esityksemme ei silti rekonstruoinut mitään karhunpeijaisten osaa sellaisenaan. Pikemminkin hantien ja mansien perinne antoi meille mahdollisuuden tutkia heidän esimerkinsä avulla omaa suhdettamme myyttiseen maailmaan ja myyttiseen karhuun, jonka jäljet jatkuvat omassa ajassamme ja ympäristössämme.

Esityksessä haettiin tietoisesti myyttistä dialogia karhuenteetin kanssa käyttämällä hypnooseja hypnoterapeutti Kira Gyllenbögelin ohjauksessa. Hypnooseilla haettiin toisaalta esiintymisvalmennuksen kautta mahdollisimman luontevaa tapaa olla omana itsenään esityksen sisällä. Toisaalta niillä pyrittiin tehostamaan esiintyjien mentaalisia edellytyksiä käydä ja kokea myyttistä dialogia. Toisin sanoen pyrkimyksenä oli luoda mahdollisimman turvallinen tila, jossa kukin sai olla niin kuin halusi ja parhaaksi koki, mutta jossa oli myös tilaa päästää irti arkitodellisuudesta sallien muuntuneita tietoisuuden tiloja. Muuntuneiden tietoisuuden tilojen tutkiminen *Karhunpeijaiset*-esityksen työryhmän kanssa ei olisi ollut mahdollista ilman hypnoterapeutti Kira Gyllenbögelin vahvaa ammattitaitoa. Hänen läsnäolonsa harjoituksissa ja kaikissa esityksissä loivat tutkimukselle välttämättömän turvallisen tilan sekä itselleni että muille. Harjoitteiden valinnassa käytettiin ennakkoivaa eettistä arviointia, ja mahdollisilta ongelmilta myös välttyttiin.

Musiikillisesti teos löysi sekä aiempien tutkintokonserttien kokeilujen että arkistomateriaalien avulla asynkronisen yhteissoiton tavan, jossa työryhmä kykeni ilmentämään itsenäisiä musiikillisia maailmoja samanaikaisesti. Soitimme yhdessä toisitamme poikkeavissa vireissä, tempoissa, tahtilajeissa ja luonteissa, mikä synnytti



hypnoottisia äänikuvia. Asynkroninen yhteissoitto toteutui eri tavoin esityksen kaikissa kohtauksissa.

Alun perin keskityin tutkimaan myyttistä dialogia vain esiintyjien näkökulmasta, mutta teoksen saama runsas yleisöpalaute ja yleisön reaktiot esityskaudella osoittivat myyttistä dialogia tapahtuvan myös osallistujien parissa. Osalle esiintyjistä ja osallistujista *Karhunpeijaiset* mahdollistivat transsendenttisen kokemuksen. Tästä johtuen myös yleisöpalautteet ja yleisön reaktiot on otettu osaksi tätä tutkielmaa, vaikka niiden keräämiseen ei ollut suunniteltua metodologiaa.

Hantien ja mansien osallistaminen esityksen tekoon ja sen arviointiin jäi suunniteltua vähäisemmäksi. Ohjaavaksi opettajaksi pyytämäni Vladimir Shestalov kuoli yllättäen juuri ennen vuoden 2014 Siperian matkaa (tarkemmin luvussa 5.1). Valmistusta *Karhunpeijaiset*-esitystä ei myöskään valitettavasti onnistuttu viemään Hanti-Mansiaan. *Karhunpeijaiset*-esityksen työryhmä teki kuitenkin muutaman konsertin Ohtoni-nimellä, ja esiinnyimme Helsingin Juhlaviikoilla Art goes Kapakka -tapahtumassa vuonna 2016. Obinugrilainen kansallisteatteri esiintyi Stage-festivaalilla samaan aikaan konserttimme kanssa Korjaamalla näytelmällä *Eikä päivä pääty*. Oli kohtalon ivaa, että edes silloin teatterin näyttelijät eivät päässeet katsomaan konserttia. Tuottaja Hinriikka Lindqvist kuitenkin kuvasi puhelimellaan osan konsertistamme ja lähetti näitä klippejä edelleen obinugrilaisille näyttelijöille. Myöhään samana iltana lähdin tervehtimään heitä Korjaamolle, missä minut vastaanotti kiihtynyt näyttelijöiden joukko kysyen: ”Missä on se nainen, joka laulaa meidän kansanlauluja ääntäen hantin kieltä täydellisesti!?” Heidän oli vaikea uskoa Kantelisen oppineen kansanlaulun täydellisen ääntämyksen käymättä koskaan Hanti-Mansiasa. Työhömmä suhtauduttiin yleisesti samalla myönteisyydellä ja kannustuksella kuin ennenkin.

Neljäs taiteellinen osakokonaisuus oli teatteriyhdistys Ruska Ensemblen toteuttama näytelmä *Arktinen Odyseeia* (2017) yhdessä Suomen Kansallisteatterin ja Grönlannin kansallisteatterin Nunatta Isiginnaartitsisarfan kanssa. Tämä mahdollisti myyttisen dialogin ja esiintyjän transsitilan toteutumisen tutkimisen grönlantilaisen maskitanssija Connie Kristoffersenin työssä. Kristofferssen oli tuolloin vielä uransa alussa maskitanssijana, mutta oli saanut lahjakkuudestaan jo Grönlannissa tunnustusta. Sain seurata Kristofferssenin kehitystä koko harjoituskauden ja 21 yhteisen esityksen aikana, samalla häntä haastatellen. *Arktisen Odyseeian* vierailu Nuuk Nordisk -festivaalilla Grönlannissa 2017 taas johti ystävyteen vanhemman ja maailmanlaajuisesti tunnetun maskitanssija Elisabeth Heilmann-Blindin kanssa. Hänen kanssaan työskentely on syventänyt myyttisen dialogin tekniikoiden ymmärrystäni huomattavasti. Molempien käytäntöperusteinen näkökulma myyttiseen dialogiin esitetään tutkielman kolmannessa luvussa (3.2.2).

*Arktinen Odysseia* -näytelmä esitettiin myös striimattuna Inarin saamelaismuseo Siidassa. Esityksen taltiointi kuuluu tähän tutkielmaan erityisesti Kristoffersenin maskitanssin osalta (AO 02:10:00–02:22:30). Kristoffersenin lisäksi lavalla oli kanssani Niillas Holmberg ja Anra Naw. Näytelmä tehtiin devising-menetelmällä eli käsikirjoitus syntyi harjoitusprosessin aikana ryhmätyönä työryhmäläisten kokemuksista ja niiden yhteisestä tutkimisesta näyttämöllä. Näytelmän ohjasi Jarkko Lahti, koreografina toimi Samuli Nordberg, dramaturgina Ari-Pekka Lahti ja valosuunnittelijana Nadja Räikkä. Teoksen sisältöä lähdettiin tuottamaan kysymällä teokseen osallistuvilta alkuperäiskansojen taiteilijoilta, minkä tarinan tai aiheen he halusivat itse tuoda näyttämölle. Kuvaavaa on, että kun Jarkko Lahti ja Ari-Pekka Lahti esittivät tämän kysymyksen Nuukissa toimivalle Grönlannin kansallisteatterille, vastaus oli, ettei kukaan ollut koskaan aikaisemmin lukuisissa aiemmissa yhteistyöpyynnöissä kysynyt heiltä heidän omista intresseistään.

Viides tutkinnon taiteellinen osakokonaisuus on soololevyäni *Bear Awakener* (2022). Levyn teemana ovat kielentutkija Artturi Kanniston Siperiassa 1900–1906 keräämät mansien karhunherättelylaulut, jotka ovat karhunpeijaisperinteen konkreettisimpia esimerkkejä myyttisestä dialogista (Kannisto 1905c; 1906a–c). Levyl-



Kuva 6. *Bear Awakener* ilmestyi tavallisen CD-levyn lisäksi numeroituna 100kpl erikoispainoksena, johon kuuluu käsin nidottu 40-sivuinen kansilehti, analogisesti printattuja valokuvia ja Angela Bazarinin karhukoru. CD-levy on käsintehtyissä pellavataskussa ja pakkaus on kovakantinen pellavakankaalla päällystetty laatikko. Kokonaisuuden graafinen suunnittelija on Karoliina Pärnänen ja valokuvat ovat Ulla Nisosen. Kuva: Virko Kolulahti 2022

lä palasin *Karhunpeijaiset*-esityksestä pois jääneisiin arkistomateriaaleihin siirtäen pääpainon painetuista runoista Kanniston äänittämiin laulumelodioihin. Näitä materiaaleja olen tutkinut lukien ja kuunnellen, tehden transkriptioita ja verraten niitä A. O. Väisäsen (1937) julkaisemiin aiempiin nuotinnoksiin sekä ennen kaikkea soittamalla ja luomalla omia versioitani arkistonauhoitteista. Levyllä on myös kolme sovitusta *Great Awakening* -levyllä (Niemi & Jukkara 2001) julkaistuista hantien kappaleista esittäjiltä Sergei Vasilevich Ketchimov, Timofey Ivanovich Ketchimov ja hänen poikansa Semën Timofeevich Ketchimov. *Bear Awakener* -levyn laaja kansilehti tarjoaa kuulijalle tiivistetyn tietopaketin mansien ja hantien edesmenneistä laulajista ja heidän suhteestaan karhuentiteettiin. Levy on samaan aikaan perinneuskollinen ja hyvin henkilökohtainen.

Levyä ei ole tällä hetkellä saatavilla suoratoistopalveluista. Levyn yksittäisten raitojen leviäminen sattumanvaraisille soittolistoille voisi johtaa vääriin representatioihin eikä levyä tule erottaa kansilehdestään, jossa kerrotaan laulujen alkuperästä, sisällöstä ja Kanniston fonografeille äänittämistä laulajista, joita olivat Sosvan kylästä Konstantin Atjin, Savelj Vingalev ja Jakov Tasmanov sekä Pelymka-joelta Feodor Jeblankov ja Andrei Ljälkin.

### 3 Myyttinen dialogi

Alunperin tämän taiteellisen tutkimuksen tarkoituksena oli keskittyä ainoastaan muusikon soittaessa tapahtuviin muuntuneen tietoisuuden tiloihin. Ajatuksena oli tutkia niitä ilmaisullisena välineenä sekä yksin että yhteissoitossa. Pro gradu -tutkielmassani olin todennut itkuvirsien suuria yksilöllisiä eroja sallivien musiikillisten rakenteiden tukevan itkijän vaipumista surutilaan (Rounakari 2005, 65–67). Samaan aikaan olin säveltänyt itkuvirsiin pohjautuvan teoksen jousiorkesterille (Rounakari 2002). Jatko-opinnoissani ajattelin säveltäväni uutta musiikkia tutkimalla erityisesti niitä Siperian kansoilta tallennettuja lauluja, joiden esityksiin on liittynyt olennaisena osana laulajan muuntunut mielentila (esim. Kulemzin 2006, 26).

Suunniteltu aineistoni sisälsi myös itkuvirsiä ja joikuja. Karjalaisiin hautausperinteisiin liittyi olennaisesti ajatus siitä, että vainaja ei kuule enää tavallista puhetta, mutta kuulee itkuvirren avulla välitety viestit (esim. Honko 1972, 163; Konkka 1985, 92; Stepanova 2014, 214–223; Silvonen 2022, 42). Šamanismia käsittelevässä kirjallisuudessa toistuvat kuvaukset istunnoista, joissa useimmiten rummuttamalla transsiin menevä šamaani matkustaa maailmankerrostumien läpi keskustellakseen toisissa todellisuuksissa olevien henkien ja entiteettien kanssa (esim. Siikala 1978; Siikala 1992, 41–42; Lehtisalo 1924, 152–155; Findeisen 1956, 141–156; Bogoraz 1910; Eliade 1972; Harva 1933, 356–371; Hoppál 2007). Minna Riikka Järvisen pohjoissaamelaisista joikuperinnettä käsittelevä tutkimus *Maailma äänessä* (1999) sisältää katkelman, jossa joiku on vastaavassa roolissa rummutustakin tärkeämpi väline<sup>6</sup>. Järvinen käyttää šamaanin synonyyminä suomenkielistä noita sanaa, joka on lähellä saamenkielellä šamaania tarkoittavaa sanaa noaidi.

Noitaistunnossa joiku on ollut voimallinen väline: se kutsui apuhengen ja vaivutti noidan transsiin. Transsissa noita etsi ongelmanratkaisuja muilta todellisuuden tasoilta. Noitumistilanteessa rummunsoitolalla säestetty joiku on ollut yhteys ja silta muille maailmantasoille. Vastaavasti noidan avustajan tai avustajien on hallittava yhtä voimallinen joiku saadakseen yhteyden šamaaninsa muissa todellisuuksissa matkaavaan sieluun ja palauttaakseen sen niin kutsuttuun keskiseen maailmaan.

Järvinen 1999, 123

Musiikin, muuntuneen tietoisuuden tilan ja niiden avulla avautuvan kommunikation yhdistäviä kuvauksia on myös itkuvirsien, joikujen ja šamanismin ulkopuolel-

---

<sup>6</sup> Ingor Ántte Áilu Gaup (haastattelu 2013) kertoi, että joikujen rituaalisesta käytöstä johtuen joiuilla on syklinen luonne vailla ennalta määriteltyä alkua ja loppua, koska noaidin avustajan tuli kyetä joikaamaan katkeamatta niin kauan kuin tilanne vaati.

la. Tunne ihmisten välistä kanssakäyntiä laajemmasta kommunikaatiosta välittyy myös historioitsija Vladislav Kulemzinin kirjoituksesta, joka käsittelee laulamista hantien karhunpeijaisissa yleisellä tasolla.

Pyhät ja jopa tavallisemmatkin laulut esitetään erityisessä psyykkisessä tilassa (psychic state). Monotoninen teema, jota laulaja varioi oikukkaasti, ja säkeiden lisäksi suurtenkin tekstiosuuksien toistaminen johtaa lähes ekstaattiseen tilaan. Tämä kaikki aikaansaa tunteen, jossa kauan sitten sattuneet tapahtumat toistuvat uudelleen. Laulaja johdattaa kuulijat muinaisiin aikoihin, ikään kuin hän loisi ne uudelleen laulunsa avulla. Pitkäkestoisina laulut irrottavat sekä laulajan että yleisön todellisuudesta... Usko kaikkien tapahtumien todenperäisyyteen, olivat ne sitten myyttejä tai kansantaruja, on oleellinen osa hantien kansankulttuuria. Ihmiset uskoivat myyttisten sankarien, johtajien, sotureiden, kaikkien hyvien ja viisaiden olevan elossa tälläkin hetkellä, ja että he olivat valmiita antamaan apuaan.

Kulemzin 2006, 26, suom. TR.

Musiikin rituaaliset funktiot ja muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin liittyvä erityinen kommunikaatio olivat läsnä omassa ajattelussani tutkimuksen alusta lähtien, mutta niiden tutkimiselle ei tuntunut olevan edellytyksiä. Soittaessa koetut muuntuneen tietoisuuden tilat vaikuttivat jo sellaisenaan kunnianhimoiselta tutkimusaiheelta, ja olin rajannut tutkimussuunnitelmani sen mukaisesti. Myyttien tutkiminen, tässä tapauksessa myyttien kontemplointi taiteen keinoin, ei ollut alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassa mukana muuten kuin aineiston osalta, jossa oli myyttisiä aineksia sisältäviä kappaleita. Myyttinen kuvasto ja muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin viittaavat esityskonventiot ilmenevät usein rinnakkain. Tästä huolimatta alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassani kaikki viisi jatkotutkintokonserttia olivat nimenomaan konsertteja, enkä uskonut päätyväni laajentamaan ensimmäistäkään niistä seremonialliseksi esityskokonaisuudeksi, mikä *Karhunpeijaiset*-esityksessä tapahtui.

Tutkimukseni suunta muuttui vuoden 2014 kenttämatkan ja erityisesti Maria Kuzminitsna Voldinan haastattelun jälkeen, jossa korostui jälleen musiikin funktio kommunikaation välineenä. Voldinan mukaan hantien kansanmusiikin yleiset piirteet, melodiat ja rytmit ovat syntyneet luontoa kuunnellen, vuorovaikutuksessa ympäröivän luonnon kanssa. Arkinen yhteys luonnonympäristöön muovaa yksilön luonnetta ja identiteettiä, mikä kuuluu sekä kansanlauluissa että niiden yksilöllisissä tulkinnoissa. Kysymyksiin transsista ja laulaessa tapahtuvista transsitiloista Voldina vastasi niin ikään vuorovaikutteista kommunikaatiota korostaen. Hänen vastauksensa transsitiloista olivat käytännössä kuvauksia eri tilanteista, joissa hän oli kommunikoinut enemmän-kuin-ihmisten kanssa. (Luku 3.2.1.)

Transssia ei tuntunut enää tämän jälkeen mielekkäältä tutkia ilman sen mahdollistamaa kommunikaatiota. Transsi vaikutti sitovan laulajan ja laulettavan aiheen erottamattomalla tavalla toisiinsa. Matkan jälkeen ajatus karhunpeijaisiin kuuluvia lauluja sisältävästä konsertista muuttui riittämättömäksi, ja *Karhunpeijaiset*-esityksen tavoitteeksi nousi kommunikaatio myyttisen karhun kanssa. Lähtökohtani oli, ettei karhu tai karhuntalja karhunpeijaisissa edusta karhua vain yksilönä, vaan karhua entiteettinä, joka on myös myyttinen toimija.

Analysoidessani jälkepäin *Karhunpeijaiset*-esitystä, työn eri vaiheita, työryhmän kokemuksia ja yllättäviä yleisöpalautteita, syntyi tarve nimetä musiikin (taiteen) kautta transsitilassa tapahtuva kommunikaatio omalla termillään. Näin se, mitä tutkittiin hankalasti määriteltävänä ja useiden tekijöiden yhdistelmästä syntyvänä ilmiönä, synnytti termin myyttinen dialogi. Termi ei liene täydellinen, mutta toivon sen auttavan sekä ilmiön tunnistamista että siitä käytävän keskustelun lisääntymistä.

### 3.1 Myyttisen dialogin olemus

Myyttistä dialogia käydään monin eri tavoin, ja siitä syntyvä kokemusten kenttä on laaja. Yksinkertaisimmillaan taiteilija voi teosta luodessaan tai sitä esittäessään antaa asioiden tapahtua intuitiivisesti, samalla kun hän on sellaisessa mielentilassa, jossa intuitiota ohjaa yhteyden kokemus johonkin määrittelemättömään. Voimakkaimmillaan myyttinen dialogi ilmenee transsendenttisten kokemusten sisällä syntyvinä oivalluksina, jotka muuttavat peruuttamattomasti kokijan identiteettiä ja kognitiivisia prosesseja.

Dialogilla tarkoitetaan tässä yhteydessä tiedon luomista vuorovaikutteisessa suhteessa käyttäen taiteelliselle toiminnalle tyypillisiä ei-sanallisia tai enemmän-kuin-sanallisia<sup>7</sup> kommunikaation muotoja. Vuorovaikutteinen yhteyden kokemus heijastuu taiteelliseen työhön esimerkiksi muuttamalla muusikon tulkintaa tai improviisaatiota soittohetkellä. Myyttisyydellä viitataan tässä dialogin kokemuksen ulottumista itse kokemusta laajempaan merkitysten verkostoon. Dialogilla on myyttinen luonne, koska se sisällyttää itseensä sekä aikaan sidotun ja välittömästi läsnäolevan että ikuisen ja tuonpuoleisen. Samoin kuin myytitkin, myyttinen dialogi ilmentää, välittää ja tuottaa käsityksiä maailmasta ja sen järjestyksestä arkilogiikasta irtautuen. (vrt. Siikala 2013, 53; Gaster 1984.)

---

<sup>7</sup> Esimerkiksi laulussa on usein sekä sanoja että enemmän-kuin-sanallisia tapoja välittää tietoa ja tunteita.

Myyttisen dialogin osapuolia ovat kokija ja mikä tahansa kokijan ulkopuolinen entiteetti, enemmän-kuin-ihminen, jonka kokija aistii joko tietoisesti tai ei. Uskonnollisissa perinteissä ja animistisessä kontekstissa tälle itsen ulkopuoliselle voimalle löytyy usein jokin myyttiseen maailmaan kuuluva yleisesti tunnettu toimija, joka voidaan nimetä. Se voi olla mikä tahansa tunnettu myyttinen hahmo tai myyttisen kerronnan piiriin kuuluva eläin, ilmiö tai jopa paikka: Jumala, Krishna, Tapio, enkeli, haltija, apuhenki, voimaeläin, Väinämöinen, Louhi ja niin edelleen. Toimija voi olla myös esivanhempi tai kuka tahansa edesmennyt henkilö, joka on kuollessaan siirtynyt tästä ajasta tuonilmaiseen eli myyttiseen maailmaan.

Myyttisessä dialogissa kokijan vastaparina oleva ulkopuolinen voima voi olla myös myyttiseen kuvastoon liittymätön toimija, kuten esimerkiksi korkeampi itse tai vaikkapa arkisessa ympäristössä oleva luonnonelementti, kuten pihapiirissä tärkeäksi koettu puu tai kivi. Dialogissa syntyvä tieto voi tulla myös itsestä, mutta arkisen ajan ja paikan tuolta puolen eli ajasta, jolla ei ole lineaarista luonnetta.<sup>8</sup> Esimerkiksi hypnoterapiassa hypnotisoitava voi hakea tietoa siltä versiolta itseään, joka on elänyt ennen jotakin traumaattista tapahtumaa. Profaanisessa transsendenttisessä kokemuksessa, jota lapsuuteni esiintymiskokemukset edustavat, kokemus itsen ulkopuolisesta voimasta ei asetu myyttiseen tai uskonnolliseen kuvastoon, mutta se ei vähennä kokemukseen sisäänrakennettua tunnetta yhteydestä johonkin tärkeään ja itseään suurempaan.

Oleellinen ero jo olemassaoleviin käsitteisiin, jotka kuvailevat ihmisen käymää vuoropuhelua henkimaailman tai enemmän-kuin-ihmisen kanssa on, että myyttinen dialogi on erottamattomasti yhteydessä taiteen tekemiseen muuntuneessa tietoisuuden tilassa. Myyttinen dialogi on myös vakaumuksellisuudesta riippumaton asia. Sitä esiintyy sekä tarkkaan rajatuissa uskonnollisissa konteksteissa että uskomuksellisesti määrittelemättömissä yksityisissä kokemuksissa, joilla voi olla lukuisia selitysmalleja jo yksilön omassa mielessä.

Myyttistä dialogissa kommunikointia on tapahtunut, jos yhteyden kokemus saa aikaan muutoksia kokijan tiedollisissa prosesseissa tavalla tai toisella riippumatta siitä, onko kokija kykenevä selittämään, miten kommunikaatio tapahtui tai kenen kanssa hän dialogia kävi. Tämä väittämä on hyväksyttävissä, koska mystisen kokemuksen ytimessä on syvällinen yhteyden kokemus ja ymmärrys kaiken olemassa olevan yhteydestä (Stace 1960, 132), eli kokija ei koe olevansa kokemuksen hetkellä yksin. Se, että kokija ei välttämättä ole tietoinen siitä, miten tässä yhteyden kokemuksessa tieto tai oivallukset syntyivät, mistä tai keneltä ne tulivat, ei johda siihen, että kommunikaatiota ei olisi tapahtunut. Toisinaan pelkkä yhteyden tunne synnyttää tietoa ikään kuin automaattisesti. Myös etnomusikologi Gilbert Rouget tunnistaa kirjassaan *Music and Trance* (1985, 26) yhtenä mystisen transsin muo-

---

<sup>8</sup> Kosmologi ja teoreettinen fyysikko Stephen Hawking (1996) kuvasi tällaista aikaa horisontaalisen ajan vastaparina olevana vertikaalisena aikana.

doista yhteydellisen transsin, jossa yhteys jumalallisen olennon ja ihmisen välillä koetaan eräänlaisena oivalluksena, ilmestymisenä tai valaistumisena. Oivallukset ovat itsessään dialogisen vuorovaikutuksen tulos, koska ne ovat syntyneet osana yhteyden kokemuksesta. Ilman sitä ei olisi oivalluksiakaan.

Koen luonnollisen ja yliluonnollisen välisen rajan yhteiskunnassamme tarpeettoman jyrkkänä osittain siksi, että liian moni melko yleinen ilmiö elää piilossa ja vähäteltyinä, jos se poikkeaa tarkkaan rajatusta normaalista. Vertailun vuoksi mainitsen Andrew Greedeyn ja William McCreadyn tutkimuksen ”Are we a Nation of Mystics” amerikkalaisten mystisistä kokemuksista vuodelta 1979. He kysyivät 1500:lta satunnaisotannalla valitulta ihmiseltä, onko heillä ollut kokemusta, jossa he tuntevat jonkin itsensä ulkopuolisen henkisen voiman tai olennon läsnäolon lähellä tavalla, joka nostaa heidät itsensä ulkopuolelle. Kaksi viidestä vastasi tähän kyllä. Näille henkilöille esitettiin jatkokysymyksiä kokemukseen liittyen. Alla on lista tutkimuksen yleisimmistä mystisen kokemuksen kautta koetuista vaikutuksista vastaajien joukossa:

1. Syvällinen rauhan tunne	(vastaajista)	55%
2. Varmuus, että kaikki asiat ratkeavat parhaalla tavalla		48%
3. Halu auttaa muita		43%
4. Varmuus, että rakkaus on kaiken ytimessä		43%
5. Naurua ja ilon tunteita		43%
6. Voimakas emotionaalinen kokemus		38%
7. Merkittävä ymmärryksen ja tiedon lisääntyminen		32%
8. Tuntemus kaiken yhteydestä ja ymmärrys omasta paikasta		29%
9. Luottamus omaan kykyyn selviytyä		27%
10. Tunne uudesta omasta elämästä tai elämästä uudessa maailmassa		27%
11. Kykenemättömyys kertoa mitä itselle on tapahtunut		26%
12. Tunne, että koko maailmankaikkeus on elävä		25%
13. Tunne, jossa jokin itseäni voimakkaampi on ottanut oman persoonani hallintaansa		24%
14. Tunne valtavasta henkisestä tai fyysisestä kasvusta		22%
15. Tunne tulen lämmöstä		22%



Greedeyn ja McCreadyn listassa kuvatut kokemukset ovat universaaleja, ja niitä ilmenee transsendenssin yhteydessä kaikissa kulttuureissa (myös Goodman 1988, 36; Rouget 1985, 3). Walter T. Stace pyrki ensimmäisten joukossa määrittelemään mystisen kokemuksen keskeisintä universaalia luonnetta teoksessaan *Mysticism and Philosophy* (1960). Mystistä kokemusta parhaiten määrittävä tunne on hänen mukaansa syvällinen yhteyden kokemus ja ymmärrys kaiken olemassa olevan yhteydestä (1960, 132). Hän listaa yhdeksän mystisille kokemuksille luonteenomaista piirrettä, jotka ovat: (1) Ymmärrys kaiken yhteydestä (unitary consciousness), (2) itsen ja ympäristön välinen erottamaton yhteys, (3) ajan ja paikan tajun hämärtyminen tai katoaminen, (4) kokemus kaikesta elävänä, (5) kokemus objektiivisesta uudesta tiedosta (noeettinen tieto), (6) tuntemus pyhydestä, (7) syvä rauhan ja ilon kokemus, (8) paradoksisuus (mikä ilmenee epäloogisissa ja ristiriitaisissa tavoissa kuvailla kokemusta) sekä (9) kykenemättömyys ilmaista, mitä itselle on tapahtunut.

Stacen listaus on toiminut tärkeänä lähtökohtana mystisten kokemusten analysoinnissa. Listan pohjalta on luotu laajassa käytössä oleva Mystic Experience Questionnaire (MEQ30 ja MEQ43), jolla on tutkittu alunperin psilositybiinin käytön aiheuttamia mystisiä kokemuksia (esim. Pahnke 1963). Kyselytutkimukset MEQ30 ja MEQ43 ovat myös osoittautuneet luotettavaksi tavaksi määrittellä yksittäisen kokemuksen luonne mystiseksi sen tuottamien universaalien vaikutusten perusteella (esim. MacLean et al 2012 ja Barret et al 2015).

Mystisten kokemusten vaikutukset ovat itsessään mielenkiintoisia ja tavoittelemisen arvoisia riippumatta siitä, millä menetelmällä, millaisessa sosiokulttuurisessa ympäristössä tai millaisen uskonnollisen kuvaston kanssa kokemukset ovat ilmenneet. On hyvin todennäköistä, että moninaiset transsendenssia tavoittelevat seremoniat ovat tietoisesti hakeneet juuri näitä vaikutuksia sekä yksilöllisesti että yhteisöllisesti. Parhaiten aikaa kestäneet seremoniat ovat todennäköisimmin tässä myös onnistuneet. Rituaaleja olisi hyvä tutkia myös transsendenttisiä kokemuksia tuottavana monitasoisena teknologiana, jonka perinteisin tietotaito manifestoituu taiteessa. Myyttejä ja mytologioita ei olisi olemassa ilman taiteellista ilmaisua, ja kyky selittää maailmaa myyttejä luomalla on saattanut olla taiteen ensimmäinen tehtävä kalliomaalauksista ylimuistoisiin seremoniallisiin tansseihin ja lauluihin.

Kokemus ja ymmärrys kaiken olemassaolevan elollisuudesta ja keskinäisestä yhteydestä on myös animistisen maailmankuvan perusta. Transsendenttisen kokemuksen universaali luonne ja animismin universaali luonne ovat identtiset. Voidaan jopa kysyä, kumpi oli ensin, transsendenttinen kokemus vai animistinen maailmankuva? Tai onko toinen edes mahdollinen ilman toista luonnonkansojen sosiokulttuurisessa ympäristössä? Šamanismia tutkivan Michael Winkelmanin (2004) mukaan šamanismi on neuroteologiaa, joka ilmentää biologisesti rakentuneita tietokäsityksiä ja auttaa meitä ymmärtämään, että uskonnollisuudella on biologinen perusta. Šamanistiset toimintamallit tulevat kaukaisista fylogeneettisistä juurista, joihin liittyy rituaalien käyttäminen tavalla, joka koordinoi sosiaalisia toimintamalleja tehostaen

limbisten ja alempien aivorakenteiden yhteyksiä otsalohkoon, mikä lisää tietoisuutta, tarkkaavaisuutta, itsetuntemusta, oppimista ja muistitoimintoja, tunteita ja sosiaalista sitoutumista. Šamanismin biologinen perusta heijastaa kehittyneitä psykologiaa ja on siten luonnollinen ja perusteltu paradigma uskonnollisten kokemusten teorioille (Winkelman 2006, 90).

Animismin määritelmä on hakenut muotoaan pitkään, mutta viimeisimmissä näkemyksissä on etäännytty animismin uskonnollisesta painotuksesta ja siirrytty fenomenologisempaan suuntaan, jossa lajienväliset suhteet, yhteiselo ja kommunikaatio korostuvat (esim. Hallowell 1960; Harvey 2010). Ekologisen filosofian kiinnostaviin tutkijoihin kuuluva David Abram (esim. 1996 ja 2005) on määritellyt animismia tavalla, jossa dialoginen suhde enemmän-kuin-ihmisiin (more-than-human) muodostaa kokemuksellisen verkoston. Abram pohjustaa näkemystä Maurice Merleau-Pontyn klassikkoteoksen *Phenomenology of Perception* (1945) huomiolla siitä, että kaikki havaintomme ovat alusta alkaen olleet vastavuoroisia havaitsijan ja havainnoitavan välillä, avointa dialogia, jossa aistiva ruumiimme jatkuvasti vastaa ja mukautuu siihen, mitä ruumis aistii, johon se, mitä aistitaan, vuorostaan vastaa takaisin tavoilla, jotka sulkevat vivahteikkaan olemuksensa vain aistijan koettavaksi. Fenomenologia tunnustaa sen, ettei ihminen lopulta koskaan koe mitään ilmiötä puhtaasti elottomina ja reagoimattomina. Dialogisuus on sisäänrakennettu jo havaitsemisen toimintoon. (Abram 2005, 1.)

Abram kirjoittaa oppineensa Balilla tapaamiltaan šamaaneilta muuntuneiden tietoisuuden tilojen olevan ensisijaisesti kommunikaation väline:

Heimokulttuureissa se mitä kutsumme ”magiaksi” saa merkityksensä siitä tosiasiasta, että alkuperäiskansojen ja suullisen perinteen kontekstissa ihmiset kokevat oman tajuntansa vain yhdeksi monista tietoisuuden muodoista. Perinteinen ”noita” kehittää kyvyn muuntaa tietoisuuden tilaansa ensisijaisesti saadakseen yhteyden muihin tunteisiin ja tietoihin elämänmuotoihin, joihin ihmisen elämä erottamattomasti kietoutuu. Tietäjä voi toivoa saavuttavansa yhteyden muiden lajien kanssa ja niiden ehdoilla ainoastaan riisumalla hetkeksi kulttuurisesti yleisesti hyväksytyin havainnointimallinsa. Vain muuttamalla aistiensa tavallista järjestäytymistä tietäjä voi päästä yhteiseen tajunnantilaan monien erilajisten olentojen kanssa, jotka täyttävät hänen paikallismaisemansa. Ja tämä taito on se, joka määrittää šamaanin: taito poistua oman kulttuurinsa havainnoinnin vallitsevista rajoista, jotka tulevat vahvistetuiksi sosiaalisten tapojen, tottumusten, tabujen ja ennenkaikkea puheen ja kielen kautta, ja siten saavuttaa yhteys muihin ympäristössä asuviin toimijoihin ja oppia heiltä. Hänen taikavoimansa on juuri tämä herkkyys kuulla ne merkitykselliset pyynnöt, laulut, avunhuudot ja eleet, jotka resonoiivat suuremmissa enemmän-kuin-ihmisten maailmassa.

Näin ollen taika on kenties alkuperäisimmässä muodossaan ympäröivän maailman kokemista monimuotoisista älykkyyksistä koostuvana;

intuitiivista tietoa siitä, että jokainen muoto, jonka havaitsemme – ohi lentävästä varpusesta ruohon korrella lepäävään karpäseen ja ruohonkorteen itseensä – on kokeva muoto, entiteetti, jolla on omat lainalaisuutensa ja aistimuksensa, vaikkakin nuo aistimukset ovat hyvin erilaisia kuin omamme.

Abram 1996, 9, suom. TR.

Abram ei rajoita tätä enemmän-kuin-ihmisiin ylettyvää kommunikointia vain noidan tai šamaanin ominaisuudeksi, vaikka hän näkeekin tämän taidon määrittävän šamaaniuden. Lajit ylittävä kommunikointi on päinvastoin varsin yleinen kyky animistisissa kulttuureissa, mutta šamaanin rooli on olla tähän kommunikointiin erikoistunut eksperti, ongelmien ratkoja ja kommunikoinnin laadun ja vaikutuksien vastuullinen valvoja muita laajemmassa vuorovaikutteisessa mittakaavassa. (Ks. esim. Abram 2005, 3.)

Abram (esim. 1996, 8) kritisoi aikaisempaa antropologista tutkimusta siitä, että šamaanin toiminta liitetään liian herkästi yliluonnolliseen, jolloin šamaanin toiminnan ekologiset funktiot (eli erilaiset ihmisen selviytymiseen vaikuttavat tekijät monilajisessa ja jaetussa ekologisessa ympäristössä) ovat jääneet huomioimatta. Erehdyksen voi nähdä johtuvan modernin sivistyneen ihmisen yleisestä tavasta katsoa luontoa deterministisenä ja mekaanisena, jolloin kaikki, mikä on ihmisen ymmärryksen ulkopuolella, selittyy jonakin näkymättömänä, ei-fyysisenä ja luonnon ulkopuolella olevana eli yliluonnollisena (1996, 8). Abram näkee useimpien mystisten voimien ja entiteettien, joiden kanssa šamaani kommunikoi, olevan lopulta samoja luonnon voimia – kasveja, eläimiä, metsiä, tuulta – jotka kirjanoppineelle ”sivistyneelle” eurooppalaiselle ovat usein olemassa vain maisemana, miellyttävänä taustakankaana ihmiselle tärkeämpien huolenaiheiden alla (1996, 9).

Abramin huomio ei rajoitu vain antropologiaan. Etnomusikologisissa tutkimuksissaakin on usein ymmärretty varsin pinnallisesti luonnonkansojen musiikin intiimi suhde ympäröivään luontoon. Musiikin ja luonnon välinen suhde on erittäin pragmaattinen ja kiinnittyy primääriseen selviytymiskykyyn<sup>9</sup>. Ihmisen, jonka koko elämä on jokaisena hetkenä konkreettisesti riippuvainen hänen välittömästä luonnonympäristöstään, tulee osata kommunikoida, kuunnella ja tulkita ympäristön viestejä lähes vaistonvaraisesti. Nämä taidot taas kehittyvät kuuntelun ja ääntelyn eli musiikillisen toiminnan kautta. Jos modernin kaupunkilaisen selviytymiskyvyn ytimessä ovat sosiaaliset taidot kaupunkikulttuurissa, luonnonkansoilla sama funktio on kommunikaatiotaidoilla, jotka ylettyvät enemmän-kuin-ihmisiin.

---

<sup>9</sup> Minna Riikka Järvisen (1999, 133–134) haastattelema saamelainen Maarit Anna Paadar kertoi muun muassa joiuista, joilla pidettiin petoeläimet poissa porotokan luota, sekä eläinten ääniä imitoivista joiuista, joita käytettiin apuna metsästyksessä.

## 3.2 Myyttinen dialogi käytännössä

### 3.2.1 Kansanlaulaja Maria Kuzminitsna Voldinan ajatuksia

Hantien suuresti rakastama kansanlaulaja ja monialainen perinteenkantaja Maria Kuzminitsna Voldina (jota on myös šamaaniksi kutsuttu) vastasi kysymykseeni hantien kansanlaulujen melodioiden ja rytmikan alkuperästä kertomalla hantien perinteisestä musiikkikasvatuksesta, jossa käytännössä kaikki osa-alueet saavat alkunsa luonnosta ja luonnon kuuntelun harjoituksista. Samalla niissä opetellaan tulkitsemaan luonnon lähettämiä viestejä:

Minulle opetettiin lapsena puiden erilaisten äänten hienoudet. Kun elät metsässä, on erittäin tärkeää oppia kuuntelemaan ääniä ja niistä ymmärtämään, mitä metsässä tapahtuu. Äänten kautta opitaan erottamaan vaarat ja vaarattomuudet, mukavuudet ja uhat. Sekä kaikkien kotieläinten ääntelyt, miten koira äänтелеe vihaisesti ja miten ystävällisästi. Vanhin pojista saa aina suurimman opetuksen, sillä hänen täytyy opettaa jo seuraavia lapsia.

Lapsesta asti lapset totutetaan tuttuihin ääniin. Olennainen osa kasvatustapaa on musiikin tulo syntymästä asti, kuten kehtoon kiinnitettyt kellot... Yksi lapsen-lapsenlapseni on kolmen kuukauden ikäinen Sasha, joka jo imeskelee helistintä komsiossaan... Olennainen osa on kuunnella metsää ja luonnon musiikkia ja miten sitä pystyy ilmaistamaan. Miten vesi äänтелеe? Opetan nyt lapsenlapseni lasta (Lena), joka ei enää suostu olemaan sylissä, kun hän niin innolla odottaa tanssiliikkeitä ja musiikkia. On ihastuttavaa tehdä pienen lapsen kanssa eri eläimien ääniä ja viedä hänet metsään – opettaa paikan päällä.

Voldina 2014, suom. Merja Jokela ja TR.

Lapsuuden välitön luonnonympäristö on myös lapsen musiikillista identiteettiä määrittävä tekijä. Voldina vastasi kysymykseeni hantien kansanlaulujen rytmisestä variaatiosta viemällä huomion jälleen yksilön varhaislapsuuden luonnonmaisemaan sekä luonnosta opittuihin rytmisiin elementteihin. Ylipäätään Voldina ei käsittele rytmiä ja melodiaa erillisinä asioina, vaan ne syntyvät luonnosta samalla tavalla.

Rytmi lähtee aaltomaisina liikkeinä, käy eri korkeuksissa ja tulee alas. Poron juoksu on yksi rytmi, se on yksi lapsuudesta tulevista rytmeistä, joka kertoo, miten perhe on elänyt. Joen rytmi on yksi rytmi, joka jää sieluun sellaisella ihmisellä, joka on joen äärellä syntynyt.

Rytmi muuttuu juuri luonnon mukaan. Niin kuin aallot ja veden liikkeet joessa, välillä tulee pyörteitä ja välillä virtaus on tasainen. Tämä kaikki tulee kuulua musiikissa; heikko, heikko, heikko, vahva. Heikko, heikko, heikko, heikko, kova ääni! Kaikki vaihtelut liittyvät luontoon.

Voldina 2014, suom. Merja Jokela ja TR

Ennen tapaamistamme olin välittänyt Maria Kuzminitsnalle haastattelun teemat, jotka koskivat soittajan transsitilaa, hantien kansanmusiikin melodian ja rytmiikan luonnetta ja alkuperää sekä näiden merkitystä heidän kulttuurissaan nyt ja ennen. Hän saapui paikalle mukanaan kassillinen erilaisia keppejä, risuja, tikkuja, kiviä, kelloja ja luonnonmateriaaleista tehtyjä helistimiä. Hän käytti runsaasti aikaa lyömällä niitä toisiinsa eri voimakkuuksin ja eri kohtiin ja pyytämällä minua kuuntelemaan tarkasti äänten keskinäisiä eroja. Näennäisen samankaltaisista äänistä muodostui syventyvän kuuntelun kautta koko ajan rikkaampia ja itsenäisempiä maailmoja. Lopulta hän alkoi laulaa napsautusten ja kolahdusten pienistä eroista syntyviä melodioita. Ohessa kirjoittamani kuvaileva litteraatio tästä nauhoitetusta hetkestä, jossa kasvatus yhdistyy edelleen tutkittaviin ääniin:

–Näillä palikoilla meillä opetetaan lapsesta asti äänten kuuntelua ja käyttöä. Mihin suuntaan tai mihin kohtaan kepillä lyödään, niin äänet ovat aivan erilaisia.

Lapsenlapseni Lena rakastaa leikkiä näillä palikoilla. Jos isket lujaa, syntyy yksi melodia, ja jos isket hiljaa niin toinen ääni. Heikommat ja kovemmat luovat melodiaa.

–Lasten vaatteissa, etenkin vöissä, on kelloja ja tiukuja, jotka luovat melodiaa lapsen liikkuessa. Jotkut kepit antavat kuivan äänen, joita on hyvä käyttää tanssin säestykseen.

Esittelee monenlaisia ääniä eri ottein ja soittotavoin.

–Tämä on kuin orkesteri, niin paljon eri soittimia ja sointeja!

Maria laulaa poroista pitäen käsissään kelloja ja keppejä, joilla hän tekee poron juoksun ääniä.

–Olen syntynyt porojen keskellä ja keksin nämä soittimet vuonna 1993 festivaalimatalle.

Esittelee pieniä tuohitonkkia, jotka on täytetty eri materiaaleilla.

–Näissä on oikein hyvä luonnollinen ääni. Luonnonmateriaalit tuovat luonnollisen äänen ja ne kuulostavat luonnolta itseltään.

–Isket näihin eri tavoin, kuuntelet ja rytmität lauluasi niiden kanssa. Kaikki (rytminen) variaatio on myös melodista.

Laulaa säestäen pienellä tuohitonkalla, jonka sisällä on simpukan-kuoria. Tällä kertaa selkeä 4/4-tahti.

Käy läpi erilaisia pieniä helistimiä ja tuohituokkosia, joissa on erilaisia esineitä, kuten poron koparan paloja, simpukan kuoria ja pieniä kiviä. Helmet ja kivet yhdessä luovat miellyttävän soinnin.

–On todella mielenkiintoista itse löytää näistä palikoista erilaisia ääniä ja melodioita, joita voi kehittää koko ajan. Lapset pitävät näistä aivan erityisesti, heitä kiinnostaa leikkiä erilaisilla äänillä ja niin he myös oppivat luonnon kuuntelua hienosti.

TR: Onko kepeillä ja palikoilla tarkoitus löytää joku tietty melodia vai tehdä niillä omiaan?

–On olemassa tietty melodia, jonka parhaat tietävät. Mutta kaikki lapset luovat omaa näillä soittaessaan.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR

Voldinan maailmassa eri luonnonelementeillä on myös oma sielunsa, joka manifestoituu maailmaan äänien kautta musiikkina. On oleellista ymmärtää Voldinan sielukäsityksen pragmaattisuus, joka on suoraan sidoksissa fyysiseen maailmankaikkeuteen. Kuitenkin jokainen puun palanen on uniikki, ja puhuessaan sielusta Voldina tarkoittaa juuri tuon puun palasen kaikkia luonnetta määrittäviä ominaisuuksia tämän hetken fyysisistä piirteistä aina myyttiseen kuvastoon eli maailman syntyhetkeen asti ja sitä kauemmaksikin. Sointien yhdistyminen on myös elementtien välistä yhteistyötä ja siten näiden välistä omanlaistaan kommunikaatiota. Rumpu on hantien tärkein rituaalinen soitin, ja siihen liittyvät perinteet ovat yhä laajasti tunnettuja ja käytössä. Kuvaillessaan rummun eri elementtejä ja niiden sisältämää sielukkuutta hän päättää kuvauksen huomioon, jossa musiikkiin vaikuttaa myös soitettava paikka. Pyhällä paikalla soitettaessa äänien sointiin kohdistuu erityinen odotus. Näin soittaja ei kommunikoi vain rumpunsa kanssa, vaan myös koko soittohetken välittömän ympäristön kanssa.

Ihmiset yrittävät arvioida äänen perusteella, mistä puusta rumpu on tehty ja mihin kohtaan sitä lyödään... Rummun eri osat tehdään eri puulajeista. Ihmiset eivät aina tajua, kuinka jokainen rummun kohta soi eri tavalla ja soittavat käyttäen vain yhtä kohtaa...

Rumpuun pyritään saamaan seitsemään puulajiin asti eri puulajeja. Kaikilla puilla on sielu ja siten kaikilla soittimillakin on sielu. Nahan antaneella porollakin on sielu, ja myös se jumaluus, jolle rummun nahan antanut poro on uhrattu, liittyy rumpuun. Rummun pyhyys syntyy siitä, mille jumalalle nahan antanut poro on uhrattu. Jos se on uhrattu veden jumalalle, niin rumpu on silloin veden jumalan pyhitämä. Jos taas maalle, niin maan voima tulee silloin rumpuun.

Rummun säilyttäminen ja nahan valmius sekä virittäminen täytyy myös osata. Rummun soitolla yhdistyy poron sielu ja puiden sielu. Meillä ei lyödä rumpua, meillä soitetaan rumpua.

Pyhillä paikoilla, kun rumpua soitetaan, niin erittäin syvä ääni syntyy, kun rummun nahka, ilma ja puu yhdistyvät. Se on kaikkein hienoin ääni. Ja se tulisi saada pyhällä paikalla rummusta esille.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR.

Kuvaus rummun eri elementtien sieluista on hyvä käsittää myös luonnetta eli sielukkuutta huomioivana suhteena itse esineeseen. Rummun luonne eli se, millainen rumpu on yksilönä, riippuu sen valmistustavoista ja materiaaleista. Se miten kukin puulaji rummussa soi, on pitkän dialogisen suhteen lopputulos tässä hetkessä. Parhaat soittajat ovat niitä, jotka osaavat musiikin kautta ilmentää tätä kokonaisuutta ja asettuvat tietoisesti soittohetkellä osaksi tätä dialogista jatkumoa.

Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että voin lähestyä soitinta minulle tuttuna esineenä ja nähdä sen ensisijaisesti omien mieltymysteni kautta, arvioiden, kuinka soitin soveltuu omiin ennalta-ajattelemiini tarkoituksiin. Tai voin nähdä soittimen sen omien fyysisten piirteiden kautta, jotka ovat syntyneet soitinrakentajan ja soittimeen valittujen materiaalien välisenä vuoropuheluna. Materiaaleihin on taas vaikuttanut niiden kasvupaikka ja elämä, mikä on ympäristövaikutusten (eli vuorovaikutuksen) kautta muovannut materiaalin tietynlaiseksi ja ainutlaatuiseksi. Yksittäisen materiaalikappaleen takana on taas tuon materiaalin (esimerkiksi puulajin) koko evoluutioketju, jonka takana on myyttinen maailmansynnyn alkuaika kaikkine vuorovaikutteisine luonnonvoimineen. Jos lähestyn soitinta huomioiden mielessäni tämän kaiken, kohtaan soittimen vuorovaikutteisella tietoisuuden tasolla, jossa myös minä itse esittäydyn ylimuistaisen evoluutioketjun yksilöllisenä jatkumon osana.

Samalla kuvaamani kohtaaminen tapahtuu jossakin ympäristössä, ja sekä minulla että soittimella on tuon ympäristön kanssa yksilöllinen vuorovaikutussuhde. Pinnallisesti ajatellen näiden kahden toimintamallin ero on ainoastaan asenteellinen, mutta itse asenteen muutos avaa mahdollisuuden mielentilalliseen muutokseen, jolla on ennalta-arvaamattomia vaikutuksia. Näiden kahden lähestymistavan ero synnyttää väistämättä erilaisen lopputuloksen siinä, miten soitinta soitan ja miten se käsissäni soi. Lopulta ei ole olemassa parasta mahdollista ja siten muuttumatonta ideaalia tulkintaa mistään musiikkikappaleesta. Sen sijaan on mahdollista tavoittaa soittohetkellä paras mahdollinen soivuuden tila sekä itsessään että vuorovaikutteisessa suhteessa koko ympäristönsä kanssa ja enemmän-kuin-ihmisten välillä.

Animistisissa kulttuureissa vuorovaikutteista kokemisen tapaa vahvistetaan myös legendojen ja tarinoiden kautta, joissa kunnioittavan vuorovaikutuksen puute johtaa kohtalokkaiisiin seurauksiin. Keppien ja helistimien keskellä Maria Kuzminitsna kertoi muun muassa puun lehdillä soittamisesta ja muisti niihin liittyvän legendan, joka kertoo kunnioittavan vuorovaikutuksen tärkeydestä.

Koivun lehdellä voi soittaa niin kuin ruohollakin. Muut lehdet ovat usein liian heikkoja. Lehdillä ja muilla soittimilla ei voi soittaa ilman että luonnolta saa siihen luvan. Meillä on tästä vanha legenda: Kaksi mummoa keskustelee ja toinen väittää, että kuka tahansa voi soittaa, mutta toinen mummo kertoo, ettei toinen voi ilman lupaa lehdellä soittaa. Toinen mummo ei usko ja ottaa lehden, vaikkei hänellä ole siihen lupaa. Mummo kaatuu maahan ja makaa edelleen maassa. Toinen mummoista taas kiertää maailmaa lehdellä soitellen.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR.



Kuva 7. Maria Kuzminitsna Voldina. Kuva: Maria Matvejeva

Voldina on myös kokenut syviä transsitiloja, joissa käsitys minuudesta katoaa tai hämärtyy. Yksi merkittävimmistä tällaisista kokemuksista synnytti laulun, jota pidetään eräänlaisena hantien kansallislauluna (virallista kansallislaulua ei hanteilla ole). Laulu syntyi kokemuksen kautta, jossa jokin, minkä Voldina koki itsensä ulkopuoliseksi, lauloi hänen kauttaan. Tämä tapahtui Kazymyn alueella, mistä sanotaan hantien kansan hengen olevan lähtöisin. Voldinaa pidetään siellä erityisenä henkilönä, ja hänen annettiin poikkeuksellisesti nukkua tuvan pyhällä puolella, jolla yleisesti vain miehet saavat olla. Nykyään Voldinaa itseään kutsutaan välillä nimellä Alaljoo, mikä on tämän transsitilassa ilmestyneen laulun nimi. Voldinan mukaan laulu on saanut paljon julkisuutta, koska se syntyi pyhällä paikalla.

Kun menimme nukkumaan, en saanut unta. Kuulin kuinka joku laulaa, mutta kukaan ei laulanut ympärillä. Ihmettelin, miten joku voi laulaa näin kauniisti. Nukahdin ja heräsin taas lauluun. Näin tapahtui kaksi kolme kertaa. Lähdin ulos. Mökit olivat kauniissa metsässä ja oli tähtikirkas yö. Koira ei haukkunut ollenkaan ja keskustelin koiran



kanssa. Talven aikaan ei ollut kylmä. Jotenkin ymmärsin, että ääni tulee minusta. Ja silloin emäntä heräsi ja kerroin, että joku laulaa kauniisti, johon emäntä sanoi, että sinähän täällä laulat. Ja siitä laulusta tuli hantien kansan tunnuslaulu.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR.

Voldina kertoi, miten hän liikkuu erilaisten muuntuneiden mielentilojen välillä aivan arkisissa tilanteissa. Transsitilojen kautta hänen kommunikoiva yhteys ympäristönsä kanssa laajenee. Esimerkkinä arkisen ympäristön transsitilasta hän kertoi sotilaspatsaasta, joka antoi hänelle laulun. Tässäkin tapauksessa kommunikaatio synnyttää uutta tietoa laulun muodossa. Animistisen maailman kokemuksellisessa verkostossa patsas ei voi olla eloton esine, koska patsas on vuorovaikutteisen prosessin tulos ja kantaa itsessään tuon vuorovaikutuksen henkeä. Patsasta ei olisi olemassa ilman luovaa prosessia, halua ilmaista jotakin, kuvanveistäjän intentioita, kuvattavan sotilaan elämää ja niin edelleen. Kaikki tämä on näennäisesti elottoman aineen sisältämää elämän energiaa, josta Voldina saa transsitilassa tapahtuvan kommunikaation kautta tietoa ja inspiraatiota.

Keskellä toria on sotilaspatsas. Kun kuljin sen ohi, sotilas kutsui minua. Vastasin sille kuulevani. Sotilas kertoi, että taivas on hänen kotinsa ja keltaiset syksyiset koivut ovat minun kultainen seinäni. Ja näin sotilaspatsas antoi uuden laulun. Patsas myöskin sanoi, että hän ei ole vain minua varten, vaan hänen tehtävänsä on suojella elämää.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR.

Voldina näkee transsitilojen olevan yksilöllinen ominaisuus. Transsitiloista ei hantienkaan keskuudessa puhuta, eikä niitä yleisesti opiskella. Voldina yhdistää oman kykynsä johonkin, mikä tulee hänen ulkopuoleltaan, mutta jatkuva ympäristön ja erityisesti luonnon kuuntelu on selvästi muovannut hänen omaa kykyään. Kysymykseeni laulajan transsitiloista hän vastaa:

Laulajat ovat niin erilaisia, joku laulaa pelkkää tekstiä edes yrittämättä ymmärtää merkityksiä ja toinen menee niihin niin syväälle, että joka solu tärisee.

Olen 77-vuotias ja esiinnyin aktiivisesti ympäri maailmaa. Kun olen lavalla ja laulan, olen aina terve ja nuori, ja kun esitys on ohi, kaikki vanhuuden vaivat palaavat. Esiintyessä sielu ottaa hallitsevan roolin ja asiat eivät ole ihmisestä kiinni. Nämä voimat eivät ole ihmisestä riippuvaisia vaan tulevat jostain.

Meillä on käsitys sielusta rajattomana. Se on oveton ja ikkunaton, ja sen tila on koko avaruus. Sielu on niin merkillinen, että joskus se kestää mitä vain ja ottaa vastaan mitä vain. Joillakin se virtaa kuin kosken voimalla.

Voldina 2014, suom. MJ ja TR.

### 3.2.2 Kaksi grönlantilaista maskitanssijaa

Taiteen kautta käydyin myyttisen dialogin ja elämässä selviytymisen erottamaton yhteys tulee esiin myös grönlantilaisessa maskitanssissa, joka on yksi Grönlannin inuiittien omaleimaisimmista perinteistä. Tohtorintutkintoni neljäs taiteellinen osakokonaisuus oli Ruska Ensemblen ja Grönlannin kansallisteatterin Nunatta Isigin-naartitsisarfian kanssa toteutettu dokumentaarinen näytelmä *Arktinen Odysssea* (2017) Suomen Kansallisteatterille. Siinä grönlantilainen maskitanssija Connie Kristoffersen sekä esitti maskitanssin että kertoi yleisölle sen tärkeimmistä elementeistä (AO 02:10:00–02:22:30).

Tanssia varten kasvoihin maalattavassa maskissa käytetään kolmea väriä. Musta väri symboloi henkien maailmaa, mysteerejä ja eläinten henkiä, joiden annetaan myös vaikuttaa tanssin aikana. Valkoinen väri edustaa edesmenneiden henkilöiden luita, ja punainen väri tulee verestä ja symbolisoi elämän voimaa, hedelmällisyyttä ja seksuaalisuutta. Tanssija antaa näille kaikille elementeille ja entiteeteille improvisaation kautta äänen omassa ilmaisussaan. Maskitanssijan tulee ilmentää tanssissaan kolmea tunnetta. Ne ovat pelko, ilo ja seksuaalisuus. Tanssijan on siis oltava tanssin aikana sekä pelottava, hauska että viettelevä.



Kuva 8. Connie Kristoffersen *Arktinen Odysssea* -näytelmän julisteessa. Kuva: Lars Rosing 2016.

Näihin kolmeen peruselementtiin sisältyvät kaikessa yksinkertaisuudessaan ihmisen elämänkulkuun eniten vaikuttavat tunteet ja voimat. Maskitanssin funktio on ollut myös kasvatuksellinen. Kristoffersen antaa esimerkin lapsien totuttamisesta pelkoon, jotta he oppisivat säilyttämään toimintakykynsä uhkaavissa tilanteissa, esimerkiksi kohdatessaan jäätiköllä jääkarhun (AO 02:11:55). Myös pitkän kansainvälisen uran maskitanssijana tehnyt Elisabeth Heilmann-Blind (haastattelu 2022) painottaa maskitanssin peruselementtien opettavan elämässä selviytymistä, elämää ohjailevien voimien hallintaa sekä hyväksyntää. Heilmann-Blindin mukaan juuri maskitanssin tehokkuus selviytymiskeinojen vahvistajana johti maskitanssin kieltämiseen ja synnillistämiseen Tanskan kolonisoidessa Grönlannin.

Heilmann-Blindin (haastattelu 2018) ja Kristoffersenin (haastattelu 2017) ensimmäiset kokemukset maskitanssista ovat hämmästyttävän samankaltaiset yli 30 vuoden ikäerosta huolimatta. Molemmat kokeilivat maskitanssia ensimmäistä kertaa teatterialan opintojen yhteydessä ja kuvaavat ensikokemusta äärimmäisen vapauttavaksi. Heille molemmille maskitanssin sallima irtautuminen sosiaalisista normeista ja niihin liittyvistä odotuksista synnytti koko loppuelämää määrittäviä oivaluksia omasta itsestä ja omasta voimasta. Heilmann-Blind kuvaa myös ensikokemuksessa ollutta tunnetta siitä, että olisi tehnyt maskitanssia jo koko elämänsä.

Kun tein ensimmäisen kerran maskitanssia pelästyin, ja taisin pelästyttää kaikki muutkin. Tunsin niin suuren vapautumisen ja sitä kautta nousevan voiman. Olin hyvin auki, ehkä liiankin auki, koskettaen kaikkia henkiä samanaikaisesti. Se oli todella rankkaa. Tunsin kaikki esivanhempani ja heidän voimansa. Oli kuin olisin tehnyt maskitanssia koko elämäni.

Maskitanssi on sisäistä työtä. Se koskee niitä voimia joita sinulla on, ja miten käytät voimiasi eri asioihin ollen yhteydessä henkiin, energioihin, tai miten nyt haluatkaan niitä kutsua.

Heilmann-Blind 2018, suom. TR.

Kristoffersen (haastattelu 2017) kertoo myös transsitilansa syvyyden vaihdelleen läpi koko *Arktisen Odyssseian* esityskauden. Hän oli vielä tuolloin aloitteleva, vaikkakin jo Grönlannissa tunnustusta saanut maskitanssija. Kansallisteatterissa olleet 21 esitystä tarjosivat hänelle mahdollisuuden syventää omaa osaamistaan. Haastattelussa hän kertoi joissakin esityksissä ajan matelevan ja tanssin fyysisen vaativuuden vievän hänen huomiotaan harhaan, samalla kun toisissa esityksissä hän kadotti ajantajunsa täysin ja koki myös fyysisesti voivansa tehdä mitä vain.

Eilen illalla kadotin ajantajun täysin. Merkkini lopussa on valojen muuttuminen oranssiksi, mutta en nähnyt sitä ollenkaan. Jossain kohtaa vain tajusin, että valon on täytynyt olla oranssi jo jonkin aikaa. Eilen tunsin itseni väkivaltaiseksi myös. Oli kuin haluaisin riisua vaatteeni ja repiä ne kappaleiksi. Paljon rajua energiaa... Luulen että kanssani on useampia henkiä, eläimiä ja ihmisiä. Yksi on tulinen ja

vihainen, sitten erilaisia eläimiä ja muutama mies. Mutta annan niiden vain tulla. Sanon tervetuloa ja annan niille luvan käyttää kehoani tanssin aikana.

Kristoffersen 2017, suom. TR.



Kuva 9. Elisabeth Heilmann-Blind Kuva: Hans-Olof Utsi.

Elisabeth Heilmann-Blindin kokemus näkyy Kristofferseniin verrattuna tietoisempina tapoina käydä myyttistä dialogia. Heilmann-Blindilla on omat vakiintuneet tapansa kontrolloida dialogin luonnetta. Hänen mukaansa esiintyjä ei voi kontrolloida sitä, miten eri entiteetit vastaavat ja reagoivat siihen, mitä esiintyjä heille antaa, mutta itse dialogin luonnetta ja laatua voi kontrolloida vuorovaikutteisessa suhteessa. Hänelle mielen ja kehon puhtaus, päihteettömyys ja ajan kanssa rakennettu kunnioittava vuorovaikutus ovat lopulta ratkaisevia.

Kontrolli rajoittuu siihen, miten käyt dialogia henkien kanssa. Et voi vaikuttaa siihen, miten henget vastaavat ja reagoivat siihen, mitä tarjoat, mutta sinä kontrolloit vuorovaikutteisesti sitä, millaista dialogi on ja missä olosuhteissa sitä käydään. Sinä päätät ja kontrolloit sitä, oletko nöyrä, onko ruumiisi puhdas, vapaa päihteistä ja niin edelleen. Sinä kontrolloit omien aikomustesi ja toimintatapojesi puhtautta. Näin tekemällä sallit henkien toimia kauttasi ja voit saada aikaan mitä hämmästyttävimpiä asioita, mutta ne määräytyvät sen kunnioituksen mukaan, minkä olet luonut vuorovaikutteisesti henkien kanssa.

Heilmann-Blind 2018, suom. TR.

Myyttinen dialogi, sen vaatima muuntunut tietoisuuden tila ja näiden synnyttämät transsendenttiset kokemukset ovat luovia voimavaroja. Niillä on ollut keskeinen asema luonnonkansojen selviytymisessä ja hyvinvoinnissa sekä yksilötasolla että yhteisöinä. Ne luovat kokemuksia, joilla on suorastaan koko elämää ja ihmisyyttä muokkaava ja ylläpitävä voima.

Alunperin maskitanssi oli rituaali, niin kuin kaikki teatteri tulee rituaaleista. Se ei ole viihdettä, vaan välttämätöntä elämälle. Ilman sitä olisimme todella köyhiä, riippumatta siitä, paljonko rahaa meillä on. Olemme onnekkaita, kun saamme olla ihmisiä, sillä meillä on mahdollisuus mitä rikkaimpaan ilmaisuun.

Heilmann-Blind 2018, suom. TR.



Kuva 10. Connie Kristoffersen maskitanssin aikana Kansallisteatterissa maaliskuun 3. päivä. Kuva Juho Länsiharju 2017.



## 4 Haltioitunut muusikko

### 4.1 Haltioitunut muusikko muiden silmin

Muusikon soittaessaan tai esiintyessään saavuttama muuntunut tietoisuuden tila on laajasti tunnettu universaali ilmiö. Armas Otto Väisänen kuvasi tätä tilaa ”hiljaiseksi haltioitumiseksi” luonnehtiessaan karjalaisen Jaakko Kuljun soittoa Suojärvellä. Samassa artikkelissa Väisänen (1990 [1943]) pitää haltioitumista ”voimakkaana lauluun eläytymisenä” sekä muistuttaa ilmiön kansankielisistä ilmaisuista, joissa soittajien kuvataan olevan ”löylyn lyömiä” tai omaavan ”innoituksen lahjan”.

Meillä on ehkä monillakin elämyksiä kansanlaulajain ja kansansoittajain hiljaisesta haltioitumisesta. Olen tällaista havainnut monista kanteleensoittajista. Soittajan sormet koskettavat sävelmän mukaisesti kieliä, mutta hänen silmänsä eivät seuraa tehtävää, vaan suuntautuvat haaveksivina epämääräisyyteen... Vähitellen, saman sävelmän jatkuessa alituisin muunteluihin, hänen vartalonsa alkoi vaipua alas pöytää vasten, silmäluomet painuivat umpeen, ukko soitti kuin unessa. Vaikka kuuntelinkin paatuneen muistiinpanijan uteliain korvin, tunsin lumoutuvani.



Kuva 11. Suojärveläinen kanteleensoittaja Jaakko Kulju, joka ei Väisäsen pitkän kameravaloituksen aikana räpäyttänyt kertaakaan silmiään. Kuva on Väisäsen ottama vuonna 1917. Museovirasto

Väisänen, A. O. 1990 [1943], 43.

Haltioitumisen merkkeinä Väisänen kuvaa esiintyjän ajan ja paikan tajun hämärtymistä, jonka katsoja voi helposti havaita sekä fyysisinä muutoksina esiintyjässä että esiintyjän suhteessa ympäristöönsä. Esimerkkinä tästä Väisänen kuvaa itkijänaisen spontaania itkuvirttä Uhtualla vuonna 1915. Itkijä ei itkunsa aikana reagoinut ympäristössä tapahtuviin muutoksiin millään tavalla ennen kuin vasta itkuvirren päättyessä.

Laulunkerääjää tultiin hakemaan pirttiin, jossa emäntä yksin ollen lauloi virttään. Vaimo istui pöydän ääressä, kyyneleet valuivat hänen poskilleen ja siitä lattialle; kädellään hän teki epätoivon liikkeitä. Hän oli niin surunsa maailmassa siinä itkiessään, ettei edes huomannut fonografia, joka ilmestyi hänen lähelleen pöydälle ottamaan virren katkelmaa lieriölle. Kun vaimo vihdoin lopetti laulunsa, hän kotvan voihi ja nikotteli ja kuivaili poskia, ennenkuin tarkasteli pirttiin kokoontunutta kuulijakuntaa, joka oli puhjennut osannottoitkuun. Itku aiheutui siitä, että vaimolle oli juuri saapunut viesti kaukaa sotavangiksi joutuneelta pojaltaan.

Väisänen, A. O. 1990 [1943], 43.

Väisänen (1990, 42 [1943]) mainitsee useaan otteeseen haltioitumisen ilmenevän poikkeuksellisen lahjakkailla yksilöillä. Artikkelissa on myös mielenkiintoinen ristiriita siinä, että hän näkee ilmiön koskevan poikkeavia yksilöitä, jotka tämän kykynsä ansiosta päätyvät ”ammattilaisiksi alallaan”, mutta toteaa myös ammattiesiintyjän rutiinin voivan turruttaa tämän erityisherkkyyden. Väisänen selitys tähän on yksinkertainen: ”Luonnollisesti ei haltioituminen voi ilmetä, onhan se poikkeustila, alinomaan parhaallakaan esittäjällä”.

Väisänen teksti on hyvä muistutus siitä, että soittajan muuntunut mielentila on yleisesti tunnettu ilmiö myös suomalaisessa ja karjalaisessa perinteessä. Arja Kastinen (2009, 21–22) on tuonut esiin 1800-luvun käsikirjoituksia, joissa parhaiksi mielletty kanteleen soittajat puhuvat ”oman mahdin soittamisesta”, mikä kuvausten perusteella tarkoittaa vapaata improvisaatiota muuntuneessa mielentilassa. Kastinen ymmärtää oman mahdin soittamisen matkana, joka suuntautuu soittajan omaan itseen ja jolla musiikki kertoo soittajalle, mille polulle tulee milloinkin kääntyä.

Maantieteellisesti laajalle levinneissä kansantarinoissa haltioituvalla soittajalla on katsottu olevan yliluonnollisia kykyjä. Soittotaito itsessään on saatu paholaiselta milloin minkäkin vaihtokaupan tuloksena. Joskus myös soittajat itse vahvistivat näitä tarinoita, tosin useimmiten kertoen jostakin toisesta soittajasta kuin itsestään. Kenties soittajien on ollut luontevaa sijoittaa itsensä ihmisten ja luonnonhenkien välimaastoon osaksi myyttistä kuvastoa kuitenkin liiaksi paljastamatta itsestään. Hyvien tarinoiden merkitys soittajien maineen leviämisessä on varmasti ollut yhtä

tärkeää kuin nykyaikanakin. Toisaalta omista kokemuksista puhumista on saatettu välttää huonon maineen pelossa, sillä kristinuskon vaikutuksesta luonnonhengiltä opin hakemista pidettiin vakavana syntinä.

Väisänen artikkelissa ”Soittaja haltian opissa” (1990, 17 [1926]) on harvinaisempi esimerkki, jossa Impilahden Koivuselästä kotoisin ollut karjalainen Ivana Širgo kertoo omakohtaisen tarinan soittotaidon oppimisesta pahalta hengeltä, jota Širgo kutsuu tuohihatuksi. Širgo kertoo käyneensä keskikesän aikaan kolmesti soittamassa kanneltaan sekä saunankiukaalla että tienristeyksessä ja saaneensa siten oppia, vaikka muut saattoivatkin pitää hänen kokeiluaan suurena syntinä. Tienristeyksessä Širgon rohkeus kuitenkin petti: ”Juoksin, minkä jaksoin, kotiin pääsin, hukletus (ääntely) kuului seinän takaa. Oven kun siunasin jumalanrukouksen kera, ei päässyt perässäni.”

Väisänen (1990, 42 [1943]) huomioi, että alunperin hyvän haltijan sijalle on myöhemmissä kansankäsityksissä tullut kristillisen kertomusperinteen vaikutuksesta pahahenki tai piru. Varhaisten runojen ”laulun lahjan lähteenä” on pahojen voimien sijasta luonnon haltija tai vaikkapa ”taivaan keskustan kielellinen pääsky” (myös Karjalainen 1918, 570). Myös Uno Holmberg (1913, 201–202) katsoo muutoksen olevan läntistä perua verratessaan Ruotsin ja Suomen kansantarustoissa esiintyviä kuvauksia, joissa soittotaitoa haetaan vesihiideltä. Kuvauksissa soittajan on onnistuttava huijaamaan pirua, jottei jää tämän vangiksi. Soittajan ja paholaisen välinen yhteys näkyy myös kappaleiden nimissä, kuten Pirun polska, joka on siis pirulta opittu polska. Kansatarinoiden voimasta monia lahjakkaimmista kansansoittajista pidettiin tosiuskovaisten keskuudessa kadotukseen tuomittuina (Väisänen 1990, 42 [1943]).

Hyvän ja pahan tuolla puolen kansantarinat kertovat ilmiöstä, jossa muusikon haltioitumiseen liittyy tietoa tuottavaa kommunikointia. Kastisen (2009, 22) arvio oman mahdin soittajista, jotka seuraavat musiikista itsestään nousevaa tietoa, ei ole kaukana Širgon kuvauksesta (Väisänen 1990 [1926], 17), jossa hänkin saa oppinsa nimenomaan soittamalla ja soiton aikana. Širgon kuvauksissa pelko paholaisen metkuja kohtaan on itseasiassa tilannetta rajoittava tekijä, jonka vuoksi hän ei oman kuvauksensa mukaan tohtinut kauaa soittoa saunankiukaalla jatkaa.

Tultaessa 1800-luvulle kristinuskon vaikutus kertomusperinteeseen on jo niin vahvaa, että muusikon muuntuneessa mielentilassa käymää myyttistä dialogia kuvataan ja arvioidaan pääsääntöisesti kokemuksesta ulkopuolisten toimesta niin, että koko tapahtuma nähdään synnillisenä ja dialogin näkymätön osapuoli on järjestään paha henki. Pelottavat ja erikoiset tarinat ovat tehokkaita ja kantavat kauas. Siten myös osa tuon ajan soittajista otti jännittävät tarinat osaksi omaa kokemusmaailmaansa ja repertuaariaan.



Kristillisen maailmankuvan käsitykset taikaukosta ja paholaisesta heijastuivat laajalti varhaiseen tutkimukseen, taiteeseen ja kansantaruihin. Vahvasti värittyneiden kuvausten seuraukset ovat olleet kauaskantoisia ja tuhoisia. Ne ovat osaltaan synnyttäneet ja oikeuttaneet eri perinteenlajeihin kohdistuneita vainoja, jotka ovat kurrittaneet erityisesti niitä elämänalueita, joilla on ollut esikristillisille yhteisöille ja alkuperäiskansoille suuri henkinen merkitys. Esimerkiksi itkuvirsien, grönlantilaisen maskitanssin ja joiun taitajien keskuudessa haltioituminen on ollut tunnettu osa perinnettä. (Esim. Lehtola 2022; Ranta & Kanninen 2019; Joy 2018, 222–223; Järvinen 1999, 118–124; Wilce 2009, 57–70, 104–117; Gaup haastattelu 2013; Heilmann-Blind haastattelu 2022.)

Varhaisissa eurooppalaisissa kuvauksissa šamaanin transsitila liitettiin niin ikään paholaisen tai pahojen demonien kanssa kommunikointiin. Ensimmäiset eurooppalaiset käsitykset Siperian šamaaneista perustuivat värittyneisiin matkakertomuksiin. Hyvä esimerkki tästä on ensimmäinen piirros šamaanista, jonka hollantilainen valtiomies Nicolas Witsen julkaisi vuonna 1692. Witseniä pidettiin Venäjä-asiantuntijana, ja hänen kuvauksensa Siperiasta edustavat varhaista tutkimusmatkailua. Hän oli hollantilaisen Länsi-Intian komppanian omistajan poika ja toimi itsekin eurooppalaisen kolonialismin ytimessä. Witsenin piirroksessa šamaanilla on kädessään rumpu ja hän on sonnustautunut sarvin koristeltuun viittaan, mikä voi olla etnografisesti realistinen kuvaus, mutta šamaanin jalat Witsen on piirtänyt karvaisiksi eläimen jaloiksi. Witsen teki šamaanista itsestään demonin ja vaikutti näin vahvasti aikansa käsitysten muodostumiseen. Piirroksesta tuli erittäin suosittu, ja siinä esitellylle tulkinnalle šamaanista on ollut sosiaalinen tilaus eurooppalaisten mielenmaisemassa. (Hutton 2001, 32.)

Siperian tutkimuksen seuraavassa vaiheessa luonnontieteilijät saapuivat Siperiaan ja Venäjän Kauko-Itään 1700-luvulla. Heidän tutkimusmatkojensa sivutuotteena syntyivät ensimmäiset kansatieteelliset kuvaukset. Tunnetuimpia ovat saksalaisen Johann Georg Gmelinin kuvaukset, joiden tarkoituksena oli ravistella taikaukosta eurooppalaista lukijaa. Gmelin (1752, 329–338) kirjoittaa taitavasti vakuuttaen lukijansa šamaanien kyvyttömyydestä keskustella demonien kanssa, eikä hän säästele sanojaan leimatessaan koko ilmiön humpuukiksi ja arvottomaksi teatteriksi, jonka olemassaolon selittää vain paikallisten herkkä taikaukaisuus.

1800-luvun puolivälissä kielitieteet ja kansatieteet kehittyivät ja muodostivat tutkimusmatkailijoiden uuden aallon. Heidä edeltäneet luonnontieteilijät eivät olleet erityisen kiinnostuneita siitä, miten heidän kohtaamansa kansat itse ajattelivat omasta elämästään, mutta nyt eri kansojen ja kulttuurien maailmankuvaa ja taidetta lähestyttiin uudella tavalla. Šamaanien ja heidän toimittamiensa rituaalien kuvaukset muuttuivat realistisimmiksi, ja niitä pyrittiin tarkastelemaan myös kulttuurin sisältä tulevilla tavoilla vaihtelevin tuloksin. Yksi parhaiten aikaa kestäneistä tutkimuksista on antropologian klassikko Vladimir (engl. Waldemar) Bogorazin

*Chukchee Mythology* (1910). Bogoraz oli karkoitettu Jakutiaan vuosina 1889–1899, jolloin hän oppi hyvin sekä tsuktsin että evenin kielen.

Ajanjakso oli merkittävä suomalaisille tutkijoille, joista ensimmäisenä Siperiaan matkusti M. A. Castrén vuonna 1842, jolloin myös Pietarin tiedeakatemia oli aloittanut mittavan Siperian alkuperäiskansojen tutkimushankkeen. Castrénin jälkeen, vuosisadan vaihteessa, Siperiaan matkustivat K. F. Karjalainen, U. T. Sirelius, Toivo Lehtisalo, Kai Donner ja Artturi Kannisto. Suomalaisilla tutkijoilla oli erityinen suhde Siperian alkuperäiskansoihin, sillä tutkimuksessa oli mukana toive saada tieto myös suomenkielen omasta alkuperästä. Samalla suomalaiset tiedostivat oman menneisyytensä juuret metsästäjä-keräilijäkulttuureihin asti, toisin kuin vain maanviljelykseen identifioituvat muut Pohjoismaat ja Keski-Eurooppa. Tässä mielessä suomalaiset tutkimusmatkailijat tutkivat myös itseään. Suomalaisen tutkimuksen pyrkimyksenä oli ”säilyttää ja konservoida kansallista identiteettiä, ei tuhota sitä” (Louheranta 2019, 319).

Tutkijoista Kannisto ja Donner olivat monessa mielessä aikaansa edellä. Kanniston menetelmä oli kuvaileva. Hänen asenteensa ja kuvauskohteensa lähestyivät kulttuuriekologista näkökulmaa. Suuntaus syntyi amerikkalaisessa kulttuuriantropologias- sa vasta 1930-luvulla, ja sen päämääränä oli selvittää luonnonolojen suhde vallitsevaan kulttuuriin. (Lehtinen & Sourama 2007, 7). Donnerin kenttätutkimusmenetelmien muodostumiseen vaikuttivat Castrénin esimerkin lisäksi hänen opintonsa Cambridgen yliopistossa (esim. Luoharanta 2019; Donner & Janhunen 2014). Donnerin heittäytyvä ja monialainen kenttätutkimus oli malliesimerkki vasta kehittyvästä osallistavasta havainnoinnista. Donnerin ja monen muun tutkijan kenttätutkimusmenetelmistä tekemät huomautukset sisälsivät täsmälleen samat elementit kuin Malinowskin myöhemmin vakiinnuttama osallistuva kenttätutkimusmenetelmä. Myös Donnerille tutkittavan kansan kielen hallitseminen ja tutkittavan näkökulman tavoittaminen olivat kenttätutkimuksen validatiivinen perusta. (Luoharanta 2019, 165–166.)

Kehityksestä huolimatta vielä 1900-luvun alun tutkijoiden kirjoituksissa luontouskoa lähestytään usein taikauskonna kristillisen kotikasvatuksen saaneen ihmisen silmin. Tämä käy ilmi paremmin heidän vapaamuotoisemmissa matkakertomuksissaan kuin tieteellisissä teksteissään. Kommentit vaikuttavat puolihuolimattomilta ja jättävät auki kysymyksen: Ovatko lauseet kirjoittajan omia havaintoja vaiko kirjoitettu miellyttämään aikansa lukijaa aikakautensa yleistä tyyliä mukaellen? Paikoitellen tekstien keskinäinen ristiriitaisuus on hämmäntävää. Kannisto (1907) kirjoituksessaan ”Matkakertomuksia Vogulimailta” kirjoittaa karhunpeijaisten sisällöstä näin: ”Kuten karhulaulut, niin tanssi- ja näytelmäesityksetkin ovat usein mytologista sisällystä – niinpä loihditaan laulun mahdollia peijaistupaan vogulien tärkeimmät jumaluusolennot karhun kunniaksi ja *pelokkaan katseluväen hartaudeksi* (kursivointi TR).” Samaan aikaan hänen huolella keräämästään runoaineistosta ei löydy ainuttakaan karhunpeijaistapahtuman esiteltyä jumalolentoa tai luonnonhenkeä. Sen sijaan eurooppalainen suullinen ja kirjallinen perinne on hänen aikaansa asti

nähty šamaanin kommunikoidessa kategorisesti vain pelottavien ja pahojen voimien kanssa. Kannisto kuvaa omaa sisäistä ristiriitaansa sisarelleen lähettämässään kirjeessä vuodelta 1902:

Mutta olenpa saanut heissä niin paljon luottamusta, että ovat päästäneet minut uhritoimituksiaan katselemaan ja valokuvaamaan. Ette usko minkälaiset ristiriitaiset tunteet heräävät noita temppuja katsellessa. Tutkijana iloitsen saaliistani, mutta ihmisenä tunnen mitä syvintä sääliä, melkeinpä kyyneliin asti voi heltyä tuota pimeyttä katsellessaan. Ja sittenkin ovat nuo vanhat ukot mielestäni onnellisempia kuin nuori kansa, joka isänsä uskon on hylännyt, mutta uudesta ei tiedä rahtuakaan sen enempää kuin vanhukset.

Kannisto 1963, 89.

Vaikka tutkimuksessa on 1900-luvun kuluessa irtaannuttu taikauskoisuuden tematiikasta, elää kansan keskuudessa asenteellisia jäämiä kaukaa historiasta vielä tänäänkin. Transsiin tai muuntuneisiin tietoisuuden tiloihin suhtaudutaan yllättävän usein varauksellisesti ja vieroksuen. Haltioitumisen demystifiointi on edelleen kesken, ja perinteenlajit saavat yhä osakseen tuomitsevaisuutta. *Shamaaniviulu*-konserttini peruttiin Uukuniemen kirkossa vuonna 2004, kun paikalliset seurakuntalaiset reagoivat hätäänntyen konsertin nimeen ja vaativat kirkkoherraansa puuttumaan asiaan. Erikoista tapauksessa oli sekin, että suoritin kirkossa koe-esiintymisen ennen kuin konsertti hyväksyttiin kirkkokonserttien sarjaan. Voitettuani näin kirkon henkilökunnan ennakkoluulot konsertti päätettiin järjestää, mutta lopulta se siirrettiin Nuorisoseurantalolle seurakuntalaisten vastustuksen vuoksi.

Vastaavasti vuonna 2019 Anjalankosken kirkkoherra Eija Murto teki hätäisen päätöksen estää Wimme Saaren ja Tapani Rinteen konsertti kirkossa, koska joiku ”ei ole sopuosinnussa kirkossa julistettavan sanoman kanssa”. Wimme Saari koki tapahtuneen erityisen raskaana, koska se nostatti traumaattisia muistoja joiun vuosisataisesta synnillistämisestä (Huusko 2019). Asiasta nousseen kohun jälkeen konsertti kuitenkin järjestettiin Sippolan kirkossa Kouvolassa.

Pohjoisten kansojen parissa on luonnollisesti kerrontaa ja muistelua šamaaneista neuvostoaikana. Uskonnonvastaiset kampanjat ovat synnyttäneet paikallistasolla varmasti monenlaista puhetta: kertomuksia, muisteluita, juoruja. Neuvostopropaganda tuotti oman kuvastonsa šamaaneista, ja propagandassa keskityttiin ennen kaikkea nolaamiseen ja selittämättömien asioiden selvittämiseen. (Lukin 2023, 275.) Ensimmäisellä kenttämatkallani todistin tilannetta, jossa nuori hantipoika esitti pilailumielessä šamaania. Hän innostui soittamaan Varjoganin museolla šamaanirumpua vitsaillen. Paikalla olleet vanhemmat hantit keskeyttivät touhun ojentaen poikaa yksiselitteisellä neuvolla: šamaaneja ei saa pilkata.

Tieteessä merkittävän askeleen pois taikauskoisuuden tulkintamallista teki Mircea Eliade (1951) uskontotieteen klassikoksi nousseella kirjalla *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Eliade tarkastelee transsitilaa šamanistisen kommunikoinnin välineenä. Hän näkee transsitilan taitona, jonka ammattilaisia šamaanit ovat. Kirjan ilmestymisen aikaan transsitilan ja šamanismin tutkimus on jo monialaista ja laajaa. Aihe oli otettu omaksi jo etnologian, sosiologian, psykologian ja historian tutkimuksessa. Eliade esittää useita vastineita aikaisempien tutkijoiden päätelmistä yli tieteenrajojen. Alaluvussa ”Shamanism and Psychopathology” (1972 [1951], 23–33) hän kritisoi aikaisempaa tutkimusta, joka selitti šamanistista transssia joko mielenterveydellisenä tai muuna sairautena, kuten epilepsiana. Hän suitsii myös evolutionistisia käsityksiä primitiivisyydestä, mikä tehostuu vielä vuonna 1957 julkaistussa teoksessa *Pyhä ja Profaani*.

Oppi-isänsä Rudolph Otton tapaan Eliade lähestyy uskonnollisia kokemuksia universaaleina ja ihmisyyteen kuuluvina luonnollisina piirteinä. Hän tutkii niiden ilmentymistä ja merkitystä eri kulttuureissa vertailevan uskontotieteen keinoin. Eliaden (1951) kohdalla on huomioitava myös se, että hänen teoksensa pohjautuu muiden keräämään kenttätöaineistoon. Vaikka Eliade itse tarkastelee transssia kunnioitettavana taitona, hänen aineistonsa kerääjät eivät välttämättä lähestyneet asiaa näin. Kirjan otsikossa mainitut ekstaattisen transsin tekniikat jäivät varsin ohuiksi. Itse aineisto kertoo enemmän siitä, mitä šamaanien suorittamilla transsimatkoilla tapahtuu, millaisia asioita šamaani matkoillaan toimittaa ja miten šamaaniksi ylipäätään päädytään, kuin siitä, millä tekniikoilla transsiin mennään tai miten transsi taitona opitaan. Kirja antaa tähän vain kaksi niukalti kuvattua vaihtoehtoa, jotka ovat musiikki (magico-religious music) ja hallusinogeenit. Millaista šamaanien soittama tai käyttämä musiikki on, sitä ei kirja kerro.<sup>10</sup>

Edellä mainittuun kysymykseen vastaa ensimmäistä kertaa kattavasti etnomusikologi Gilbert Rouget'n teos *Music and Trance* (1985). Kirja on monella tapaa etnomusikologinen vastine Eliaden uskontohistorialliselle teokselle. Rouget käy läpi eri kulttuureita ja tutkii ensisijaisesti uskonnollisissa yhteyksissä esitettyä musiikkia, jonka esityskonventioon transsi liittyy. Rouget'n teos näyttää esimerkkien kautta sen, miten transsiin menemiseen yhdistyvä musiikki vaihtelee tyyliinsä ja sisällöltään suuresti ja miten eri kulttuureissa transsitila tavoitetaan jopa toisistaan päinvastaisin menetelmin. Rouget (1985, xviii) mainitsee yhdeksi päämääräkseen musiikin demystifioimisen transsin synnyttävänä tekijänä, ei musiikin itsensä kustannuksella, vaan päinvastoin osoittamalla musiikin olevan väylä transsitilan manipulointiin pikemminkin sosiaalistamalla kuin laukaisemalla transsin. Rouget'n yh-

---

<sup>10</sup> Kirjassa on myös käännösvirhe, jossa K.F. Karjalaisen kirjassa mainittu hantien kantele on käännetty kitaraksi (Eliade 1972 [1951], 221–223).

teenveto aikaisemmasta tutkimuksesta on, ettei mikään tutkimus ole vielä tyydyttävästi onnistunut selittämään musiikin ja transsin suhdetta (ems.). Tätä aukkoa tosin ei Rouget'n omakaan kirja täytä, joten aihe kaipaa lisätutkimusta edelleen. Rouget näkee transsin yhteisöllisenä ja sosiokulttuurisena ilmiönä, johon musiikki liittyy, ja hän on ajoittain turhankin karkäs musiikin demystifioinnin tavoitteessaan. Erityisesti Andrew Neherin (1962) neurofysiologinen tutkimus, jossa hän osoittaa rummun lyöntien synnyttävän transsitilan vaikuttamalla keskushermoston toimintaan, saa Rouget'ltä pitkän ja kovasanaisen tuomion (1985, 172–175), vaikkakin Neherin havainto itsessään pitää paikkansa. Siinä missä Neherille riittää pelkkä rummutus, Rouget vaatii rummutuksen ympärille laajempaa sosiokulttuurista kontekstia.

Folkloristi Anna-Leena Siikala (1978 ja 1982) on lähestynyt šamaanin muuntuneeseen tietoisuuden tilaan vieviä tekniikoita sosiaalipsykologisen rooliteorian (erityisesti Sarbin 1954) näkökulmasta. Siikala (1982, 112) hyväksyy Neherin todentaman mekaanisen vaikutuksen ja pitää Siperian šamaaneilla rummutusta välttämättömänä transsiin johdattavana tekniikkana. Samanaikaisesti muuntuneen tietoisuuden tilan tavoittelu on päämäärätietoista toimintaa (White 1941, 483; Shor 1959, 598) ja šamaani toimii sosiaalisessa roolissa tietyin odotuksin ja haastein. Siikala yhdistää nämä elementit toisiinsa seuraavasti:

Julkisissa rituaaleissa ekstaasin tekniikka, joka siirtää šamaanin muuntuneeseen tietoisuuden tilaan, näkyy kumulatiivisena prosessina, jossa fyysiset ja psyykkiset elementit vahvistavat toisiaan. Mekaanisen ärsykkeen (siperialaisten šamaanien kohdalla rytmisen musiikin) lisäksi seuraavat suggestiiviset tekijät vaikuttavat muutokseen a) šamaanin motivaatio, joka voi olla sosiaalinen (on olemassa akuutti tarve istunnolle), tiedostettu tai tiedostamaton henkilökohtainen tarve tai toivomus, b) šamaanin perehtyneisyys yliluonnollisiin asioihin, c) yleisön šamaaniin kohdistama aktiivisesti ilmaistu huomio kaikkine toiveineen ja odotuksineen, d) voimakas emotionaalinen paine, joka on kaikkien näiden tekijöiden summa. Istunnolle on ominaista, että nämä tekijät vaikuttavat istunnon eri vaiheissa eri tavoin, ja šamaanin muuntuneen tietoisuuden tilan aste vaihtelee niin ikään.

Siikala 1982, 111, suom TR.

Siikalan, Rouget'n ja Eliaden tavat käsitellä transsia lähestyvät omaa muusikon ajattelua siinä, että he antavat transsille mahdollisuuden tahdonalaisena ja harjoiteltavana taitona, vaikka se ei ole sitä yksinomaan. Rouget huomauttaa, että rituaalien sisällä transsitilan syvyyksillä ja merkityksillä on suuria eroja eri toimijoiden välillä, ja erot määräytyvät toisaalta yksilöiden harjaantumisesta ja toisaalta heidän omasta tahdostaan osallistua. Esimerkiksi šamanistisessa istunnossa transsitilaa harjoittelematonkin henkilö saattaa saavuttaa syvän transsitilan, johon vaikuttavat myös ympäristö ja henkilöön kohdistuvat odotukset. Šamaanilla on taas harjoiteltu kyky mennä transsitilaan ympäristöstä riippumatta. Rouget näkee šamaanin myös

muusikkona ja toteaa musisoinnin ja šamanismin harjoittamisen olevan šamaaneille saman aktiviteetin kaksi eri puolta. Šamaani itse tuottaa sen musiikin, joka vaivuttaa hänet transsiin. (Rouget 1985, 126.)

Etnomusikologi Judith Becker (2004, 3) painottaa transssia tahdonalaisena toimintana käyttäen transsista lähinnä verbimuotoa *transsittaa* (trancing). Transsi on tietois-ta toimintaa, jossa haetaan ja ylläpidetään arkiaskareista poikkeavaa tapaa kokea ja nähdä ympärillä oleva todellisuus. Beckerin verbimuotoinen kirjoitustapa auttaa meitä pois mielikuvista, joissa transsiin joudutaan, vajotaan tahtomatta tai päädy-tään vieraan ohjaamina ilman omaa hallintaa. Transsittaminen on helpompi ymmär-tää meditoinnin kaltaisena taitona, jota voi harjoitella ja kehittää. Beckerin työ ana-lysoi Pauline Oliverosin syväkuuntelun (deep listening) harjoitteita.

Vasta viimeisimpien vuosikymmenien aikana transssitilassa soittavat muusikot itse ovat tulleet osaksi keskustelua, yleisimmin haastateltavina kuin omasta aloitteesta. Muusikoiden oma lähestymistapa muuntuneeseen mielentilaan on usein pragmaattinen ja välttelee uskonnollisia ja yliluonnollisia konnotaatioita. Haltioi-tumista kuvataan yleisemmin flow-tilana, meditaation kaltaisena tilana tai huippu-kokemuksena samalla kun mystiikkaan viittaavaa transsitilaa käytetään keskuste-luissa harvemmin. (Ks. esim. Pulkkinen 2014, 81–86.)

Yksi syy transsitiloista tai transsendenttisistä kokemuksista puhumisen välttelyyn voi olla termien vaikea ymmärrettävyys ja niihin liittyvä historiallinen ja arvolatautunut painolasti. *Shamaaniviulu*-esitykseni alkuaikoina puhuin itsekin transsista vältellen ja peläten leimaantumista joksikin, mitä en ole. Aloin puhua asioista avoimemmin transsin merkityksen kirkastuessa itselleni. Toisaalta huomasin lei-maantuneeni jo pelkän *shamaaniviulu*-nimen perusteella. Se houkutti tietynlaista yleisöä samalla kun karkotti toisenlaista. Se mitä puhuin, tai jätin puhumatta, ei välttämättä muuttanut enää tätä kokonaiskuvaa. Ihmisten ennakkoluuloja on vaikea muuttaa.

Transsitiloihin kohdistuva historiallinen ja arvolatautunut painolasti värittää myös 2000-luvun tieteen kenttää, ja vastakkaiset näkökulmat vaikuttavat käsitteiden ym-märrettävyyteen edelleen. Lucy Huskinsonin ja Bettina Schmidt'n toimittaman monitieteellisen kirjan *Spirit Possession and Trance* (2010) esipuheessa he kuvailevat tämän hetkistä tilannetta seuraavasti:

Kuten tämä monitieteinen teos osoittaa, henkipossessio ja transsi herättävät uteliaisuutta ja keskustelua eri tieteenaloilla. Näihin il-miöihin kohdistuvan kiehtovuuden vuoksi niistä on julkaistu lukuisia teoksia, jotka kaikki ovat väistämättä muokanneet henkipossession ja transsin käsityksiä omien tieteenalojensa rajoituksin. Yhdessä nämä teokset ovat perustuneet erilaisiin olettamuksiin ja johtaneet moniin erilaisiin johtopäätöksiin. Aiheeseen liittyvien - usein keskenään kilpailevien - näkökulmien kirjo on tehnyt henkipossessiosta ja trans-sista vain entistä vaikeammin hahmotettavia, ja sen vuoksi keskuste-

lu niiden luonteesta ja merkityksestä on edelleen runsasta, monipuolista ja kiivasta. Eri näkökulmien välillä on edelleen jännitteitä, ja tyydyttävää kompromissia on vaikea löytää. Miten voisimme esimerkiksi sovittaa yhteen antropologian ja uskontotieteen suuntauksen, jonka mukaan henkiporessioon ja transsiin suhtaudutaan myönteisesti kunnioitettavina tapoina, jotka edistävät yhteisöllisyyttä, ja länsimaisen psykiatrian kielteisemmän suuntauksen, jonka mukaan tällaiset ilmiöt patologisoidaan yksilön mielen häiriöinä.

Schmidt & Huskinson 2010, 3, suom. TR.

On kuitenkin myös taiteilijoita, jotka katsovat jollakin tasolla jatkavansa šamanistista perinnettä omassa työssään (esim. Benyshek 2015). Elina Hytönen (2006b, 13) toteaa jazzmuusikoiden flow-tilan eli huippukokemuksen olevan profaani transsidentssikokemus, jossa on kyse samasta tai samanlaisesta asiasta kuin uskonnollisissa tai mystisissä kokemuksissa. Muusikko ja šamaani toimivat eräänlaisina instrumentteina jollekin itseään suuremmalle. Muusikko asettaa šamaanin tavoin flowssa itsensä ja egonsa syrjään, jotta musiikki ja sen tarjoama tieto virtaisivat hänen kauttaan muille ihmisille. (Hytönen 2006b, 9.)

Muusikoiden huippukokemusten ja šamanistisen transsin yhdistäminen toisiinsa ei ole ongelmatonta, vaikka niillä onkin samankaltaisuuksia. Siinä missä muusikon kokemus ei välttämättä kaipaa uskonnollista aspektia tai selitysmallia, šamanistinen transsi kietoutuu pääsääntöisesti rituaaliseen toimintaan ja oman kulttuurinsa myyttiseen kuvastoon. Siinä missä muusikon ammatillinen kotikenttä on konsertti, šamaanille se on seremonia. Molemmista saatetaan tavoitella katharsista tai transsidenttisiä kokemuksia, mutta vain toiseen liittyy välttämättömänä osana myyttinen dialogi eli tietoinen kommunikointi enemmän-kuin-ihmisten kanssa muuntuneessa tietoisuuden tilassa. Silti muusikko tai kuka tahansa muukin voi käydä myyttistä dialogia muuntuneessa tietoisuuden tilassa olematta šamaani. Oleellinen ero muusikon ja šamaanin välillä on se rooli, jossa henkilö yleisön tai yhteisönsä valtuuttamana toimii, ja tuohon rooliin kohdistuvat odotukset ja sen suorittamiseen vaadittava kompetenssi (ks. myös Benyshek 2014; Abram 2005, 3; Siikala 1982; Siikala 1978).

## 4.2 Haltioituneen muusikon oma kokemus

Yleisesti muusikot puhuvat omista huippukokemuksistaan ylimalkaisesti useastakin syystä. Muusikko on pääsääntöisesti riippuvainen muista muusikoista, joiden kanssa musiikkia tehdään. Omien kokemustensa tai oman soittonsa korottaminen ei ole alalla yleisesti suotavaa eikä edes mielekästä (ks. myös Hytönen 2006a, 60). Jazzmuusikoiden huippukokemuksista väitöskirjan tehnyt Mikko Toivanen kuvaa tätä välttelyä muusikoiden kesken vallitsevana ”sanattomana estetiikkana” viitaten sii-

hen, miten jazzmuusikot usein välttävät musiikistaan puhuessaan esteettisiä termejä ja syvällisyyteen pyrkimistä (Toivanen 2000, 169–170). Tuntemuksia ei haluta mystifioida, ja ylipäättään asioiden mystifioimiseen suhtaudutaan jopa varsin negatiivisesti (Hytönen 2006, 74). Syvistä omakohtaisista kokemuksista puhuminen ei yksinkertaisesti ole alalla vallitsevien yleisten tapojen mukaista. Tunnistan tämän ilmiön myös omista työyhteisöstäni klassisten, rock- ja kansanmuusikoiden kesken, joskin kansanmuusikoille on yleisesti ottaen luontevampaa puhua myyttisistä aiheista osana perinnettä. Omien kokemusten korostamisen välttelyssä en ole kokenut mainittavaa eroa genrejen välillä.

Muusikko ja etnomusikologi Jeff Todd Titon kirjoittaa kauniisti omasta reitistään musiikilliseen huippukokemukseen, joka on helppo tunnistaa Väisäsen kuvaaman haltioitumisen kaltaiseksi tilaksi, vaikka kirjoituksen asiayhteys onkin aivan toinen – etnomusikologinen kenttätyömetodi ja musiikin fenomenologia. Titonin kuvaus alkaa toteamalla kuvatun kokemuksen olevan huippukokemus (peak experience), jonka hän tietoisesti hakee ja löytää (Titon 1997, 93).

Halu ajaa minut tekemään musiikkia. Koen halun tunteita nostattavana voimana ja mielihyvän lähteenä, johon liittyvät muistot aikaisemmista soitto- ja tanssikokemuksistani, jotka haluan toistaa tunteakseni ne paremmin. Se on uteliaisuutta, jossa kaikki aistini ovat mukana. Olen uteliaisuuden ruumiillistuma. Se, että tunnen musiikkia tekeviä ihmisiä, on oman musiikillisen kokemukseni alku. Soittaessani viulua, banjoa tai kitaraa muiden kanssa kuulen musiikkia; tunnen sen läsnäolon; olen liikuttunut, sisäisesti; liikun, ulkoisesti. Musiikki täyttää minut kaipauksella. Koen musiikin tunteisiin vaikuttavan voiman itsessäni. Nyt olen poistunut tilasta, jota fenomenologiassa kutsutaan ”luonnolliseksi asenteeksi”, arkiseksi tavaksi olla maailmassa, en analyyttisellä tavalla, vaan itsetietoisesti kokien. Tunnen musiikin tulevan sisälleni ja liikuttavan minua. Ja nyt musiikki kasvaa äänekkäämmäksi ja suuremmaksi kunnes mikään muu ei ole enää mahdollista ja kaikki muu jää ulkopuolelle. Minuuteni katoaa. Ei analyysiä, ei enää itsetietoisuutta. Tämä kaiken ulkopuolelle jääminen on fenomenologinen reduktio, jota Husserl kutsui termillä *epoché*. Se on radikaali liudentumisen tila. En koe enää itseäni erillisenä olentona, vaan pikemminkin tunnen itseni musiikkina maailmassa (music-in-the-world). Lopulta musiikki palauttaa minut takaisin, koska kaipaan itseäni. Tämä kaipauksen olotila palauttaa minut itseäni ja esittelee minut uudestaan tietoisuudelle. Minä palaan. Olen tietoinen itsestäni. Näen, että minä itse ja muut ympärilläni soittavat sitä musiikkia, jonka kuulen.

Titon 1997, 93–94, suom. TR.

Titonin kuvaus vastaa monilta osin omia kokemuksiani ja paljastaa ehkä tahtomattaankin oleellisen transsiin vievän tekniikan – uteliaisuuteen yhdistyvä tietoinen halu saavuttaa mielihyvää tuottava kokemus. Titonin kokemuksesta kuvastuu opittu taito hänen määriteltessään tapahtuman huippukokemukseksi, jota hän tietoisesti



tavoittelee ja jonka hän tietää saavuttavansa. Se on toistoon perustuvaa varmuutta asiasta. Radikaali tietoisuuden liudentunut tila *epoché* on tullut hänelle tutuksi ja uteliaisuus yhdistyy kokemuksen tuottamaan mielihyvään, siihen liittyviin muistoihin ja odotuksiin.

Omat haltioitumisen kokemukseni alkoivat 8-vuotiaana, ja ne olivat yleisiä aina 11-vuotiaaksi saakka. Aloitin viulunsoiton omasta tahdostani 6-vuotiaana ja edistyin nopeasti. Olin erityislahjakkuus siinä mielessä, että 8-vuotiaana olin muutaman vuoden edellä ikätovereitani kappaleiden vaativuudessa. Opin kappaleet nopeasti ja vaivattomasti ja esiinnyin 1–3 kertaa kuukaudessa Keravan musiikkiopiston matineoissa uudella kappaleella. Olin erittäin motivoitunut ja yksinkertaisesti haltioisani viulun ominaissoinnista, erityisesti Jascha Heifetzin ja David Oistrahin rikkaasta ja suuresta viulun soinnista äänitteillä, joita kuuntelin kotona paljon. Soittamiseen liittyi synnynnäistä innostusta ja uteliaisuutta sekä hyvän odotusta. Olin jokseenkin varma kykeneväni saavuttamaan vielä jonakin päivänä ihailsemiä mestareiden soinnin, ja tuo päämäärä tuotti minulle itsessään mielihyvää.

Musiikkiopiston matineat kulkivat tiettyä rataa kolmen vuoden ajan. Kävelymatkalta musiikkiopistolle minua jännitti tuleva esiintyminen. Musiikkiopiston salissa jännitys lieveni, ja minun vuoroni tullessa olin aina valmis menemään lavalle. Tiesin, että jännitys katoaa ensimmäisestä jousenvedosta ja että nauttsin kaikesta, mitä sen jälkeen tapahtuisi. Vuoroani odotellessa jännitys muuntui aina positiiviseksi odotukseksi.

Lavalla ensimmäisestä soittamastani äänestä lähtien kaikki muu paitsi musiikin sointi katosi tietoisuudestani. Minua ei enää ollut. Ei tietoisuutta ruumiistani eikä sen koommin minuudesta. Ei musiikkiopiston salia eikä muita ihmisiä. Joiltain kerroilta muistan irrallisia lyhyitä hetkiä, joissa tiedostin sydämenlyöntieni olemassaolon tai vasemman käden sormien liikkeen viulun otelaudalla, mutta suurimmaksi osaksi soittamisesta toimintana ei jäänyt mitään muistikuvia. Oli vain soiva musiikki, ja musiikki soi juuri niin kuin halusin sen soivan, täysin vaivattomasti ja ilman minua, joka ikinen kerta paremmin kuin koskaan harjoitellakseni. Samalla minä olin tuo musiikki enkä mitään muuta. Olotila oli nautinnollinen, vapaa ja kepeä.

Kappaleen loputtua elin hetken välitilassa. Yleisö taputti aina innostuneesti soittoni jälkeen. Jollakin tapaa kuulin aina taputusten alun ja käsitin, että olin itse soittanut kappaleen loppuun asti. Ensimmäinen poistuminen lavalta oli aina vaikea hahmottaa. Minulla ei ole ainuttakaan muistikuvaa siitä, mitä tein välittömästi soiton loputtua, ja miten poistuin lavalta. Ehkä kumarsin, ehkä en. Tässä välitilassa toimin jonkinlaisen automaation kautta olematta itsetietoinen. Yleisö jatkoi aina taputtamistaan, ja palatessani takaisin lavalle kumartamaan aloin palata itsetietoiseksi. Vasta tämän toisen kumarruksen aikana tulin takaisin arkiseen todellisuuteen ja ympyrä

sulkeutui. Sali oli taas paikallaan, ihmiset sen sisällä, äänet arkisia, ja ruumiillani oli taas rajat ja muoto.

Kaikkia esiintyjä ei taputettu takaisin lavalle. Muistan joskus miettineeni, mitä tapahtuisi, jos soittaisinkin jotenkin oudosti ja yleisö ei taputuksin saattelisi minua takaisin lavalle? Jäisinkö silloin siihen toiseen maailmaan? Minua hämmensi jokaisen esiintymisen jälkeen epävarmuus siitä, olinko todella soittanut niin hyvin vai vain uneksinut kaiken. Kysyin aina isältäni mahdollisimman tarkan palautteen siitä, miten olin soittanut saadakseni tähän selvyuden, mutta isäni ei osannut kuvailla asioita riittävän tarkasti. Enkä minä osannut myöskään muodostaa kysymyksiä paremmin, saati kertoa, mitä olin kokenut.

Noina ikävuosina minulle muodostui käsitys, että esiintyminen sanana merkitsi itsensä kadottamista musiikkiin yleisön edessä. Oletin, että niin käy kaikille muillekin enemmän tai vähemmän. Ainakin niille lapsille, jotka osasivat soittaa kappaleet ulkomuistista, kuten minäkin ja suhteellisen hyvin. Ainoa asia, josta olin näiden esiintymisien jälkeen varma oli se, että yleisö piti siitä miten soitin, isä arvosti minua, ja että esiintyminen oli jännittävää, erittäin palkitsevaa ja hienoa.

Keravan musiikkiopiston oppilaskonsertit olivat myös paikka, jossa esiinnyin ensimmäisen kerran, aluksi ilman säestäjää ja myöhemmin säestäjän kanssa. Näistä varhaisista vuosista en muista ainuttakaan esiintymistä opistolla ilman edellä kuvattua kokemusta. Myöhemmin esiinnyin koulun juhlissa ja sukujuhlissa, joissa haltioitumista ei tapahtunut. Myös kurssitutkinnot olivat tilanteita, joissa jännitys ei täysin väistynyt enkä kadonnut musiikkiin samalla tavalla. Näistä jäi itselleni tyytymätön ja ontto olo, vaikka soitostani pidettiin ja olin itsekin pääosin soittooni tyytyväinen. Haltioitumista ei ehkä tapahtunut, koska koin, etteivät tilaisuudet olleet varsinaisesti musiikkia varten. Niissä joko esiteltiin soittavaa koululaista tai sukulaispoikaa tai arvioitiin minua. Oppilaskonsertit taas tuntuivat tilanteilta, jotka oli rakennettu vain musiikkia varten. Niissä imitoitiin oikeaa konserttitilannetta, jossa oli annettava kaikkensa musiikin itsensä vuoksi.

Esimerkkini osoittaa, ettei transsi ole välttämättä aina kulttuurisidonnaista eikä sosiaalisesti opittua toisin kuin Rouget (1985) väittää. Tässä vaiheessa transsi oli minulle jotakin, joka vain tapahtui. Tahdonalaiseksi taidoksi se kehittyi vasta myöhemmin. Omassa lapsuudessa ei ollut vähäisintäkään esimerkkiä haltioituvista soittajista eikä edes uskonnollisesta hurmoksellisuudesta. Päinvastoin minulta puuttui jopa kieli, jolla olisin voinut kysellen tai muun sosiaalisen toiminnan kautta jakaa tai oppia ymmärtämään omia kokemuksiani. Sosiaalinen ympäristöni ei myöskään tunnistanut minussa tapahtuvaa mielentilallista muutosta, vaikkakin olin pidetty esiintyjä.

Sosiaalisella tilanteella ja odotuksilla oli kuitenkin merkittävä osuus tapahtumissa. Yksin harjoitellessani en saavuttanut tätä tilaa, enkä sitä etsinytkään. Esiintymis-

jännitys ja sosiaalisesti yhteinen musiikille rajattu tila olivat oleellisia. Niiden kautta positiivinen odotus ja uteliaisuus ruumiillistuivat, mitä pidän edelleen transsitilan saavuttamisen edellytyksenä. Voidaan todeta, että musiikki sosiaalisti transsitilani ilman kulttuurisidonnaista tai sosiaalisesti opittua mallia.

Lapsuuden toistuvat haltioitumisen tilat olivat myös transsendenttisia. Ne muokkasivat identiteettiäni ja tapaani olla maailmassa. Ne loivat musiikin ja itseni välille syvän yhteyden, joka on määrittänyt koko loppuelämäni. Psykologi Abraham Maslow'n (1987, 62) mukaan transsendenttiset kokemukset ovat usein niin voimakkaita, että ne tekevät ajoittaisella ilmenemisellään elämästä elämisen arvoista. Lapsuuteni kokemukset olivat juuri tällaisia.

Andrew Neher on kirjassaan *Psychology of Transcendence* (1980, 3) luetellut ominaisuuksia, jotka psykologiassa yhdistetään transsendenttiseen kokemukseen. Luetelo koostuu seitsemästä kohdasta:

1. Korostunut herkkyys, joka ulottuu tavallisten aistien yläpuolelle.
2. Näynomainen tila, jossa nähdään yksityiskohtaisia ja todellisilta näyttäviä kuvia.
3. Mentaaliset tiedon hankintaan liittyvät prosessit, jotka auttavat paranemista ja terveyden tilan säilyttämistä.
4. Muuntuneet tietoisuuden tilat, joissa tietoisesti unohdetut kokemukset muistetaan pikkutarkasti.
5. Luovan oivalluksen välähdykset, jotka ilmestyvät kuin salama kirkkaalta taivaalta.
6. Tietoisuuden tilat, joissa monimutkaisia tehtäviä suoritetaan tiedostamatta ja normaalin toimintakyvyn yläpuolella.
7. Mystiset tai ekstaattiset tilat, joihin liittyy mykistytävä ilon tai tyydytyksen tunne ja jotka lisäävät elämän merkitystä ja merkittävyyttä.

Lapsuuden esiintymiskokemuksissani listassa kuvatuista asioista toteutui vähintään kolme (1, 6 ja 7). Tietoisuuden sulautuminen rajaten pois kaiken muun paitsi musiikin on osaltaan aistien herkistymistä yli arkisten rajojen (1). Olen toisaalta jäävi sanomaan, soitinko normaalin toimintakyvyn yläpuolella (6), sillä analyttinen puoleni ei ollut tilanteissa läsnä, mutta yleisöpalautteen perusteella ja oman kokemukseni sisältä käsin katsottuna kyllä. Kohta 7 taas kuvaa tapahtunutta juuri niinkuin sen itse koen. Itsensä kadottaminen soivuuden tilaan oli mystistä, äärimmäisen vapauttavaa ja täynnä mykistävää iloa, mikä lisäsi elämän merkitystä ja merkittävyyttä. Mystisyydestä puhuttaessa on tosin korostettava sitä, että kokemukset olivat ei-uskonnollisia eli profaaneja transsendenssin kokemuksia. Mystisyys terminä auttaa kuitenkin ymmärtämään kokemusta vahvasti arkitodellisuudesta erottuvana.

### 4.3 Tietoisien haltioitumisen taito

Edellä mainitut lapsuuden esiintymiskokemukset päättyivät murrosikään ja poikkeuksellisen nopeaan pituuskasvuun, joka pakotti minut lopettamaan viulunsoiton lähes kahdeksi vuodeksi. Niveleni ja lihakseni eivät pysyneet luiden kasvun perässä ja kärsin kroonisesta nivelpussintulehduksesta ranteissa. Siihen loppuivat myös esiintymiset ja haltioitumisen kokemukset, joiden tilalle tuli selittämätön ahdistuneisuus. Se oli eroahdistusta jostakin itseäni suuremmasta, vaikkakaan en kokenut tuolloin (enkä tänäkään päivänä) tätä itseäni suurempaa uskonnollisella tavalla. Pikemminkin ymmärsin jo varsin varhaisessa iässä ihmisen pienuuden suhteessa ympäröivään luontoon ja musiikkiin yhtenä luonnon ilmenemismuodoista. Suhteeni luontoon on tosin ollut aina animistinen, mitä voi pitää uskonnollisena piirteenä, vaikka en itse sitä niin koe. Minulle se on ainoastaan vastavuoroista herkkyyttä nähdä tietoisuutta ja älykkyyttä kaikkialla, mikä on pikemminkin tapa kokea maailma kuin uskoa johonkin.<sup>11</sup>

Murrosikään liittyi myös erkaantuminen klassisesta musiikista, kun kiinnostukseni laajeni muihin taiteisiin. Improvisointi nousi minulle uudeksi ja kiinnostavimmaksi musiikissa olemisen tavaksi. Tiedostamattani hain vapaan improvisaation kautta reittiä takaisin lapsuuden transsendenttisiin kokemuksiin. Vapaa improvisaatio oli menetelmä, jonka alla sain olla ilmaisullisesti vapaa, ja toivoin sitä kautta saavani entistä voimakkaampaa vapauden (ja itsestäni vapautumisen) kokemuksia.

Aloin tietoisesti etsiä transsia uudestaan vasta vuonna 2000 kuultuani Budapestissa Katalin Lázárin tutkijankammiossa hänen kenttänauhoituksiaan Siperiasta hantien luota. Šamanismi ja alkuperäiskansojen animistinen maailmankuva antoivat sen viitekehyksen, jonka kautta omat kokemukseni alkoivat selittyä. Saatuaani tutkijankopiot Kai Donnerin Siperiassa 1912–1914 äänittämistä fonografierioistä tiesin intuitiivisesti kuuntelevani laulajia, jotka todennäköisesti olivat kokeneet jotain saman suuntaista. Lisäksi koin näiden selkuppisamojedien laulujen kantavan tietoa luonnosta erilaisella tavalla kuin mikään aikaisemmin kuulemani musiikki.

Opiskelin tuohon aikaan New Yorkissa New School Universityn Jazz and Contemporary Music osastolla. Jazzin sijasta olin alkanut keskittää opintoni maailmanmusiikkiin ja soitin koulun ulkopuolella useissa monikulttuurisissa yhtyeissä, joista tärkein oli Moment – multicultural orchestra. Moment oli yhtye, jossa meditaatio oli erottamaton osa yhteissoittoa. Yhtyettä johtivat muusikot Kevin Nathaniel ja Laraaji, joka oli tullut tunnetuksi Brian Enon ambient-sarjasta. Laraaji ohjasi musiikillisia meditaatioita päivätyökseen. Soivuus ja musiikissa oleminen medita-

---

<sup>11</sup> Luontoon liittyvistä transsendenttisistä kokemuksistani olen kirjoittanut enemmän Pauliina Aarvan ja Saara Metsärannan toimittaman kirjan *Shamaanimatkalla* luvussa ”Shamaaniviulun synty” (Rounakari 2023).

tiona oli kaiken toimintamme ydin. Useissa kappaleissa päädyin soittamaan vain pitkää ääntä vapaalla G-kielellä samalla kun vajosin syvään meditaatiotilaan nauttien tuon pitkän äänen sulautumisesta kaikkiin ympärillä tuotettuihin ääniin. Ajan ja paikan taju saattoi noissa meditaatioissa hävitä, mutta tietoisuus omasta ruumiistani ja itsestäni ei koskaan kadonnut niin kuin lapsuuden esiintymiskokemuksissa.

Moment esiintyi myös useissa päihitteettömissä vapaan tanssin tapahtumissa, joissa transsi oli orgaanisesti läsnä. Tapahtumissa kävi ihmisiä, jotka tanssivat itsensä hurmoksellisiin transsitiloihin. Iltojen musiikillinen kohokohta oli useimmiten Kevin Nathanielin esittämä huikean virtuoosimainen shekere-soolo, jonka aikana hän oli transsissa. Etupäässä afrikkalaiseen perinteeseen nojaava Moment oli kuitenkin minulle osittain vieras kulttuuriympäristö, jossa en sallinut itselleni syvimpiin transsitiloihin pääsyä. Minulla oli yhtyeessä sanattomasti sovittu oppilaan rooli, mutta siitä huolimatta koin yhtyeen taiteelliseksi kodikseni, koska musiikilla itsellään ja vain musiikilla oli yhtyeen sisällä sekä lupa että voima tuottaa muuntuneita tietoisuuden tiloja.

Saavutin lapsuuden kokemuksiani vastaavan transsitilan ensimmäisen kerran tietoisesti sitä hakien New Yorkissa vuonna 2000, kun palasin sinne Kai Donnerin vahalieriöiden kopioiden kanssa. Uppouduin kuuntelemaan niitä koko kehollani meditoitoiden tavalla, joka vastasi Moment-yhtyeessä G-kielen pitkää soittamista. Valitsin vahalieriöistä muutaman parhaiten säilyneen, joita kuuntelin tauotta uudestaan ja uudestaan pitkiä aikoja yksin sängyllä maaten. Laulujen kummallinen rytmien epä säännöllisyys ja 2/8- ja 3/8-osien keskinäinen vaihtelu alkoivat hahmottua mielessäni malliksi, jonka varassa saatoin improvisoida jotakin itse. Kun annoin itselleni luvan kokeilla kuulemaani viululla, nousi sisälläni uteliaisuuden ja innostuksen sekainen ruumiillinen tunne, jota en ollut kokenut pitkään aikaan. Viivyin tuossa tilassa soittamatta, viulua käsissäni pidellen, antaen itselleni luvan kokea jotakin suurenmoista. Koko olemukseni odotti jotakin suurta ja hienoa tapahtuvaksi, heti kun olisin valmis soittamaan. En osannut vahalieriöiden lauluja niin tarkasti, että olisin kyennyt sovittamaan niistä jonkin viululle suorilta käsin ja harjoittelematta. Sen sijaan sisälläni kehkeytyi valmis mielikuva omasta riffistä, jossa 2/8- ja 3/8-iskut vaihtelivat. Kun kuulin sen sisälläni niin selvästi, ettei ollut enää epäilystäkään siitä, miten sen soittaisin, nostin viuluni olkapäälle ja annoin mennä.

Muutaman toiston jälkeen arkitodellisuus alkoi liudentua tietoisuudestani ja kehoni rajat alkoivat kadota. Tiesin saavuttavani pian sen vapauttavan kokemuksen, joka oli lapsuudesta tuttu, ja sen varassa uskalsin antaa kaiken tapahtua. Ja kaikki katosi. Oli vain villinä ja vapaana soiva viulu ja sen sointi. Minua ei ollut. Olin vihdoinkin vapaa kaikista niistä kahleista, joita ihmisenä olemisen rajallisuus tarkoittaa. Tuon tietoisuuden keskellä nousi seuraavaksi uudenlainen uteliaisuus. Kuka tätä musiikkia oikein soittaa? Ja olenko se kuitenkin minä? Tämä uteliaisuus taas palautti tietoisuuteeni omat käteni ja soittavat sormeni, hämärän tuntemuksen siitä, että viulu oli itsestäni erillinen esine. Annoin uteliaisuuden tavoittaa kuvan itsestäni tarkem-

min ja huomasin olevani takaisin omassa kehossani, ajassa ja paikassa, jota kutsuin silloin omaksi huoneekseni Ocean Avenuella Brooklynissa. Soitan yhä ja nyt huomaan, että tehostan ryhmejä jaloillani niin että lattia paukkuu. Naurattaa. Kuka tuon keksi? En muista päättäneeni rummuttaa jaloillani. Mietin, että naapurit varmasti kauhistelevat. En malta lopettaa ja kokeilen päästä takaisin tietoisuuden toiseen äärilaitaan. Se onnistuu, ja minä häviän jälleen, kunnes taas saan impulssin kokea itseni rajallisena ajassa ja paikassa.

Toistin yllä kuvattua reittiä niin kauan, että olin varma siitä, että osaan tehdä kaiken uudestaan. Kun sitten viimein lopetin, tiesin luoneeni samalla uuden kappaleen, jossa oli ainakin kolme itsenäistä osaa varioivin sekatahtilajein. Oli hämmäntävää tietää säveltäneensä kappaleen antamalla sen tapahtua osittain toisessa tietoisuuden tilassa. Vaikka kappaleen tahtilajit olivat poikkeuksellisen kimurantteja, tiesin myös osaavani sen vaivattomasti. Mietin hetken kappaleen kirjaamista ylös, mutta ajatus tuntui vastenmieliseltä. En halunnut aktivoida analyyttistä ajattelua, jota nuotintaminen vaatisi, joten päätin vain luottaa, että muistan. Tuo kappale sai myöhemmin nimekseen *Langetus*, ja aloitin sillä kaikki soolokonserttini yli vuosikymmenen ajan. *Langetus* oli itselleni ensimmäinen varma porttiavain transsitilaan. *Langetus* oli myös avauskappale ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani *Shamaaniviulu* Musiikkitalossa 27.4.2012.

Vuonna 2009 ilmestyneen soololevyni *Shamanviolin* kappaleiden luomisprosessissa transsittamisella oli keskeinen rooli. Ylipäätään harjoittelin kappaleita todella vähän. Loin viitteellisiä sovituksia, joissa oli riittävästi materiaalia jatkuvan muuntelun tuottamiseen, minkä jälkeen harjoittelin transsitilaan menemistä kappaleiden kanssa ennemmin kuin kappaleita itseään. Tietämättäni tämä valinta on myös todennäköisesti liittynyt hantien alkuperäisesityksiin. Haastattelussa Voldina (2014) mainitsi hantien perinteisten laulujen eroavan venäläisistä lauluista oleellisimmin siinä, että jälkimmäisissä tärkein elementti on kertosae, kun taas hanteille se on ”lauluun meneminen”.

Jätin avoimeksi useita kappaleiden rakenteellisia päätöksiä, jotta ne saivat syntyä hetkessä. Pääsääntöisesti jätin kappaleiden loput aina itselleni arvoitukseksi. Minulle riitti reitti transsitilaan, minkä jälkeen loppu sai muodostua automaationa. Pyrin myös esittämään kappaleet mahdollisimman pian ja vähällä valmistelulla yleisön edessä tietäen, että parhaimmillaan konserttitilanne auttoi minua saavuttamaan syvemmän transsitilan, joka viimeisteli kappaleet.

Kuvaamaani prosessia voi pitää esimerkkinä transsitilaan ehdollistumisesta. Neher (1980, 118–119) toteaa yhtenä transsiin vievistä tavoista ehdollistetun ärsykkeen. Sen sijaan, että jonkinlainen musiikki automaattisesti laukaisisi transsin, kyseessä onkin opeteltu musiikillisen ärsykkeen ja transsitilan välinen yhteys. Ehdollistamista tapahtuu myös sosiaalisen oppimisen kautta niissä kulttuureissa, joilla transsiiloilla on sisäänrakennettu paikkansa toistuvine käytäntöineen. Useissa seremoniois-

sa noudatetaan transsin ympärillä tiukkaa protokollaa, jossa erilaisten välttämättömien valmistelujen ketju sisältää sarjan ehdollistettuja transsitilaa tukevia toimintoja, joilla on usein ylimuistoinen alkuperä perinteissä.

Ensimmäisissä soolokonserteissani kykyyni mennä transsitilaan vaikuttivat vielä ympäristö ja erityisesti valaistus. Suorat ja kirkkaat lavavalot tuntuivat jokseenkin turvattomilta, mutta vuosien kuluessa ympäristötekijöiden vaikutukset ovat vähentyneet. Transsitilan syvyyteen ja keston voin vaikuttaa vain välillisesti erilaisin ennakoivin valmisteluin, mutta itse transsiin meneminen on minulle nykyään tahdonalainen taito. Vaivattominta se on yksin esiintyessäni ympäristössä, jossa saan itsenäisesti päättää, mistä välitän ja mistä en, sekä itselleni sopivalla musiikillisella tyyllillä, jossa on paljon muuntelua sallivaa tulkinnanvapautta ja ennalta määrittelemätön kesto.

*Shamaaniviulu*-konserttini kehittyivät nopeasti itselleni ekstaattisiksi kokemuksiksi, joissa siirryin erilaisista muuntuneista tietoisuuden tiloista toisiin. Kuvaamani huippukokemus toistui konserteissa aina uudella tavalla ja vaihtelevalla intensiteetillä parhaimmillaan jokaisen kappaleen aikana. Joitakin kappaleita soittaessani olen käynyt itseni kadottamisen rajalla tyytyen nauttimaan pelkän mahdollisuuden läheisyydestä, ja toisissa taas olen päässyt itselleni ennaltatuntemattomiin syvyyksiin. Joissakin konserteissa on käynyt myös niin, etten ole pystynyt palaamaan arkitodellisuuteen välittömästi soiton jälkeen. Olen useissa konserteissa vain istunut paikallani viulu sylissäni kappaleen jälkeen joitakin minuutteja (kaksi minuuttiakin täyttää pysähtyneisyyttä on lavatodellisuudessa pitkä aika) olotilastani nauttien. Kappaleet yksinkertaisesti jatkavat joskus soimistaan kokemusmaailmassa, ilman minun soittamistani, jolloin jään seuraamaan niiden kulkua istuen paikallani meditaatiossa. Tilanne laukeaa silloin siihen, että yksinkertaisesti päätän tulla takaisin itsetietoiseksi samoin kuin meditoiva henkilö voi päättää lopettavansa harjoituksen. Toisinaan aivot eivät suostu heti tottelemaan antamaani päätöstä tulla takaisin osittain siksi, että transsitilassa oleminen on niin miellyttävää, ettei sitä halua keskeyttää.

Melko varhaisessa vaiheessa päädyin ohjeistamaan yleisöä siihen, että he eivät taputtaisi ainakaan joka kappaleen jälkeen, jotta kaikilla olisi mahdollisuus nauttia tästä soittamattomasta musiikista. Samalla osa konserttieni kappaleista on todella riehakkaita ja humoristisiakin, joten taputtamisen kieltäminen kokonaan on tuntunut turhalta tärkeilyltä. Ylipäättään olen näissä konserteissa pyrkinyt hämärtämään yleisön ja esiintyjän välistä rajaa sekä luomaan ilmapiirin, jossa konsertin saa kokea haluamallaan tavalla ilman mitään pakotteita noudattaen totuttuja konserttikäytännöjensä malleja kumarruksineen ja väliaploideineen.

*Shamaaniviulu*-konserteissani olen toisinaan saanut transsitilan aikana intuitiivisia oivalluksia, jotka ovat tuoneet uutta tietoa. Tieto on luonteeltaan noeettista eli sisäistä tietoa, joka tulee viiden perusaistimme ulkopuolelta. Joskus tiedot vain ponnahtavat mieleen kuin uutena havaintona, jota ei kuitenkaan aineellisessa maailmassa ole voinut havaita. Noeettisen tiedon luonteeseen kuuluu se, että se ei synny oppimalla. Yllättäen vain tunnen itseni muuttuvan sellaiseksi ihmiseksi, jolla on tieto toisin kuin sillä versiolla itsestäni, joka olin hetkeä ennen. Noeettisen tiedon saamisen kokemus on lähempänä muistamista kuin oppimista. Ainoa ero on se, että tieto ei ole ennen kokemusta muistissa koskaan ollutkaan.

Vertaamalla Neherin (1980, 3), Stacen (1960, 132) sekä Greedeyn ja McCreadyn (1979) listoissa kuvattuja kokemuksia yleisöpalautteisiin, joita konserteissani käyvät ovat spontaanisti tulleet kertomaan, voin todeta konserteissa tapahtuvan transsendenttisiä kokemuksia myös yleisön joukossa. Kokemukset voivat olla yllättävän merkittäviä. Mieleenpainuvien palautteiden, mitä olen koskaan saanut, on yhden kuulijani kuvaus siitä, miten hän soittoni kautta ymmärsi ”psykofyysisen kompositionsa” uudella tavalla. Musiikki oli tuonut hänelle kokemuksen, joka oli kuvainnollisesti antanut hänelle sen puuttuvan palasen, jonka avulla ymmärtää itseään. Konserttini jälkeen Kajaanin Runoviikoilla 2023 yksi kuulijoista, jolla oli afantasia (kykene-mättömyys nähdä visuaalisia mielikuvia), kertoi nähneensä konsertin aikana visuaalisia mielikuvia ensimmäistä kertaa.

Omissa konserteissani reitti näihin transsendenttisiin kokemuksiin on todennäköisesti seuraavanlainen. Konsertin nimi *Shamaaniviulu* kiinnittyy mystiikkaan ja perinteeseen, joka sallii sosiokulttuurisesti transsiin menemisen. Parhaassa tapauksessa yleisöllä on konserttia kohtaan utelias ja positiivista odotusta sisältävä asennoituminen jo kotoa lähdettäessä. Itse konsertissa yleisöllä on mahdollisuus nähdä minussa soittaessani tapahtuvat mielentilalliset muutokset, mikä voimistaa ilmapiiriä, jossa transsendenssi on hyväksyttävää ja mahdollista. Kappaleet, joita soitan, poikkeavat totutusta sekä rytmisiltä rakenteiltaan (sisältäen runsasta sekatahtilajisuutta tai vapaamittaisuutta) että soinniltaan (epätavallisten viritystapojen kautta). Totutusta kuulokuvasta poikkeava musiikki auttaa aivotoiminnan siirtymistä arkitodellisuudesta poikkeavaan tilaan. Musiikki ja siihen liittyvät tarinat voimistavat mielikuvia sekä myyttisestä historiasta että kunkin henkilökohtaisesta menneisyydestä. Konsertin aikana energiaa syntyy ja liikkuu arkitodellisuudesta poikkeavalla tavalla, mikä myös havainnoidaan arkitodellisuudesta poikkeavin tavoin. Tietoisesti tai tiedostamattaan transsendenttiseen kokemukseen valmis kuulija saavuttaa sen.

Samansuuntaisia latuja kanssani on kulkenut muusikko ja tutkija Ilpo Saastamoinen. Meitä yhdistävät Siperian kenttämatkat, viehäytys itkuvirsiin, joikuun ja sekatahtilajiseen improvisaatioon sekä kokeilut soittamalla saavutetuista transsitiloista. Aikoinani luulin keksineeni improvisaatiokursseille oivallisia harjoituksia itse, kunnes löysin samat harjoitukset (ja paljon enemmänkin) Saastamoisen kirjasta *Keiteleen Oudompi Nuottikirja* (1990). Sen harjoituksissa on mukana sekä sekatah-



tilajisuuden harjoittelua että meditatiivisen kuuntelun kautta synnyttävää improvisaatiota. Kirjan harjoitukset antavat käytännöllisen lähtökohdan kenelle tahansa, joka etsii ensimmäistä kokemusta soittamisen kautta syntyvästä transsitilasta.

Tavatessamme Jyväskylässä Saastamoinen (haastattelu 2022) kertoi omien konserttiansa vastaavista yleisöpalautteista. Totesimme yleisön altistamisen vapaamittaiselle ja sekatahtilajiselle improvisaatiolle synnyttävän transformatiivisia kuuntelukokemuksia. Molemmat olimme havainneet, että yleisön kertomista kuuntelukokemuksista yleisin oli kosketuksen saaminen uudenlaiseen voimaan, jota moni kuvasi juurruttavaksi tarkoittaen sillä syvempää yhteyttä itseensä ja paikkaansa maailmassa esivanhempiensa jatkumona.

Kenties nämä nykyaikana arjessamme vähällä käytöllä olevat vapaamittaiset ja sekatahtilajiset musiikinlajit, joilla on ylimuistoinen perinne omassa kulttuurissamme, saattavat edelleen laukaista transsendenttisiä kokemuksia kuulijoille. Ehkä kulttuurisidonnainen ehdollistuminen esimerkiksi itkuvirsien musiikkiin ja itkuvirsiin liittyvien mielentilallisten muutoksien välillä on yhä olemassa meissä, vaikka emme olisi enää ainuttakaan itkuvirttä kuulleet. Tämä tarkoittaisi transsiin vievien ärsykkeiden ehdollistumisen olevan epigeneettisesti periytyvää ja näin pitkäkestoisempaa kuin ehdollistumisen synnyttänyt sosiokulttuurinen ympäristö.

# 5 Karhunpeijaiset

## 5.1 Esityksen taustaa

Alkuperäinen ajatus kolmannelta jatkokontokonsertista oli hantien ja mansien karhunpeijaisiin kuuluvista kappaleista koostuva konsertti. Tutustuin Hanti-Mansijskissa mansi Vladimir Shestaloviin toukokuussa 2013. Hän opetti paikallisessa konservatoriossa hantien ja mansien perinnesoittimia. Shestalov valmisteli karhunpeijaisten musiikkia käsittelevää kirjaa. Vietimme yhden iltapäivän jousisoitin-ning-juhla ja kanteleen tapaista sanquil-tapia (hantien narkas-juh) soitellen ja keskustellen näistä kappaleista. Pyysin häntä myös konserttini ohjaavaksi opettajaksi. Shestalov mainitsi päässeensä kerran elämässään osallistumaan nelipäiväisiin karhunpeijaisiin ja toivoi saavansa kokea sen uudestaan. Hänen mukaansa hanteilla yhdessä oli vielä tallella riittävästi muistitietoa monipäiväisten peijaisten järjestämiseen, mutta hän ei enää uskonut kenenkään yksittäisen ihmisen olevan elossa, joka muistaisi yksin kaikki tarvittavat laulut. (Shestalov haastattelu 2013.)

Hantien käsitykset peijaisten tarkasta sisällöstä vaihtelevat. Karhunpeijaisten alueellisia eroja vertailleet tutkijat Wiget ja Balalaeva katsovat karhunpeijaisten olevan enemmän dynaamista ja alueellisesti varioivaa kansanperinnettä kuin tiettyä kanoisoitua muotoa toistava seremonia (2022, 27). Karhunpeijaisten säilyminen ei välttämättä vaadi Shestalovin kuvailemaa yksilöä, joka tuntisi perinteen läpikotaisin. Pikemminkin karhunpeijaisten alueellinen rikkaus viittaisi peijaisten sisältäneen kollektiivista neuvottelua ja valintaa perinteiden noudattamisessa ja soveltamisessa jo pidemmän ajan. Kenties peijaisten sisältöön on aina liittynyt useamman perinteentaitajan yhteistyötä ja neuvottelua.

Palasin Ruska Ensemblen kanssa Hanti-Mansijskiin lokakuussa 2014, jolloin järjestimme yhdessä paikallisten perinteentaitajien kanssa työpajan alueen alkuperäiskansojen nuorille. Työpaja oli osa Koneen Säätiön Jäänreunan kansat -hanketta, jonka päämääränä oli tukea ja vahvistaa nuorten identiteettiä taiteen keinoin. Saavuttuamme paikalle sain kuulla vasta 50 vuotta täyttäneen Vladimir Shestalovin menehtyneen konsertin jälkeen äkilliseen sydänkohtaukseen vain muutamia viikkoja aiemmin. Shestalovin myötä katosi myös oma yhteyteni karhunpeijaisiin Hanti-Mansijskista. Shestalovin kirja oli ehtinyt käytännössä valmistua, mutta sen julkaisu riippui nyt hänen leskestään samoin kuin muikin Shestalovin perinnön hoito.

Shestalovilla oli kuitenkin tärkeä merkitys *Karhunpeijaiset*-esitykselle. Vuoden 2013 tapaamisen aikana soitin hänelle muun muassa Great Awakening (Niemi & Jukkara 2001) -levyltä opettelemiani kappaleita. Olin sovittanut levyllä olevan laulun Särni Qån Iki ning-juhille omalla tavallani. Särni Qån Iki on yksi monista lauluista, joka kertoo hantien mytologiaan kuuluvasta Maailmaa-katsovasta-miehestä.



Kuva 12. Jäänreunan kansat -hankkeen työpajan vetäjät ja osallistujat Obinugrilaisen kansallisteatterin näyttämöllä 2014. Kuva: J-P Passi.

Laulu kuuluu perinteisesti karhunpeijaisten ohjelmistoon. Sovitukseni perustui analyysiini laulussa esiintyvistä musiikillisista motiiveista ja niiden variaatiosta, jota toteutin omalla tavallani improvisoiden. Shestalov tunnisti kappaleen vaivatta, vaikka tapani varioida motiiveja ei seuraakaan tarkasti levyn laulettua versiota. Shestalovilta saamani palaute varmisti sen, että olin tulkinnut kuulemaani oikein ja tuottamani variaatio oli sekä perinteenmukaista että tunnistettavaa persoonallisesta soittotyylistäni huolimatta. Shestalov kannusti minua esittämään jatkossakin hantien ja mansien musiikkia kaikkialla maailmassa.

Hanti-Mansijskista jatkoimme Ruskinskajan kylään, jossa Jarkko Niemi, Ilpo Saastamoinen ja Vera Semjonova Nikiforova tekivät etnomusikologista kenttätyötä vuonna 1992. Tuon matkan aineiston pohjalta he julkaisivat edellä mainitun Niemien ja Jaana-Maria Jukkaran toimittaman CD-levyn *The Great Awakening: Music of the Eastern Khanty* (2001). Myöhemmin sain myös Ilpo Saastamoisen avulla käyttööni kenttämatalta kerättyä julkaisematonta materiaalia.

Ruskinskajan kylässä meidät otettiin erittäin hyvin vastaan, ja sain hämmästykseni havaita, kuinka paljon suomalaisten tutkijoiden työ oli vaikuttanut tähän kylään. Kuuntelimme kylän perinnetalossa näitä samoja suomalaisten tekemiä äänitteitä esimerkkinä hantien musiikista. Perinnetalon pienessä museotilassa säilytettiin

yhtenä sen arvokkaimmista esineistä levyllä esiintyvän Sergei Vasiljevits Ketchimovin rikkinäistä ning-juh soitinta.

Ruskinskajan perinnetalossa meille esiintyi iso joukko perinteentaitajia sekä nuoria. Osa heistä oli matkustanut kaukaa vain tätä varten. Heidän halunsa jakaa tietoa ja esittää omaa kansanmusiikkiaan oli odottamattoman suuri. Monet nuoret soittivat narkas-juhia, jonka soitinrakennus ja soitto on elpynyt hantien alueella kiitettävästi. Ning-juhia ei sen sijaan tällä hetkellä juurikaan soiteta, ja sen viimeisiä taitajia sanotaan olevan *Great Awakening* levylläkin esiintyvä Sergei Vasiljevits Ketchimov, joka ei valitettavasti päässyt tällä kertaa meitä tapaamaan mittavien routavaurioiden takia. Muiden paikallisten lähdettyä perinnetalon johtaja esitteli meille talon arkistoja, ja valitsimme katsottavaksi Berjosovan alueen hantien karhunpeijaisista kuvattun dokumenttielokuvan (Mihalov 1982). Dokumenttielokuvasta ei ole montakaan kopiota jäljellä, ja mukana ollut kuvaajamme J-P Passi sai luvan kopioida filmin kuvaamalla omalla kamerallaan pientä TV-ruutua, jolta elokuva meille näytettiin. Dokumenttielokuvan näkeminen oli käännteentekevä hetki. Sen jälkeen ajattelin ensikertaa, ettei konserttimuoto riitä karhunpeijaisiksi. Tarvittiin jotain paljon enemmän. Tarvittiin tanssia, leikkejä, seremonioita, yhteisö ja ennen kaikkea karhu.



Kuva 13. Neljä miestä demonstroivat hantien karhunpeijaisanssin koreografiaa. Kuva: Emil Boehm 1892, SKS KRA.

Berjosovan hantien karhunpeijaisdokumentissa kolme miestä esittää kaikki peijais-ten näytelmät ja laulut. Siten oma ajatukseni oli ensin rakentaa esitys kolmen miehen ympärille. Ensimmäiseksi pyysin mukaan haitaristi Antti Paalasta ja jouhikkoa soittavaa Pekko Käppiä, joista molemmat myös laulavat paljon. Molempien valintaan vaikutti oleellisesti se, että tiesin vapaamittaisen varioinnin olevan heille entuudestaan tuttua. Käpin valitsemiseen vaikutti myös yhteinen etnomusikologinen taustamme, vaikka emme juurikaan toisiamme entuudestaan tunteneet. Antti Paalasen kohdalla mietin alkuun, onko esityksessä paikkaa hanuristille, sillä tulimme soittamaan pääsääntöisesti vapaissa virityksissä, tonaalisten järjestelmien ulkopuolella. Kun Paalanen kertoi suunnitelleensa pitkään kaksirivisen hanurin preparointia niin, ettei siitä enää tulisi yhtään hanurille tavallista ääntä, tiesin peijaisien kolmik-  
kon olevan tässä.

Kolmen miehen synnyttämä peijaisjuhla alkoi kuitenkin tuntua riittämättömältä ratkaisulta, ja näin päätin pyytää myös Karoliina Kantelisen mukaan työryhmään. Päätös tuntui tärkeältä, sillä se yhteisöllinen kokemus, mitä tavoittelin toisilleen tuntemattomien ihmisten välille, ei olisi ehkä toteutunut pelkästään kolmella miehellä. Lisäksi Kantelisen tausta nukketatterin saralla auttoi esitystä monin tavoin. Vaikka en halunnutkaan esitykseen yhtään näyttelijää, meidän kaikkien taustat teatterin alalla olivat tärkeä lisä koko prosessin kannalta.

Karhunpeijaisien harjoitukset jakautuivat kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe oli itsenäistä karhunpeijaisiin liittyvän folkloristisen ja etnomusikologisen lähdeaineiston taustatutkimusta etupäässä karhunpeijaisrunoutta lukien, arkistoäänitteitä kuunnellen ja soittaen. Toisessa vaiheessa harjoittelimme Kokkolassa kolmisin Antti Paalasen ja Pekko Käpin kanssa sekä Helsingissä kahdestaan Karoliina Kantelisen kanssa. Viimeisen hyvin intensiivisen harjoitusjakson vietimme yhdessä Teatteri Höyhentämöllä Helsingissä 28.1.–4.2.2016. Viimeisessä vaiheessa mukana oli myös valosuunnittelija Nadja Räikkä sekä ohjaavana opettajanani toiminut hypnoterapeutti Kira Gyllenbögel.

Kokkolan harjoituskerrat nauhoitettiin, ja näiden äänitallenteiden parhaita paloja myös kuunneltiin ja analysoitiin yhdessä keskustelemalla. Tein näistä keskusteluis-  
ta myös muistiinpanoja tutkimuksen tueksi harjoitusten aikana ja jälkeen. Itse teatteritilassa olleet harjoitukset olivat niin pitkiä ja intensiivisiä ettei niiden aikana ollut mahdollisuutta pysähtyä tuottamaan muistiinpanoja. Jälkeenpäin on vaikea uskoa todeksi, että lähes neljä tuntinen esityskokonaisuus todella luotiin vain viikossa siitä kun saavuimme tyhjään teatteritilaan. Koska työryhmämme oli pieni, ja resursseja vähän, toimin viikon aikana useissa rooleissa siivoojasta lavastajaan ja tuottajasta esiintyjään. Esityskauden jälkeen editoin kahdella kameralla kuvatun videotallenteen viimeisestä esityksestä tämän tutkielman osaksi (KP 1–4). Keväällä 2016 kirjoitin tämän luvun ensimmäisen version dokumentoidakseni tapahtumien

kulun mahdollisimman tarkasti. Esityksen taustatutkimuksesta olin kirjoittanut jo tätä ennen tekstejä, joita oli käsitelty aineryhmäni jatkotutkintoseminaareissa. Myös taiteelliselle lautakunnalleni kirjoitettu *Karhunpeijaiset*-esityksen esitarkastusteksti on ollut apuna tämän luvun kirjoittamisessa. Lopullinen versio tästä luvusta on kirjoitettu vuosien 2022–2024 aikana.



Kuva 14. Höyhentämön näyttämö viikkoa ennen ensi-iltaa. Kuva: TR. 28.1.2016.

### **5.1.1 Hypnoosi harjoitusmenetelmänä**

Hypnooseilla oli keskeinen rooli kaikissa harjoitusvaiheissa. Tässä yhteydessä tarkoitan hypnooseilla syvän rentouden tilassa tehtyjä ohjattuja mielikuvamatkoja, joihin sisältyi toimintaa ohjaavia suggestioita. Yleisesti hypnoosissa annetuilla suggestioilla pyritään vaikuttamaan muutoksiin kokemusmaailmassa, havainnoissa, tuntemuksissa, emootioissa, ajattelussa ja käyttäytymisessä. Käytännössä kaikkien käyttämiemme hypnoosien tarkoituksena oli ohjata työryhmän emotionaalista orientoitumista sekä auttaa esiintyjä tekemään itselleen luonnollisia tietoisia valintoja. Käyttämiämme hypnooseja voi myös verrata urheiluvalmennuksissa käytettyihin hypnooseihin, joilla tavoitellaan suoritusta tukevaa psyykkistä mielentilaa.



Hypnoosi-ilmiötä koskevat teorit poikkeavat toisistaan, ja siksi hypnoosin tieteellinen määrittelyminen tyytyy edelleen kuvaamaan hypnotisoijan ja hypnotisoitavien välillä tapahtuvaa konkreettista toimintaa ja sen tavoitteita varsin yleisellä tasolla. Suurin oppiriita on jo yli sadan vuoden ajan koskenut erityisen hypnoositilan olemassaoloa. Yhtenäistä näkemystä siitä, mitä tarkoitetaan käsitteellä ”hypnoositila”, ei edelleenkään ole saavutettu. Ongelmana on, että ihmisen ”normaaliin tilaan” kuuluu jo niin suunnaton määrä erilaisia tuntemuksia ja kokemuksia, että jonkin määrittäminen ”muuttuneeksi tilaksi” on äärimmäisen vaikeaa. (esim. Gauld 1992; Kallio & Lauerma 2004.)

Vastakkaisista koulukunnista non-state-teoreetikot (esim. Kirsch 2011; Nash & Benham 2008; Kirsch & Lynn 1995) pyrkivät selvittämään aivojen hypnoositilan jo olemassaolevilla käsitteillä. He ovatkin pystyneet osoittamaan, ettei moniin hypnoosiin liitettyihin ilmiöihin tarvita mitään erityistä muuntunutta tietoisuuden tilaa, vaan ilmiöt saadaan aikaiseksi myös pelkästään koehenkilöitä motivoimalla ja manipuloimalla heidän odotuksiaan. State-teoreetikot ovat taas pystyneet osoittamaan erilaisilla mittaustekniikoilla, että hypnoosin aikana aivoissa todella tapahtuu muutoksia (esim. Kallio et al. 2011; Kallio et al. 2009). American Psychological Association päätyi hypnoositilaa koskevassa kannassaan state-teoreetikoiden puolelle hyväksyen käsityksen hypnoositilasta muuntuneena tietoisuuden tilana vuonna 2015 (Elkins, Barabasz, Council & Spiegel 2015).

Oppiriidoista huolimatta hypnoosi on menetelmänä saanut laajan psykiatrisen hyväksynnän, ja hypnoosimenetelmän tutkimus on kasvava tieteenala. Hypnoosin tehokkuus kivunlievityksessä, addiktioiden parantamisessa ja masennuksen hoidossa on tiedetty jo pitkään. Uusimmissa tutkimuksissa on todettu hypnoosin olevan tehokas apuväline muun muassa kroonisten alaselkikipujen (Tan, Rintala, Jensen, Fukui, Smith & Williams 2014) ja ärtyneen suolen oireyhtymän hoidossa (Schaefer, Klose, Moser & Häuser 2014). Oppiriita ei siis koske hypnoosin hyödyllisyyttä tai käyttöä, vaan niitä tieteellisiä perusteita, joiden varassa hypnoosi-ilmiöitä pyritään selittämään.

Tässä yhteydessä tarkastelen hypnoositilaa state-teoreetikoiden tavoin yhtenä muuntuneen tietoisuuden tilan muodoista, joka on lähellä johdannossa kuvattua kevyttä transsitilaa, ellei jopa yhtäläinen sen kanssa. *Karhunpeijais*-esityksen valmistamisessa oleellinen tutkimuskohde oli erilaisten transsiin vievien reittien ja tekniikoiden hyödyntäminen. Hypnoosi on yksi helpoimmista ja turvallisimmista tavoista saada omakohtainen kokemus muuntuneesta tietoisuuden tilasta, joten se oli luonteva valinta esityksen työvälineeksi. Muuntunut tietoisuuden tila tulisi ymmärtää myös subjektiivisena muuntuneen kokemisen tilana. Tällöin mielentilan erityisyys ja sen suhde normaaliin mielentilaan arvioidaan oman kokemuksen kautta itsenäisesti.

## 5.1.2 Hypnoosin käytön lähtökohdat ja tavoitteet

Muuntuneen tietoisuuden tilan harjoittelulla pyrimme aikaansaamaan muutoksia ajan ja paikan kokemisessa, hälventämään mahdollisen ja mahdottoman välistä rajaa sekä aikaansaamaan kokemuksen, jossa myyttinen kuvasto ja myyttiset toimijat tulevat läsnä oleviksi ja voimakkaammin koetuiksi. Ensisijainen tavoitteeni oli tuottaa nämä kokemukset työryhmän sisällä, jotta onnistuisimme myöhemmin siirtämään niitä yleisölle esityskauden aikana.

Muuntuneilla tietoisuuden tiloilla pyrittiin myös vahvistamaan sellaisia soittajalähtöisiä ratkaisuja yhteissoitossa, jotka eivät tule soittajan aikaisemmin opituista tavoista reagoida. Oman kulttuurimme musiikkikasvatus painottaa yhteissoitossa keskinäistä kuuntelua ja nopeaa reagointia kansasoittajien tekemiin valintoihin, jotta sävelpuhtaus, harmonia ja yhteinen tempo säilyisivät mahdollisimman hyvin. Jokaisella soittajalla on silloin tietoinen vastuu kappaleen kokonaiskuvan luomisesta ja ylläpitämisestä. Epäonnistumiset näissä tavoitteissa katsotaan useimmiten soittajan karkeiksi virheiksi, joita tulisi välttää. Berjosovan karhunpeijaisten dokumentaatiossa (Mihalov 1982) on muutamia esimerkkejä hantien karhunpeijaisten yhteissoitosta, jossa soittajat soittavat ilman yhteistä tempoä tai harmoniaa. Tällainen tapa soittaa yhdessä ei perustu elementtien väliseen synkroniaan vaan päinvastoin eri elementtien itsenäisyyden säilyttämiseen.

*Karhunpeijaiset*-esityksen yhteissoittoharjoitteiden tavoitteena oli synnyttää musiikillinen kokonaiskuva, jossa eri osatekijät eivät tue toisiaan suunnitellulla tavalla, vaan ovat tietoisesti kerroksellisia. Vertauksena voimme kuvitella puun ja sen yläpuolella lentävän linnun. Puussa on lehtien rytmi ja liike, puun rungossa rungon rytmi ja linnulla omansa. Nämä kaikki kolme elementtiä ovat tärkeitä kuvassa, mutta jokaisen liikettä määrittävät eri lainalaisuudet. Samoin me soittajat olemme joko lehti, puunrunko tai lintu, ja vain kuulija kuulee kokonaisuuden. Silti olemme samassa tilassa, mikä ei voi olla vaikuttamatta soittoomme. Olennaista on, että pyrimme säilyttämään oman itsenäisen maailmamme antaen kokonaiskuvan ohjautua ilman tietoista vaikuttamistamme.

Käytimme hypnoosia sekä poisoppimiseen totutuista yhteissoiton tavoista että uusien yhteissoittotapojen etsimiseen ja vakiinnuttamiseen. *Karhunpeijaisten* yksi musiikillinen tavoite oli luoda läpisävelletty teos, jonka jokaisessa osassa on soivaa kerroksellisuutta; toisistaan riippumattomia yhtäaikaista tempoä, säveljärjestelmiä ja vireitä. Yhteissoitomme lainalaisuuksia ohjasi esityksessä ajatus soittajan ruumiista omana luontona, joka ohjaa itse itseään ilman tietoista valintaa. Tällöin musiikki voi syntyä esimerkiksi oman kehon liikkeestä, joka elää vapaasti muuttuen, mutta kuitenkin pysyen yhtenä liikkeenä. Esimerkiksi heilutan kättä, käsi väsyä, väsyminen tuo tunteen, mikä muuttaa käden liikerataa. Annan kaiken tämän tapahtua ja tarkkailen sitä lempeästi hyväksyen. Käteni heiluu omasta tahdostaan,



omassa rytmissään ja luoden omaa luonnollista variaatiotaan, kun en tietoisesti pyri hallitsemaan kättä mielelläni. Omassa sisäisessä tilassa oman ”luonnon” kuuntelu muuttui harjoitusten ja hypnoosien myötä tietoisesti vahvistetuksi valinnaksi.

Työryhmän jäsenten osaamistasossa ja aiemmissa kokemuksissa hypnoosista tai muuntuneista mielentiloista oli suuria keskinäisiä eroja. Antti Paalasen ja Pekko Käpin valinta työryhmään perustui ensisijaisesti siihen, että tiesin entuudestaan heidän tehneen paljon töitä soolona. Heillä molemmilla on entuudestaan paljon kokemusta musiikin synnyttämisestä vapaasti kehon luonnollisen liikkeen kautta. Lisäksi molempien sooloesiintymisissä on paljon itselleni tuttua hypnoottista ja mielentilallista ilmaisua. Siten triomme tuntui hyvin luonnolliselta lähtökohdalta työlle. Paalaselalla ja Käpillä oli kuitenkin verrattain vähän kokemusta hypnoosista tai tietoisesta transsiin menemisestä. Heille tunnistamani hypnoottisuus oli pikemminkin musiikista syntyvä ja omaan muusikkouteen ja taiteilijakuvaan liittyvä ominaisuus, jota he eivät olleet juurikaan harjoitelleet erillään soittamisesta. Karoliina Kanteliselalla taas oli käytännön kokemusta useammistakin meditaation tavoista, mutta hän oli harvemmin ottanut niitä musiikin tekemisen lähtökohdaksi.

Itselläni on vuosien kokemus monista transsi- ja hypnoosimatkoista, ja niiden hyödyntäminen on erottamaton osa arkeani. Ensimmäiset hyvin konkreettiset hypnoosikokemukseni liittyvät vuonna 2010 todetun välilevyn painauman kivunlievitykseen, johon käytin itsehypnoosia. Kun välilevyn painauma uusiutui 2011, en tarvinnut itsehypnoosin lisäksi muuta hoitoa, sillä tila parantui kahdessa vuorokaudessa, eikä vaiva ole sen koommin uusiutunut. Vuoden 2011 nopea parantuminen oli voimakas ja itselleni yllättävä hypnoosikokemus. Sittemmin olen myös ohjannut hypnooseja satunnaisesti, näistä esimerkkinä yhden oppilaani esiintymisjännityksen onnistunut hoito. Omassa arjessani käytän muun muassa Glenn Harroldin ohjattuja hypnoosinauhotteita (esim. Harrold 2006) tai muita ohjattuja meditaatioita silloin, kun oma tahdonvoimani ei ole riittävä itsehypnoosiin. Näistä saan apua esimerkiksi keikkamatkoilla, kun haluan nukahtaa epäsuotuisissa olosuhteissa tai vähentää unentarvetta hetkellisesti.<sup>12</sup>

Asetin transsin hyödyntämiseen esityksessä itselleni työryhmää vaativammat tavoitteet. Työryhmän jäsenille riitti halukkuus ja valmius kokeilla mielentilallisia harjoitteita ja antaa prosessin näyttää, jääkö niistä mitään itse esitykseen. Hiljainen toiveeni oli, että työryhmän jäsenet heittäytyisivät harjoitteisiin niin kokonaisvaltaisesti, että he löytäisivät uusia puolia jopa omasta persoonallisuudestaan, mikä vaatisi saatujen kokemusten sijoittamista ja arvioimista suhteessa omaan identiteettiin ja elämänvalintoihin. Tätä toivetta en kertonut työryhmän jäsenille enkä millään tavoin edellyttänyt sitä heiltä. Joka tapauksessa prosessimme oli syväluotaava, ja omalla toiminnallani pyrin ylläpitämään mahdollisimman sallivaa ilmapiiriä, jossa

---

<sup>12</sup> Hypnoosin vaikutuksia unen määrään ja laatuun on tutkittu paljon (esim. Cordi, Schlarb ja Rasch 2014).

jokaisella oli tilaa olla ja kehittää itseään parhaaksi katsomallaan tavalla. En vaatinut muilta työryhmän jäseniltä hypnoosissa tai transsissa oloa myöskään lavalla esityksen aikana. Muiden esiintyjien mielentilalliset muutokset saivat jäädä kunkin omaan harkintaan. Harjoitusprosessi, aihevalinta ja esityksen rakenteelliset valinnat taas vastaavasti tukivat meidän kaikkien mahdollisuutta kokeilla mielentilallisia muutoksia.

Itselleni asetin selkeän tavoitteen olla erilaisissa muuntuneissa tietoisuuden tiloissa esityshetkellä. *Karhunpeijaisien* lopullinen rakenne oli oma matkani yhdestä transsitekniikasta toiseen. Eri transsitekniikoista hypnoosi oli ainoa, jota käytettiin koko työryhmän kanssa säännöllisesti ja jota sovellettiin useassa kohtauksessa ensimmäisellä puoliajalla. Toiselle puoliajalle rakentui jakso, joka alkoi šamaanirummun kanssa tekemälläni tanssilla, jatkui *Shamaaniviulu*-esityksestä entuudestaan tuttuun tapaan soittaa viulua transsitilassa (tällä kertaa kuitenkin yhteissoitossa sooloesityksen sijaan) ja päättyi kellokehikon (ks. s. 131) soittoon, jossa fyysinen uupumus yhdistettynä keskivartalolla tuotettuun pulssiin mahdollisti suuren mielentilallisen muutoksen.

### **5.1.3 *Karhunpeijaiset*-esityksen harjoituksissa käytetyt hypnoosit**

Ensimmäisissä harjoituksissa Paalasen ja Käpin kanssa Kokkolassa aloitimme syvähengityksillä, joissa makasimme patjoilla keskittyen hengittämään kaikkia lihaksiamme ympäröivään sidekudokseen eli fasciaan. Syvähengitystekniikan ideana on rentouden vieminen lihasjännityksiä pidemmälle. Sidekudos osallistuu kaikkiin kehontoiminnassa tapahtuviin muutoksiin ja on siten yksi merkittävimmistä ruumiinosista. Se on kehoamme kannatteleva ja koossapitävä osa. Syvähengitysharjoituksilla pyritään vapauttamaan myös psyykkisten muistojen ja traumojen vaikutuksia ruumiissa.

Syvän rentouden tilan saavutettuaamme harjoitus jatkui äänteiden tuottamisella siten, että jokainen tarkkaili pienimpiäkin muutoksia ja liikkeitä ruumiissaan. Omaan ruumiiseen suhtauduttiin lempeästi tarkkaillen, sallivasti ja uteliaasti. Tähän johdatteleva mielikuva oli sisäinen tutkija, joka hämmästelee avoimen uteliaana kaikkea sisällämme tapahtuvaa ikään kuin mikroskoopin linssin läpi vailla mielipidettä tai ennako-oletuksia.

Seuraavassa vaiheessa havaittuja muutoksia ja kehon sisällä tapahtuneita ilmiöitä, kuten äänteiden tuottamaa ruumiin sisäistä resonanssia, kehoitettiin suurentamaan, ja ohjattiin seuraamaan, mitä tämän ajatuksen myötä ruumiissa tapahtuu. Samalla liikkeiden ja muutosten myötä nouseville tunteille ja tuntemuksille annettiin tietoisesti lupa olla juuri sellaisia kuin ne kullakin olivat. Tunteiden annettiin tulla näkyviksi liikkeessä ja kuulluksi äänellisesti. Kaikkea näin syntynyttä toimintaa tuli

tietoisesti ylläpitää niin, ettei toiminta ja ääntely lakkaa, mutta sallien sen muuttuvan omalla painollaan.

Harjoituksen tarkoituksena oli aikaansaada liikettä ja ääntä, joka ei ole tietoisesti ja tahdonalaisesti luotua, vaan kehon sisäisen jatkuvan liikehdinnän vapaasti synnyttämää. Tässä kohden harjoitusta Antti Paalanen nauroi ja kikatteli, Pekko Käppi vaikutti nukkuvan raskaasti ja minä olin synnyttänyt pallean ja alavatsan liikkeistä kumpuavan rytmisen äänteen. Triomme oli näin tehnyt ensimmäisen omista sisäisistä toiminnoista syntyneen kappaleen, jonka elementit olivat röhistyslauluäänteiden kaltainen pulssi, raskaan hengityksen pitkät äänet ja naurava, mihinkään sitoutumaton solisti.

Tästä harjoituksesta etenimme etsimään syvähengitysharjoituksen aikana koettua olotilaa soittimien kanssa tutkien erilaisia tapoja, joilla kukin meistä löytäisi itselleen hyvältä tuntuvan sisäisen tilan, jonka varassa kykenisi keskittymään siihen soivaan tarinaan tai elementtiin, mitä omalla soittimellaan on valinnut ilmentää, riippumatta ympärillä tapahtuvista asioista, äänistä, liikkeistä tai rinnakkaisista soivista tarinoista ja elementeistä.

Ensimmäiset harjoitukset kestivät koko päivän, ja käytimme paljon aikaa keskustellen. havaitsimme, että jo pelkkä oman soittimen ottaminen käteen tuo mukanaan sekä psyykkisiä ja fyysisiä tapoja olla, ajatella ja asennoitua. Tätä olin itse pohtinut paljon jo aikaisemmin, joten valitsin aloitukseksimme juuri syvähengitysharjoituksen, sillä sen avulla pyrin vahvistamaan meidän kaikkien kykyä etsiä uuden olemisen ja asennoitumisen tapoja.

*Karhunpeijaisten* kannalta oli suuri onni, ettemme olleet koskaan työskennelleet yhdessä. Silloin aikaisempi työskentelymme olisi jo luonut käyttäytymismalleja, vakiintuneita ennako-oletuksia ja tapoja olla toistemme kanssa. Syvähengitysharjoitus auttoi meitä aloittamaan yhteistyön sillä ajatuksella, että me kaikki voimme uusiutua joka kerta, jokaisessa harjoituksessa. Harjoitusprosessimme yhteinen päämäärä ei ollut oppia tiettyä ennalta valittua muotoa tai olemisen tapaa, jota joka harjoituskerralla vahvistettaisiin. Valittu tapa oli sen sijaan valinta olla avoin, salliva ja jatkuvassa muutoksen tilassa, jossa oma sisäinen tila määrää suunnan aina uudestaan.

Harjoitusten loppupuolella keskustelimme tulkinnastani karhunpeijaisista matkana kohti alkukotia, karhun matkasta yläsiin ja ihmisen matkasta lapsenkaltaisuuteen, joka on läsnä hantien karhunpeijaisten leikillisessä luonteessa (ks. luku 5.2.3). Totesimme tämän olevan omassa kulttuurissamme haasteellista. Lavalla on jollakin tapaa sallitumpaa olla ahdistunut ja synkkä kuin avoimen iloinen. Lapsenkaltaisuuteen liittyi näiiviksi leimautumisen pelko. Totesimme kriittisen vakavuuden painottuvan meidän kaikkien selviytymistarinoissa sosiaalisissa tilanteissa. Olimme yhtä mieltä siitä, miten suomalaisten musiikinopiskelijoiden kesken kriittisin ääni hy-

väksytään usein myös älykkäimmäksi ääneksi ja miten esimerkiksi konserttien kriittinen arvostelu on usein hyväksyttävämpää ja normaalimpaa käytöstä kuin oman innostuneen olon näyttäminen muille, joiden mielipiteestä ei voi olla varma. Vastaavia kokemuksia on itselläni paljon Suomesta, mutta ei ainuttakaan New Yorkin opiskeluajoiltani, missä opiskelijoiden sosiaalinen ilmapiiri kannusti päinvastoin kertomaan siitä, mistä kukin nautti, ei siitä, missä havaitsi parantamisen varaa.

Harjoituksemme uhkasi loppua tunnelmaan, jossa viimeinen ajatus olisi ollut lapsenkaltaisen ilon kokeminen suurena haasteena. Psykkisten prosessien ohjaamisessa alut ja loput korostuvat, joten en voinut sallia tämän mielikuvan jäävän harjoitusten viimeiseksi mielikuvaksi. Siksi ohitin kaikki keskustelussamme todetut muistot ja esitetyt ongelmakohdat ja loin nopeasti päinvastaisen suggestion. Päätimme harjoituksen muutaman minuutin kestäneeseen hypnoosiin, jonka keskeisin suggestio oli mielikuva meistä kolmesta Teatteri Höyhentämön lavalla jatkotutkin-topäivänä, juuri ennen esiripun avaamista, täynnä iloa ja odotusta, leikkisällä lapsenkaltaisella mielellä ja varmana siitä, että itsellämme tulee olemaan hauskaa, tapahtui sitten mitä tahansa.

Trion seuraavissa harjoituksissa emme tehneet pitkiä hypnoosi- tai mielikuvaharjoitteita. Keskityimme enemmän soittamiseen ja keskusteluun. Aloitimme kaikki harjoitukset keppiharjoitteella, jossa jokainen valitsi itselleen jotkut keppien kaltaiset lyömäsoittimet. Soittaminen aloitettiin lyhyellä suggestiolla hakea sisäinen rentouden tila ja sieltä löytyvä pulssi. Hiljaisuus kesti kulloinkin tarvittavan ajan, jotta jokainen ehti luoda ja vakiinnuttaa ajatuksen siitä, mitä tulee soittamaan. Seuraavaksi aloitimme soiton yhtä aikaa pyrkien säilyttämään hiljaisuudessa valitun pulsin ja rytmikuvion niin, ettei toisten soitto vaikuttaisi omaan toimintaan. Ideaalitalanteessa harjoituksesta syntyi kerroksellinen sointimaailma, jossa kolme itsenäistä soivaa aihetta soivat yhtä aikaa ilman ainuttakaan yhteistä tekijää.

Harjoitus on verrattain helppo silloin, kun valitut rytmit ovat kaukana toisistaan, mutta mitä lähempänä toisiaan valitut tempot ja rytmikuviot ovat, sitä nopeammin kahden soittajan valinnat muuttuvat samanlaisiksi. Esimerkiksi soittajan yksi valitessa tempokseen 120bp ja soittajan kaksi valitessa 112bp, he saattavat jo muutama sekunnin kuluttua soittaa yhdessä 116bp tempossa. Tämä muutos tapahtuu käytännössä alitajuisesti. Esimerkkitapauksessa molemmat soittajista saattavat kokea säilyttäneensä oman temponsa muuttumattomana, vaikka hakeutuminen synkroniaan on muuttanut molempien tempoja.

Keppiharjoitus näkyi valmiissa esityksessä monessa eri kohdassa. Selkeimmillään se oli herättelylaulun säestyksessä, jossa kepeillä ja lusikoilla soitetut rinnakkaiset ja varioivat tempot loivat luontoa imitoivan kerroksellisen äänimaailman (KP2 00:02:30). Äkkiseltään soitto saattaa kuulostaa sattumanvaraiselta, koska kaikkien soittajien pulssit ovat verrattain hitaita. Näin ei kuitenkaan ole, sillä kaikkien soittoa ohjaa itsenäinen sisäinen pulssi. Myös variaatio oli sallittua sisäisen pulssin

ilmentämisessä. Variaation ajatuksena oli olla samalla tavalla soiva kuin vaikkapa tuulella heiluva puu. Ympäristötekijät määrittävät puun heilumisen rytmisen variaation. Sama tuuli puhaltaa puun runkoon ja veden pintaan, mutta molemmat elementit ilmentävät tuulen omalla tavallaan. Samankaltainen näkymätön nimittäjä, ikään kuin kuulumaton melodia, ohjasi myös soittajien omaa variointia.

Keppiharjoituksen jälkeen siirryimme toteuttamaan samaa harjoitetta omin soittimin. Jälleen oli yllättävää huomata, kuinka paljon pelkkä oman instrumentin syliin nostaminen vaikuttaa tapaamme tuottaa musiikkia. Oppiessamme soittamaan olemme samanaikaisesti täyttäneet alitajuntamme musiikillisilla säännöillä ja oletamuksilla. Kaikki tuhannet yhteissoittotunnit, joissa olemme keskittyneet yhteisen tempon ja harmonian ylläpitämiseen, ovat juurruttaneet meihin olettamuksia hyvästä ja huonosta, oikeasta ja väärästä tavasta soittaa. Nämä kokemukset ovat muovanneet muusikon selviytymispakkauksen, jonka varassa monet musiikilliset ratkaisut toteutuvat automaattisesti tietynlaisina.

Saadaksemme aikaan yhtä tehokkaan monikerroksellisuuden kuin keppiharjoituksessa viritimme soittimet tietoisesti eri viretasolle ja kohdensimme kaiken keskittymisen itsenäisten tempojen ylläpitoon. Alkukankeuden jälkeen loimme kerrassaan riemastuttavia kappaleita. Meissä kaikissa syntyi kyky nauttia omasta olotilasta ymmärtämättä paljoakaan siitä, miltä kuulokuvan kokonaisuus vaikutti. Keppiharjoituksen ja luonnosta ammennettujen mielikuvien avulla pääsimme nopeasti irti tarpeesta hallita musiikillista kokonaiskuvaa. Syntyi improvisaatioita, joissa pysyimme ylläpitämään kahta yhtäaikaista ja lähes samassa tempossa kulkevaa säestystä pitkiä ajanjaksoja. Näin muodostui parhaimmillaan vahvasti hypnotisoivaa musiikkia.

Kokkolassa pidettyjen harjoitusten jälkeen aloin olla huolissani omasta eriytymisestäni ryhmän sisällä. Aistin prosessissa vaanivan riskin, jossa vetämäni hypnoosit ja harjoitteet alkoivat asettaa minut väistämättä johtajan rooliin. Lopputuloksen kannalta olisi ollut valitettavaa, jos ryhmän sisälle olisi jäänyt opettaja-oppilassuhde minun ja muiden välille. Pikemminkin roolini tuli olla koollekutsuja ja juhlien isäntä. Saavuttaakseni karhunpeijaisissa vaadittavan yhteisöllisyyden minun oli saatava olla tasavertaisesti osa ryhmää sekä hypnooseissa että soittoharjoituksissa. Tämä huomio johti hypnoterapeutti Kira Gyllenbögelin kutsumiseen ohjaavan opettajan rooliin. Kira Gyllenbögelin myötä minulle tuli mahdollisuus olla yhdessä muiden kanssa hypnotisoitavana, ja samalla sain tarvittavan tuen omille transsitilakokeiluilleni. Gyllenbögelin valintaan vaikutti myös syvä luottamukseni häneen ja hänen kiinnostuksensa *Karhunpeijaiset*-esitystä kohtaan. Hän oli tavallaan ystävänä jo toiminut ohjaajanani esityksen suunnitteluvaiheesta asti.

Gyllenbögelin hypnoosit eivät eronneet suuresti ohjatuista meditaatioista. Molemmissa syvä rentouden tila, mielikuvamaailmassa liikkuminen ja hienovaraisesti annetut suggestiot muodostavat keskeisimmän sisällön. Mielentilan muuttuminen

saatetaan aikaan sanallisin ohjein, jotka saattelevat syvään rentouden tilaan. Mielikuvamatka etenee etukäteen kirjoitetulla tai vähintään valmiiksi suunnitellulla tekstillä, jolloin mielikuvamatkan rakenne on ohjaajalle entuudestaan tiedossa toisin kuin ohjattaville.

Ensimmäinen Gyllenbögelin ohjaama hypnoosikerta ajoitettiin ensimmäisiin yhteisiin harjoituksiin Teatteri Höyhentämön tilassa 28.1.2016. Hetki oli samalla ensimmäinen kerta, jolloin koko työryhmä oli paikalla. Hypnoosin yhtenä tehtävänä oli ryhmäytymisen aikaansaaminen tavalla, joka tukisi vapaata ja kaikkien osaamista arvostavaa ilmapiiriä. Gyllenbögel voitti koko ryhmän luottamuksen puolelleen välittömästi omalla avoimella iloisuudellaan, joka yhdistyy vahvaan ammattitaitoon. Jo ensimmäisen yhteisen hypnoosin jälkeen koko ryhmä jakoi rohkeammin ja rennommin omia ajatuksiaan ja kokemuksiaan.

Hypnoosin jälkeen keskustelimme karhunpeijaisten rituaalisesta luonteesta ja sen uskonnollisista piirteistä sekä hantien ja mansien kulttuurissa että omassa esityksessämme. Painotin uskonvapautta työryhmän sisällä – vapautta uskoa omana itsenään, mihin uskoo tai olla uskomatta. Emme millään tavalla pyrkineet tulemaan hanteiksi, taikka esittämään hanteja. Sen sijaan tarkoituksena oli tutkia sitä, mitä hantien, mansien, karjalaisten ja suomalaisten vanhat karhunpeijaisperinteet herättävät meissä itsessämme. Esimerkiksi työryhmän ei tullut ruveta uskomaan karhun sielun jakautuvan samoin kuin hantit sen kokevat (ks. luku 5.2.3). Sen sijaan tärkeää oli heittäytyä luovaan leikkiin, jossa osana taiteellista työtappaa kukin kokee valitsemallaan tavalla näyttämön kulmaan asetetun karhunaljan myyttisenä entiteettinä ja elävänä keskustelukumppanina.

Olin tuonut kunniavieramme karhun teatteritilaan jo edellisenä iltana, ja olimme kaikki nyt konkreettisesti karhun katseen alla. Tästä hetkestä eteenpäin työemme oli jo myyttistä dialogia. Meille karhu oli elävä – ei uskonnollisesti eikä vakaumuslisisesti, vaan karhu sitoutti meidät taiteelliseen metodiin. Miten olemuksemme tilassa muuttuu, kun karhunaljan sijaan huoneen nurkassa istuu Metsäneläin kunniavierana, jota puhutellaan aina eri piilonimityksin? Piilonimitykset ovat näin käytettyinä tekniikka, joka tehostaa esiintyjän kokemusta Ohton erityisyydestä. Niin kuin missä tahansa teatteriesityksessä asiat ja esineet saavat merkityksensä sitä kautta, miten esiintyjät ne merkitsevät ja miten niihin lavalla suhtaudutaan. Mitä syvemälle nämä asiat on työryhmän sisällä viety, sitä helpommin yleisö lähtee leikkiin mukaan. Luottaen esiintyjiin yleisö saa luvan uskoa ihmeisiin ja mahdollisuuden kokea eläviä satuja.

Rituaalinen konteksti ja myyttinen dialogi vaativat kykyä hyväksyä mahdottoman ja mahdollisen välisten rajapintojen hälventyminen. Mahdoton on rituaalin sisällä mahdollista ja moni muulloin mahdollinen asia mahdotonta. Tämän vakavalta vaikuttavan väittämän eläväksi tekemisen salaisuus oli yksinkertaisesti leikki. Hantien

karhunpeijaiset ovat yksi maailman hienoimmista esimerkeistä siitä, miten leikki ja rituaalisuus on yhdistetty saman pitkän ja monivaiheisen seremonian alle.

Työryhmän sisällä pidimme tietoisesti yllä lapsenkaltaista tapaa katsoa maailmaa ja uskoa ihmeisiin, taikuuteen ja myytteihin. Kaikki Kira Gyllenbögelin meille vetämät hypnoosit vahvistivat meissä tätä kykyä. Ylipäätään harjoitusprosessimme oli täysin vapaa kyynisyydestä, sarkasmista ja ironiasta, jota yleensä esiintyy teatteriharjoituksissa melko paljon, mutta lasten leikeissä harvoin. Karhun katseen alla toimiminen myös osaltaan teki meistä itsetietoisempia ja ystävällisempiä. Meillä oli lupa, mutta myös velvollisuus olla parhaalla mahdollisella tavalla oma itsemme. Kira Gyllenbögelin hypnoosit päättyivät myös aina suggestiona toimivaan toteamukseen: ”Olet parhaalla mahdollisella tavalla oma itsesi”. Hypnoosit lisäsivät kaikkien esiintyjien luovuutta, itsevarmuutta ja leikkisyyttä, ja vaikutus kasvoi tasaisesti koko harjoitus- ja esityskauden ajan. Gyllenbögel oli mukana myös jokaisessa esityksessä ja veti meille hypnoosin ennen jokaista esitystä. Näiden vaikutus esityksiin oli yllättävän selkeä (tarkemmin luvussa 4.3.1).

Kirjoitin yhdessä Kira Gyllenbögelin kanssa harjoituksia varten Karhunpalauttaja-hypnoosin (liite III), jonka tarkoituksena oli vahvistaa kunkin erityisosaamista esityksen aikana sekä korostaa kunkin tuntemusta siitä, että olemme suorittamassa tärkeää rituaalia, jossa jokaisella on oma roolinsa, johon koko aikaisempi elämämme on meitä parhaalla mahdollisella tavalla valmistanut. Ajatus karhunpalauttaja-hypnoosiin tuli metsänenetsi Juri Vellan (2015, 123–141) runokokoelmasta *Mietteitä karhunpeijaisten jälkeen*, jossa kysytään missä on karhunpalauttaja. Karhunpalauttaja-hypnoosin tarkoituksena oli myös aktivoida tuntemus siitä, että olemme yhdessä palauttamassa keskuuteemme jotakin tärkeää ja unohdettua.

## 5.2 Esityksen valmistaminen

### 5.2.1 Myyttisen maailman kokemuksellistaminen

Rituaalisessa kontekstissa mytologiaa ei tutkita käsitteellisesti vaan kokemuksellisesti. Myyttisten entiteettien kanssa pyritään aktiiviseen dialogiin, joka on parhaimmillaan kollektiivisesti koettavissa. Nämä yhteiset kokemukset taas muokkaavat heimojen, perheiden ja yksilöiden arkea konkreettisesti (esim. Winkelman 2006). *Karhunpeijaiset*-esitys tutki tätä mahdollisuutta nykyajassa esiintyjien ja yleisön muodostaman hetkellisen yhteisön kesken. Yhteisö määriteltiin suomenkieliseksi hantien ja mansien sukukansaksi. Sukukansa-ajattelu auttoi tulkitsemaan tämän päivän suomalaisuutta kirjoittamattoman historian aikakaudelta käsin. Käsiohjelmassa (liite II) kuvailin asian näin:



Juhlavieraamme katseen alla meidän on mahdollista herätellä myyttisen karhun jälkiä itsessämme. Vaikka tätä esitystä ei olisi voinut tehdä ilman hantien ja mansien vaikutteita, pyrkimyksenä ei ole heidän perinteensä rekonstruktio. Pikemminkin hantien ja mansien kautta saamme mahdollisuuden muistaa ja kunnioittaa sisällämme asuvaa metsäneläintä, pikkoveljeämme, yllisen jumalan nuorinta poikaa, pudistellen samalla satavuotisia pölykerroksia sisäisen tietomme päältä.

Esitys sijoittui historiallisesti määrittelemättömään aikaan ja paikkaan, toteutuen yhtä aikaa tässä ja nyt sekä ei-missään ja ei-ajassa. Kulttuurinen ja ajallinen kerroksellisuus luotiin puvustuksen, lavastuksen ja musiikin keinoin. Käytännössä kaikki esityksen tekstit tervetuliaispuhetta ja muutamia yksittäisiä lauseita lukuun ottamatta olivat runoutta. Kaikissa elementeissä haettiin jotakin arkisuudesta poikkeavaa, mutta silti tavanomaista ja tuttua. Puvustuksen ohjeistuksena oli pukeutua tärkeään juhlaan, joka tapahtuu metsämökissä keskellä korpea hyvien ystävien kesken. Soittimien kirjo ylsi kivistä ja kepeistä jouhikon ja viulun kautta sähkökitaraan. Lavastus ei tässä yhteydessä tarkoita vain näyttämöä, vaan koko tilaa katsomon taitettavista metallituoleista näyttämön räsymattoihin, venäläisiin huiveihin, luonnonmateriaaleista tehtyihin kankaisiin sekä lämpiön puolen tavanomaisista mutta resuisista huonekaluista aina juhlapöydän kattaukseen asti.



Kuva 15. Pekko Käppi ja Tuomas Rounakari mahdollisen ja mahdottoman rajamailla. Kuva: Stefan Bremer 2016.



Arjesta poikkeavin asia oli juhlavieras itse – esitystilan hallitsevimpaan kulmaan sijoitetun pöydän päälle asettunut karhuntaaja, kämmenet näkyvässä pään molemmin puolin ja katse kohdistettuna niin, että se näki kaiken ja jokaisen tilassa olijan vaivatta. Yleisöllä oli kaikista kulmista katsoen suora näköyhteys metsän kuninkaanseen. Tilassa oli hierarkkinen järjestys, joka muistutti hääjuhlaa. Samoin kuin häihin, yleisö ei tule juhliin esityksiä tai esiintyjä varten, vaan hääparin tähden. Tässä esityksessä Ohdolla oli hääparin rooli, joka auttoi hälventämään esiintyjien ja yleisön välistä rajaa<sup>13</sup>. Karhunpeijaisissa olimme Ohdon silmissä samanarvoisia. Tämä myös kokemuksellistettiin heti alussa karhun tervehdyksessä, jossa kaikki seisoivat näyttämöllä vapaasti valitulla paikalla karhun edessä. Juhlan hierarkkinen järjestys todettiin käsiohjelmassa (Liite II) näin:

Te, hyvä ystävämme, olette ehkä kuvitelleet tulevanne katsomaan meitä esiintyjä, mutta silloin olette erehtyneet. Me kaikki olemme kokoontuneet tänne ainoastaan teräväkämmentä metsän valtias-tamme varten. Hyvittääksemme hänen kurjan maanpäällisen matkansa vaivoja sekä muistamaan mistä kaikki on saanut alkunsa. Muistamaan yhteistä isäämme ja alkuperäämme, paikkaamme äitimaan kasvoilla sekä matkaamaan metsäneläimemme sielun tavoin takaisin kohti alkukotia syntyäksemme ja elääksemme yhä uudestaan.

## 5.2.2 Piilonimitysten käyttö

Teräväkämmentä metsän valtiasa käytettiin esityksessä tarkasti vain piilonimityksiä ensimmäisistä harjoituksista lähtien. Karhu sanasta tehtiin tabu, ja työryhmän kesken tämä tapa on säilynyt pitkälle esitysten jälkeenkin. Piilonimitykset olivat oleellinen osa suomalaisen kulttuurin karhusuhdetta. Moni tänäkin päivänä yleinen etunimi on alkujaan karhun piilonimitys. Yleinen ajatus oli, ettei karhun nimeä saanut lausua ääneen, jotta karhu ei kuulisi ja reagoisi esimerkiksi tulella pihapiiriin kotieläinten uhaksi (esim. Paulaharju 1981, 88; Pentikäinen 2006, 72). En usko, että pihapiirissä puhuvat ihmiset pelkäsivät karhun kuulevan ja reagoivan puheeseen yksilöllisellä tasolla. Sen sijaan karhu yksilönä edusti suurempaa kokonaisuutta karhusta, johon liittyivät karhun fyysiset sukulaiset ja karhun suku aina myyttiseen alkukotiinsa asti. Karhun nimi oli samalla koko karhunteetin nimi sisältäen sekä sen fyysiset että aineettomat olomuodot. Metsän ja pihapiirin rajalla ei voinut koskaan olla varma, mitä kaikkia aineettomia olentoja saattoi olla läsnä.

---

<sup>13</sup> Tämä näyttää olevan merkittävä osa omaa taiteilijuuttani. Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissa *Shamaaniviulu* vietin esitystä edeltävän ajan yleisöaulassa kätelemässä ihmisiä ja juttelemassa yleisön kanssa. Myös *Arktinen Odyssaia* -näytelmän alkaessa kaikki esiintyjät olivat lämpiön puolella yleisön seassa roolivaatteet päällä. Vakiintunut konserttimuoto on minulle tavattoman väljähtynyt ja kankea. Minulle yleisö ja esiintyjä(t) ovat aina paikalla samanarvoisesti musiikkia tai esitystä varten, eivät toisiinsa nähden eriarvoisina.

Näin varomaton sana saattoi kantautua esivanhemman tai myyttisen kantaisän koriin ja sitä kautta aiheuttaa reaktioita myös elollisissa yksilöissä.

Näin tarkasteltuna piilonimitykset selittyvät emotionaalisella ja hyvin käytännölläheisellä tavalla. Metsäneläin, joka oli yleinen piilonimitys karhulle tai sudelle läpi koko Euraasian metsävyöhykkeiden, sijoitti suurpedon metsään, omaan ympäristöönsä muiden metsäneläinten maailmaan. Metsän kuningas painottaa tätä sijaintia vielä vahvemmin. Se, joka hallitsi metsää, eli ja kuului metsään, ei pihapiiriin. Ihmisen ja karhun nimien sekoittumisessa painottuu näiden välinen sukulaisuussuhde, joka kantaa mukanaan kunnioitusta ja sukulaisuuden tuomaa turvaa. Ihmisen sukulaisena karhu myös kuunteli ja uskoi ihmisen pyyntöjä. Kotieläimet, pihapiirin pielenäimet, metsäneläimet ja suurpedot eivät reagoi ihmisen sanoihin ja ajatuksiin, mutta ne reagoivat tarkasti ihmisen olemukseen, jota tehokkaimmin välittää tunne. Kiihtynyt metsästäjä löytää harvoin saalistaan, ja näin koko metsä reagoi ihmisen tunteeseen. Varomaton ja vailla kunnioitusta liikkuva ihminen saa helpommin kyyn pureman kuin se, joka muistaa liikkuvansa monien eri olentojen yhteisessä vaikutuspiirissä. Piilonimitykset ohjasivat arkista ajattelua tunnetasolla ihmiselle suuntaan.

Päinvastoin kuin muinaissuomalaisessa pihapiirissä, me halusimme piilonimityksillä tuoda karhun lähemmäksi ja elävämmäksi teatteritilassa. Puhetapa muistutti meitä siitä, että karhu oli jollakin selittämättömällä tavalla elävä ja arkitodellisuuden yläpuolella. Hantien ja mansien perinteestä lainatut piilonimitykset olivat myös varsin hellitteleviä ja emotionaalisesti kutsuvia sekä läheisyyttä lisääviä; suoneläinpoikanen, metsäneläinpoikanen, vanha rouva (tämä yksilö oli naaras) ja suomalaisittain tuttavalliset Ohto sekä Otso. Piilonimitysten käyttö muutti myös arkiseen sävyyn puhuttua tervetuliaispuhettani leikkisämmäksi ja runollisemmaksi.

### **5.2.3 Matka kohti alkukotia**

Karhunpeijaisten yksinkertaistettu dramaturgia kulkee myyttisestä karhun synnystä karhun maanpäällisen vaellukseen, karhun surmaan ja lopulta sen sielun saattelemiseen takaisin myyttiseen alkukotiinsa – Otavaan. Yleismaailmallisesti karhunpeijaisten yhtenä funktiona on koettu elämän kiertokulun jatkuvuuden säilyttäminen. Taivaalliseen alkukotiin palaavan karhun sielun toivotaan syntyvän uudestaan maan päälle. Ihmisen tehtäviin kuuluu osoittaa ihmisen ja karhun välien säilyneen hyvinä. Tehtävä liittyy sekä karhun saattelemiseen tuonilmaisiin että karhun haluun palata takaisin maanpinnalle. Hantien ja mansien karhunpeijaisten viimeisissä lauluissa (esim. Bartens 1986, 120–136) kuvataan karhun matkaa ylisiin, ja niistä käy ilmi, ettei karhu ole tervetullut ylisiin, jos se on loukannut ihmistä. Yksi varma

osoitus ylimmälle jumalalle Num-Torumille karhun ja ihmisen hyvistä väleistä ovat karhun yllisen väelle tuomat lahjat, jotka se saa ottaa mukaansa peijaiskodasta.

Karhun syntymyytin alku on suomalaisilla, karjalaisilla, hanteilla ja manseilla identtinen. Karhu lasketaan maanpäälle kultaisessa kätkyessä ja hihnassa hopiaisessa, taivaallisen alkukotinsa Otavan olkapäiltä. *Suomen kansan vanhat runot* -koelmassa karhun syntysanat jatkuvat useimmiten karjan suojaukseen tähtäävillä loitsuilla. Hanteilla sen sijaan karhun syntytarina jatkuu vielä maanpäällä karhun näkökulmasta. Hanti Nikolai Nikitich Nakracëv kertoi Anna-Leena Siikalalle karhun synnystä Ovolingortin kylässä vuonna 2001. Hän huomautti, että karhu oli luonnollisesti vasta pienokainen tullessaan maan päälle ja siksi se laskettiin komissiossa. Myytti osoittaa myös ihmisen ja karhun välisen suhteen, jossa ihmisellä on vastuullinen isoveljen rooli.

Vaikka karhu oli vasta pieni, se osasi jo puhua ja liikkua ja oli katselut maata taivaasta ihaillen. Maa oli näyttänyt kultaan käärityltä ja niin kauniilta, että karhu oli pyytänyt isäänsä laskemaan hänet alas. Isä oli varoittanut maailman olevan vaikea paikka elää. Siellä ihmiset metsästäivät ravintonsa ja karhukin joutuisi metsästäämään ruokaa henkensä pitimiksi. Mutta lopulta isä kyllästyi pienokaisensa vaatimuksiin ja lähetti hänet alas kultakätkyessä.

Kun jumalan poika saapui maan päälle, hän huomasi, että maa on kaunis vain ylhäältä katsottuna, kiitos kultaisina kukkivien lumpeiden (hant. Patlheng-oh-lypiot). Hän oli pettynyt ja huusi isäänsä, mutta liian myöhään. Karhu muuttui vihaiseksi ja alkoi opetella metsästämistä, mutta epäonnistuessaan siinä karhu tyytyi keräilemään ravintonsa maasta. Vähitellen karhulle kasvoi turkki ja se saavutti nykyisen kokonsa. Mutta vaikka karhusta on tullut iso, se on edelleen ihmisen pikkuveli, sillä ihminen on ollut maan päällä paljon kauemmin.

Siikala & Ulyashev 2011, 92, suom. TR.

Karhunpeijaisissa ihmisen suhde karhuun symbolisoi ihmisen suhdetta koko luomakuntaan. Jeremei Aipin (haastattelu 2002) kokee hantien alkuperäisen ihmiskäsityksen mukaisesti ihmisellä olevan isoveljen rooli luomakunnassa. Hänen mukaansa luonto tarvitsee ihmistä selviytyäkseen, sillä ihmisellä on kyky luoda ja ylläpitää harmoniaa luomakunnassa, edellyttäen että hän tarkkailee luontoa ihaillen ja rakastaen. Tähän liittyy myös hantien käsitys ihmisen elämän onnistumisesta, joka mitataan ihmisen maailmaan (luontoon) jättämän jäljen perusteella. Hyvästä elämästä ei jää pysyviä jälkiä maahan, vaan pikemminkin ihmisen jättämän jäljen tulisi olla mahdollisimman kaunis (myös Flinckenberg-Gluschkoff & Garin 1992). Luonnonkansojen maailmankatsomuksella on hyvin konkreettinen vaikutus ympäristöön. Eri maanosissa tehty vertaileva tutkimus (Schuster et al. 2019) osoitti, että alkupe-

räiskansojen hallinnoimilla alueilla on vähintään yhtä rikas ja usein jopa rikkaampi biodiversiteetti kuin vastaavilla asumattomilla suojelualueilla.

Peijaiskodassa karhu muuttuu pikkuveljestä jumalhahmoksi, jolla on pääsy ylisiin ylimmän jumalan viereen. Tässä suhteessa karhu on ihmistä lähempänä jumalaa, vaikka onkin vain pikkuveli, sillä ihmisen paikka kuoltuaan on alisissa maailmoissa. Karhunpeijaiset ovat siirtymäriitti siinä missä ihmisen hautajaisetkin. Hautajaiset aiheuttavat maailmankerrostumien avautumisen. Kuolemanriittien yhteydessä alisen maailman avautumiseen varaudutaan erilaisin suojauksin, sillä kaikkien edesmenneiden sielunosat ovat liikkeellä ja niiden käyttöön saattaa liittyä arvaamattomuutta (esim. Siikala & Ulyashev 2011). Ihminen siirtyy kuollessaan aliseen maailmaan esi-isiensä luo ajattomaan maailmaan. Karhu taas nousee runoissa ylisiin takaisin ylimmän jumalan Num Torumin luo. Karhunpeijaiset ovat taigametsän kansojen ainoa juhla, jossa ihmiset ovat kollektiivisesti suorassa yhteydessä yliseen maailmaan.

Ihminen haudataan kalmismaalle hautalautojen väliin kaivettuun kuoppaan. Karhun kallo nostetaan puun latvaan ja sen luut kerätään pyhille luille pyhitettyyn paikkaan. Vuoden 2002 kenttämatkallani Jeremei Aipin vei meidät šamaanina tunnetun Jefreim-enonsa asumuksille, jotka olivat tuhoutuneet tulipalossa. Siellä näin asuinpiirin reunamille rakennetun noin 40cm korkeiden pylväiden varaan nostetun ikkunattoman hautalaatikon, joka oli karhun luiden säilyttämistä varten.

Karhulla on monimerkityksinen asema peijaisissa. Se on samaan aikaan kunniavieras ja mahtava voima, ylisissä asuvan karhujen kantaisän lapsi ja ihmiselle pikkuveli. Sen tehtävä on muistuttaa yhteisöä isoveljen roolista, johon osallistujien on myös asetettava. Koko tapahtuma vahvistaa alkuperäisen maailmanjärjestyksen ihannetta ja saattaa sekä karhun että ihmisen kosketuksiin ylisen maailman kanssa. Kun karhu saatetaan matkalle kohti alkukotiaan, myös ihmiset saavat mahdollisuuden päästä lähemmäs omaa alkuperäistä tilaansa.

Jeremei Aipin on kuvannut kirjassaan Viimeinen aamutähti (1996) hantien käsitystä ihmisen alkuperäisestä tilasta. Kirjan päähenkilö Demjanin esikuva oli todellisuudessa Aipinin oma isä, joka edustaa kirjassa hantien perinteisen maailmankuvan mukaan elävää metsästäjää (Aipin haastattelu 2011). Demjanin arvomaailma esitetään selkeimmin keskusteluissa venäläisen Marinan kanssa, jolle Demjan opettaa maailmankuvaansa. Demjanille ihmisen alkuperäinen tila on puhdas ja lapsenkaltainen. Pelko, julmuus ja kaikki paha tulee ihmiseen ulkoapäin myöhemmin, muilta ihmisiltä ja huonosta elämästä (emt. 151). Ihmisen alkuperäistä tilaa kuvaa myös hantien runoudessa toistuva sankaria tarkoittava allegoria ”navasta leikkaamaton mies”. Hantien sankarit ovat puolijumalia, jolloin napanuoran korostaminen kuvaa sankarin katkeamatonta yhteyttä ylisiin, jumalten myyttiseen maailmaan. Samalla napanuora on voimakas symboli lapsenkaltaisuudesta ja muistutus vastasyntyneen mielen puhtaudesta.

Katson karhunpeijaisien yhdeksi yhteisölliseksi merkitykseksi alkuperäisen ihmiskuvan vahvistamisen. Karhun myyttinen paluu alkukotiinsa on samalla ihmisen psyykkistä palautumista alkuperäiseen tilaansa. Karhun palaaminen maan päälle symboloi vastaavasti elämän välttämätöntä kiertokulkua ja yksilön ymmärrystä omasta paikasta suhteessa kansansa menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaan.

Tästä syystä *Karhunpeijaiset*-esityksen valmistavissa hypnooseissa lapsenkaltaisuus oli keskeinen teema. Lapsenkaltaisuus oli samalla synonyymi kunkin alkuperäiselle luonteelle, joka ei vielä ole mukautunut kasvatuksen ja harjoittelun kautta ympäristöön ja kulttuuriin. Tämä oli sekä musiikillinen että kokonaisvaltaista esiintyjyyttä koskeva ohje. Yksi esiintyjän rooleista on tehdä ja toteuttaa asioita yleisön puolesta, jotta yleisö saa mahdollisuuden kokea jotain, mitä he eivät muuten tavoitaisi. Salliva alkuperäisestä luonteesta kumpuava tekeminen toimi myös yleisen ilmapiirin luojana, missä yleisölläkin oli lupa ja mahdollisuus olla ”parhaalla mahdollisella tavalla oma itsensä”.

Lapsenkaltaisuudella ja leikillä on lähes erottamaton yhteys. Hantien karhunpeijaisien teatterilliset osiot ovat hyvin leikkisiä, jopa naiiveja. Ne ovat eräänlaista yhteisöllistä puskateatteria, jossa heittäydytään mielikuvitusleikkeihin. Niissä yhdistyy karikatyyrinen yksinkertaisuus, ja niiden vetovoimaa selittää osittain yhteisön tiiviys. Kaikki tuntevat toisensa ja esitettävät tarinat läpikotaisin, mutta kohtauksia ei harjoitella. Perinne sanelee kohtausten sisällön, mutta niiden esittäminen on usein hulluttelevan improvisoinnin varassa. Katsojan kokemus on oleellisesti erilainen, kun tuntemattomien esiintyjien sijasta vaikkapa oma veli esittää pariskunnan rakastelun vahingossa keskeyttävää sokeaa miestä. Tätä tiiviin yhteisön synnyttämää kokemisen tasoa meidän oli mahdotonta tavoittaa, mutta esitysohjeena se oli meille korvaamattoman tärkeä. Yleisön osallistaminen leikkiin oli avainasemassa tähän.

#### 5.2.4 Leikin ja pyhyden liitto

Hantien karhunpeijaislauluissa kertoja on usein karhu itse, ja laulaja lainaa laulunsa ajaksi karhun katsetta. Karhunpeijaisien tapahtumapaikka on runosäkeissä karhun silmin kerrottuna ”sulaa kultaa virtaava kota, jossa loppumaton tyttöjen ja poikien ilonpito, minun katsella annetaan” (esim. Bartens 1986, 75, 81 ja 114). Ilo korostuu useissa eri karhurunoissa, ja yleinen epiteetti peijaistuvalla on ”leikki”. Karhu myös puhuttelee ihmisiä sukupolvista piittaamatta nuorina tyttöinä ja nuorina poikina.

Nuoret tytöt suuren leikin minulle leikkivät,  
nuoret pojat suuren tanssin minulle tanssivat.

Nuorten poikain leikkikodasta en haluaisi lähteä,  
nuorten tyttöjen leikkikodasta en haluaisi lähteä.

Menen,  
Räppänän vierellä yövyn.  
Oikeanpuoleisella korvalla kuunnellessani  
nuorten tyttöjen leikkikota vielä kumisee,  
nuorten poikien satukota vielä surisee.

Bartens 1986, 120.

Ilo ja riehakkuus luovat suomalaisten ja hantien karhunpeijaisten suurimmat eroavaisuudet. Suomalaisten karhunpeijaisten henki oli arvokas, vakava ja totinen. Naisten ja lasten osallistuminen peijaisiin oli alueesta riippuen enemmän tai vähemmän rajattua. Tanssia ei ollut suoranaisesti kielletty, mutta se oli harvinaisempaa, ja kotitekoisen viinan juonti oli oleellinen osa toimitusta. Vaikka ”rettelöhumala” ei ollut yleistä, voidaan Savon ja Pien-Savon tuomiokirjojen lausunnoista todeta karhunpeijaisten päättyneen toisinaan miestappoon (Siikala 2013, 385 ja SKVR VI2, 4926). Hanteilla ja manseilla alkoholilla ei ole mainittavaa osuutta karhunpeijaissa, ja niihin osallistuvat kaikki ikään ja sukupuoleen katsomatta. Votka on tosin yleinen uhrilahja kaikkialla Siperiassa, ja meidänkin esityksessämme karhun pöydälle kuului pikarillinen kirkasta muiden antimien joukossa.

Yksi parhaista esimerkeistä leikin ja rituaalisesti merkittävän sisällön yhdistämisestä on karhun saapuminen ja poistuminen karhunpeijaistuvasta sekä siihen liittyvä vesisota. Silmänsä laulajalle lainaava karhu kuvaa lauluissa tapahtumaa sanoin ”vesileikit minulle leikitään, roiskeleikit minulle leikitään” tai vastaavasti talvisaikaan ”lumileikit minulle leikitään” (esim. Bartens 1986, 74, 81, 87; Kálmán 1968, 87; Kannisto 1958, 115, 130, 148). Berjosovan hantien karhunpeijaisten dokumentaatiossa (Mihalov 1982) on lyhyt otos tästä tapahtumasta. Kuvassa nähdään kahden miehen pitelevän puulaverilla karhunpäästä sopivalla etäisyydellä ovelta, jota vahtii vanhempi mies ämpäri kädessään. Hän jahtaa kiljuvia ja nauravia ihmisiä, jotka pakenevat ämpäristä kauhottuja vesikourallisia. Kohtaus muistuttaa vesisotaa, jossa ainoa vesiämpäri on päätynyt yhdelle miehelle. Yksi naisista onnistuu kuitenkin kaappaamaan miehen ämpäristä muutamia kourallisia kastellakseen muita ympärillä olevia.

K. F. Karjalainen (1918, 224) ja mansien karhunpeijaista kirjoittanut Artturi Kannisto (1958, 417) kertovat vastaavan lumisodan tai vesisodan tapahtuvan myös karhunpeijaisten päättyessä, kun karhua kannetaan ulos peijaiskodasta. Karjalaisen kuvauksessa miehet kantavat karhua ulos ja naiset viskovat lunta toistensa päälle samalla, kun peijaistupaan jääneet naiset tanssivat. Kannisto taas kertoo mansien aloittavan hurjan lumisodan, jolta kukaan ei säästy, samalla kun karhun päätä kantavat miehet astuvat tuvasta pihan puolelle. Myös karhu saa hötäkässä osakseen osumia.

Unkarilainen Béla Kálmán (1968) on arvioinut tapahtuman merkitsevän useita eri asioita. Ensisijaisesti hän kokee kyseessä olevan puhdistautumisriitin. Myös Karjalainen (1918, 200) kuvaa tapahtumaa leikiksi, jonka taustalla on välttämätön puhdistautuminen ennen rituaalia ja jonka tarkoituksena on välttää sopimaton käytös. Kálmán (1968, 89) liittää tulkintaansa puhdistautumisen synneistä ja erityisesti karhun lihan syömisestä, jota hän pitää tabuna. Koen Kálmánin käsityksen ongelmallisena, sillä synnin määrittäminen hantien maailmankuvassa ei ole helppoa. Lisäksi tapahtuneisiin rikkeisiin tai synteihin ei hanteilla liity kollektiivista puhdistautumista muuallakaan, eikä hantien ihmiskuvaan liity perisyntien kaltaisia käsitteitä. Synnistä puhdistautuminen on vahvasti kristilliseen traditioon liittyvä tulkinta.

Tärkeään rituaaliin liittyvä lapsenkaltainen leikki on hämmentänyt tutkijoita monesti. Yksi varhaisimmista vesisodan kuvaajista on Serafim Patkanov (1900, 127), joka myöntää sen olevan ”tapa, josta en ole koskaan ymmärtänyt mitään”. Pyhän ja leikin yhdistymistä on vaikea ymmärtää katolisen, ortodoksisen tai luterilaisen uskon kokemuspöydästä käsin, joissa pyhän käsittely ja pyhän kohtaaminen kietoutuu vakavuuden, arvokkuuden ja hiljaisen kunnioituksen verhoon. Samalla monet yksinkertaista iloa tuottavat asiat leimataan synniksi, ja synnin välttäminen on iso osa näiden uskonnollisten yhteisöjen kokemusmaailmaa. Kálmánille ei ole puhdistautumista ilman syntiä, ja myös Karjalainen näkee ei-toivotun käytöksen estämisen toimituksen tarkoituksena. Heille puhdistautuminen ja saastaisuus yhdistyvät toisiinsa, vaikka näin ei tarvitse olla. Puhdistautuminen liittyy alkuperäiskansoilla yleisesti orientoitumiseen. Veden ja savun avulla orientoitutaan siihen tilanteeseen, johon ollaan astumassa. Se on nopea ja arkinen seremonia, joka toimii suggestiivisesti ohjaten yksilöä sekä emotionaalisesti että kognitiivisesti parempaan keskittymiseen ja tilanteen vaatimaan läsnäoloon.

Lauri Honko (Honko, Timonen & Branch 1993, 122–123) muistuttaa mansien yleisestä käsityksestä, jonka mukaan kylän tai kodin tuoksujen vieminen metsään ei ole soveliasta, eikä vastaavasti metsän päästäminen kylään. Tästä syystä metsästäjät puhdistavat itsensä savulla ennen metsään menoa. Honko liittää vesisodan pihapiiriin ja metsän rajalla tapahtuvaksi puhdistautumisriitiksi. Honko on oikeassa tulkinnaassaan, mutta karhunpeijaisien kaltaisiin suuriin yhteisöllisiin rituaaleihin liittyy myös kaikkien totuttujen rajapintojen hetkellinen muuttuminen. Karhun ollessa peijaisuvassa metsän ja pihapiirin raja sekoittuu, ja rituaali synnyttää omat arjen ulkopuoliset rajapintansa. Muuttuneet rajat ovat osa rituaaliin liittyvää liminaalista tilaa, ja ne kuvastavat myös yhteisön sisällä vallitsevaa arjesta poikkeavaa säännöstöä (ks. myös Wiget 2022, 33). Mahdottoman ja mahdollisen välistä rajaa rikotaan myös muuttamalla arjessa vallitsevia sallitun ja kielletyn normeja. Siten myös arkisesta puhdistautumisriitistä tulee tehdä arjesta poikkeava tavalla tai toisella. Jokaisena peijaisaamuna karhu herätellään lauluin ja vettä pirskauttamalla eli tavalla, joka on analoginen arkena tapahtuvien tavanomaisten puhdistautumisriittien kanssa,

mutta näihinkin veden pirs-kotteluihin liittyy pilailun riski. Puhdistavan veden pirs-kottelu saattaa milloin tahansa päättyä astian kumoamiseen jonkun päälle. Lumisodan, vesileikin ja pilailujen yhtenä päämääränä on ilon tuottaminen karhulle (esim. Aipin 1996, 257; Kannisto 1958, 404). Tämä on riittävä peruste arjessa kielletyn asian sallimiseksi, se alleviivaa koko seremonian leikkisää luonnetta.

Mietimme lumisodan toteuttamista myös *Karhunpeijaiset*-esityksessämme, mutta asian ratkaisi poikkeuksellisen lämmin Helsingin talvi. Lumisota olisi vielä ollut toteuttamiskelpoinen vaihtoehto, sillä esitys olisi voitu aloittaa ulkona, ja lumi olisi karissut pois yleisön vaatteista, mutta vesisotaa emme edes harkinneet. Lumisotapuhdistautuminen toteutettiin lopulta kaksivaiheisesti. Esityksemme alkoi suomalaisille juhlille tyypillisellä tavalla: tervetuliaispuheella. Tervetuliaispuheeni alussa kerroin juhlan luonteesta ja hantien lumisotaperinteestä. Pyysin yleisöä muistelemaan hetken lapsuuden lumisotia ja aktivoimaan muistoihin liittyviä tunteita. Sen jälkeen pyysin heitä katsomaan toisiaan silmiin sillä ajatuksella, että he ovat juuri saapuneet sisään yhteisen lumisodan jälkeen. Tämä tapahtui lämpiön puolella ennen esitystilan väliverhon avaamista, ja se oli myös ensimmäinen yleisöä osallistava leikki. Lumisodan ymmärtämistä puhdistautumisriittinä emme tavoitelleet olenkaan, vaan sen sijaan esityksen aloitti kolmeosainen seremonia, johon sisältyi savulla puhdistautuminen. Tervetuliaispuhe päättyi alkuseremonian toimintaohjeisiin. Pyysin yleisöä asettumaan aluksi näyttämölle seisomaan karhun eteen, joka tässä vaiheessa juhlaa vielä nukkui kasvot peitettynä.

Alkuseremonian ensimmäinen vaihe oli nukkuvan karhun tervehdys, jossa kumartelimme hoo-huudoin karhun suuntaan ja pyörähdimme ympäri myötäpäivään kolmasti. Tämä vaihe näkyy lyhyesti Mihalovin (1982) dokumenttielokuvassa, mutta tärkeämpi lähde tälle oli oma kokemukseni vuoden 2002 kenttämatkalta Malyj Jarrissa, jossa osallistuin porouhraukseen. Porouhrauksessa on joitakin analogioita karhunpeijaisiin, joista tärkeimpinä koin tämän tervehdyseen sekä poron kallon viemisen puun latvaan seuraavana päivänä seremonian päätteeksi. Hoo-huudot ja pyörähtäminen korostivat koko karhunpeijaisprosessimme ajan karhun rituaalista arvoa.

Karhuntalja saapui Höyhentämön teatteritilaan hartioillani. Karhuntaljan alla kulkeminen oli hyvin erityinen kokemus, eikä tuntunut luontevalta edes yrittää esittää tilanteen olevan itselleni arkinen tai millään tavalla tavallinen. Lisäksi karhuntaljan saapuminen teatteritilaan ennen harjoitusten alkua oli tapahtuma, joka vaati merkittävää jollakin tapaa. Vaistomaisesti tein oviaukkojen jälkeen pyörähdyksiä ja hoo-huutoja taljan alla. Näissä hetkissä koin karhun katsovan ympärilleen ja tekevän tuttavuutta tilan kanssa sen sijaan, että itse olisin esitellyt tilaa karhulle. Hetket olivat tärkeitä, sillä niissä koin karhun ottavan konkreettisesti osaa tapahtumaketkeen, ja näitä kokemuksia voi pitää sellaisenaan myyttisenä dialogina. Karhu muut-



ti intuitiivisesti käytöstäni ja vaikutti kokemukseeni kyseisestä hetkestä. Näin tervehdysele esityksen alussa yhdisti yleisön hetkellisesti sekä hantien ja mansien perinteisiin että omien kokemusteni jatkumoon Malyj Jarin porouhrauksesta tähän hetkeen.

Tervehdyseen jälkeen siirryttiin savupuhdistukseen, jossa poltin pienen palan koivun tuohta. Koivun tuohta käytetään hantien ja mansien kesken tähän tarkoitukseen. Koivu on taiga-alueella harvinainen puu ja sitä pidetään pyhänä. Koivu oli luonteva valinta myös siksi, että koivun tuoksu on suomalaisille kollektiivisen kokemusmaailman osa. Se tuo muistoja erätulilta ja rantasaunojen tulipesien tuoksuista kaukaisesta menneisyydestä asti. Tuoksun yhdistäminen teatteriesitykseen on kiehtonut itseäni aina juuri tästä aisteja ja tunnemuistoja aktivoivasta syystä.

Koen seremoniallisen savupuhdistuksen olleen merkittävin yksittäinen tekijä esityksen yhteisöllisyyden luomisessa. Sen aikana koin joka esityksessä syvän meditatiivisen tilan, jonka aikana mielessäni ei liikkunut ainuttakaan omaa ajatusta. Savupuhdistus oli kestoltaan noin 20 minuuttia<sup>14</sup>, ja sen aikana kaikki seisoivat näyttämöllä karhun edessä (KP1 00:02:40). Esitystä edeltävässä tervetuliaispuheessa kerroin savupuhdistuksesta ja pyysin osallistujia pesemään savulla pois arkihuolet sekä kaiken muun, mitä ei juhlan aikana tarvitse ajatuksissaan kantaa. Pyysin myös niitä vieraita, joilla oli entuudestaan kokemuksia savupuhdistuksesta, tulemaan lähelle karhua ja puhdistautumaan ensimmäisten joukossa, jotta muut oppivat esimerkin kautta. Puhdistuksen jälkeen jokainen sai mennä omalle paikalleen.

Osallistujien reaktiot savupuhdistukseen vaihtelivat suuresti. Osalle se oli tuttua seremoniallista toimintaa, osalle vierasta. Osa suhtautui siihen vakavasti ja pieni osa vältellen. Oma tehtäväni oli kuljettaa savuastia henkilöltä toiselle ja siten olin välillisesti osallisena näissä yksilöllisissä hetkissä. Savupuhdistuksen aikana en ollut vain esiintyjä vaan myös yleisön katsoja. Yleisö ei ollut minun todistajani yhtään enempää kuin minä olin yleisön todistaja. Savupuhdistuksen aikana katsojat tulivat luonnolliseksi osaksi esitystä juuri sellaisena kuin he olivat. Näinä lyhyinä hetkinä ajan ja paikan fokus oli yksin heissä, vaikka vain muutama vierellä olija olisi sitä seurannut. Tilan haltuunotto, ajan ja paikan fokus, on esitystilanteessa luovutettu esiintyjille, ja sen kokeminen on harvinaista yleisön jäsenelle – vielä harvinaisempaa turvallisena ja intiiminä kokemuksena. Koska käytännössä kaikki osallistuivat savupuhdistukseen, tästä yksilöllisestä hetkestä tuli myös yhteisöllisyyttä rakentava kokemus.

---

<sup>14</sup> Tämä on ainoa kohta, jonka kesto on esitystaltiointin editoinnissa muutettu. Kuvassa ei näy juuri muuta kuin osallistujien selkiä hiljaisuudessa. Kuvaajatkin halusivat kunnioittaa hetken yksityisyyttä ja kuvasivat vain sen, mitä omalta paikaltaan liikkumatta pystyivät. Esitystaltiointin kokonaiskesto on 2 t 37 min. Savupuhdistuksen kesto on poistettu noin 15 minuuttia, ja väliajan tapahtumat on tallenteella tiivistetty 8min keston. Taltioidun esityksen todellisen kokonaiskesto oli 3 t 31 min.

Perinteisesti esiintyjä luo ja synnyttää tietoisesti teokseen valittuja tunteita, ajatuksia ja tarinoita yleisölle, joka reagoi enemmän tai vähemmän toivotulla tavalla. Yleinen mittapuu teoksen onnistumisen arvioinnissa onkin, tavoittaako esitys yleisön, eli reagoiko yleisö teokseen esiintyjien toivomalla tavalla. Mutta entä jos esiintyjän yhtenä roolina onkin vain todistaa yleisön reaktioita sellaisinaan, arvottomasti ja odottamatta mitään, niin kuin itse tein savupuhdistuksen ajan, vailla pyrkimystä herättää reaktioita? Jos esitys onkin vain tila, jossa asiat, ihmiset ja ennalta valitut aiheet ovat samanaikaisesti ja tietoisesti läsnä tarjoten mahdollisuuksia kokea jotakin yhdessä? Esiintyjä, jonka suhde yleisöön on tällä tavalla avoin ja pyyteetön, sallii tapahtuvaksi asioita, jotka ovat esiintyjän oman rajallisen tietoisuuden ulottumattomissa. Päästämällä irti kerronnan tavoitteista suhteessa katsojaan esiintyjä antaa tilaa niille lukemattomille yhteisvaikutuksille, joita jokaisen katsojan sisäinen maailma ennalta tuntemattomine merkityskenttineen synnyttää.

Savupuhdistuksen päätteeksi aloitimme Kaijajjuujiq-laulun, johon yleisö osallistui. Laulun aikana, tarkoituksellisesti sen peittoon jääden, epäselvän ja selvän puheen tietoisella sekoituksella lausuin aloitusloitsun, jossa kutsuin karhuja ja esivanhempia kaikista ilmansuunnista tuomaan oman läsnäolonsa ja erityisen luonteensa juhlaan. Alkuloitsuun kuului myös toive, että kutsutut läsnäolollaan auttaisivat meitä muita juhlaan osallistujia tekemään juhlasta heille mieluisen. Alkuloitsu oli samanaikaisesti kutsu ja myyttisen dialogin sanallinen avaus.

Alkuseremonian kolmannessa vaiheessa lauloin omalla melodialla kiowa-intiaani Namarre Scott Momadayn ja metsänenetsi Juri Vellan (2015, 123–141) kirjeenvaihdon pohjalta syntyneen runokokoelman *Mietteitä karhunpeijaisten jälkeen* ensimmäiset runot nimeltään Kutsuhuuto ja Olen täällä!. Momadayn ensimmäinen kirje Vellalle on vuonna 1997 lähetetty Kutsuhuuto-runo, joka alkaa kysymyksillä: ”Missä karhunpalauttaja? Missä hän on?” Runo jatkuu vastauksilla, jotka tulevat eri ilmansuunnista, mikä yhdisti runon esityksen alkuloitsun tematiikkaan. Runossa on kaipuuta ja tuskaa. Karhunpalauttajan synonyyminä on elontuoja sekä hengenherättäjä, ja laulaja itse on nälkäinen, janoinen, väsynyt ja nääntynyt.

Juri Vella vastasi Momadaylle 13 vuotta myöhemmin vuonna 2010 runolla Olen täällä! (Vella 2015, 125–126). Vastaus johti hyvin intiimiin runoilla käytyyn kirjeenvaihtoon näiden kahden karhuveljeksien kesken. Olen täällä! kiteyttää karhunpeijaisten ajatonta tematiikkaa modernissa ajassa. Runo alkaa sanoin ”Täällä minä olen! Odotan sinua polullasi! Koko elämäni olen ollut kaltaistasi veljeä vailla”. Runon veli on yhtä moniselitteinen kuin karhunpeijaisten karhu. Se on yhtä aikaa Momaday, jolle kirje on osoitettu, ihmiskarhu (jollainen Vella itse on) sekä luonnonvoima. Runo loppuu säkeisiin: ”Luuletko että minä olen se, joka elävöittää sinut?”, ”Itse asiassa, sinä elävöität minut!”

Nämä kaksi runoa muodostavat parin, joka näyttää, kuinka mahdotonta on elää ilman luontoyhteyttä. Ilman sitä olemme nälkäisiä ja nääntyneitä. Mutta suhteemme

luontoon ei ole äidin ja imeväisen suhde, vaan pikemminkin sielunveljellinen-kumppanuus, jossa molemmat tarvitsevat ja täydentävät toisiaan. Miten palata tähän yhteyteen tässä ja nyt? Alkuseremonian päätöksenä runot antoivat ilmi sen, miksi olimme paikalla ja kokoontuneet karhun katseen alle. Ne toivat julki sen kysymyksen, mihin esitys haki vastausta karhua herättelemällä.

## 5.2.5 Karhu herää ja syntyy uudelleen

Alkuseremonian jälkeen yleisö siirtyi istumapaikoilleen ja alkoi karhun herättelylaulu. Karhun herättelylauluksi valitsin Great Awakening -levyn nimikkoraidan, jonka opettelin hantiksi. Laulun sanat ovat monitulkinnalliset eivätkä välttämättä avaudu helposti. Niemen (Niemi & Jukkara 2001) mukaan ne kuvastavat ihmisen ja eläimen erottamatonta suhdetta (ketun tässä kyseisessä laulussa). Molemmat elävät eri ulottuvuuksissa kuitenkin toisiinsa vaikuttaen. Löydän samasta laulusta myös viitteitä karhun metsästyksen, sillä laulussa mainitaan jäinen pesäkolo, josta laulun kertoja vedetään ulos. Laulaja kuvaa näin karhun surman karhun perspektiivistä jälkikäteen.

Laulun (KP2 00:01:15) esitysohjeena oli hypnoosimatka. Oma tavoitteeni oli laulaessani antaa oman mielentilani vaipua tasolle, jossa ajan ja paikan kokeminen katoaa. Kukaan ei tietenkään ymmärtänyt hantinkielisiä sanoja, mutta luotin siihen, että alkuseremonian päättäneiden runojen sanoma säilyisi katsojien mielessä. Muu työryhmä säesti laulua keppiharjoituksella luodulla materiaalilla, jonka ohjeena oli luonnon kerroksellisuuden ilmentäminen hypnoositilasta käsin. Lisäksi minulla oli pieni valettu kello, joka oli kiinnitetty nauhalla nuoreen männyntaimen. Työryhmä oli siroteltu tilaan sopivan kauas toisistaan, ja minä olin polvistunut karhun eteen. Ele oli jälleen lainattu hantien karhunpeijaisista. Vastaavia tapahtumia on sekä Michaelovin (1982) että Lennart Meren (1984) kuvaamissa karhunpeijaisdokumenteissa (ks. myös Wiget 2022). Sembramännyn taimi on oleellinen osa karhulle luotua kotia, jossa se pysyy koko peijaisten ajan – ikiaikainen universaali elämänpuu.

Hantien ja mansien karhunpeijaisten myyttisissä lauluissa on hämmästyttävän paljon yhteisiä keinoja modernin hypnoosin kanssa. Molemmille tyypillisiä kerronnan keinoja on minä-muotoisen kertojan persoonan vaihtelu, aikamuotojen epälooginen yhdistely sekä harkittu epäjohdonmukaisuus mielikuvamatkan tapahtumien ajallisessa ja paikallisessa kuljetuksessa. Nämä kerronnalliset keinot vahvistavat unenkaltaista kokemisen tilaa, jossa asioiden ja tapahtumien loogiset suhteet voivat olla hyvinkin irrallisia. Niitä ei esiinny eksessiivisesti, vaan pikemminkin tarkkaan harkitusti ja säästellen.

Myös hypnoterapeutin pehmennetty ja rytmiltään tasaisen rauhallinen puhetapa on sukua hantien myyttisten laulujen ilmaisutavoille, joissa musiikki on joko vapaa-

mittaista tai mitaltaan varioivaa, mutta sisältää kuitenkin selkeästi etenevän rauhallisen pulssin. Myös laulajan ilmaisu on pehmeää ja tarkoin rajattua. Se on riisuttu äkkinaisista ja suureellisista eleistä. Hanteilla on hyvää laulajaa kuvaava sanonta: ”Hänellä on kultainen kurkku, eli hänen ääneensä on helppo nukahtaa” (Aipin haastattelu 2002). Näissä lauluissa melodia, niin kuin sen muuntelu ja variointikin, etenee vain muutaman sävelen varassa synnyttäen luonnonelementeille ominaisen liikkeen. Haavan lehti liikkuu tuulessa tunnistettavalla tavalla, vaikka sen sisäiset liikeradat eivät koskaan toistu täysin identtisesti. Lehden liike on elävää ja samaan aikaan ennakoimatonta, mutta ei milloinkaan yllättävää tai dramaattisesti erilaista suhteessa aiempaan liikkeeseen.

Laulun lopussa oli hetki tyhjää, jonka aikana sain omassa tahdissani palautua tähän maailmaan. Herättelylaulun kesto vaihteli 5–8 minuutin välillä. Sen jälkeen nousin ja nostin karhun silmiä peittäneen helmipunotun liinan karhun otsalle hellittelysanoin ”Ohtoni on metsän omena, mesikämmen källeröini” (SKVR I4, 1248). Sitten tervehdin karhua yhdellä tunnetuimmista runoista: ”Terve ohto tultuosi, mesikämmen käytyösi”. Runoksi valikoitui katkelma Venehjärkeä Vienan Karjalasta kotoisin olevan Hovatta Lesonin versiosta (SKVR I4, 1219b). Runo jatkuu karhun surmaa hyvittelevillä sanoilla, joissa tietoisesti salataan karhun surman todellinen kulku.

Hanteja, manseja, suomalaisia, karjalaisia ja saamelaisia yhdistävät karhun kaadon käänteiset kerronnan tavat karhunpeijainten aikana. Karhu on joko itse aiheuttanut kuolemansa rikkomalla metsän ja pihapiirin rajoja, jolloin ihminen on pakotettu surmaamaan nuoremman veljensä ennen kuin se aiheuttaa suurempaa hätää ja vahinkoa ympäristölleen. Toisaalta karhun tappaminen sälytetään muiden niskoille tai se kielletään kiertoteitse. Hantien kertomuksissa karhulle vakuutellaan: ”Emme me sinua surmanneet, vaan itse sen aiheutit, kun et meitä kuunnellut” sekä ”Emme me sinua surmanneet, vaan joku jolla oli pistin” (Siikala & Ulyashev 2011, 93). Yhtä lailla esitykseen valitussa kalevalamittaisessa runossa toistuvat säkeet: ”Enkä pyytän' pyssyin kansa, enkä ampuvon ajane, itse hairahit havolta, vierit vempelen selältä, puhki kultasen kupusi, läpi marjasen mahasi” (SKVR I4, 1219b; myös Siikala 2013, 384). Suomalaisilla ja saamelaisilla taas toistuvat kertomukset, joissa karhun kaatajaksi ilmoitetaan joku ulkomaalainen tai vastaavasti metsästäjän veitsi on Viirasta tai Saksasta ja siksi surma tapahtuu ikään kuin vieraan voiman aiheuttamana (esim. Kuusi 1963, 46–47). Karhun surmasta syyn sälyttäminen jonkin muun niskoille on laajalle levinnyt perinne, josta myös Uno Harva on antanut useita esimerkkejä teoksessa *Altain suvun uskonto* (1933, 282–286).

Suomalaiset ja karjalaiset karhun herättelylaulut sijoittuvat sekä metsälle lähtöön että karhun pesän läheisyyteen. Karhua ei saanut surmata nukkuvana. (Esim. Honko 1993, 135–137.) Mansien herättelylaulut taas sijoittuvat jokaisen peijaispäivän aamuun, heti aamun sarastaessa (Kannisto 1958, 413). Ne ovat kutsuja myyttiseen dialogiin. Niissä ihmetellään, miksi karhu edelleen nukkuu, vaikka ympäröivä

luonto on jo herännyt ja peijaistuvassa ihmiset ovat valmiina juhlaan (esim. Kanisto 1958, 358–365). Karhu on herätettävä todistamaan sille peijaisjuhlassa esitettäviä ohjelmanumeroita.

Kun metsäneläin oli Kathunpeijaiset-esityksessä herätetty, juhlat saivat alkaa. Ensimmäinen herätetylle karhulle esitetty laulu (KP2 00:09:22) oli luonnollisesti karhun syntyruno ”Miss’ on ohto synnytelty, mesikämmen kiännytelty” Tähän valitsimme Ukko Timoselta Kiteenlahdella kirjatun version Suomesta (SKVR VII5 3932). Toteutimme sen vuorolauluna ja esitysohjeena oli leikkisiä kisailu sekä fyysinen paini. Leikkisyyttä lisäsivät karhunkaltaiset eleet ja painiin haastava liikehdintä.

Hantien ja mansien peijaisissa karhun kaatanut metsästäjä (joka on usein myös peijaistuvan isäntä) tulee voittaa painissa peijaisten aikana. Voitto varmistetaan siten, ettei metsästäjä saa levätä vastustajien välissä. Näin kaikkein vahvinkin mies väsyi aikanaan. (Aipin 1996, 256.) Metsästäjä-isännän saama erityiskohtelu on luonteeltaan pilailevaa, mikä liittyy karhun läsnäoloon. Karhu on juhlien päävieras, ei hänet voittanut metsästäjä. Paini on samalla karhun metsästyksen käänteistä kerrontaa, jossa metsästäjän toiminta ja ansiot häivytetään olemattomiin. Meidän painimme oli ensisijaisesti ihmistä ja karhua toisiinsa sulauttavaa leikkiä, jossa oli kevyttä kisailevuutta.

Katson karhunpeijaisiin liittyvän kaikkein arkaaisimmalla tasolla seksuaalisuuden, uudestisyntymän ja naisen voiman. Mikään toinen eläin ei puolusta pentujaan voimakkaammin kuin karhunaaras. Karhunaaraat ovat myös täysin itsenäisiä, ja ne karttavat uroksia kiima-ajan ulkopuolella. Kiima-aikana parittelun makuun päästyään karhunaaras saattaa vaihtaa uroksen lennosta ja parittelu-aika saattaa venyä useisiin päiviin. Tämän lyhyen ajanjakson jälkeen karhunaaras hoitaa pesueensa yksin. (Ruponen 2004.) Karhu synnyttää pentunsa talvipesässä, mikä on yksi merkellisimmistä luonnonilmiöistä. Pennut syntyvät muutaman sadan gramman painoisina sydäntalvella tammi-helmikuussa ilman, että emon talviuni mainittavasti häiriintyy. Karhun sikiökehitys on viivästynyt, eli raskaus alkaa vasta loppusyksystä, vaikka parittelu on tapahtunut kuukausia aiemmin. Näin sekä merkittävä osa raskaudesta että synnytys tapahtuvat talviunen aikana. Emo ja pennut elävät karhunpesässä suljetussa aineenvaihdunnallisessa ympäristössä, kunnes pennut kasvavat siittä ulos alkukevästä. (Metsähallitus 2016.) Näin ollen karhunpesä on käytännössä karhuemon kohdun jatke synnytyksen jälkeen.

Karhunpeijaiset sijoituivat perinteisesti kevättalveen, ja karhut kaadettiin pääsääntöisesti talvipesältä. Karhun metsästyksen liittyvät runot ovat vahvasti sidoksissa naiseuteen. Niissä pyydetään apua feminiiniseltä metsänhaltijalta Hongottarelta, joka on myös karhujen suojeleva haltija-emo. (Ks. myös Haavio 1967, 15; Honko 1993, 135–136.) Runoissa on myös eroottisia vivahteita. Pistojarveltä 1888 kerätyssä runossa (SKVR I4, 1199) metsästäjän sujuvaa suksen luistoa ja lylyn liukasta

lipua verrataan nuorten rakastavaisten lemмен liukkauteen. Olisi virhe pitää tätä eroottisuutta metsästyksen miehiseen urhoollisuuteen liittyvänä teemana. Päinvastoin kyseessä on tietoisuus astumisesta metsässä olevaan kohtuun, naiseuden pyhimille alueille, jonne ei ole menemistä ilman Hongottaren suostumusta ja suosiollisuutta. Eroottisuus on sidoksissa elämän syntymään ja sen juhlistamiseen. Tästä näkökulmasta karhunpeijaisten ja karhuriittien sisältämät vertaukselliset hääjuhlat selittyvät vaivattomasti. Karhunmetsästys on omanlaisensa suostumusta edellyttävä kosiomatka, jota seuraa suuri juhla. Yleisemmin tiedetty selitys hääjuhla-vertauksille Karhunpeijaisten eli Kouvon häiden kohdalla on ajatus ihmisen polveutumiseen karhusta (esim. Pentikäinen&Tolley 2007; Pentikäinen 2006, 69–77).

Hantien karhunpeijaisissa seksuaalisuutta käsitellään komiikan kautta. Seksuaalisuus ei näyttäydy lauluissa samoin kuin suomalaisessa perinteessä, vaan sen paikka on peijaisten teatterillisissa osuuksissa. Seksuaalinen häpeä ja häpeämättömyys toistuu näissä esityksissä (ks. myös Honko 1993, 127). Käsitteäkseni hantien peijaisiin on liittynyt myös yhteisön sisäisten ongelmien käsittelyä. Peijaisissa kukaan ei saa suuttua ja kaikesta on lupa tehdä pilaa, mikä mahdollistaa sen, että esimerkiksi jonkun yhteisön jäsenen seksuaalisesti yliampuvaa käytöstä voidaan käsitellä yhdessä humoristisin keinoin. Nämä parodiat eivät ole osoittelevia, mutta kaikki kuitenkin tunnistavat kenestä ja mistä parodioissa on kyse. Hassutteluun on piilotettu oleellinen viesti: yksilön käytös on huomattu ja siihen on reagoitu. Optimaalisessa tilanteessa tämä riittää koko asian laukaisemiseksi ja korjaamiseksi. Aipin (1996, 259) mainitsee näiden kepeiden näytelmien aiheina ahneuden, pelkuruuden, laiskuuden ja muut rikkeet. (Ks. myös Wiget 2022, 37.)

Yksi hulvattomimmista Toorumin pojat -elokuvan (Meri 1984) hahmoista on karhunpeijaisten viimeisenä päivänä ilmestyvä huuhkaja, joka on kauttaaltaan olkiin pukeutunut mies. Huuhkajan jalkoväliin kiinnitetään valtaisa koivuparru. Tällä koivuparrullaan huuhkaja hutkii ensin tuvan ovenpielet lommoille. Sisään päästyään hahmo pelottelee läsnäolijoita ja aiheuttaa sekaannusta rikkomalla paikkoja suurella falloksellaan. Dokumenttielokuvan kertoja väittää huuhkajan liittyvän ”alitajuisten seksuaalisten pelkojen ilmentämiseen”, mutta minulle selitysmalli on vakavuudessaan liian kankea ja psykologisoiva. Itä-hantien alueella karhunpeijaisten loppupuolella esiintyvät huuhkaja, kurki ja korppi tulevat saattelemaan karhun sielua (Perevalova ja Karacharov 2006, 164; Wiget 2022, 39). Katson huuhkajan ja kurjen toimivan hahmoina, jotka alkavat hajottaa rituaalista tilaa konkreettisesti rikkomalla paikkoja ja järjestystä. Yksikään ihminen ei voisi rikkoa karhulle tehtyä rituaalikohtia, joten tehtävän suorittaa hahmo (useimmiten kurki), joka rikkoo nämä sovinnaisuuden rajat. Naurun ja hulluttelun lomassa annetaan ensin anteeksi huuhkajan luoma kaaos, jonka jälkeen kurki voikin jo hajottaa itse karhun rituaalisen tilan ja nokkia jopa karhua itseään (esim. Wiget 2022, 40). Rituaali voi tämän jälkeen jatkuu kohti päätöstään, jossa ihmiset siirtävät karhunpään pois tuvasta ja sen sielu

lauletaan takaisin tuonilmaisiin. Korpin mahdollinen rooli on todeta karhun sielun siirtyneen eteenpäin, jolloin karhuntalja on jälleen eloton (esim. Wiget 2022, 41).

*Karhunpeijaiset*-esityksessä karhun syntylaulu jatkui hulluttelulla (KP2 00:14:40), johon olimme ottaneet vaikutteita Berjoshovan hantien peijaisista. Meillä oli tuohinaamioita mukailevat nahkaiset naamiot, joiden turvin esitimme kummallisia eläinhahmoja. Oma hahmoni oli hävyttömän utelias ja katsojia säikyttelevä lintuhahmo. Pekko Käppi ratsasti puukepillä, jonka päässä kalisi suurehko kello. Hän esiintyi tässä kohtauksessa frakissa ilman aluspaitaa tai verkkopaidassa. Antti Paalanen oli myös jonkin sorttinen eläin, jonka haarovälissä heilui haitari falloksena. Karoliina Kantelinen ei tähän osallistunut, sillä tämä kohtaus oli tarkoituksella meidän miesten keskistä kohkaamista. Paalanen aloitti kohtauksen yksin selin yleisöön ikäänkuin itsetyydytyksestä kiinni jääden, mutta kuitenkin katsojista juuri välittämättä. Totuttuaan katsojilta saamaansa huomioon hahmo alkoi esittelemään haitari-fallostaan rohkeammin, kunnes me muut eläimet tulimme kilpasille. Kello, haitari, huudot ja meidän kaikkien yhdessä synnyttämän liikehännän äänet olivat samalla esityksen kaikkein asynkronisinta ja hallitsemattominta musiikkia. Lopulta tämän oudon soidinmenon voittajaksi selviytyi Antti Paalasan hahmo haitari-falloksineen. Yksin lavalle jäätyään Paalasan outo eläinhahmo sai ottaa falloksestaan kaikki irti. Tähän hullutteluun päättyi esityksemme ensimmäinen jakso karhun herätyksestä uudelleensyntymään ja kevääseen.



Kuva 16. Antti Paalanen ottaa haitareista mitta *Karhunpeijaiset*-esityksessä 8.2.2016. Kuva esityksen videotallenteelta, kuvaaja Veli-Heikki Uusitupa.



## 5.2.6 Karhun ja ihmisen suhdetta käsittelevät runot

Valitsimme *Karhunpeijaiset*-esityksen keskeisimmiksi vanhoiksi runoiksi kaksi karhun silmin laulettua tarinaa Artturi Kanniston keräämästä aineistosta. Molemmat runot on alunperin tallennettu mansi Savelij Vingalevilta vuonna 1905 (Kannisto 1905a–b) ja niissä on yhteensä yli 400 säettä. Runot on julkaistu suomenkielisinä kokoelmassa *Siivekkäille jumalille, jalallisille jumalille* (Bartens 1986, 93–99 ja 99–104). Molempien runojen esityskesto oli noin 15 minuuttia. Näistä Kärpässieni-laulu (KP3 00:00:12–00:15:25) sijoittui ensimmäiselle puoliajalle, heti kevättä kuvaavan jakson jälkeen. Silkkiuikun laulu (KP4 00:13:20–00:26:00) taas aloitti toisen puoliajan näytelmällisen osuuden.

Valituissa lauluissa kuvastuu kaksi mahdollista karhun kohtaloa. Kärpässieni-laulussa karhu tulee nälkäisenä ihmisen elinpiiriin ja rikkoo näin maailmanjärjestystä. Se päättyy syömään ihmisen talvivaraston ruoat ja lopulta se tapetaan. Tälle karhulle ei peijaisia järjestetä, eikä maailmanjärjestystä rikkonut karhu voi palata ylisiin. Luonnonjärjestys palautuu siten, että karhun henki suostuu vanhan miehen lapsenlapsille metsästyksen ja kalaannon suojeleijaksi.

Silkkiuikun laulussa tapahtumien kulku on päinvastainen. Karhu syntyy silkkiuikun munasta ja muuttuu väkeväksi metsäneläimeksi. Ihminen kuitenkin tulee sen elinpiiriin ja surmaa sen. Ihmisen rikkomus hyvitetään peijaisissa lauluin, leikein ja lahjoin. Karhu päättyy takaisin ylisiin runsaiden uhriruokien ja uhriesineiden kanssa. Runojen kuvaamat tilanteet ovat myös käytännössä toteutuneet. Ihmisen elinpiiriin tunkeutuneelle ja siellä surmatulle karhulle ei peijaisia järjestetty, mutta pesäl-tään haetulle karhulle ne täytyi aina järjestää (esim. Bartens 1986, 255; Honko 1993, 132).

Silkkiuikun laulun alussa (KP4 00:13:20) kertojana on silkkiuikkunaaras, jota esitti itseoikeutetusti Karoliina Kantelinen. Silkkiuikku kuvaa ensin matkaansa suloista poikien- ja tyttöjenkasvattamismaata kohti ja lopulta tekee pesänsä paikkaan, jonka vetinen liete ei kanna ihmistä, ei miestä eikä naista. Se munii kolme munaa, joista yhdestä kuoriutuu viisikyntinen suoneläinpoikanen eli karhu. Laulu kuvastaa metsää myyttisenä alueena, jossa kaikella on oma ihmisen ulottumattomissa oleva paikkansa. Suoneläinpoikanen kasvaa ensin ahman kokoiseksi ja lopulta laulajan näkökulma vaihtuu silkkiuikun silmistä täysikasvuisen karhun katseeksi.

Kärpässieni-laulussa (KP3 00:00:15) tapahtuu vastaava kertojan transformaatio. Runon alussa ei ole selvää, onko kertoja ihminen vai karhu. Hän on nälkäinen ja riutunut, ja metsässä selviytyminen on haastavaa. Sitten kertoja löytää sekä ”miehen kuonon” että ”eläimen kuonon” läpitunkemattoman rantahetteikön täynnä kärpässieniä (Bartens 1986, 94). Syötyään kärpässienet kertoja laulaa kuin šamaani kärpässien huuruun joutuneena. Tämän jälkeen kertoja jättää rantahetteikön en-



tistä riutuneempänä, mutta hänestä on tullut karhu. Hän kutsuu itseään eläimenluurangoksi, ja runossa ei tämän jälkeen esiinny miehen kuonon kaltaisia ihmistä ja eläintä sekoittavia ilmaisuja. Laulun edetessä teksti korostaa kertoja-karhun ja ihmisen maailmojen välisen rajan selkeyttä. Ihmisen koirat häätävät karhu-kertojan asumustensa liepeiltä. Lopulta kertoja-karhu tapetaan ihmisten ruokavarastoon.

Karhun ja ihmisen sekoittuminen on laajalle levinnyt teema niin kertomusperinteessä kuin yksilöllisissä kokemuksissakin. Useat Siperian kansat kokevat edesmenneiden sukulaisten vierailevan jälkipolvien luona karhun muodossa. Selkeimmillään tämä näky ket-kansan karhunpeijaisiin liittyvässä tavassa selvittää kaade-



Kuva 17. Keitetty karhunjalka muistuttaa erehdyttävästi ihmiskäden anatomiaa. Kuva: Björn-Ola Lind

tun karhun oikea identiteetti. Ketit heittävät kaadetun karhun oikeaa tassua ilmaan kysellen, kuka sukulaisista on tullut heidän luokseen kaadetun karhun muodossa. Tassun putoamisasentoista päätellään vastaukset kyllä- tai ei-muotoisiin kysymyksiin. Kaadetun karhun ulkomuodosta, katkenneista hampaista tai epätavallisesti korostuneista piirteistä etsitään vertailun avulla vastaavuuksia edesmenneiden sukulaisten piirteisiin. (Alekseenko 1968, 181.)

Ihmis- ja eläinkunnan rajat ylittyvät luontevasti myös vienankarjalaisen runolaulajan Marina Takalon kertomuksissa, jotka ovat ihmesadun luonteesta huolimatta Takalolle tosia. Jo ensitapaamisella Takalo oli vannottanut uskontotieteilijä Juha Pentikäiselle, että karhu voi todellakin olla ihminen (Pentikäinen 2006, 72). Marina Takalolle karhu ei ole petoeläin kuten susi, vaan Luontokappale, Luomakunnan Kruunu, Herra, yhtä paljon kuin ihminen (Pentikäinen 2010, 381).

Antropomorfinen suhde karhuun on kaksisuuntainen. Sen lisäksi että karhu koetaan usein ihmisenkaltaiseksi, voimme puhua myös ihmisen karhuistamisesta. Tsuktsitaiteilija Anra Naw perustelee *Arktinen Odysseia* -näytelmän omaelämäkerrallisessa monologissaan (AO 00:25:30–00:54:10) omaa haluaan kasvattaa lapsensa

ilman aviopuolisoa karhun luontaisella käytöksellä. Hän toteaa yksiselitteisesti olevansa karhunainen.

Hanteilla ja manseilla ihmisen ja karhun sielukäsitykset ovat yhteneväiset. Miehillä ja uroskarhuilla katsotaan olevan viisi sielua, ja naisilla sekä naaraskarhuilla neljä. Muiden eläinten kohdalla sielukäsitykset ovat yksilöllisempiä ja vaihtelevampia. Samoin kuin suomalaisessa kansanuskossa, sielun eri osiksi käsitetään esimerkiksi itse, joka määrittää henkilön luonnetta ja identiteettiä, sekä unisielu, joka kykenee liikkumaan irti ruumiista. Yksi hantien neljästä sielusta, *lhil*, on määritelty pieneksi sieluksi tai varjoksi, joka siirtyy muun muassa hantien vainajasta tekemään kuolinnukkeen. *Lhil*-sielu asuu kuolinnukessa siihen asti, kunnes se siirtyy sellaiseen vastasyntyneeseen lapseen, jolla koetaan olevan vainajan suojeleminen tai jossa havaitaan selkeää samankaltaisuutta poisnukkuneen sukulaisen kanssa. (Siikala & Ulyashev 2011, 156–157; Chernestov 1993, 24.) Kenties juuri *lhil* on se sielunosa, jonka kanssa myyttistä dialogia käydään, on sitten kyseessä vainajan kuolinnukke tai peijaistupa aseteltu karhunpäälle.

Obinugrilaisten sielukäsityksistä kirjoittanut Chernestov (1993, 3) toteaa, että viides sielu on vaikeasti määriteltävissä ja on mahdotonta sanoa, mikä sieluista puuttuu naiselta. Vuoden 2009 kenttämatkallani Jeremei Aipin kertoi viidennen sielun olevan miehistä luonnetta kantava sielun osa. Aipinin mukaan naisilta ei suinkaan puutu sielunosaa, vaan pikemminkin naiset ovat täydellisempiä kuin miehet neljällä sielunosallaan. Miehen viides sielunosa on naisen ja miehen luonteenomaisia eroavaisuuksia luova sielunosa, joka tekee miehestä toisaalta fyysisesti vahvan ja kestävä, mutta myös rauhattoman ja naista alttiimman henkiseen epätasapainoon. (Aipin haastattelu 2011.)

Ihmisen ja karhun sielukäsitysten mukaisesti karhunpeijaisia vietetään naaraskarhulle neljä päivää ja uroskarhulle viisi. Luvut neljä ja viisi toistuvat vastaavasti myös ihmisten monissa hautaustavoissa. Miehen sielu jää asumaan omaan kotiinsa viideksi vuodeksi ja naisen neljäksi, ja hautajaisten tärkein muistojuhla pidetään miehelle viisikymmentä päivää kuolemasta, naiselle neljäkymmenen päivän päästä (Siikala & Ulyashev 2011, 157). Muistojuhlaa varten rakennetaan kodan pienoismalli, jonka miehelle tehtyyn versioon tulee viisi tukipuuta ja naisen kotoon neljä (emt. 160). *Karhunpeijaiset*-esitys suunniteltiin tätä perinnettä soveltaen toteutettavaksi neljänä peräkkäisenä iltana ja esityksen tavoitteellinen kesto oli neljä tuntia.

Savelj Vingalevin laulamien runojen lisäksi *Karhunpeijaiset*-esitykseen kuului vielä Juri Vellan (2015, 139) runoon Isoäidin neuvot perustuva kohta (KP4 00:44:44). Runon alkupuolella Vella toistaa niitä tunnistettavia universaaleja isoäidin neuvoja, joihin kiteytyy toisia kunnioittava hyvä käytös: ”Älä tee pahaa, älä kieltäydy auttamasta heikompa, älä häpäise vieraidenkaan pyhättöjä”. Sitten on taitekohta, jossa todetaan: ”Tässä maailmassa on sotkettu toisiinsa valheelliset ja todelliset arvot”.

Tämän jälkeen alkaa kaunis elämän jatkuvuutta, rakkautta ja sukulaisuuden turvaa kuvaava jakso sanoin: ”Ole minulle viisas isoisä, jotta minusta kasvaisi järkevä lapsenlapsi”. Runo jatkuu isoisästä isään, veljeen, lapsen ja lapsenlapsen lapseen.

Ole minulle viisas isoisä,  
jotta minusta tulisi järkevä lapsenlapsi.  
Ole minulle voimakas isä,  
jotta olisin ohjattavissasi.  
Ole minulle seurallinen veli,  
jotta minulla olisi työtoveri  
Ole minulle vanhin poika,  
jotta etsisin sydämeistäni sinulle sanoja.  
Ole minulla nuorin lapsenlapsi,  
jotta voisin vain pitää sinua kädestä.  
Tule lapsenlapsenlapseseni,  
jotta näkisin sinussa itseni jatkuvan...

Juri Vella (2015, 139)

Esityksen suunnitteluvaiheessa luin tätä runoa yhä uudestaan, ja yllättäen koin pohjatonta surua ymmärtämättä miksi. Lukuisilla itkuvirsikursseilla olen siteerannut Martta Kuikan sanoja: ”Itkuvirsi tulee niin syvältä, ettei ihminen edes tiedä, mistä saakka hänen murheensa purkautuvat” (Rounakari 2005, 21). Tähän tukeutuen aloin laulaa runoa itkuvirtenä. Aluksi tunteet tulivat hahmottomina möykkyinä, joista tietoinen mieli ei saanut otetta. Lopulta runon sisältö alkoi synnyttää mielikuvia ja lisää sanoja. Mielikuvissani samastuin Vellan maailmaan ja kokemuksiin, joita vasten runo on kirjoitettu. Muistin mykän hantitytön vuoden 2013 matkalta sekä isoäidin, joka ei puhunut lapsenlapsensa kanssa samaa kieltä. Mitä jää jäljelle, kun lapsenlapsi tarvitsee tulkin puhua isovanhemmalleen? Kuinka yleistä tämä on tämän päivän Siperian pienille kansoille! Muistin omaa kuollutta isääni ja kaikkia niitä hyviä tarkoituksia, joilla hän ja hänen vanhempansa olivat minua ohjailleet. Kuuntelinko? Olinko koskaan kuunnellut tarpeeksi? Entä oma lapseni? Mitä muuta minä olin kuin valheellisten arvojen rikkinäisessä maailmassa kasvanut lapsi? Kuinka kaukana menneisyydessä oli se isoäiti, joka oli elänyt hyvät neuvonsa todeksi? Itkuvirren päätyttyä ja omien tunteideni laskeuduttua kirjoitin runoon seuraavat lisäsäkeet:

Tässä maailmassa on mennyt sekaisin todelliset ja valheelliset arvot.

Sukulinjat ovat katkenneet.

Isoäiti, joka ei puhu lapsenlapsensa kieltä.

Lapsenlapsi, joka ei tavoita isoäitinsä sydäntä.

Sukupolvet, jotka eivät oppineet tuntemaan metsän hiljaisuutta,

ohikiitävän allin siipiääntä.

Navastaan katkenneet sielut

raiskaavat maan

äidinkaipuussaan.

Runo toteutettiin *Karhunpeijaiset*-esityksessä niin, että aloitin näillä kirjoittamillani säkeillä. Itkuvirsi oli yksi mahdollisista esitysmuodoista, ja sallin itselleni vapauksia lisätä tai poistaa tekstiä sekä itkeä, laulaa tai puhua esityshetken tunnelman mukaan. Esitystilanteissa itku ei enää tullut yhtä vahvasti, enkä kokenut tarvetta laulaa. Osassa esityksistä tulkintani oli itkunsekainen, osassa vapautunut ja toiveikas. Alun teksti pysyi pääosin samana, mutta yhtä esitystä edeltäneenä päivänä mediasa oli keskusteltu äänekkäästi maahanmuuton kysymyksistä. Vastasin siihen esittämällä Vellan runoista löytyvän kysymyksen: ”Millainen isäntä pelkää omalla maalallaan eikä ota vieraita vastaan?”. Runon kohdan ”Ole minulle viisas isoisä” aikana näyttämö oli pimeä ja suuntani oli yleisöä kohden. Takanani oleva karhu oli valaistu heikolla valolla ja siten vahvasti läsnä kohtauksessa. Pyyntö olla isoisä, isä, veli, lapsi ja lapsenlapsenlapsi oli osoitettu yhtä aikaa sekä jokaiselle yleisössä olevalle henkilölle että karhulle. Tällä tavalla myös tämä runo painotti ihmisen ja karhun välistä suhdetta esivanhempien ketjun kautta.

Kohtauksen päämääränä oli esittää arvio yhteiskuntamme nykytilanteesta, jossa suhde sekä esivanhempiimme että luontoon on heikentynyt ja jossa kärsimme kollektiivisesti arvorelativismiin aiheuttamasta hämmennyksestä. Runon kohta ”Ole minulle viisas isoisä” esitettiin vastauksena näihin ongelmiin luontoa kunnioittavia vanhoja perusarvoja vahvistaen. Sekä Vellan että Jeremei Aipinin teksteissä käsitellään niitä perinteisiä arvoja, joiden varassa tulisi olla vaivatonta erottaa oikean ja väärän välinen raja, todelliset ja valheelliset arvot, samalla kun ihmisten luomassa ja hallinnoimassa maailmassa nämä arvot usein rikkoutuvat. Juri Vellan runot tuovat hellävaraisen tarkasti esiin tämän ristiriidan. Tekstien intiimi luontosuhde on samaan aikaan radikaalia nykyajassa ja silti yksinkertaista ja tunnistettavaa kaikkina aikoina.

## 5.2.7 Musiikin luoma kokemuksellinen kollaasi

*Karhunpeijaiset*-esityksessä ei ollut seurattavaa tarinaa. Sen dramaturginen tyyli oli kokemuksellinen kollaasi, joka tapahtui karhun ympärillä. Laajassa kuvassa esitys toteutti monipäiväisten perinteisten karhunpeijaisten perusajatuksen pyydetyn karhun saattelusta tuonilmaisiin. Esitys alkoi karhun herättelystä, ja lopussa karhu lautettiin ylisiin. Jokainen väliin jäävä kohtaaminen oli ehdotus mahdollisesta tai mahdottomasta maailmasta, jonka kukin sai kokea tavallaan. Esityksen varsinainen tarina sai muodostua jokaiselle osallistujalle erilaisten kokemusten kautta, joita emme halunneet määritellä tarkasti. Pyrimme kaikissa kohtauksissa siihen, ettei katsoja voisi olla varma siitä, mitä tyyliä tai taiteenlajia hän seurasi. Peijaiset syntyivät siitä, että sanat konsertti, teatteriesitys ja rituaali olivat kaikki yksinään harhaanjohtavia ja riittämättömiä kuvaamaan edes yksittäisiä kohtauksia.

Ensimmäinen puoliaika eteni alkuseremoniasta karhun herättelyyn ja karhun synnystä Kärpässieni-laulun tulkintaan. Kärpässieni-laulun ja Silkkiuikun laulun esitysmuodoiksi valittiin runolaulun sijasta näytelmällinen lähestymistapa, jossa tekstit esitettiin lausuttuna ja vain välillä laulaen. Kohtaukset olivat läpikäytyjä, ja myös runon lausunta oli meille musiikillinen muoto. Sävellykset olivat asynkronisoituun yhteissoittoon perustuvaa temaattista improvisointia, jossa kunkin soittajan tehtävä oli luoda oma itsenäinen maailmansa. Kärpässieni-laulussa (KP3 00:00:12) Käppi kannatteli melodisia elementtejä jouhikolla, vapaasti mukailen hänen Pietarin opiskeluvuosiltaan mieleen jäänyttä Nanai-kansan laulumelodiaa sekä Savelj Vingalevilta tallennettua melodista motiivia (Kannisto 1905b). Kantelinen soitti kanteleella vapaasti valitsemiaan motiiveja ja efektejä. Paalanen ylläpiti jännitettä yksinkertaisilla rytmeillä, jotka loivat kontrastia muuhun äänimaailmaan.

Kärpässieni-laulua seurasi kaksi tanssia, joihin koko yleisö sai osallistua. Ensimmäinen tanssi oli Miesten tanssi (KP3 00:15:32–00:22:07) – nimensä mukaan vain miehille. Sen koreografia oli yksinkertainen hantien perinnetanssi, jonka olin oppinut Hanti-Mansijskissa vuonna 2014. Näytin eteen tanssin askeleet ja kutsuin yleisön miespuolisia katsojia mukaan lavalle kokeilemaan. Pekko Käppi, Antti Paalanen ja Karoliina Kantelinen säestivät tanssia nanai-kansan laulumelodian pohjalta luodulla kappaleella. Kun tanssi pääsi hyvin käyntiin, vetäydyin itse sivummalle ja valmistauduin aloittamaan mansien sanquil-tap-soittimella (hantien narkas-juh) seuraavan kappaleen eli Naisten tanssin (KP3 00:22:14–00:28:22).

Naisten tanssin askeleet ja niihin kuuluvan huivin käytön opetti yleisölle Karoliina Kantelinen. Tanssi oli peräisin Ruska Ensemblen ja Obinugrilaisen kansallisteatterin yhteiseltä työpajalta Hanti-Mansijskista 2014. Kappaleen olin oppinut aikaisemmalla kenttämatkalla Hanti-Mansijskissa mansi-muusikko Emil Kospolovilta vuonna 2011. Tuolla matkalla sain ostettua kyseisen sanquil-tapin, ja matkan viimeisenä iltana Kospolov soitti sillä useita kappaleita, jotka tallennettiin videolle.

Työryhmämme teki tästäkin kappaleesta oman sovituksensa. Naisten tanssi päättyi väliaikaan siten, että näyttämön ja lämpiön välinen verho avattiin ja Kantelinen johdatti yleisön tanssien lämpiön puolelle, missä odotti peijaisateria.



Kuva 18. Karoliina Kantelinen ja Naisten tanssi. Kuva esitystallenteelta, kuvaaja Veli-Heikki Uusitupa

Pidimme kiinni asynkronisen yhteissoiton periaatteesta myös tanssikappaleissa, vaikka tanssin säestäminen edellytti rytmikalta mukaansatempaavaa tanssittavuutta. Sovituksissamme melodian ja sitä tukevan säestyksen soittajat pyrkivät pysymään lähes samassa tempossa, mutta kuitenkin riittävän kaukana toisistaan, jotta myös tahdin ensimmäiset iskut tulivat välillä eri aikaan. Lähes samassa tempossa pysyminen on haastavaa, ja tanssin tukemiseksi sallimme sen, että soittajat hetimitäin sulautuivat toisiinsa. Kolmannen soittajan rooli oli valita vapaasti se, kuinka lähellä tai kaukana toisten rytmistä pysytteli. Neljäs rytmien elementti oli tanssi itse, vaatteiden kahinan ja askeleiden töminän kautta. Tanssijat myös intoutuivat useimmiten rytmisiin huudahduksiin, ja osassa esityksiä he myös kannustivat toisiaan rytmia taputtaen.

Lauantain esityksessä huomasin miesten tanssista pois jäädessäni rytmin päätyneen yksimieliseksi. Myös lavalla tanssivien miesten askeleet napsahivat lattiaan kuin yhtenä olentona. Päätin alkaa taputtamaan tahtia päälle häiritsevästi hitaammassa tempossa. Käpin ja Paalasan yhteissoitto notkahti tuskin havaittavasti tähän käskävään taputukseeni, mutta tanssijoihin se vaikutti sitäkin enemmän. Muutaman tahdin jälkeen heidän askelluksensa oli hävittänyt yksimielisyytensä ja tanssijoilta alkoi päästä naurunpyrähdyksiä. Rytmien muutos ja sen myötä opitun järjestyksen häviäminen kaokseen näytti vapauttavan tanssijoiden luovuuden ja synnytti silminnähtävää iloa. Myös maanantain esityksen taltioinnissa (esim. KP3 00:19:55)





Kuva 19. Väkikapulan vetoa Varjoganin kylän lähistöllä 2002. Kuva: TR.

voi kuulla, miten eri lailla tanssijat hahmottavat kappaleen rytmin. Tahtia taputtavat sekä tanssijat että yleisö, ja käntentaputusten asynkronisuus yhdistyy asynkroniseen musiikkiin. Asynkronisuus salli rytmin tulkinnan kullekin parhaiten soveltuvalla tavalla ilman virheiden pelkoa.

Esitys ei keskeytynyt väliaikaan (KP3 00:31:10), vaan sen ajaksi katsojista tuli vai-vihkaa esiintyjä. Väliajan aloitti Karoliina Kantelinen laulamalla Maria Kuzmi-nitsna Voldinalta (haastattelussa 2014) tallentamani version Kurinja-laulusta, joka on todennäköisesti hantien kaikkein tunnetuin kansanlaulu tällä hetkellä. Väliajan varsinainen ohjelma oli piilotettu leikkien muotoon.

Yhdessä kulmauksessa oli piste, jossa sai kilpailla väkikapulan vedossa, samaan tapaan kuin olin nähnyt hantien tekvän ensimmäisellä kenttämatkallani 2002 (kuva 12). Ennen seisovan pöydän antimiin tarttumista esittelin yleisölle myös hantien perinteisen älykkyydestin, jossa tietyllä tavalla lenkkeihin solmittuja renkaita tuli siirtää lenkistä toiseen solmuja avaamatta. Väliajan päätti yhteislaulu, jota var-ten Kantelinen opetti yleisölle hiukan hantin kieltä. Laulu oli myös Voldinalta pe-räisin, mutta vähemmän tunnettu kansanlaulu, jossa on helposti toistettava ekkee ekkee -refrengi. Yleisö heittäytyi näihin tehtäviin vaivattomasti ja hyvässä henges-

sä. Lauantaina väliaika venyi teknisen ongelman takia melkein tunnin mittaiseksi, mutta se ei näyttänyt häiritsevän ketään.

Toisen puoliajan ajatus oli laskeutuminen yöhön. Näyttämökuva oli kauttaaltaan hämäämmin valaistu kuin ensimmäinen puoliaika ja pimeys tehosti salaperäisyyden tuntua. Puoliaika alkoi mansi Konstantin Atjinilta tallennetulla lyhyellä runolla Kutsulaulusta Maailmaa-Katsovalle-Miehelle (Karhujuhlan pyhästä esityksestä, jonka aikana haltija ilmestyy) (Bartens 1996, 61). Esitin runon linnunsulan avulla vettä yleisön päälle pirskotellen (KP4 00:03:10). Tätä seurasi työryhmämme säveltämä Maailmaa-Katsovan-Miehen-laulu (KP4 00:04:10–00:12:20), jonka pääteema soitin ning-juhilla. Kappaleen perusajatuksena oli käyttää vain kolmea säveltä 2/8- ja 3/8-iskuja jatkuvasti varioiden. Tässä kappaleessa asynkroninen soitto oli viety kauimpaan ääripäähän niin, että meidän jokaisen neljän soittajan oma tempo oli mahdollisimman kaukana toisistamme. Oma rytmieni oli nopea ja sekatahtilajinen, Käpin tempo oli tasarytmisen ja keskitempoinen, Kantelisen hidas ja vapaamittainen ja Paalasan erittäin hidas ja rytmisesti vapaa.

Tätä seurasi Kantelisen tähdittämä Silkkiuikun laulu, jonka alkuosiossa hän hyödynsi Savelj Vingalevin alkuperäistallenteelta (Kannisto 1905a) poimittua motiivia. Motiivin käsittely tosin muuttui alkuperäisestä suuresti suomenkielisen käännöstekstin ehdoilla. Kantelisen tulkinta oli sekoitus resitointia ja lausuntaa. Kohtauksen alussa käytin šamaanirumpua japanilaisesta Nō-teatterista otetulla ajatuksella, että rummun iskut merkitsevät ajan kulumista. Silkkiuikun muuttuessa karhuksi (KP4 00:19:40) siirryin ilmentämään rummulla sydämenlyöntiä ja Paalasan siirtyi kuvaamaan ajan kulun muutosta kepeillä soittaen, jälleen eri tempossa suhteessa muihin (KP4 00:23:20). Silkkiuikun laulu päättyi sydämenlyöntiä lyövän rummun ja Käpin jousikon asynkroniseen duoon, jonka alla Paalasan kepiniskujen tempo kiihtyi. Tästä alkoi energiaa nostattava musiikillinen jakso, jonka kantava ajatus oli šaamanimatka. Lavan tapahtumia ei ollut tarkoitus ymmärtää millään tietyllä tavalla. Luotimme musiikkiin, jonka intensiteetti sai kasvaa äärimmilleen. Asynkronisten rytmien kautta ilmensimme šamanistista maailmankuvaa, jossa ylinen, keskinen ja alinen maailma sekoittuivat toisiinsa.

Seuraava kappale alkoi edellisen päälle liukuen Paalasan soittamalla sähkökitaralla, jota varten hänen asunsa oli kiinnitetty pieni Marshall-vahvistin (KP4 00:27:44). Ajan kerrostumat saivat sekoittua entisestään. Paalasan sai heittäytyä ensimmäisen puoliajan eläinhahmojen tavoin joksikin vaikeasti määriteltäväksi olioksi. Hänen asunaan oli vanha koristeellinen aamutakki Britteinsaarilta, ja hahmo muistutti elähtänyttä rocklegendaa, joka kaikesta huolimatta osasi villitä yleisön Kaijjajjuujiq-huudoilla. Hahmossa oli mukana ajatus modernin maailman jumalhahmosta idolisoidun julkkiksen muodossa. Pekko Käppi siirtyi jousikosta takomaan tasaista rytmiä rautaisia kahleita lattiaan hakaten. Kitarasta soitettiin vain alinta kieltä, joka oli viritetty sattumanvaraisesti alas. Kappale oli *Toorumien pojat* -elokuvasta ja *Great Awakening* -levyltä (Niemi & Jukkara 2001) tuttu Timofej Ketchimovin kur-



kiharpulla esittämä Pikku hanhen laulu. Kitara toimi kurkiharpun alimman kielen tavoin rytmisenä bordunana, ja itse melodian soitin viululla.

Kechimov on äänitteellä ajoittain asynkronisessa suhteessa itsensä kanssa. Kurkiharpun alimman kielen rytmiset jaot eivät välttämättä seuraa 5/8-jakoista yläkielillä soitettua melodiaa, vaan borduna erkanelee välillä omaan tasaiseen ja tahtilajittomaan pulssiin. Kurkiharpun alinta kieltä soitetaan oikealla kädellä ja muita vasemmalla. Omassa versiossamme soitimme niin lujaa, ettemme juurikaan kuulleet toisiamme. Päädyimme liikkumaan tilassa äänen ehdoilla, jotta katsomoon syntyisi äänimassoista liukuvaa stereopanorointia jäljittelevä kuulokuva, jossa kitara ja viulu vuoroon peittävät toisensa. Käppi oli tasarytmisen, minä 5/8-tahtilajissa ja Paalanen vapaamittaisessa kahdeksasosapulsseissa. Tällä kaikella haimme myös raakuutta ja rumuutta tavalla, joka sai tuntua yleisöstä myös epämiellyttävältä ja turvattomalta, vaikkakin aivan yhtä hyvin osion pystyi kokemaan punk-henkeen voimaannuttavana ja irtipäästäväänä.



Kuva 20. Tuomas Rounakari ja kellokehikko. Kuva esitystallenteelta, kuvaaja Veli-Heikki Uusitupa.

Kakofonian rauhoitti itselleni kaikkein tärkein *Karhunpeijaiset*-esityksen hetki – Kellokehikko-kohtaus (KP4 00:33:17–00:43:30). Kellokehikon idea tuli Berjosovan karhunpeijaisten dokumentaatiosta (Mihalov 1982). Mistään muusta lähteestä en ole löytänyt viittauksia sen olemassaoloon. Elokuvasa hattuun ja kintaisiin sonnustautunut mies heiluttaa harteiden korkeudella kankain päällystettyä kehikkoa, jonka yläpuolella on seitsemän nukkehahmoa ja alapuolella kokoelma kelloja. Pyyssin kohtauksesta lisätietoja Jeremei Aipinilta (tyttärensä Marina Aipinan välityksellä: Aipina 2016, 4), joka oli toiminut myös elokuvan konsulttina perinnetietojen osalta. Tätä kohtausta ei kuitenkaan esiinny Aganin hantien alueella, josta hän on

kotoisin, vaan se on Berjosovan alueen erityisyys. Hänen mukaansa nuket olivat suojelijoita, esimerkiksi joen, taivaan ja metsän suojelijoita. Seitsemän on taas hantien keskuudessa usein toistuva pyhä luku. Kellokehikon soittajalla on erityinen tehtävä. Hänen tulee kysyä yleisöltä: ”Mitä teette täällä?” ja ”Miksi olette tulleet tänne?” Valitettavasti en saanut sen enempää tietoja siitä, miten esiintyjän tuli kysymykset esittää. Dokumenttielokuva näyttää kohtauksesta vain lyhyen katkelman, ja sen aikana kuultava laulu ei välttämättä ole itse esitystilanteesta. On mahdotonta sanoa, laulaako mies kellokehikon sisällä vai ei, mutta laulun tasaisesta äänenlaadusta päätellen laulu on liitetty elokuvaan jälkeinpäin.

Rakensin oman kellokehikon puusta ja päällystin sen Venäjältä ja Japanista tuoduilla kankailla. Kolme edessä olevaa nukkea mielsin metsän, joen ja tuulen suojelejoiksi. Neljä taaimmaista nukkea puin vuodenaikoja kuvastavin väreihin. Jokaisen nukken alle kiinnitin yhden tai useamman kellon. Kehikon synnyttämä ääni oli alkuun aivan liian voimakas ja jouduin poistamaan suurimmat kellot. Lopputuloksen sointi on hyvin lähellä esikuvaansa. Kelloja on myös mahdoton soittaa täysin kontrolloidusti, mikä oli oma tavoitteenikin kehikkoa rakentaessani. Kellojen helinä ilmentää omissa ajatuksissani luontoa ja luonnollisuutta. Ne tuottavat ääntä tuulessa kahisevien lehtien tavoin. Soittaja on tuuli, alkuunpaneva liike-energia, mihin kellot reagoivat luonnonlakien mukaan.

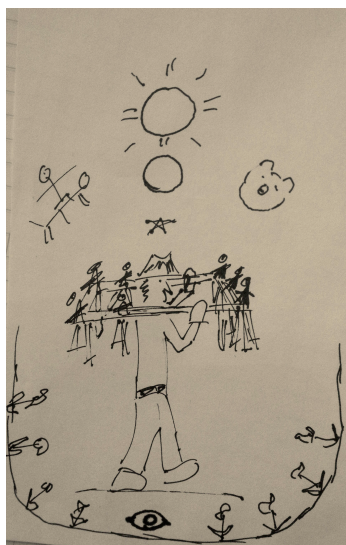
Koin kellokehikon antavan minulle uudenlaisen mahdollisuuden transsilassa soittamiseen. Tulkitsen dokumenttielokuvan esiintyjän hatun ja kintaiden viittaavan arkitodellisuudesta poikkeavaan mielentilaan sekä esiintyjän identiteetin häivyttämiseen. Suojelija-nukkejen ympäröimänä naamioitu esiintyjä toimii ikään kuin nukkejen valtuuttamana, ehkä jopa heidän ohjaamana. Soittimen vaatima pulssin ylläpitäminen on samankaltaista kuin šamaanirummun soitossa. Molemmat voivat olla hyvin fyysisiä suorituksia, sillä olen useasti nähnyt hantien liittävän šamaanirummun soittoon eräänlaisen koreografoidun tanssin.

Kellokehikon soittotekniikan löytyminen lähti virheellisestä ajatuksesta soittaa kehikkoa heiluttamalla sitä käsin lihasvoimalla. Viimeisissä harjoituksissa löysin päinvastaisen tavan, jossa lihakseni ovat mahdollisimman rennot, mutta liikutan omaa keskustani eli kehon painopisteenä ajateltua vatsan aluetta. Keskustan liikuttaminen oli käytännössä oman kehoni sisäisen pulssin korostamista liikkeeksi. Tämä pulssi oli taas transsiin johdettava väylä samoin kuin šamaanirummun iskut.

Lavakuvassa Kellokehikko-kohtaus oli hyvin staattinen. Kaikki muu oli riisuttu pois ja valot himmenivät hitaasti soiton aikana jättäen vain yhden pienen spotin minuun ja toisen karhuun. Berjosovan esitys oli tässä suhteessa hyvin erilainen. Siinä soittaja kierteleé tuvassa huomioiden eri puolilla istuvaa yleisöä. Teoriassa on mahdollista, että hän myös esittää laulaen tai puhuen edellä mainitut kysymykset, mutta aivan yhtä hyvin kysymykset saattavat olla vain hänen sisäisenä tehtävänä. Hetkittäin esiintyjä myös kääntää keskivartaloaan niin, että kehikko heiluu näyttä-

västi sivusuunnassa. Meidän versiossamme suoritin hyvin pelkistetyn koreografian paikallani seisoen. Kohtauksen kesto vaihteli 7 ja 11 minuutin välillä. Karkeasti kohtauksen ensimmäisen kolmanneksen ajan pidin kehikkoa paikallaan, toisen kolmanneksen aikana nostin sen hitaasti pääni yläpuolelle keskivartaloa käännellen ja viimeisen kolmanneksen aikana laskin kehikon takaisin alkuasentoon ja pyrin pienentämään liikkeen niin, että kellot soisivat mahdollisimman hiljaa. Kohtaus oli fyysisesti erittäin vaativa, ei vähiten siksi, että sitä edeltäneet kohtaukset olivat myös korkean intensiteetin kohtauksia. Yhdistettynä näistä tuli noin 25 minuuttia kestävä katkeamaton jakso fyysisesti vaativaa lavatodellisuutta. Fyysisellä rasitteella hain mahdollisuutta vielä syvempään transsitilaan kellokehikon soiton aikana.

Sisäisesti olin orientoitunut Kellokehikko-kohtauksen ajan seuraavin intentioin. Pidin sisälläni perinteistä kysymystä yleisölle ”Miksi olette täällä?” samalla kun liikkeen tuottaminen vaati tarkkaa keskittymistä omaan keskustaan ja jalkojen kautta vahvan maakontaktin tuntemiseen. Lisäksi olin suojelijanukkejen ääni heidän kellojensoittajanaan ja keskitin ajatuksiani näiden henkien maailmaan. Kellot itsessään toimivat yllisen maailmanpiirin äänenä samoin kuin karhun herättelylaulussa soitettu kello esityksen alussa. Kaiken päämääränä oli tyhjentyä ja vain ottaa vastaan. Kellokehikko-kohtaus oli monessa mielessä esityksen kulminaatiopiste. Sen tarkoitusta ei millään tavalla osoitettu yleisölle, vaan päinvastoin se tavoitteli metafyyisistä kokemusta kerronnan ja analyttisen ajattelun tuolla puolen. Samalla se puhdisti ja tyhjensi kaiken esityksessä aiemmin koetun ja aloitti peijaisten viimeisen jakson.



Kuva 21. Piirustus Kellokehikko-kohtauksen sisältämistä sisäisistä

Alunperin toivoin Kellokehikko-kohtaukselle dramaturgisesti toisenlaista paikkaa, jossa voisin pikemminkin puhdistaa pois kaikki esityksen sisältämät raskaat ajatukset ennen karhun saattelua ylisiin. Tällaista vaihtoehtoa ei vain tällä materiaalilla luontevasti löytynyt. Valittu dramaturginen järjestys tuntuu siitä huolimatta oikealta valinnalta, sillä esittäjän toistama kysymys ”Miksi olette tulleet tänne?” ei indikoi toivomaani puhdistautumista, vaan pikemminkin isomman psyykkisen prosessin alkupistettä.

Kellokehikko-kohtaus laskeutui luvussa 5.2.6 käsiteltyyn Juri Vellan runoon, jota seurasi instrumentaalikappale (KP4 00:53:20), jonka lähtökohtana oli narkas-juhilla soitettu tanssi. Melodia on alun perin todennäköisesti liittynyt hantien karhunpeijaisten paradiseen hää-osioon, jossa miespuoliset esiintyjät esittävät itkuvirren,

jossa kauhistellaan vanhan karhuvaarin vaimoksi joutuvan nuoren morsiammen kurjaa kohtaloa (ks. myös Bartens 1986, 157–160; Honko 1993, 129). Parodian päätteeksi alkaa tanssi, jota on todennäköisesti säestetty tällä samalla narkas-juhilla soitetulla melodialla<sup>15</sup>. Meidän versiomme ei tosin ollut parodioiva vaan ainoastaan kaunis. Narkas-juh-melodian kanssa rinnan kulki Pekko Käpin luoma jouhikkomelodia, johon myöhemmin Kantelinen liittyi ylävireisesti viritetyllä kanteleella. Kappaleen viimeisessä osiossa Kantelinen lauloi kaiken ylle Marina Kuzminitsna Voldinalta 2014 tallentamani itkuvirsimelodian. Kappaleen kokonaiskesto oli noin kymmenen minuuttia ja sen tavoitteena oli antaa katsojille aikaa prosessoida edeltänyttä runoa. Samalla kappaleessa oli jäähyväisten jättämisen intentio. Se oli viimeinen taite ennen Karhunpeijaisten loppua, jossa Antti Paalanen keskeytti hartaan tunnelman kurjeksi pukeutuneena ja huutaen, pilaten näin karhun juhlatunnelman ja hajottaen koko katsomon (KP4 01:02:50).

Koen kurjen olevan sukua *Toorumin pojat* (Meri 1984) -dokumenttielokuvan huuhkajalle, joka suuren fallistisen koivuparrun avulla hajottaa paikat ja aiheuttaa pelkoa ja sekaannusta. Tämä rooli on tavanomaisesti kurjella karhunpeijaisten lopussa. Jälleen kerran pyhä ja leikki yhdistyvät. Hartaan tunnelman rikkoo täydellisen sopimaton käytös. Juhlapaikan hajottaminen on myös mitä konkreettisimaa esimerkki siitä, että paluuta ei ole, eivätkä juhlat voi jatkua loputtomiin. Huuhkaja tai kurki ilmentää sopimattoman käytöksen ylilyöntiä. Aipinin (1996, 261) mukaan kohtausta ennakoivassa laulussa kerrotaan, kuinka kurki on menettänyt yhden munan pesästään ja on siksi surusta suunniltaan, eikä kukaan voi mitään surusta hurjistuneelle kurjelle. Dramaturgisesti kurki varmistaa leikin ylläpidon juhlan haikeimmalla hetkellä, sillä sen sopimaton käytös on ratkiriemukasta seurattavaa.

*Karhunpeijaiset*-esityksen viimeistä runoa varten yleisö aseteltiin näyttämön molemmin puolin siten, että karhun eteen jäi kapea kuja. Esityksen viimeinen runo oli Artturi Kanniston pelymkalaiselta Feodor Jeblankovilta muistiin kirjoittama karhunpeijaisten viimeiseksi tarkoitettu laulu (Kannisto 1958, 392–394, 550; Bartens 1984, 120, 255). Siinä kuvataan karhun silmin asteittaista matkaa peijaiskodasta Ylisen jumalan luo hopeaista taivaaseen johtavaa kujaa pitkin. Koska meillä ei ollut mahdollisuutta ripustaa karhun kalloa männyn latvaan eli kallohonkaan, teimme sen symbolisesti laulaen. Runon jälkeen palasimme alun Kaijajjuujiq-lauluun, jota laulaen siirryimme näyttämötilasta lämpiön puolelle. Esitys päättyi tähän yhteislauluun kellaritilan betonista kattoa taivaana ihastellen. (KP4 01:06:18–01:14:12.)

---

<sup>15</sup> Tätä melodiaa soitin ensimmäisellä kenttämatkallani usein viululla hanteille, etenkin Varjoganin alueella Hanti-Mansiassa, pyytäen heitä kertomaan minulle tästä laulusta lisää (ks. kuva 1).

## 5.3 Esityskauden arviointi

### 5.3.1 Neljä erilaista hypnoosia – neljä erilaista esitystä

*Karhunpeijaiset*-esityksiä edeltäviin valmisteluihin kuului joka ilta Kira Gyllenbögelin ohjaama hypnoosi koko työryhmälle. Saavuimme tilaan vähintään kahta tuntia ennen esitystä niin, että noin 30 minuuttia kestävä ohjattu hypnoosi pääsi alkamaan aina tuntia ennen esitystä näyttämön puolella. Viimeisen 30 minuutin aikana meidän oli määrä ottaa yleisöä vastaan ja liiukella yleisölämpiössä, jonne teatterin aulapalvelija päästi yleisön. Aulapalvelija huolehti siitä, että näyttämö oli rauhoitettu hypnoosin ajaksi kaikissa olosuhteissa. Yleisölämpiön puolelle saattoi kuitenkin päästä jo hypnoosin aikanakin.

Perjantain esitystä edeltävä hypnoosi painotti karhunpalauttajan teemaa. Karhunpalauttaja-hypnoosi (liite III) antoi etukäteen kokemuksen täydellisestä onnistuneesta illasta, jonka eteen ei tarvinnut ponnistella millään tavalla, koska olimme kaikki taitavia soittajia ja tehtävä oli meille helppo. Samalla hypnoosimatassa oli suuren juhlan tuntu, jossa saattoi tapahtua suoranaisia ihmeitä. Matkan ohjatut mielikuvat häivyttivät myyttisen maailman ja arkisen maailman välistä rajaa. Hypnoosi lisäsi myös kiitollisuuden kokemusta tästä hetkestä. Näiden suggestioiden jälkeen itselläni ei ollut minkäänlaista esiintymisjännitystä.

Ennen esitystä koin itseni ja koko työryhmän poikkeuksellisen valmiiksi ensi-iltaan, vaikka yhteinen harjoitusjaksomme teatteritilassa oli ollut hyvin lyhyt. Vielä edellisenä yönä olin naulannut räsymattoja lattiaan kiinni turvallisuussyistä. Katsoessani Paalasta ja Käppiä en voinut olla muistamatta ensimmäisten harjoituskerrojen hypnoosia (ks. luku 5.1.3), jossa tätä hetkeä varten oli annettu leikkisyyttä ja iloa tukeva suggestio puoli vuotta aiemmin. Ja siinä he nyt olivat, rennon hyvätuuluisina valmiina leikkiin.

Ensi-iltaa kuvasti sekä esiintyjien että yleisön näkökulmasta odotus siitä, että jotakin suurta ja ainutlaatuista oli tapahtumassa. Perjantain ensi-illan tunnelma oli esityksillöistä kaikkein lempein ja välittömin. Yleisö koostui suurelta osin minulle tutuista ihmisistä, jotka tulisivat konsertteihini muutenkin. He olivat myös entuudestaan tuttuja toisilleen. Ennen esitystä lämpiössä tapaamani ihmiset kertoivat omasta odotuksestaan. Heistä huokui kiitollisuus siitä, että he olivat paikalla todistamassa juuri tätä hetkeä. He olivat myös kiitollisia esityksestä jo ennen sen alkamista. Heille oli merkittävää, että *Karhunpeijaisia* pääsi viettämään ja että karhua pääsi kunnioittamaan omalla läsnäolollaan. Heistä huokui myös epätavallisen suuri kunnioitus ja luottamus minua ja työryhmääni kohtaan. Kaiken kaikkiaan yleisön valmiiksi kiitollisessa odotuksessa oli hämmästyttävän paljon yhteistä meidän esiintyjien hypnoosissa vahvistettujen tunteiden kanssa.

Ensi-ilta yleisössä oli suurimmaksi osaksi eri-ikäisiä ihmisiä, joille kansanperinteet ja alkuperäiskansa-aiheet ovat tuttuja joko heidän ammattinsa tai aktiivisen harrastuksensa kautta. Mukana oli muun muassa useita Neljä tuulta -yhteisön<sup>16</sup> jäseniä, jotka tunsivat toisensa kesäleireiltä, täydenkuun rumpupiireistä tai muista tapahtumista. Useimmilla oli yhteisiä kokemuksia seremonioihin osallistumisesta tavalla tai toisella. Itse esitys meni ensi-illaksi kepeästi ja hyvin. Yleisö koki illan yhteisölliseksi juhlaiksi, ja oma kokemukseni oli hyvin tarkasti esitystä edeltäneessä hypnoosissa annettujen suggestioiden kaltainen; tärkeä juhla, leikkisä, lämminhenkinen, välitön, luonnollinen ja vapaa suorittamisesta.

Lauantain esitys oli yleisöltään kaikkein monipuolisin ja riehakkain. Jo lämpiöstä kuuluvat äänet kielivät iloisesta ja suuresta joukosta, joka ei suotta häpeile tai arkai-le osallistua. Kaikki esitykset olivat loppuunmyytyjä, joten väkeä oli saman verran kuin ensi-illassakin, mutta heidän asenteensa oli vieläkin vapautuneempi. Lauantain esityksen osallistujat edustivat useita eri yhteiskuntaluokkia. Tämä suuri kirjo ihmisten välillä näin pienen otoksen (55 katsojaa) sisällä oli ainutlaatuista. Siitä huolimatta he muodostivat keskustelemaan ja yhdessä kokevan yhteisön, jossa kaikille oli tilaa. Erityisen riemastuttavaa oli kuulla oluttölkkien avaussihahduksia esityksen aikana takarivistä, jonne oli asettunut nuori opiskelijaporukka. Heidän edessä istui arvokkaissa puvuissa muun muassa Stora Enson ja Sodexhon johtajia puolisoineen.

Esitystä edeltävä hypnoosi painotti niin ikään iloa ja riehakkuutta. Emme ehtineet aloittaa hypnoosia ajoissa, mikä johti siihen, että ovet avattiin yleisölle jo sen aikana. En muista itse hypnoosista paljoakaan, mutta muistan sen huvittuneen ja hämmentyneen tunnelman, mikä syntyi siitä, että riehakkuutta painottavaan hypnoosiin oli lopulta vaikea keskittyä verhon takaa lämpiön puolelta kantaautuvien riemunkiljahdusten ja naurunremakan takia. Lisäsikö hypnoosi myös toisessa huoneessa olevien riehakkuutta? Leikki mahdolloman ja mahdollisen välillä käynnistyi näin kuin itsestään. Jos perjantain yleisö oli tullut kokemaan rituaalin ja todistamaan ensi-iltajuhlaa, tämä yleisö oli tullut riehumaan ja juhlimaan itse. Hyvä esimerkki tästä oli ensimmäisen puoliajan päättävä naisten tanssi, johon osallistuneet naiset eivät tyytyneet Kantelisen näyttämiin yksinkertaisiin askeliin. Sen sijaan he aloittivat oman tanssinsa ja omat ääntelynsä, ja koko koreografia muuttui kollektiivisesti itseohjautuvaksi. Lopulta naiset ottivat erilaisia eläinhahmoja ja päästelivät hahmojen mukaisia ääniä, ulvahduksia, murinoita ja huutoja. Kun Kantelinen päätti avata verhon ja johdattaa joukon ulos väliaikalämpión puolelle, he eivät alkuun halunneet seurata häntä. Kysyin väliajalla Kanteliselta, miksi hän ei jatkanut tanssia siihen asti, että naiset väsyvät, ennen kuin vei kohtauksen loppuun? Hän kertoi energian

---

<sup>16</sup> Neljä tuulta eli Four Winds on toiminut Suomessa yli 20 vuotta. Four Winds on toimintaa, jolla halutaan löytää alkuperäiskansojen henkisen perinteen pohjalta ratkaisuja nykyihmisen ja hänen kuormittamansa maapallon ongelmiin sekä edistää yksinkertaista tapaa elää sopusoinnussa luonnon kanssa (Four Winds tuki ry 2020).

tanssilavalla muuttuneen jo niin hurjaksi, että pelkäsi menettävänsä otteen naisista kokonaan, jos tanssin annetaan jatkaa.

Myös väliaika sujui riehakkaissa merkeissä. Tarjoilupöytään tuomani votkapullo tyhjjeni hetkessä. Kapulanvedossa sattui mieleenpainuva episodi, kun pienikokoinen tummahiuksinen nainen päihitti lihaksikkaan hyväkuntoisen miehen, joka oli ainakin kaksi kertaa häntä suurempi. Nainen otti avukseen tahdonvoiman ja kiroukset, joita huutaen hän sai miehen nousemaan lattiasta. Väliajalla oli sen verran melskettä, että olin unohtaa virittää rumpuni toista puoliaikaa varten. Nahkaisen kalvon virittäminen lämmittämällä vei aikansa, ja väliajasta tuli todella pitkä. Tämä ei kuitenkaan näyttänyt häiritsevän ketään.

Väliajalta laskeuduttiin toisen puoliajan yölliseen maisemaan, ja tunnelma rauhoitui myös yleisössä. Päästyämme esityksen viimeisessä taitteessa olevaan itkuvirteen asti yksi katsojista, joka istui eturivissä, puhkesi kyynelehtimään ja lauloi siltä istumalta spontaanisti syntyneen itkuvirren. Me jatkoimme soittoa kevyesti hänen taustallaan antaen tilaa hänen itkulleen. Itkuvirren kestoa on vaikea arvioida, mutta se oli joka tapauksessa kokonainen laulu, jossa oli mukana hetkessä syntynyttä runoutta, sanatonta laulua ja voimakasta itkuja. Hänen itkunsa ajoittui kappaleen loppupuoleen, Kantelisen laulaman hantien itkumelodian jälkeen. Kappale oli sovitettu niin, että soittamani *sanquil*-tap ja Käpin *jouhikko* olivat samankaltaisessa vireessä keskenään ja Karoliinan *kantele* ja laulu reilusti ylävireisiä ja hiukan hitaampia suhteessa muihin. Naisen spontaanin itkuvirren melodia ja vire olivat omanlaisiaan ja määrittelemättömässä suhteessa muihin, mutta juuri tällaisen luonnollisesti syntyvän monikerroksellisuuden varaan olimme rakentaneet koko esityksen musiikin. On hyvin todennäköistä, että esityksen musiikin estetiikaksi valittu monikerroksellisuus, asynkronia ja säveljärjestelmiin perustumaton harmonia mahdollistivat spontaanin itkuvirren, mikä sopi esitykseen täydellisesti.

Naisen itkuvirsi on yksi osoitus siitä, että yleisössä tapahtui esityksen aikana merkittäviä mielentilallisia muutoksia. Perinteisesti itkuvirteen liittyy muuntunut mielentila eli *apeutuminen*, jossa ajan ja paikan taju hämärtyy. Itkuvirsikurssien ohjaajana tekemieni havaintojen pohjalta itkuvirren itkijän muuntuneeseen mielentilaan liittyy muun muassa sosiaalisen kontrollin häviämistä, jolloin kysymykset siitä, mikä on milloinkin sopivaa käytöstä, menettävät merkitystään. Näin tapahtui myös itkuvirren spontaanisti esittäneelle naiselle.

Esityksen jälkeen haastattelin häntä. Kukaan työryhmässämme ei tuntenut häntä aikaisemmin. Yleisössä hänellä oli joitakin läheisiä ystäviä, ja hän tiesi minut yhteisten ystävien kautta. Hänellä ei ollut aiempaa kokemusta itkuvirsien esittämisestä, mutta perinteenlajina itkuvirret olivat hänelle tuttuja. Hän oli keskustelumme aluksi häpeissään siitä, että oli ottanut niin paljon tilaa ja huomiota itselleen kesken esityksen. Tämä häpeä oli kuitenkin syntynyt vasta koko esityksen jälkeen. Itse itkuvirren hän kertoi syntyneen automaattisesti kuin johdatuksessa. Hän kanto



akuuttia surua läheisen ihmisen elämäntilanteesta ja koki murheiden padon auenneen kappaleen aikana. Hänen omien sanojensa mukaan hänen oli vain pakko itkeä se ulos siinä hetkessä vaistonvaraisesti. Hän aisti hetken olevan sopiva, ja sitten itkuvirsi jo alkoi, ilman tietoista päätöstä laulaa. Myös itkun aikana hän kertoi olleensa ”kuin toisessa maailmassa”.

Jos lauantai oli esityksistä riehakkain ja yhteisöllisin, sunnuntai oli sen täydellinen vastakohta. Sunnuntai oli myös pimeän kuun aikaa. Luontouskonnoissa pimeän kuun hetkeen liitetään usein sekä kuoleman että uuden alkamisen teemat. Osin tästä syystä Kira Gyllenbögeli oli valinnut poikkeuksellisesti hypnoosin teemaksi pelot ja kuoleman sekä rauhan ja voiman kokemukset peloista huolimatta. Hypnoosi jätti meihin kaikkiin vahvan tuntemuksen, johon itselläni liittyi sekä hämmennystä että rauhaa. Istuimme lavalla omissa oloissamme melko pitkään ennen esityksen alkua, ja tällä kertaa lämpiön puolelta ei kuulunut hiiskahdustakaan. Ihmettelimme jo, onko ketään edes tullut paikalle.

Sunnuntaikin oli loppuunmyyty, mutta yleisöä oli silti tuntuvasti vähemmän. Viimehetken peruutuksia oli runsaasti, mistä kaikki eivät ilmoittaneet etukäteen. Yleisössä oli pääosin miehiä, ja keski-ikä oli selvästi muita esityksiä korkeampi. Erilaiset yleisöt muodostivat kuhunkin esitykseen erilaisen yhteisön, joka syntyi yleisön jäsenten välisistä eroista huolimatta. Tutut ja tuntemattomat sulautuivat vaivattomasti yhteen viimeistään väliajan leikkien aikana. Mutta sunnuntain yleisö pysyi varauksellisena ja varovaisena sekä esitystä että toisiaan kohtaan. Tein yleisön suhteen karkean virheen heti tervetulo-puheessa. Suomalaisen yleisön osallistamiseen liittyi ristiriita, sillä suomalaiset eivät yleisesti ottaen reagoi osallistumisen kannustamiseen, mutta alleviivattu lupa olla osallistumatta auttaa heitä rentoutumaan ja sitä kautta tekee heistä herkemmin osallistettavia. Mitä varautuneempi yleisö, sitä tärkeämpää tämän negatiivisen luvan antaminen on, ja juuri tänä iltana annoin yleisölle vain luvan olla niin kuin itse haluavat, mikä ei vielä Suomessa riitä.

Osa sunnuntain yleisöstä suhtautui alun rituaalisiin elementteihin pelolla ja vastahakoisesti. Sunnuntain yleisö ei suurelta osin päästänyt irti analyyttisestä mielestään koko esityksen aikana. Mielentilallisissa muutoksissa analyyttinen mieli on usein suurin este kokemusten synnylle. Sen ollessa aktiivinen ihminen kokee vahvasti itsensä ja ympäristönsä väliset suhteet ja haluaa ensin ymmärtää ja sitten vastata kokea. Sosiaalinen kontrolli säilyy yksilön luonteesta riippuen hänelle tavallisella tasolla eikä mieli ota ehdotuksia vastaan helposti.

Tätä kuvasti hyvin erään vanhemman miehen kohtaaminen väliajalla. Hänellä oli selvästi vaikeuksia olla kellarissa tuntemattoman ihmisjoukon keskellä ja esityksen aikana hän ei liikahtanutkaan. Väliajalla hän sai minulta luvan jäädä salin puolelle, koska hän halusi ”olla rauhassa”. Virittäessäni rumpua hän tuli kuitenkin juttele-



maan ja aloitti kysymällä: ”Yritättekö te herättää jotakin meissä sisällä asuvaa myyttistä eläintä?” Seuraava kysymys oli vastaavanlainen: ”Oletteko harjoitelleet soittamaan tarkoituksella epävirheessä ja epärytmisessä saadakseenne aikaan epätavallisia vaikutuksia?” Mies oli toisin sanoen analyttisesti varsin hyvin perillä siitä mitä esityksessä tapahtuu ja miksi, mutta vastahakoinen kokemaan näitä asioita. Hän kanto huolta siitä, ettei hänelle tapahdu mitään, mitä hän ei ensin ymmärrä ja sitten itse valitse. Täydellinen vastakohta lauantaina itkuvirren esittäneelle naiselle!

Maanantain jatkotutkintoesitys oli uuden kuun päivänä, ja sen tunnelma oli jälleen juhlava ja yhteisöllinen. Sunnuntain yllä leijunut varjo oli väistynyt. Esitystä edeltäneessä hypnoosissa oli seksuaalinen teema. Aikaisempien hypnoosien ilon ja avoimuuden rinnalle tuli omaa viehätysvoimaa nostattavia suggestioita, joihin liitettiin ilon ja voiman tunne omasta seksuaalisesta energiasta. Ilta oli meille esiintyjille monella tavoin latautunut. Maanantaina oli viimeinen esitys, työmme päätepiste. Yleisön joukossa istuivat työtämme arvioiva jatkotutkintolautakunta, ja esitys myös taltioitiin kahdella videokameralla. Itselläni oli huoli siitä, miten kuvaus ja analyttisesti esitystä katsova lautakunta vaikuttaisivat yleisöön ja yhteisöllisyyden muodostumiseen. Samalla meillä kaikilla oli hyvä energia ja valmius antaa kaikkemme.

Esitys oli fyysisesti vaativa suoritus meille kaikille. Yhtenä tutkimuskysymyksenä oli myös fyysisen väsymyksen vaikutus esitykseen. Esitysten tekeminen neljänä päivänä peräkkäin oli itselleni tästä syystä tärkeää. Meille kaikille olisi tehnyt hyvää saada palautua esitysten välissä pidempään. Maanantaina esimerkiksi oma ääneni ei ollut ehtinyt palautua edellisistä esityksistä riittävästi, ja jouduin pakottaamaan ääntä jo puhuessani. Samalla esitysten peräkkäisyys mahdollisti meille jatkuvan juhlan kokemuksen ja tuli lähemmäs hantien ja mansien nelipäiväisiä peijaisia. Sunnuntaina olimme kenties kaikki alitajuisesti hieman säästelleet, mutta nyt viimeisessä esityksessä ei ollut enää merkitystä, mitä seuraavana päivänä tapahtuisi.

Maanantain esitys oli selvästi energisin meidän esiintyjien puolelta. Kaikissa esityksissä tapahtui variaatioita ja irtiottoja, mutta maanantain esityksessä rohkeus ja ilo oli omaa luokkaansa. Tämä näkyi heti ensimmäisessä yhteisessä kohtauksessa, Karhun synty -laulussa, joka oli esitys esitykseltä muuttunut leikkisämmäksi. Maanantain esityksessä lauluun sekoittui spontaania painia, jossa leikin varjolla käytiin jo kivunkin rajoilla. Karhun synty -laulun aikana eturivistä ponkaisi pystyyn vanhempi mies kannustushuodon kera. Osa yleisöstä myös lauloi mukana. Hypnoosisa vahvistettu seksuaalinen energia oli selvästi läsnä meissä esiintyjissä enemmän kuin aiemmin. Samoin maanantain miesten tanssi (KP3 00:15:32–00:22:07) oli vauhdikkain kaikista esityksistä ja ainoa esitys, jossa se oli naisten tanssia energisempi. Osallistujia oli paljon ja muutama mies innostui tekemään tanssillisia sooloja. Erityisesti mieleen jäivät yhden osallistujan näyttävät kasakkahypyt. Miesten tanssin kisailevuus ja riehakkuus saattoi tulla vastauksena Karhun synty -laulun aloittamasta kisailusta ja painista. Miehet panivat parastaan viehätysvoimaansa kaihtamatta.

### 5.3.2 Mielentilalliset muutokset ja myyttisen dialogin toteutuminen

Esitystilassa olleella karhulla oli suuri, mutta vaikeasti hahmotettava merkitys kaikessa, mitä prosessin aikana tapahtui. Karhun läsnäoloa tilassa oli mahdoton sivuuttaa, ja karhun jatkuva huomioiminen oli tärkeä harjoitusmetodi. Yksi prosessin erityispiirteistä oli vaivattomuus. Vaikka teimme teatteritilassa todella suuren työn hyvin lyhyessä ajassa, kaikki ratkaisut syntyivät kuin itsestään ilman stressiä. Koko prosessin aikana ei ollut ainuttakaan hetkeä, jolloin olisi tarvinnut kyseenalaistaa tai epäillä tekemisemme suuntaa tai merkittävyyttä. Karhu oli tässä suhteessa kuin kompassi, jonka kautta tekemisen ja ajattelun suunta pysyi vakaasti kurssissaan. Työryhmä kykeni hyödyntämään intuitiota tehokkaasti sekä yksilötasolla että kollektiivisesti. Näin jälkikäteen en osaa sanoa, kuka esityksen ohjasi. Käsiohjelmaan ei ohjaaajaa merkitty. Työryhmän sisällä hyväksyimme ajatuksen siitä, että karhu toimi ohjaajana. Oma roolini esiintyjän lisäksi oli olla peijaisten koollekutsuja eli suunnittelija.

Esityksestä saamani palaute oli sekä määrältään että laadultaan poikkeavaa. Yleisöpalautteen keräämiseen ei ollut valittu mitään menetelmää. Alun perin en ajatellut hyödyntäväni yleisökokemuksia ollenkaan. Vaikka olin tietoinen siitä, että myyttistä dialogia saattaisi tapahtua yleisön joukossa, olin rajannut tutkimuksen käsittelemään myyttistä dialogia taidetta tekemällä ja esiintyjän näkökulmasta. Palautteet olivat siis sekä odottamattomia että sattumanvaraisia. Sain muun muassa pitkiä kirjeitä sähköpostiini tuntemattomilta ihmisiltä. Useat tuttavani soittivat jälkeensä pitkiä puheluita ja sain myös joitakin kirjallisia palautteita sähköpostiini kopioina tuttavilta, jotka eivät itse olleet esityksessä, mutta jotka välittivät minulle esityksessä olleen ystävänsä palautteen. Useat palautteet kuvasivat sekä myyttisen dialogin toteutumista että yleisön mielentilallisia muutoksia. Lisäksi esitys onnistui luomaan poikkeuksellista yhteisöllisyyttä ja yleisö osallistui leikkisän ilmapiirin luomiseen, jossa mahdollittoman ja mahdollisen rajapinnat hämärtyivät.

Kolme neljästä esityksestä päättyi niin, että luonani oli pitkä jono ihmisiä, jotka halusivat kiittää ja jakaa jonkin esityksen synnyttämän tärkeän kokemuksen. Näitä välittömästi esitysten jälkeen annettuja henkilökohtaisia palautteita yhdisti kiitollisuus ja innostus. Monet kertoivat muistaneensa tai ymmärtäneensä jotakin hyvin tärkeää omasta suvustaan tai menneisyydestään omaa identiteettiään vahvistavalla tavalla. Useampi katsoja kertoi luontokokemuksista tai jonkun eläimen tärkeydestä itselleen uudesta näkökulmasta, koska esitys oli nostanut esiin jo unohdettuja kokemuksia (vrt. s. 78 Neherin listan kohta 4). Jotkut kertoivat saaneensa esityksen aikana vastauksen johonkin pitkään askarruttaneeseen ongelmaan (ems. kohta 5). Monet kokivat saaneensa esityksestä uutta voimaa ja kuvailivat oloaan sanoilla ”voimallinen”, ”juurtunut”, ”onnellinen”. Välittömissä palautteissa toistuivat tuntemukset ”rohkeammin oma itsensä”, ”palautunut omaan keskukseen” ja ”löysin kauan kadoksissa ollutta voimaa” (ems. kohdat 3 ja 7). Palautteen antajat eivät juu-

rikaan puhuneet itse esityksestä, vaan pääosin esityksen aikana koetuista mutta esityksestä irrallisista myyttisen dialogin kokemuksista. Dialogin toisena osapuolena oli edesmenneitä sukulaisia ja ystäviä sekä myyttisiä toimijoita karhusta muihin eläimiin.

Yleisölämpiössä oli myös koko peijaisten ajan vieraskirja, jonka sivuilla kuvastuu peijaisten syvälinen ja leikkisä henki. Useat kommentit todistavat yhdessä koettua satua ja jatkavat leikkisästi myyttistä dialogia: ”Karhulle kiitos ja kunnia”, ”Hirvasuon pojat nauttivat ja jättivät jäähyväiset karhulle”, ”Ryppy pikkuveljelle”, ”Kiitos ilonpidosta, juhlista ja tervehdys karhulle”. Vieraskirjaan syntyi myös piirroksia ja sivun mittainen katkelma karhu-aiheista kalevalaista runoutta.

Esityksen väliajan aikana, yhteisöllisten leikkien ja ruokapöydän äärellä, tapasin kaikkia yhteiskunnan kerroksia edustavia ihmisiä, jotka olivat halunneet tulla juhlistamaan myyttistä metsäneläintä. Mukana oli ansioituneita taiteilijoita useilta taiteen aloilta, nuoria opiskelijoita kansatieteilijöistä biologeihin, virkaa tekeviä ja emeritus professoreita, omat pussikaljat esitykseen mukaan tuoneita nuoria, mielen-terveyskuntoutujia, suuryritysten johtajia, metsästäjiä, ministeriöiden virkamiehiä, työttömiä, museon johtajia, uuspakanoita ja luontoaktivisteja. Heitä yhdisti yleisesti kiinnostus alkuperäiskansoja, luontouskontoja ja suomalaista perinnettä kohtaan. Osa yleisöstä tuli ensisijaisesti kiinnostuksesta karhuja ja karhumyyttejä kohtaan. Tästä voimme päätellä karhun aiheena kiinnostavan suomalaisia yli yhteiskuntaluokkien. Teatteri Höyhentämön vakiintunutta katsojakuntaa esitys ei tavoittanut. Suurin osa yleisöstä oli tilassa ensimmäistä kertaa. Myöskään maahanmuuttajia ei käynyt esitystä katsomassa.

Yhteisöllisyyden voimasta todistaa useampia viikkoja peijaisten jälkeen saamani kirje minulle tuntemattomalta katsojalta. Hän kertoo olevansa mielen-terveyskuntoutuja ja tulleensa peijaisiin pelonsekaisin tuntein. Väkijoukoissa olo etenkin suljetuissa tiloissa oli hänelle erityisen vaikeaa, mutta karhu oli hänelle hyvin tärkeä voimaeläin ja peijaist jokin, mitä hän oli aina halunnut kokea. Hän myöntää avoimesti olleensa samaan aikaan kauhuissaan ja toiveikas, koska epäili käsittelemmekö aihetta ollenkaan hänelle sopivalla tavalla. Hänellä ei ollut luottamusta meihin, mutta hän ei siitä huolimatta halunnut jättää kokemusta väliin. Tajutessaan Höyhentämön ovella teatteritilan olevan alhaalla kellarissa hän oli kääntynyt ensin pois, mutta puolen korttelin päästä päättännyt palata. Jätettyään takkinsa ja astuesaan lämpiöön hän oli kohdannut minut ja välittömästi tuntenut olonsa tervetulleeksi. Muistan itse nähneeni hänet lämpiössä ennen esitystä. Hän piti kädessään pientä esinettä, jonka oli selvästi valinnut ottaa mukaan juuri tätä tilaisuutta varten. Ilahtu duin vilpittömästi huomattessani tämän ja kävin sanomassa hänelle, että hän voi halutessaan laittaa esineen salissa Ohdon pöydälle ennen esityksen alkua. Myös muutamalla muulla yleisön jäsenellä oli jokin esine tätä tarkoitusta varten mukanaan. Tämä vastaanotto ja esineen laittaminen karhun tassun viereen muiden ihmisten esineiden joukkoon oli hänelle merkittävä hetki, jolloin hän koki olevansa

”omiensa parissa”. Kirjeessään hän kertoo voittaneensa pelkonsa täysin esityksen aikana ja saaneensa ensimmäistä kertaa elämässään kokemuksen siitä, että hänet hyväksytään joukkoon omana itsenään, hänelle rakkaimpien asioiden äärellä. Esitykseen osallistuminen ja sen kokeminen yhdessä muiden kanssa oli hänelle vapauttava ja rakkaudellinen kokemus, jossa hän oli ”turvassa ihmisten keskellä”. Voittamalla pelkonsa hän oli myös voittanut jotakin itsessään ja saanut pelon tilalle vahvemman itsetunnon. Pelko ei palannut peijaisten jälkeen. Hän päättää kirjeensä kertomalla, miten hänen suhteensa väkijoukkoihin on muuttunut ja miten hän osaa luottaa itseensä uudella tavalla.

Myös Kira Gyllenbögel sai useita kiitosviestejä sähköpostiinsa, missä toistuvat maininnat koetuista mielentilallisista muutoksista, myyttisestä dialogista ja esityksen yhteisöllisyydestä. Seuraavat poiminnot näistä sähköposteista kuvastavat erilaisten ihmisten erilaisia tapoja ilmaista näitä kokemuksia:

*”Mieli ja keho siirtyivät jonnekin muualle pois vuodesta 2016. Oli kevyt ja hyvä olla. Mieli tyhjeni turhasta. Vaikka joutui palaamaan takaisin tähän hetkeen niin esityksen antama voima jäi.”*

*”Ihanaa ja helpottavaa kun pääsin mukaan. Ikiaikaisen ystävän tapaaminen ja kotkan synnyttämisen tai päästämisen vapaaksi itsestään tai oikeastaan itsessään, ilveksen tervehtiessä ja kertoessa olevansa myös mukana kulke-massa, rankkaa huikeman vapauttavaa ja äärettömän voimakasta.”*

*”Tulin avoimin mielin karhunpeijaist esitykseen. Ja oli aivan uusi kokemus miten alusta alkaen yleisö pääsi mukaan esitykseen, olimme todella tulleet Karhunpeijaisiin. Tuntui kuin olisi itse ollut osa tapahtumaa ei vain yleisönä vaan jäsenenä.”*

*”Olin mukana täysin ilman minkäänlaisia ennakkokokemuksia tällaisesta tapahtumasta tai ”genrestä”. Tulin paikalle kuitenkin ilman odotuksia tai asenteita (ainakin omasta mielestäni), siis avoimin mielin. Aluksi tuntui oudolta, jopa ulkopuoliselta, mutta rituaalit vaikuttivat kiehtovilta. Onko tämä leikkiä, huvia, vakavaa vai mitä? *Tanssi ja musiikki saivat rentoutumaan ja tulemaan lähemmäksi, uskaltamaan heittäytyä.* Toinen puoliaika oli täyttä tykitystä. *Musiikin, tanssin, liikkeen, laulun, loitsun ja monotonisen huminan luoma tunnelma oli maaginen, ikaikaisuuteen ja ihmisruumiiseen syväpu-reutuva, vahva henkilökohtainen ja yhteisöllinen kokemus iloa ja totuutta unohtamatta.* Ymmärrän miksi peijaist ovat olleet entisajan kyläyhteisöiden keskipisteitä. Miten tällainen yhteisöllinen kokemus voisi palvella ja tukea nyky-yhteiskuntaa? Kaikkineen vaikuttava ja häkellyttävä kokemus, suuret kiitokset. Olipa kokemus tällaiselle corporate konkarille.”*

*”Tilaisuudesta rakentui mielenkiintoinen kokonaisuus, joka teki minuun syvän vaikutuksen. Erityisen vaikuttavaa oli tapa, jolla esitys oli rakennettu niin, että tunteet, sekä ilo että suru olivat vuorotellen läsnä rakentaen tunnetilan, joka tempaisi täysillä mukaan. *Minusta tuntui kuin olisin elänyt mukana tarinassa ja ehdottomasti peijaisten kutsuvieras eikä niinkään vain yksi yleisön joukossa.* ”*

”Juurettomuus ja katkennut yhteys historiaan ja itseemme tuntuu olevan tänä päivänä ihmisen suuri ongelma ja niin surullista, että emme edes tajua asiaa. Tuomas ikään kuin vei minut lävitseen jonnekin kauas ja *koin hetkittäistä voimakasta yhtenäisyyttä omaan historiaani ja selittämättömällä tavalla*, koin tuon ikään kuin Tuomaksen kautta. ...Karhunpeijaiset tarinana puhutteli minua paljon ja myös pelko aiheena oli läsnä. *Yhteisön voima* loi kuitenkin haurasta uskoa ja luottamusta ihmiskunnan toipumiseen. Kiitos kun kutsuitte minut vieraaksi juhlaanne, upea kokemus.”

Kursivoinnit: TR.

Esitys oli merkittävä erityisesti niille katsojille, joilla oli aikaisempaa kokemusta seremonioista, hypnooseista tai psykologisesta työskentelystä symbolien kautta. Kaksi katsojaa kertoi kauan esitysten jälkeen kohtaamisestaan myyttisen karhun kanssa esityksen kautta. Karhu ei ainoastaan näyttäytynyt heille, vaan pikemminkin esitys avasi pysyvän yhteyden heidän ja karhuentiteetin välille. Toiselle kohtaaminen tapahtui esityksen aikana ”toisessa ulottuvuudessa”, eikä hän osannut jälkepäin sanoa, missä vaiheessa esitystä tämä tapahtui. Esityksen sijaan hän näki edessään ainoastaan valtavan kokoisen karhun kasvot (vrt s.78 Neherin listan kohta 2). Karhu oli hänelle entuudestaan tuttu unista ja mielikuvamatkoilta, mutta se ei ollut koskaan aiemmin tullut lähelle. Peijaisissa karhun kohtaaminen oli niin suora ja voimakas, että se muodosti pysyvän suhteen hänen ja karhuentiteetin välille.

Toiselle karhu ilmestyi kulkemaan rinnalle välittömästi esityksen jälkeen. Hänellekin karhun kohtaaminen toi pysyvän muutoksen ja konkreettisen avun senhetkiseen elämäntilanteeseen. Kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneessä kirjassaan hän kuvaa jaksoa ennen peijaisia lähes unenkaltaiseksi ajaksi, johon liittyi ”elämän ihmeet, kaiken näkevä viisus ja ekstaasinomainen olotila” sekä ”feminiininen luomisvoima, sisäinen Luojatar” (Fränge 2018, 70–73). Tähän ajanjaksoon liittyi kuitenkin myös epätasapainoa ja pelkoa kosketuksen menettämisestä arkitodellisuuteen, yliherkkyydistiloja ja pahoinvointia. Hänen mukaansa feminiinisen luomisvoiman vastapariksi tarvitaan turvallinen ja rajoista huolehtiva maskuliininen voima, joka saapui hänen elämäänsä karhun muodossa peijaisten jälkeen. Se mikä oli ennen peijaisia hallitsematonta, muuttui nyt turvalliseksi ja hallittavaksi taidoksi. Samastuminen karhuun auttoi häntä maadoittumaan ja pysymään jalat maassa tilanteessa kuin tilanteessa ilman pelkoa.

Oli karhujen talviunilta heräämisen aika, kun eräänä aamuna heräsin hyvin sikeästä unesta. Availin varovasti silmiäni, kuin prinsessa sadan vuoden unesta. Makasin mahallani ja nostelin käsiäni, jotka tuntuivat raskailta. Näin mielessäni kuinka minulla oli isot, karvaiset tassut, joiden kynnet olivat hautautuneet syvälle maan multa. Nostin vähitellen päätäni, kuin varmistaen että oli aamu. Venyttelin kehoani hitaasti, mutta en hetkeen muistanut sitä omakseni. Kehoni oli hyvin raskas ja energiani lähes pysähtynyt. Maailmakin näytti tuona aamuna värittömämmältä kuin aikaisemmin. Samalla minussa oli kuitenkin uutta voimaa ja vahvuutta. Jalkani tuntuivat olevan tukevasti maassa. Tunsin olevani kehos-

sani. Ei liene sattumaa, että edellisenä päivänä olin osallistunut karhunpeijaisiin. Minussa oleva karhu oli herännyt hyvin pitkiltä talviuniltaan.

Frangé 2018, 77.

Todennäköisesti voimakkain myyttisen dialogin yksittäinen kokemus tapahtui työryhmän sisällä viimeisen esityksen aikana. Antti Paalasella oli Pikku hanhen laulun jälkeen kolme kohtausta kestävä tauko lavan takana. Kellokehikkokohtauksen aikana hän antoi periksi väsymykselle ja asettui selälleen lattialle lepäämään antaen itsensä rentoutua. Hän menetti myös ajan ja paikan tajun joksikin aikaa ja havahtui siihen, että hänen kätensä olivat nousseet ylös. Havaintoa seurasi näky, jossa käsiä piteli neljä hänen isovanhempaansa ajalta ennen Paalasan omaa elämää. Isovanhemmilla oli myös viesti, jonka he hänelle kertoivat. Paalasan kokemus oli hyvin voimakas ja realistinen moniaistisine kokemuksineen. (Vrt. s. 78 Neherin listan kohdat 1–5 ja 7.)

Koko työryhmä koki *Karhunpeijaiset* merkittäväksi prosessiksi henkilökohtaisella tasolla. Yleisöpalautteissa toistuva uuden voiman löytymisen teema toteutui myös työryhmän sisällä. Paalanen katsoo peijaisten olleen merkittävä alkusysäys pidemmälle psyykkiselle prosessille, jonka lopputuloksena oli häntä vaivanneen Crohnin taudin lääkityksen tarpeen loppuminen paremman elämänhallinnan kautta (Paalanen keskustelu 2021). Myös itselleni prosessi oli merkittävä alkusysäys. Peijaisten aikana en ehtinyt juurikaan itseäni ajattelemaan. Vaikka olin tietoisesti rakentanut esityksen myös tutkiakseni erilaisia transsitiloja itsessäni esityshetkellä, koin olevani vastuussa lähes kaikesta ja kaikista muista esitysprosessin aikana, ennen ja jälkeen. Henkilökohtaisesti merkittävimmät myyttisen dialogin kokemukset sain vasta esitysten jälkeen, mutta kuitenkin esityksen ansiosta. Myös omien prosessieni lopputulema oli syvempi itsetuntemus ja sen myötä saatu uusi voima sekä yleisesti ottaen parempi elämänhallinta.

Esitystilanteissa omat muuntuneet tietoisuuden tilani pysyivät *Shamaaniviulu*-esityksestä itselleni tutulla alueella. Erona sooloesityksiin oli suurempi fyysinen rasitus, joka olisi saattanut laukaista entistä syvemmän transsitilan. Kellokehikko-kohtauksen aikana ajan, paikan ja oman kehoni hahmottaminen hävisivät ja fyysinen rasitus aiheutti viimeisessä esityksessä saman fysiologisen ilmiön kuin pitkänmatkan juoksijoilla. Kellokehikko-kohtauksen transsitilan laatuun vaikutti kuitenkin negatiivisesti sitä seuranneen kohtauksen emotionaalinen lataus ja tietoisuus kaikesta, mitä sen suorittaminen itseltäni edellytti. Vaikka menin fyysisten rajojeni yli kellokehikon kanssa useissa esityksissä, ei se synnyttänyt pienintäkään epäilystä, ettenkö kykenisi viemään esitystä loppuun asti sen jälkeenkin. Tulevaisuudessa haluaisin rakentaa useita päiviä kestäviä peijaisia, joissa kohtausten keskinäinen rakenne olisi ilmavampi siten, että esittäjän syvän transsitilan mahdollistavien kohtausten jälkeen olisi aina tyhjää tilaa. Tässä esityksessä koko kokonaisuuden ajallinen liikkumavara oli yksi tunti, kun esityskesto oli 3 ja 4 tunnin välillä. Vuorokausia kestävässä peijaisissa yksittäinen kohtaus voisi tapahtua 3 tai 4 tuntia suunnit-

teltua aiemmin tai myöhemmin, ilman että juhla ja osallistujien yhdessäolo katkeaisi.

*Karhunpeijaiset*-esityksen ensi-iltaan liittyi vielä yksi odottamaton asia. Korkeasaaren eläintarhan karhut heräsivät samana aamuna kuukauden etuajassa (Korkeasaari 5.2.2016). Talvi oli toki poikkeuksellisen lämmin, mutta silti karhujen herääminen täsmälleen tänä päivänä oli melkoinen sattuma. Myyttisen maailman ja arkitodellisuuden raja rikkoutui konkreettisesti. 1800-luvulla suomalaisessa pihapiirissä karhusta vain piilonimityksin puhunut ihminen tuskin olisi pitänyt tätä sattumana.



## 6 Johtopäätökset

Muusikon soittamalla tavoittama muuntunut tietoisuuden tila mahdollistaa myyttisen dialogin, eli dialogisen suhteen muodostamisen enemmän-kuin-ihmisten kanssa ja enemmän-kuin-sanallisella kommunikaatiolla. Laulajan ja laulettavan aiheen välinen suhde on parhaimmillaan kunnioittavaa vuoropuhelua, joka luo uutta tietoa. Näin tapahtuva uuden tiedon syntyminen on voimakkaimmillaan transsendenttinen kokemus, jolla on vahva yksilöä muokkaava vaikutus.

Myyttistä dialogia sisältävillä perinteenlajeilla on ollut tärkeä rooli yksilöiden ja yhteisöjen selviytymisessä. Ne ovat sidoksissa sekä primääriseen selviytymiseen välittömässä ekologisessa ympäristössä että yksilön psyykkisiin kykyihin, kognitiivisiin prosesseihin ja hyvinvointiin. Tämä näkemys oli keskeinen niille alkuperäiskansojen taiteilijoille, joihin tutustuin kenttämatkoillani, ja joiden kanssa sain tehdä taiteellista työtä. Myyttinen dialogi ja sen vaatima muuntunut tietoisuuden tila transsendenttisine kokemuksineen tulisi nähdä luovana voimavarana. Niihin suomalaisessa yhteiskunnassa yhä liittyvää varautuneisuutta, häpeää ja suoranaista pelkoa olisi syytä tarkastella kriittisesti.

Ajatus myyttisten voimien hyödyntämisestä yksilön elämässä myyttejä kontemplotimalla (mm. Campbell 1988, 207) on luontevinta toteuttaa taiteen kautta. Myyttien kontemplointi on aina ollut yksi taiteen universaaleista tehtävistä. Esittävien taiteiden keinoin kontemplaatio muuttuu yhteisölliseksi prosessiksi, jossa myyttien kokemuksellistamisen kautta jokainen läsnäolija luo omanlaisensa suhteen myyttisiin voimiin. Samalla avautuu myyttisen dialogin monisyinen ja arvaamaton kenttä kaikille läsnäolijoille.

*Karhunpeijaiset*-esityksessä myyttisen maailman kokemuksellistaminen taiteen keinoin toteutui ainakin kahdella tasolla. Ensimmäinen oli yhteisöllisen leikin taso, joka salli mahdottoman ja mahdollisen sekoittumisen sekä esityshetken kokemuksen arkitodellisuudesta poikkeavalla tavalla. Yksi arkitodellisuudesta poikkeava taso *Karhunpeijaiset*-esityksessä oli nimenomaan itse yhteisöllisyyden kokemus, jota useat toisilleen tuntemattomat katsojat kuvasivat sanoin ”erityinen”, ”vahva” ja ”yllättävä”.

Toisen taso oli myyttisen dialogin aikaansaamat kokemukset esityksen aikana ja sen jälkeen. Osa yleisön jäsenistä sai kokemuksen myyttisestä dialogista esityksen keskiössä olleen entiteetin eli karhun kanssa. Joillekin heistä tämä dialogi otti visuaalisen muodon, toiset kokivat saaneensa yllättäviä oivalluksia sisäisenä tietona ja useimmat kuvasivat tunnetta uuden voiman tai yhteyden löytymisestä. Esityksen

sivuteemana ollut suhde esivanhempiin korostui sekä yleisön että työryhmän kokemuksissa. Yleisöpalautteiden perusteella yleisimmät myyttisen dialogin muodot ilmenivät uusina oivalluksina omasta suvusta, kadonneiden muistojen palautumisena ja muuttuneena suhteena johonkin sukulaiseen.

Aineiston perusteella ei voida päätellä, kuinka paljon myyttistä dialogia eri entiteettien kanssa tapahtui, eikä kuinka yleistä se osallistujille oli *Karhunpeijaiset*-esityksen aikana. Voimme kuitenkin todeta myyttistä dialogia tapahtuneen esityksen aikana ja sen jälkeen osalle katsojista ja työryhmän jäsenistä. Osalle osallistujista myyttinen dialogi on ollut kevyempää ja mielikuvitusleikin kaltaista. Osalle myyttisen dialogin kokemukseen on liittynyt muuntunut tietoisuuden tila ja myyttisellä dialogilla on ollut syvä henkilökohtainen vaikutus.

Vertaamalla työryhmän ja yleisön kuvauksia kokemuksistaan Andrew Neherin (1980, 3) *Psychology of Transcendence* kirjassa julkaistuun listaan transsendenttisiin kokemuksiin liittyvistä ominaisuuksista, voimme todeta *Karhunpeijaiset*-esityksessä tapahtuneen myös transsendenttisiä kokemuksia osalle osallistujista ja työryhmäläisistä. Kaikkia listan kohtia tapahtui esityksen aikana joko yksittäin tai useita listan kohtia yhdistäen. Kokemusten vertaaminen myös Walter T. Stacen (1960, 132) listaamiin mystisen kokemuksen universaaleihin piirteisiin vahvistaa tätä toteamusta. Näillä transsendenttillä kokemuksilla on ollut myös hyviä ja pitkäkestoisia vaikutuksia joidenkin kokijoiden elämään ja terveyteen.

*Karhunpeijaiset*-esityksen valmistamiseen käytetyillä hypnooseilla oli selvä vaikutus taiteen tekemiseen. Työryhmän vahvin yhteinen tunne niiden vaikutuksesta liittyi yleiseen ilmapiiriin. Koko työryhmän vapautuneisuus ja kyky heittäytyä kehittyi koko prosessin ajan. Yhteisöllisessä luovassa prosessissa oleellinen tekijä on yksilön tapa reagoida sisäisiin impulsseihin. Hypnoosit auttoivat näiden impulssien välitöntä siirtymistä toimintaan ilman analyttisen mielen tuottamaa epäröintiä. Kukin työryhmän jäsenistä ratkaisi itsenäisesti oman roolinsa suoritustavan ja kaikki antoivat rakentavaa ohjausta toisilleen. Mielentilallisia muutoksia tapahtui kaikille sekä harjoituksissa että esitystilanteissa. Hypnoosit auttoivat luomaan turvallisuudentunnetta ja luottamusta kaikissa tilanteissa. Erityisesti kyynisyyden täydellinen puuttuminen harjoitusten alusta viimeiseen esitykseen asti oli kaikille tärkeä kokemus. Suggestio ”olet parhaalla mahdollisella tavalla oma itsesi” kuvaa myös työryhmän keskinäistä ilmapiiriä erinomaisesti.

Esityksiä edeltävillä hypnooseilla oli suora vaikutus esitysten luonteeseen. Esityskohtaisesti valitut suggestiot toteutuivat esitystilanteessa kunkin esiintyjän parhaaksi katsomalla tavalla ja heille luontaisella intensiteetillä. Esityskohtaiset suggestiot heijastuivat myös yleisöön ja muokkasivat sen yhteisöllistä luonnetta suggestioiden suuntaan, vaikka yleisöllä ei ollut tietoa työryhmälle tehdyistä hypnooseista missään muodossa. Voidaan siis todeta suggestioiden välittyneen myös tilan yleiseen ilmapiiriin. Yllättävää on, että hypnoosien teemat ja suggestiot tuntuivat näkyvän

myös yleisössä jo ennen esityksen alkua erityisesti lauantain ja sunnuntain esityksissä. Lauantain hypnoosin riehakkuus-suggestio kuului lämpiön puolella odottavien ihmisten äänistä yhtä selkeästi kuin sunnuntain hypnoosin pelon teema oli aistittavissa sen esitystä edeltävästä lämpiön kuolemanhiljaisuudesta. Perjantain ja maanantain esityksissä vaikutus oli implisiittisempi, mutta silti havaittavissa. Havaintoni hypnoosien, esiintyjien, yleisen ilmapiirin ja yleisökokemusten välisestä korrelaatiosta eivät selity ainoastaan omien tunteideni projisoinnilla, sillä lämpiössä käydyissä keskusteluissa yleisön jäsenet kertoivat kokemuksistaan suorasanaisesti, yksiselitteisesti ja itsestään puhuen. Yleisön kokemusten arviointi ei siis perustu vain omaan havainnointiini, vaan myös osallistujien omiin lausuntoihin.

*Karhunpeijaiset*-esityksen musiikilliseksi lähtökohdaksi valittu asynkroninen yhteissoitto edesauttoi myyttisen dialogin ja yhteisöllisyyden syntyä. Se korosti ja ylläpiti tapahtuman poikkeavuutta arkitodellisuudesta, johon tässä tapauksessa luetaan myös perinteisemmät teatteriesitykset ja konserttikokemukset. Asynkronia kannatteli suggestiota, joka toistui esitystä valmistavissa hypnooseissa koko prosessin läpi: ”Olet parhaalla mahdollisella tavalla oma itsesi”. Se osoitti käytännössä taiteen keinoin kokonaisuuden muodostuvan useista toisistaan poikkeavista osista, joiden yhteensulautuminen ei vaadi pakotettua tai harjoiteltua synkroniaa.

Lisäksi asynkroninen musiikki vaikutti sekä esiintyjien että yleisön ajan ja paikan kokemukseen. Se edesauttoi osallistujien symbolisen kerronnan avautumista odottamattomilla tavoilla. Olen varma, että metronomiin sidottu tasavireinen yhteissoitto ei olisi synnyttänyt vastaavaa määrää kokemuksia, joita kokijat kuvasivat ”kuin toisessa todellisuudessa” kaltaisain termein.

Perinteisesti karhunpeijaisiin kuuluu oleellisena osana yhteisön nykytilan arviointi suhteessa kansan historiaan. Karhun ja ihmisen suhde heijastaa suurempaa maailmanjärjestystä ja sen kaikkien osatekijöiden suhdetta toisiinsa. Kansan ja yhteisön alkuperää käsittelevien myyttien kontemploinnilla taiteen keinoin on arvioitu yhteisön ideaalien toteutumista nykyhetkellä. Monet myytit kuvastavat asioita alkuperäisellä ja niille luonnostaan kuuluvalla paikallaan. Niiden käsittelyn kautta on mahdollista kokea nykyhetken ja myyttisen maailman kuvastamien ihanteiden välinen suhde.

*Karhunpeijaiset*-esityksen yleisö muodosti hetkellisen yhteisön, joka hajosi esityshetken jälkeen. Tästä syystä voimme havaita vain joitakin yksittäisiä henkilökohtaisesti koettuja myyttisen dialogin kautta saatuja hyötyjä. Rituaalisten esitysten ja yhteisöllisten tapahtumien aikana koettujen kokemusten integroituminen yksilötasolla tapahtuu vasta jälkikäteen. Integroituminen on todennäköisesti kaikkein tärkein osa rituaalia sekä yksilöllisellä että yhteisöllisellä tasolla, vaikkakin se on rituaalisen tapahtumakaaren näkymättömin osa. Ymmärtääksemme paremmin rituaalien merkitystä yksilöllisellä ja yhteisöllisellä tasolla tarvitsisimme lisää rituaalien jälkeen tapahtuvaan integroitumiseen keskittyvää tutkimusta.

Soittamalla saavutettavien muuntuneiden tietoisuuden tilojen tutkiminen johti omalla kohdallani perspektiivin muutokseen. Siinä missä aikaisemmin tavoittelin kappaleita harjoittellessani ideaalia tulkintaa teoksesta, olen siirtynyt harjoitteluun ideaalia mielentilaa. Tässä mielentilassa koen olevani musiikin kautta alati muuttuvassa ja vuorovaikutteisessa suhteessa enemmän-kuin-ihmiseen. Ajatus muuttumattomasta ja parhaasta mahdollisesta tavasta esittää tietty kappale on menettänyt merkityksensä. Sen sijaan etsin parasta mahdollista soivuuden tilaa, jossa soitettu kappale muuttuu vuorovaikutteisessa suhteessa kaiken ympärillä olevan kanssa, eikä koskaan toistu samalla tavalla. Kun aloitan kappaleen, en välttämättä edes tiedä, miten aion sen tulkita. Ensimmäinen soitettu ääni lähettää ympäristöön resonoivan signaalin, johon ympäristö vastaa joka kerta ainutlaatuisella tavalla. Tuon vastauksen luonne määrittää tapaani soittaa seuraava ääni. Näin tulkinta luo itse itsensä vuorovaikutteisessa kentässä. Tulkintaan vaikuttavat fyysinen ympäristö, mentaaliset ja emotionaaliset tekijät sekä henkiset tasot. Soittaessani en ole koskaan yksin. Jokaisella kappaleella on oma tarinansa ja siihen liittyvät moninaiset tekijät, jotka ovat läsnä soittohetkellä. Laulun aihe voi olla elävä ja kommunikoiva, laulettuun aiheeseen soiva olomuoto.

Oman kulttuurimme myyttistä kerrontaa sisältävän seremoniallisuuden tarve näyttää läpileikkaavan koko yhteiskunnan syrjäytyneistä mielenterveyskuntoutujista suuryritysten johtajiin. Voimme vain arvailla, kuinka kauaskantoisia yhteiskunnallisia vaikutuksia olisi sillä, jos *Karhunpeijaiset*-esityksen yleisö olisi sulautunut yhteen useiksi päiviksi karhun katseen alle ja lopulta vielä kokoontunut esimerkiksi puolivuositain refleктоimaan yhdessä kokemustensa merkityksiä. Koska myytit edustavat hitaasti muuttuvaa mentaalista historiaa, on todennäköistä, että myyttien kokemuksellistamisen kautta saadaan aikaan myös kauaskantoisia vaikutuksia yksilöiden ja yhteisöjen hyvinvointiin.

# Lähteet

## Kirjalliset lähteet

- Abram, David 2005. Animism, Perception, and Earthly Craft of the Magician. *The Encyclopedia of Religion and Nature*. Toim. Bron Taylor. London: Thoemmes Continuum.
- Abram, David 1996. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Random House.
- Aipin, Jeremei 1996. *Viimeinen aamutähti*. Helsinki: Taifuuni.
- Alekseenko, E. A. 1968. The Cult of Bear among the Ket (Yenisei Ostyaks). *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*. Toim. Vilmos Diószegi. Budapest: Akadémiai Kiadó. 175–192.
- Baily, John 2001. Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Journal Ethnomusicology* 10(2), 85–98.
- Barrett, F. S., M. W. Johnson & R. R. Griffiths 2015. Validation of the Revised Mystical Experience Questionnaire in Experimental Sessions with Psilocybin. *Journal of Psychopharmacology* 29(11), 1182–1190.
- Bartens, Raija 1986. *Siivekkäille jumalille, jalallisille jumalille: Mansien ja hantien runoutta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 435. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Beaudry, Nicole 1997. The Challenges of Human Relations in Ethnographic Enquiry; Examples from Arctic and Subarctic Fieldwork. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory F. Bartz ja Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press. 63–83.
- Becker, Judith 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indianan University Press.
- Benyshek, Denita 2014. Artists as Shamans: Historical Review and Recent Theoretical Model. *Shamanhood and Art*. Toim. Elvira Eevr Djaltchinova-Malec. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Benyshek, Denita 2015. The Contemporary Artist as Shaman: An Artist-Research Perspective. *ReVision* 32(2&3), 54–60.
- Bogoraz, Waldemar 1910. *Chukchee Mythology*. New York: Memoir of the American Museum of Natural History.
- Campbell, Joseph & Bill Moyers 1988. *Power of Myth*. New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group.

- Chernetsov, V. N. 1993. Ob-Ugrian Concepts of the Soul. *Studies in Siberian Shamanism*. Toim. Henry N. Michael. Arctic Institute of North America, Anthropology of the North. Translations from Russian Sources 4. Canada: University of Toronto Press. 3–45.
- CHIRAPAQ (toim.) 2015. Nothing About Us Without Us Beijing+20 and the Indigenous Women of the Americas: Progress, Gaps and Challenges Series. *Indigenous peoples in action*. nro. 29. And Assessment of the Implementation of the The Beijing Platform and Action Plan from the Indigenous Women Viewpoint. Inclusión y Equidad, ECMIA: CHIRAPAQ. <http://chirapaq.org.pe/en/nothing-about-us-without-us>
- Cohen, Percy S. 1969. Theories of Myth. *Man* 4(3), 337–353.
- Cordi, M. J., A. A. Schlarb & B. E. Rasch 2014. Deepening Sleep by Hypnotic Suggestion. *Sleep* 1(37/6), 1143–1152.
- Eliade, Mircea 1972 [1951]. *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, N. J. Bollingen series LXXVI: Princeton University Press.
- Elkins, G. R., A. F. Barabasz, J. R. Council & D. Spiegel 2015. Advancing Research and Practice: The Revised APA Division 30 Definition of Hypnosis. *American Journal of Clinical Hypnosis* 57(4), 378–385.
- Ellis Carolyn, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner 2011. Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 36(4), 273–90. <http://www.jstor.org/stable/23032294>
- Findeisen, Hans 1956. *W. G. Bogoras's Schilderung zweier schamanischer Séancen der Küsten-Tschuktschen*. Abhandlungen und Aufsätze aus dem Institut für Menschen- und Menschheitskunde, Nr 38. Augsburg.
- Fingelkurts, Alexander, Andrew Fingelkurts, Sakari Kallio & Antti Revonsuo 2007. Hypnosis Induces Reorganization in the Composition of Brain Oscillations in EEG: A Case Study. *Contemporary Hypnosis* 24(1), 3–18.
- Finnegan, Ruth 1992. *Oral Traditions and the Verbal Arts; Guide to Research Practices*. London and New York: Routledge.
- Flinckenberg-Gluschko, Marianna 2011. *Siperian sylissä*. Helsinki: Maahenki.
- Flinckenberg-Gluschko, Marianna & Nikolai Garin 1992. *Ugrien Mailla: Suomalaisten tutkimusmatkailijoiden jalanjäljillä Obvirralta Uralille*. Helsinki: Otava.
- Frange, Katja 2018 *Kuunsilta. Femininisen tietoisuuden matka*. Helsinki: Viisas Elämä.
- Four Winds tuki Ry 2020. *Four Winds tuki Ry*. <https://fourwinds.fi/yhdistys/> (luettu 14.4.2022).
- Gaster, Theodor H. 1984. Myth and Story. Toim. Alan Dundes. *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth*. Berkley, Los Angeles: University of California Press. 110–136.

- Gauld, Alan 1992. *A History of Hypnotism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gmelin, Johann Georg 1752. *Reise durch Sibirien*. Th. 3. Goettingen. 329–338.
- Goodman, Felicitas 1988. *Ecstasy, Ritual and Alternate Reality Religion in a Pluralistic World*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.
- Greedy, Andrew ja William McCready 1979. Are we a Nation of Mystics. *Consciousness: Brain, States of Awareness and Mysticism*. Toim. D. Goleman ja R. J. Davidson. New York: Harper and Row. 178–183.
- Grey, Sam ja Rauna Kuokkanen 2020. Indigenous Governance of Cultural Heritage: Searching for Alternatives to Co-Management. *International Journal of Heritage Studies* 26(10), 919–941.
- Haapaja-Mäkelä, Heidi 2020. Silencing the Other’s Voice? On Cultural Appropriation and the Alleged Finnishness of Kalevalaic Runo Singing. *Ethnologia Fennica* 47(1), 6–32. <https://doi.org/10.23991/ef.v47i1.84255>
- Haavio, Martti 1967 *Suomalainen mytologia*. Porvoo: WSOY.
- Hafstein, Valdimar Tr. 2014. The Constant Muse: Copyright and Creative Agency. *Narrative Culture* 1(1), 9–48. <https://doi.org/10.13110/narrcult.1.1.0009>
- Hallowell, Irving A. 1960. Ojibwa Ontology, Behavior, and World View. *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. Toim. Stanley Diamond. New York: Columbia University Press. 19-52.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta & Tere Vadén 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere: 23°45. [https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/Hannula\\_Suoranta\\_Vaden\\_Otsikko\\_uusiksi-web\\_0.pdf](https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/Hannula_Suoranta_Vaden_Otsikko_uusiksi-web_0.pdf)
- Harva, Uno 1933. *Altain Suvun Uskonto*. Porvoo: WSOY
- Harvey, Graham 2010. Animism rather than Shamanism: new approaches to what shamans do (for other animists). *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*. Toim. Bettina Schmidt ja Lucy Huskinson. Continuum Advances in Religious Studies 7. London: Continuum. 14–34.
- Hawking, Stephen 1996. The Beginning of Time. *Academic Lectures* <https://www.hawking.org.uk/in-words/lectures/the-beginning-of-time> (luettu 12.2.2020).
- Hill, Juniper. 2007 “Global Folk Music” Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music. *Yearbook for traditional music* 39, 50–83.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2008. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.

- Holmberg, Uno 1913. *Die Wassergottheiten. Der Finnisch-Ugrischen Völker*. Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia XXXII. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Honko, Lauri, Senni Timonen & Michael Branch 1993. *The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in Finno-Ugrian Languages*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 533. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honko, Lauri 1972. *Uskontotieteen näkökulmia*. Helsinki: Tammi.
- Hoppál, Mihály 2007. *Shamans and Traditions*. Bibliotheca Shamanistica 13. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Hutton, Ronald 2001. *Shamans: Siberian Spirituality and the Western Imagination*. London: Hambledon.
- Huusko, Jukka 2019. Kirkkoherra esti saamelaisartistin konsertin Sippolan kirkossa – ”Ei sopuoinnussa kirkossa julistettavan sanoman kanssa”. *Helsingin Sanomat* 7.4.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006062409.html>
- Hytönen, Elina 2006a. Ammattimuusikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, 59–76.
- Hytönen, Elina 2006b. Muuttuneen tajunnantilan pohdintaa: Transsi ja jazzmuusikkojen huippukokemukset. *Elore* 13(2), 1–17.
- Jackson, Jason Baird 2021 On cultural appropriation. *Journal of Folklore Research*, 58(1), 77–122. <https://doi.org/10.2979/jfolkrese.58.1.04>
- Janhunen, Juha, Joakim Donner & Peter Sandberg (toim.) 2014. *Kai Donner: Linguist, Ethnographer, Photographer*. Travaux ethnographiques de la Société Finno-Ougrienne, Vol. 21. Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Jouste, Marko 2001. Porosaamelaisjoiun säveljärjestelmän tutkimuksen piirteitä. *Etnomusikologian vuosikirja* 13. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 44–63.
- Joy, Francis 2018. *Sámi Shamanism, Cosmology and Art: As Systems of Embedded Knowledge*. Acta Universitatis Lapponiensis 367. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Järvinen, Minna Riikka 1999. *Maailma äänessä: Tutkimus Pohjoissaamelaisesta Joikuperinteestä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Sakari, J. Hyönä, A. Revonsuo, S. Pilleriin & L. Nummenmaa 2011. The Existence of a Hypnotic State Revealed by Eye Movements. *PloS one* 6(10), 1–7.
- Kallio, Sakari & Hannu Lauerma 2004. *Hypnoosi ja suggestio lääketieteessä ja psykologiassa*. Helsinki: Duodecim.
- Kallio, Sakari, A. Revonsuo, H. Lauerma, H. Hämäläinen & H. Lang 1999. The MMN-Amplitude Increases in Hypnosis – A Case Study. *NeuroReport* 10, 3579–3582.



- Kirsch, Irving 2011. The Altered State Issue: Dead or Alive? *The International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis* 59, 350–362.
- Kirsch, Irving & Steven Jay Lynn 1995. Altered State of Hypnosis: Changes in the Theoretical Landscape. *American Psychologist* 50(10), 846–858.
- Kálmán, Béla 1968. Two Purification Rites in the Bear Cult of the Ob-Ugrians. *Popular Beliefs and Folklore Tradition in Siberia*. Toim. Vilmos Diószegi ja Thomas A. Sebeok. Budapest: Akadémiai Kiadó, 85–92.
- Kannisto, Artturi 1958. *Wogulische Volksdichtung. 4, Bärenlieder / gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto*. Bearbeiten und herausgegeben von Matti Liimola. Suomalais-Ugrilaisen Seuran toimituksia 114. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Kannisto, Artturi 1907. Matkakertomus Vogulimailta. *Suomalais-Ugrilaisen Seuran Aikakauskirja* 25. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1–8.
- Kannisto, Tytti, 1963. *Artturi Kanniston tutkimusmatkat Siperiassa vuosina 1901–1906. Päiväkirjamuistiinpanoja ja kirjeitä*. Journal de la Société Finno-Ougrienne 64. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Karjalainen, K. F. 1918. *Jugralaisten uskonto. Suomensuvun uskonnot III*. Porvoo: WSOY.
- Kastinen, Arja 2009. *Täivas auki – Itäisen Suomen ja Karjalan kanteleista 1800-luvun käsikirjoituksissa*. Kyrö: Temps.
- Konkka, Unelma 1985. *Ikuinen ikävä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Korkeasaari 2016. *Karhut heräsivät talviunilta kuukauden etuajassa*. Luettu 5.2.2016. <https://www.korkeasaari.fi/karhut-herasivat-talviunilta-kuukauden-etuajassa/#f9ed6ed9>
- Kulemzin, Vladislav M. 2006. The Khanty. *Khanty Mythology: Encyclopedia of Uralic Mythologies*. Toim: Vladimir Napolskikh, Anna-Leena Siikala ja Mihály Hoppál. Budapest: Akadémiai Kiadó, 15–70.
- Kuokkanen, Rauna 2008. What is Hospitality in the Academy? Epistemic Ignorance and the (Im)Possible Gift. *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*. 30(1), 60–82.
- Kuusi, Matti 1963. *Kirjoittamaton kirjallisuus. Suomen kirjallisuus I*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava.
- Kuutma, Kristin. 2009 Who Owns Our Songs? *Ethnologia Europaea* 39(2), 26–40. <https://doi.org/10.16995/ee.1052>
- Laiti, Petra 2021. Näpit irti saamenpuvustani. *Kirjoitukset-blogi*. Luettu 12.12.2023. <https://petralaiti.com/2021/11/06/napit-irti-saamenpuvustani/>

- Laiti, Petra 2023. ”Kyllä minä mieleni pahoitin” ja muita Pohjan kosketuksia. *Kirjoitukset-blogi*. Luettu 7.12.2023. <https://petralaiti.com/2023/12/05/kylla-mina-mieleni-pahoitin-ja-muita-pohjan-kosketuksia/>
- Lapadat, Judith 2017. Ethics in autoethnography and collaborative autoethnography. *Qualitative Inquiry* 23(8), 589–603.
- Lehtinen, Ildikó, Jenni Sourama & Ilmar Talve (toim.) 2007. *Vogulien (mansien) Kansankulttuuri: Artturi Kanniston Kansatieteellisiä Muistiinpanoja 1901–1906*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Lehtisalo, Toivo 1924. *Entwurf einer Mythologie der Jurak-samojeden*. Mémoires de la Société Finno-ougrienne LIII. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Lehtola, Veli-Pekka 2022. *Entiset Elävät Meissä: Saamelaisten Historiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Le Goff, Jacques 1978. Mentaliteter, en tvetydig historia. Toim. Jacques Le Goff ja Pierre Nora. *Att skriva historia. Nya infallsvinklar och objekt*. Tukholma: Pan/Nordstedst, 256–257.
- Levi-Strauss, Claude 1962. *The Savage Mind*. Nature of Human Society. Chicago, IL: University of Chicago Press. <https://web.mit.edu/allanmc/www/levistrauss.pdf>
- Louheranta, Olavi 2019. *Kai Donner: Tutkimusmatkat ja tieteellinen elämäntyö*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lukin, Karina 2011. *Elämän ja entisyyden maisemat. Kolgujev nenetsien arjessa, muistelussa ja kerronnassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1339. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MacLean, K. A., J. M. Leoutsakos, M. W. Johnson et al. 2012. Factor Analysis of the Mystical Experience Questionnaire: A Study of Experiences Occasioned by the Hallucinogen Psilocybin. *Journal of Scientific Study of Religion* 51, 721–737.
- Marsden, Namaste, Leona Star & Janet Smylie 2020. Nothing About Us Without Us in Writing: Aligning the Editorial Policies of the Canadian Journal of Public Health with the Inherent Rights of Indigenous Peoples. *Canadian Journal of Public Health* 111, 822–825.
- Maslow, Abraham 1987. *Religions, Values and Peak Experiences*. New York: Penguin Books.
- Mattila, Ilkka 2006. Venäläiset viranomaiset estivät teatterin Suomen-vierailun. *Helsingin Sanomat*. 5.1.2016. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002878082.html>
- Mbembe, Achille Joseph 2016. Decolonizing the University: New Directions. *Arts & Humanities in Higher Education* 15(1), 29–45. <https://doi.org/10.1177/147402221561851>
- McClenon, James 2002. *Wondrous Healing Shamanism, Human Evolution and the Origin of Religion*. DeKalb: Northern Illinois University Press.

- McKerrell, Simon 2022. Towards Practice Research in Ethnomusicology. *Ethnomusicology Forum* 31(1), 10–27. DOI : [10.1080/17411912.2021.1964374](https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1964374)
- Merleau-Ponty, Maurice 1945. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Metsähallitus 2016. *Karhun elintavat ja lisääntyminen*. Luettu 4.1.2016.  
<https://www.suurpedot.fi/lajit/karhu/elintavat-ja-lisaantyminen.html>
- Mustajoki, Henriikka & Arto Mustajoki 2017. *A New Approach to Research Ethics. Using Guided Dialogue to Strengthen Research Communities*. London: Taylor & Francis.  
<http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22482>
- Nash, Michael & Grant Benham 2005. The Truth and the Hype of Hypnosis. *Scientific American Mind* 16(2), 46–53.
- Neher, Andrew 1962. A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums. *Human Biology* 34(2), 151–160.
- Neher, Andrew 1980. *The Psychology of Transcendence*. Eaglewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Niemi, Jarkko 1998. *The Nenets Songs – A Structural Analysis of Text and Melody*. Acta Universitatis Tamperensis 591. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Niemi, Jarkko 2001. Länsi-Siperian uralilaisten alkuperäiskansojen musiikkikulttuurien tutkimus elvyttämistä vai saattohoitoa? *Musiikin suunta* 2001(1), 120–135.
- Niemi, Jarkko & Jaana-Maria Jukkara 2001. *The Great Awakening: Music of the Eastern Khanty*. Kansilehti. Helsinki: Global Music Centre.
- Niemi, Jarkko & Marko Jouste 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. *Etnomusikologian vuosikirja* 14, 161–209.  
<https://doi.org/10.23985/evk.101136>
- Pahnke, Walter N. 1963. *Drugs and Mysticism: An Analysis of the Relationship Between Psychedelic Drugs and the Mystical Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Patkanov, Serafim 1900. *Die Irtysch-Ostjaken und ihre Volkspoesi. I–II*. St. Petersburg. 1897–1900.
- Paulaharju, Samuli 1981. *Suomenselän vieriltä*. Porvoo: WSOY.
- Pentikäinen, Juha 2006. The Bear Mythology from a Finnish and Uralic Perspective. *Shaman* 14(1/2), 61–80.
- Pentikäinen, Juha 2010. *Marina Takalo: Runolaulaja ja näkijä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pentikäinen, Juha & Clive Tolley 2007. *Golden King of the Forest: The Lore of the Northern Bear*. Helsinki: Etnika.

- Perevalova E. V & K. G. Karacharov 2006. *Reka Agan i ee obitateli*. [River Agan and its residents.] Yekaterinburg: Nizhnevartovsk.
- Pulkkinen, Outi 2014. *Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 24. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-76-5>
- Ranta, Kukka & Kanninen, Jaana 2019. *Vastatuuleen. Saamen kansan pakkosuomalaistamisesta*. Helsinki: Kustantamo S&S.
- Rice, Timothy 2003. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* 47(2), 151–179.
- Rouget, Gilbert 1985: *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rounakari, Tuomas 2002. *Itku – Lamentation for String Orchestra*. Nuotti. Music Finland. <https://core.musicfinland.fi/works/itku-8ff18750-b7ae-476e-bb0e-245256cefdd9>
- Rounakari, Tuomas 2005. *Kyynelten laulu: Tunne itkuvirsien luomisprosessissa ja musiikillisissa rakenteissa*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Musiikkitiede.
- Rounakari, Tuomas 2023. Shamaaniviulun synty. Toim. Pauliina Aarva ja Saara Metsäranta. *Shamaanimatkalla*. Helsinki: Basam Books.
- Ruponen, Seija 2004. *Mesikämmenen matkassa metisiltä mättäiltä Otavaisen olkapäille*. Luettu 15.12.2015. <http://karhuseura.net/progradu/index.php?id=6&y=00>
- Saastamoinen, Ilpo 1990. *Keiteleen oudompi nuottikirja, eli, Johdatus luovaan musiikinopetukseen*. Tampere: Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos. Keiteleen kunta, koululautakunta.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Sarbin, Theodor 1954. Role Theory. *Handbook of Social Psychology*. Toim. Gardner Lindzey. London : Addison-Wesley, 223–257.
- Satokangas, Gabriela 2017. Tarja Halonen: In lihkostuvvan ILO 169 –soahpamuša ratifiseremis. *YLE Sápmi*. 7.3.2017. <https://yle.fi/a/3-9494825>
- Schaefer R., P. Klose, G. Moser & W. Häuser 2014. Efficacy, Tolerability, and Safety of Hypnosis in Adult Irritable Bowel Syndrome: Systematic Review and Meta-Analysis. *Psychosomatic Medicine* 76(5), 389–398.
- Schmidt, Bettina & Lucy Huskinson (toim.) 2010 *Spirit Possession and Trance: New Interdisciplinary Perspectives*. Continuum Advances in Religious Studies 7. London: Continuum.

- Schuster Richard, Ryan Germain, Joseph Bennet, Nicholas Reo & Peter Arcese 2019. Vertebrate Biodiversity on Indigenous-Managed Lands in Australia, Brazil, and Canada Equals That in Protected Areas. *Environmental Science & Policy* 101, 1–6.
- Shor, Ronald E. 1959. Hypnosis and the Concept of the Generalized Reality-Orientation. *American Journal of Psychotherapy* 13, 582–602.
- Seye, Elina. 2022. Etnomusikologisia näkökulmia musiikintutkimuksen dekolonisaatioon. *Etnomusikologian vuosikirja* 34, 13–40. <https://doi.org/10.23985/evk.114919>
- Siikala, Anna-Leena 1978. *The Rite Technique of the Siberian Shaman*. FF Communications 220. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia
- Siikala, Anna-Leena 1982. The Siberian Shaman's technique of Ecstasy. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 11, 103–121. <https://doi.org/10.30674/scripta.67133>
- Siikala, Anna-Leena 1992. *Suomalainen Šamanismi. Mielikuvien historiaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 565. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siikala, Anna-Leena 2000. Generic Models, Entextualization and Creativity: Epic Tradition on the Southern Cook Islands. Toim. Lauri Honko. *Textualization of Oral Epics*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter. 343–369.
- Siikala, Anna-Leena & Oleg Ulyashev 2011. *Hidden Rituals and Public Performances: Traditions and Belonging among the Post-Soviet Khanty, Komi and Udmurts*. *Studia Fennica Folkloristica* 19. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Siikala, Anna-Leena 2013. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Silvonen, Vilina 2022. *Apeus Arkistoäänitteellä. Äänellä itkeminen performanssina ja affektiivisena käytäntönä Aunuksen Karjalassa*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Silvonen, Vilina & Kati Kallio 2023. Tradition and Ownership: Disputes about Karelian Laments in Finland. *Approaching Religion* 13(3), 40–59. <https://doi.org/10.30664/ar.131229>
- SKVR = Suomen Kansan Vanhat Runot I4/1199, I4/1219, I4/1248, VI2/4926 ja VII5/3932, IX4, 1096.
- Stace, Walter Terence 1960. *Mysticism and Philosophy*. New York: MacMillan Press
- Stepanova, Eila 2014. *Seesjärveläisten itkijöiden rekisterit. Tutkimus äänellä itkemisen käytänteistä, teemoista ja käsitteistä*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Tan, G., D. H. Rintala, M. P. Jensen, T. Fukui, D. Smith & W. Williams 2015. A Randomized Controlled Trial of Hypnosis Compared with Biofeedback for Adults with Chronic Low Back Pain. *European Journal of Pain* 19(2), 271–280.

- Tarkka, Lotte 2005. *Rajarahvaan laulu. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Titon, Jeff Todd 1997 Knowing Fieldwork. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory F. Bartz ja Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press. 87–100.
- Toivanen, Mikko 2000. *Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Tulaeva, Svetlana & Maria Tysiachniouk 2017. Benefit-Sharing Arrangements between Oil Companies and Indigenous People in Russian Northern Regions. *Sustainability* 9(8), 1326. <https://doi.org/10.3390/su9081326>
- UNDRIP 2007. *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples*. New York, NY. Luettu 23.1.2024. <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples.html>.
- Uotinen, Johanna 2010. Aistimuksellisuus, autoetnografia ja ruumiillinen tietäminen. *Elore*, 17(1), 86–95. <https://doi.org/10.30666/elore.78851>
- Uotinen, Johanna 2014. Autoethnography in media studies – Digitalization of television in Finland, or carrying home cardboard boxes. Toim. Fabienne Darling-Wolf. *International Encyclopedia of Media Studies, Vol VII: Research Methods in Media Studies*. Malden: John Wiley & Sons. 217–235.
- Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Vella, Juri 2015. *Rakkauden maa*. Kemi: Atrain Kustannus.
- Väisänen, Armas Otto 1926. Soittaja haltian opissa. *Kalevalaseuran vuosikirja* 6, 213–220.
- Väisänen, Armas Otto 1937. *Wogulische und ostjakische Melodien*. Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia LXXIII. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Väisänen, Armas Otto 1943. Laulu ja soitto kansanelämässä. *Musiikkitieto* 8. s. 113–115.
- Väisänen, Armas Otto 1990. *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisänen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- West, Helga 2018. Mitäs me väsyneet saamelaiset, maailman tutkituin kansa. *Blogi: Helga West*. 9.11.2018. Luettu 14.5.2019. <https://helgawest.com/2018/11/09/mitas-me-vasyneet-saamelaiset-maailman-tutkituin-kansa/>
- White, R. W. 1941. A Preface to the Theory of Hypnotism. *The Journal of Abnormal and Social Psychology* 36(4), 477–505. <https://doi.org/10.1037/h0053844>
- Wiget, Andrew & Olga Balalaeva 2022. Valuing Difference: Bear Ceremonialism, the Eastern Khanty, and Cultural Variation among Ob-Ugrians. *Sibirica* 21(1), 25–52. <https://doi.org/10.3167/sib.2022.210103>

- Wilce, James M. 2009. *Crying Shame: Metaculture, Modernism, and the Exaggerated Death of Lament*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Winkelman, Michael 2004. Shamanism as the Original Neurotheology. *Zygon. Journal of Religion and Science* 39(1), 193–217.
- Winkelman, Michael 2006. Shamanism and Biological Origins of Religiosity. *Shaman* 14(1/2), 89–116.

### **Kuva- ja äänitallenteet**

- Bogdanov, Igor 1990. *Music of Northern Lights*. LP-levy. Leningrad: Melodija.
- Donner, Kai 1912–1914. Vahaliieriöt numero 1–32. Kotimaisten kielten keskus.
- Harrold, Glen 2006. *Glenn Harrold Hypnotherapy Recordings*. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHzNJhgA6A38HOFtsh-tq08QtMU4Ro4cd>
- Kannisto, Artturi 1905a. *Silkkiuikun laulu*. Fonografi 22a. Sosva. Savelij Vingalev. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17620.
- Kannisto, Artturi 1905b. *Kärpässiieni-laulu*. Fonografi 22b. Sosva. Savelij Vingalev. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17620.
- Kannisto, Artturi 1905c. *Wecklied des Bären*. Fonografi 15b. Sosva. Konstantin Atjin. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17613.
- Kannisto, Artturi 1906a. *Wecklied des Bären*. Fonografi 36. Sosva. Semeon Pakin. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17634.
- Kannisto, Artturi 1906b. *Wecklied des Bären*. Fonografi 43a. Pelymka. Feodor Jeblankov. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17641.
- Kannisto, Artturi 1906c. *Wecklied des Bären*. Fonografi 45b. Pelymka. Andrei Ljaljkin. Kotimaisten kielten keskus, äänitetunnus 17642.
- Meri, Lennart 1984. *Toorumien pojat*. Dokumenttielokuva. Tallinna: Tallinfilm.
- Mihalov A. N. 1982. *Medvezhii Prazdnik Khanty Berezovskogo Raiona*. Dokumenttielokuva. Tieteellinen konsultointi: Vladislav. M. Kulemzin, Tatajana. A. Moldanova ja Jeremei D. Aipin. Hanti-Mansijsk: Nauchno-Metodogichkogo Tsentr of Khanty-Mansiisk. <https://www.youtube.com/watch?v=o8Rn0lSuV5s>.
- Niemi, Jarkko ja Jaana-Maria Jukkara 2001. *The Great Awakening: Music of the eastern Khanty*. CD-levy. Helsinki: Global Music Centre.
- Rounakari, Tuomas 2009. *Shamanviolin*. CD-levy. Omakustanne.
- Rounakari, Tuomas 2022. *Bear Awakener*. CD-levy. Omakustanne.

## **Henkilökohtaiset tiedonannot**

Aipina, Marina 2016. *A bear feast question*. Sähköpostit 1–8.

Paalanen, Antti 2021. Puhelinkeskustelu. 20.4.2021

Anonyymisti käsitellyt kirjalliset yleisöpalautteet kirjoittajan hallussa.

## **Haastattelut**

Haastattelutallenteet kirjoittajan hallussa.

Aipin, Jeremei 2002. 14.7.2002, Malyj-Jar, Hanti-Mansia. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Aipin, Jeremei 2011. Kesäkuu, Malyj-Jar, Hanti-Mansia. Haastattelijat Tuomas Rounakari, Ari-Pekka ja Jarkko Lahti.

Heilmann-Blind, Elisabeth 2022. Joulukuu, Tukholma. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Heilmann-Blind, Elisabeth 2018. 28.12.2018, Skype. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Gaup, Ingor Ántte Áilu 2013. 28.11.2013, Koutakeino. Yhteissoittoa. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Kospolov, Emil 2011. 14.6.2011, Hanti-Mansijsk. Yhteissoittoa. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Kristoffersen, Connie 2017. 11.3.2017, Kansallisteatteri, Helsinki. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Saastamoinen, Ilpo 2022. 26.11.2022, Jyväskylä. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Shestakov, Vladimir 2013. 10.5.2013, Hanti-Mansijsk. Yhteissoittoa. Haastattelija Tuomas Rounakari.

Voldina, Maria Kuzminitsna 2014. 14.10.2014, Hanti-Mansijsk. Haastattelija Tuomas Rounakari.

## **Muu aineisto**

Kenttämatkojen videomateriaalit ja muistiinpanot, harjoituksissa äänitetyt tallenteet ja niiden muistiinpanot, jatkotutkintokonserttien esitarkastus- ja lautankuntatekstit kirjoittajan hallussa.



Biera Biera -joiun rytminen rakenne Ingor Ántte Áilu Gaupin  
mukaan:

<b>Sykli</b>	<b>58</b>						<b>/8</b>
<b>Lauseet</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>/8</b>
	<b>↓</b>	<b>↓</b>	<b>↓</b>	<b>↓</b>	<b>↓</b>	<b>↓</b>	
<b>Jaot</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>/8</b>
	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	
	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	
	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	



## Karhunpeijaiset

5.2.–8.2.2016 klo 18.00, Teatteri Höyhentämö



Missä ohto synnytelty,  
Mesikämmen kiännätelty?  
Tuolla ohto synnytelty,  
Mesikämmen kiännätelty:  
Ylhäällä taivosessa,  
Otavaisen olkapäillä.

Missä se alas laskettiin?  
Hihnassa alas laskettiin,  
Hihnassa hopisessa,  
Kultaisessa Kätkyessä  
Sitte läks saloja sammumaan,  
Pohjanmoata polokemaan

- Olli Tervonen, Kitee, O.A.E. Lönnblohm, 1894. SKVR VIIs 3932. -

Vaikka karhu oli vasta pieni, se osasi jo puhua ja liikkua ja oli katsellut maata taivaasta ihaillen. Maa oli näyttänyt kultaan kääryiltä ja niin kauniilta, että karhu oli pyytänyt isäänsä laskemaan hänet alas. Isä oli varoitanut maailman olevan vaikea paikka elää. Siellä ihmiset metsästäivät ravintonsa ja karhukin joutuisi metsästäämään ruokaa henkensä pitimiksi. Mutta lopulta isä kyllästyi pienokaisensa vaatimuksiin ja lähetti hänet alas kullakätkyessä.

Kun jumalan poika saapui maan päälle hän huomasi, että maa on kaunis vain ylhäältä katsottuna, kiitos kultaisena kukkivien lumpeiden, Patheng-oh-lypjoit (hant.) Hän oli pettynyt ja huusi isäänsä, mutta liian myöhään. Karhu muuttui vihaiseksi ja alkoi opetella metsästämistä, mutta epäonnistuessaan siinä karhu tytyi kerällemään ravintonsa maasta. Vähitellen karhulle kasvoi turkki ja se saavutti nykyisen kokonsa. Mutta vaikka karhusta on tullut iso, se on edelleen ihmisen pikkuveli, sillä ihminen on ollut maanpäällä paljon kauemmin.

- Nikolai Nikitich Nakracëv -  
Siikala & Ulyashev 2011: 92. Mukaellen  
suomentanut TR.

## Jim Ulem - Tervetuloa

Juhlimamme metsäneläin juoksi rautaisia rakeita vasten jossakin itärajan tuolla puolen. Hänet kohdannut venäläinen ampuja valmisti suoneläinpoikasen turkistakista taljan häälahjaksi suomalaiselle morsiammelleen. Avioliitto oli riehakas ja kiihkeä, mutta ei niitä kaikkein onnellisimpia ja siten suoneläinpoikasemme jatkoi matkaansa myytyinä eräälle uskotulle rouvalle, joka taas päätyi lopulta tarjoamaan tämän pyhän eläimen parantajalle vaihdon välineenä hänelle tuolloin elintärkeistä palveluista.

Kolmannelta haltijaltaan on turkisharteinen vanha rouvamme päätenyt kunniavieraaksi juhlaamme. Oletamme hänen olevan naaras, joten juhlimme häntä neljä päivää niin kuin hyviin tapoihin kuuluu. Olemme pukeneet hänet koruin ja peittäneet hänen tähtensä lasihelmiäisviittaan. Hänen eteensä olemme kattaneet hyvällä merenrasvalla täytetyn kupin ja joukon muita lahjoja.

Te, hyvät ystävämmme, olette ehkä kuvitelleet tulevanne katsomaan meitä esiintyjä, mutta silloin olette erehtyneet. Me kaikki olemme kokoontuneet tänne ainoastaan teräväkämmentistä metsän valtiastamme varten. Hyvittääksemme hänen kurjan maanpäällisen matkansa vaivoja sekä muistamaan mistä kaikki on saanut alkunsa. Muistamaan yhteistä isäämme ja alkuperäämme, paikkaamme äitiin kasvoilla sekä matkaamaan metsäneläimemme sielun tavoin takaisin kohti alkukotia syntyäksemme ja elääksemme yhä uudestaan.

Toorum jot, Ootter jot  
(Jumalan kanssa, Sankarin kanssa)

## Suuren veden erottama kansa

Hantit kutsuvat suomalaisia termillä *suuren veden taakse lähteneet*. Heidän suullinen historiankirjoituksensa muistaa vielä sen valtavasti kuohuvan veden, jonka ylitse kansansa tyhmänrohkeat uskalkivat lähtivät uteliaisuuttaan ja seikkailun nälkäänsä tyydyttämään. Samoin hantit muistavat unkarilaisiksi tulleita veljiään omalla termillään ja unkarilaisten vanhimmat muistavat hantit ja mansit omalla piilonimityksellään. Me suomalaiset olemme taas unohtaneet veden erottamat veljemme ja miten kaikki tapahtui. Ihmekkös tuo, sillä meidän katseemme oli eteenpäin kohti tuntematonta. Mahdollinen kotikävämme ja halumme palata hautautui uusiin ajatuksiin kulttuurimme sulautuessa ensin niiden kanssa, jotka kantoivat vasarakirvestä valtansa symbolina ja myöhemmin pyhän eläimen kanssa seurustelun kieltävien ristinkantajien kanssa.

Suomalaisilla ja unkarilaisilla on sittemmin ollut keskeinen rooli hantien ja mansien kansanperinteen tallentamisessa. Karhunpeijaisien tärkeimpiä varhaisia kuvauksia ovat kirjoittaneet Antal Reguly, Bernát Munkácsi, K.F. Karjalainen ja Artturi Kannisto. Tälle esitykselle tärkeimpiä ovat Kanniston vuonna 1902 tallentamat mansi Savelij Vingalevin laulamat karhunpeijaislaulut, joista osa on julkaistu Raija Bartensin hienoina suomennoksina. Muita keskeisiä vaikutteitamme ovat hanti Timofei Keshimovilta tallennetut karhunpeijaislaulut vuodelta 1992, dokumenttielokuva Berjosovan hantien karhunpeijaisista vuodelta 1982 ja Lennart Meren dokumenttielokuva Toorumin pojat vuodelta 1984.

Juhlavieraamme katseen alla meidän on mahdollista herätellä myyttisen karhun jälkiä itsessämme. Vaikka tätä esitystä ei olisi voinut tehdä ilman hantien ja mansien vaikutteita, pyrkimyksenä ei ole heidän perinteensä rekonstruktio. Pikemminkin hantien ja mansien kautta saamme mahdollisuuden muistaa ja kunnioittaa sisällämme asuvaa metsäneläintä, pikkuveljeämme, ylisen jumalan nuorinta poikaa, pudistellen samalla satavuotisia pöykerroksia sisäisen tietomme päältä.

## Peijaisten koollekutsuja

Tuomas Rounakari

## Esiintyjät

Karoliina Kantelinen  
Pekko Käppi  
Antti Paalanen  
Tuomas Rounakari

## Valosuunnittelu

Nadja Rääkkä

## Tuottajat

Höyhentämö: Rosa Sedita  
Sibelius-Akatemia: Joni Käenmäki

## Naamiot

Eeva-Leena Järvi

## Shamaanin avustaja

Kira Gyllenbögel-Finni

## Kiitokset

Maria Kuzminitsa Voldina, Marina Aipina, Jeremei Aipin, Russkinskajan perinnetalo, Juha Sääski, Katarina Rouvala (Kotus),

Suomen Kulttuurirahaston Keski-Pohjanmaan rahasto  
Majaaja Säätiö

## Esityksessä kuultujen tekstien ja melodioiden lähteitä

- Bartens, Raija 1986. *Siivekkäille jumalille, jalallisille jumalille: Mansien ja hantien runoutta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 435. Helsinki: SKS.
- Bogdanov, Igor 1990. *Music of Northern Lights*. LP-levy. Leningrad: Melodija.
- Kannisto, Artturi 1905. Vahaleriöt: 22a, 22b ja 38a. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Suomen kielen nauhoitearkisto.
- Meri, Lennart 2009. Soome-ugri rahvaste filmientsüklopeedia. Viis dokumentaalfilmi 1970-1997. Tallin: Tallinnfilm.
- Mihalov A.N. 1982. *Medvezhnoi prasadnik Xanti Berjozovskovo raiona*. Dokumenttielokuva. Tieteellinen konsultointi: V.M. Kulemzin, T.A. Moldanova ja J.D. Aipin. Hanti-Mansijsk: Nautzno-Metoditseskovo centra.
- Niemi, Jarkko & Jaana-Maria Jukkara 2001. *The Great Awakening: Music of the eastern Khanty*. CD-levy. Helsinki: Global Music Centre.
- Rounakari, Tuomas 2014. Maria Kuzminitsa Voldinan haastattelu 31.10. Hanti-Mansijsk.
- Suomen Kansan Vanhat Runot: SKVR I4:1219 ja 1248, SKVR VII:3932.
- Vella, Juri 2015. *Rakkaiden maa*. Mietteitä Karhunpeijaisten jälkeen: N. Scott Momaday ja Juri Vella. Suom. Karina Lukin. Atrain Kustannus.

Karhunpeijaiset on Tuomas Rounakari kolmas jatkokutkintokonsertti Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolle. MuTri tutkintoon tähtäävät taiteelliset tohtoriopinnot koostuvat Sibelius-Akatemiassa viidestä jatkokutkintokonsertista ja kirjallisesta osasta.

Rounakarin työ tutkii pohjoisten kansojen mytologisen maailmankuvan ilmenemistä musiikissa, vapaamittaista variointia sekä soittajan transsitilaa ilmaisullisena välineenä.

## Olkoon niin

Aiii! Juuri niin!  
Niin se myös näyttää olleen!  
Arvelin metsän vaihtavan äänet,  
Mutta sinä kuulit askeleeni.  
Koetin astua äänettömästi.  
Eläinten jälkien lomassa,  
mutta sinä, Njani!  
Sinä tunsit sydämeni värähtelyn.  
Sinä tunnistit askeleeni  
jotka ovat kietoutuneet  
esi-isien muinaisten laulujen ääniin.  
Löysit sydämeni äänen.  
Vaikka vaiensin sen lyönnit  
peijaistanssien kuvioihin.

Kunpa laulaisivat vuosisadasta toiseen lapsemme  
männynkäpyjen kaltaiset!  
Kunpa tanssivat vuosisadasta toiseen lastenlapsemme  
koivunlehtien kaltaiset!  
Kerääntyisivät pyhille tulille  
iloitakseen lauluista,  
saduista ja tarinoista,  
jotka olemme heille ehtineet kertoa.  
Ja mitä eivät saata meiltä saada,  
keksikööt itse...

Kenen on laulettava,  
saisi laulaa vapaasti!  
Kuka voisi tanssia,  
saisi tanssia kevyesti!  
Kenen on määrää näytellä,  
esittäisi taitavasti niin pilailut  
kuin pyhät laulutkin!  
Niin on aina ollut.

Ja pitää olla tulevaisuudessakin!  
Riemuitkoon tanssien  
yhteistä karhusieluamme!  
Viekööt pyhään männikköön  
uhrilahjansa  
runsaskätiset,  
rukouksiensa ja pyyntöjensä vertaiset.  
Pukeutukoot naamioihin  
ja lyökööt rumpua ystävinä!

Ja eläin eläinpolku  
kulkekoon iäti Vedenjakajalta.  
Ja jälkeläiseni ja jälkeläisesi  
teroitettuini nuolin  
samalla polulla olkoot aina varuillaan.  
Ajii! Njani!  
Olkoon siis niin!

- Juri Vella -

## KARHUNPALAUTTAJA-hypnoosin teksti

(Teksti ei ole kokonainen, vaan se käsikirjoitus, jonka varassa Kira Gyllenbögel improvisoi hypnoosia vetäessään lopullisen tekstin)

Alkumatka metsän halki, jossa hiekkapohja..

..aamunraikkaassaa kevätilmassa näet mustan suuren korpin, joka lentää kanssasi samaan suuntaan ja tervehtii sinua harvinaisemmilla äänillään. Ilmassa on erityisyyden tuntu. Kaikki on hyvin, olet täynnä levollista odotusta.

Saavut aukealle, jonka reunamilla on aitaus poroja varten. Hiekkainen maa on täynnä porojen kavioiden jälkiä, mutta eläimet ovat siirtyneet kauas metsään. Aukion keskellä on hirsinen matala tupa. Kumarrut sen pienestä oviaukosta ja astut sisään lämpimään hirsirakenteiseen tupaan. Ilmassa on hienoinen koivuntuohella sytytetyn tulen tuoksu. Tuoksu nostaa sinussa muistoja, jotka vahvistavat hyvää mieltäsi. Tunnet olevasi kotona, sillä tuvan ilmapiiri on tavattoman kutsuva, turvallinen ja koitoisa.

Tuvan nurkassa istuu metsänvaltiias, karhu. Hän katsoo sinua lempeästi ja on täysin liikkumaton. Et voi olla täysin varma, onko se elossa vai ei, mutta aivan kuin kuulisit tai tuntisit sen hengityksen pienessä tuvassa. Hengityksen itsessäsi. Nyt muistat miksi olet täällä, miksi olet tullut tähän ihanaan tupaan metsäaukion keskellä. Tiedät, että sinulle on annettu karhunpalauttajan tehtävä ja että kaikki ystäväsi ovat pian täällä juhlistamassa suoneläinpoikasen paluuta. Eläimen, joka on samalla isoisä ja lapsenpapsi. Pikkuveli.

Ajatus suuresta juhlasta saa sinut täyttymään ilolla. Muistat miten paljon olet nauranut ystäviesi kanssa tätä ennen, ja tiedät kaikkien odottavan näkemistäsi ilolla, olet-han karhunpalauttaja, laulaja, se, joka tuntee salaiset sanat ja soitinten taitat.

Nyt näet itsesi peijaisten keskellä. Ympärilläsi on ilon ja odotuksen täyttämiä ihmisiä, jotkut vakavia, jotkut odottavia, jotkut ihmetteleviä, mutta tuttuja yhtä kaikki. Toiset kauempaa ja toiset lähempää. Joihinkin olet vasta tutustunut, toisiin taas jo lapsuudessa ja vielä lapsuuden takanakin, alkuaikojen hämärissä.

He kaikki ovat tulleet tervehtimään metsänvaltiasta ja kuulemaan sinun soittoasi ja lauluasi. Sinun soittosi ja laulusi on aina heille nautinto, teitpä mitä tahansa. He ovat uskoneet sinulle tärkeän tehtävän juhlassa, koska rakastavat kaikkea mitä teet ja olet. He tietävät tehtäväsi ja arvostavat jokaista liikettäsi.

Heidän keskellään täytyt vielä syvemmin ilosta ja rakkaudesta. Elämä tuntuu juuri nyt merkityksellisemmältä ja herkullisemmalta kuin koskaan ennen. Nautit olostasi. Juuri tätä hetkeä varten olet oppinut vanhojen laulujen runolliset säkeet, soitinten salat ja soittamisen taidon. Juuri tätä varten suuret jumalat antoivat sinulle erityisen

ulkomuotosi, erityisen äänesi ja erityiset kykysi, joita kenelläkään muulla ei ole. Nautit ainutlaatuisuudestasi. Saat olla juuri se, joka haluatkin olla ja tiedät kaiken onnistuvan täydellisesti ja vaivattomasti. Olet samaan aikaan kunnioitettu isovanhempi ja kauan odotettu lapsenlapsi.

Olet elontuoja. Peijaisjuhlan edetessä näet miten ihmiset ympärilläsi tulevat entistä vahvemmiksi ja onnellisemmiksi. Heidän odotuksensa on muuttunut ja kaikonnut heidän tultuaan täydeksi. He ovat kaikin tavoin ravittuja ja täynnä kiitollisuutta sinua kohtaan. Lopulta itse metsänvaltiias herää eloon. Sen näkevät kaikki ne, joiden sielussa on riittävästi lapsekkuutta jäljellä. Herkkyyttä elää ja kykyä hyväksyä ympärilämme tapahtuva satu. Metsän eläin kohoaa lentämään. Se leijuu kaikkien yläpuolella ja hymyilee leveää lempeää hymyään. Se alkaa tanssia ja nousee yhä ylemmäs, lopulta kadoten kokonaan näkyvistä pilvien ja taivaankannen tuolle puolen.

Syvä onnellisuuden ja kiitollisuuden tunne täyttää sinut. Tunne viipyy sinussa pitkään kaiken jälkeenkin, ja tiedät, että kaikissa elämäsi tilanteissa, voit palata tähän onnen ja kiitollisuuden tunteeseen, vain valitsemalla sen. Nyt huomaat tuon onnen ja kiitollisuuden olleen läsnä sinussa jo koko tämän päivän ja seikkailun ajan. Se oli sinussa jo matkalle lähtiessäsi, vieraita odotellessasi, juhlaa valmistaessasi ja sitä esittäessäsi. Nyt juhlan jälkeen se on vain tullut entistä täydemmäksi, pyöreämmäksi, pehmeämmäksi ja levollisemmäksi. Tämän tunteen vallitessa aloitat kotimatkasi ja paluusi. Jätät rakkaan peijaistuvan taakse, kumarrut sen pienestä oviaukosta hiekkapohjaiselle metsäaukealle... palaat kotiin....

---

**Summary and the scene list of the Bear Feast-performance**

**Video**

<https://www.researchcatalogue.net/view/2734650/2734651>

KARHUNPEIJAISET

BEAR FEAST

8th of February 2016

Theatre Höyhentämö

Helsinki, Finland

Before the audience entered the stage there was a welcoming speech.

People were told this version of a bear feast is neither a concert, nor theatre or a ritual, but a celebration including all of those. All of us, both the performers and the audience are here together in order to honor the forest animal.

People were asked to gather on stage and salute the bear together and participate in a purification by smoke before taking their seats.

At the end of the welcoming speech, before opening the curtains, Members of the audience were told about the Khanty and Mansi custom of a snowball fight prior entering the hut, where the bear feast was held. People were asked to look at each other and imagine they had just been outside playing a snow-fight together, shouting and laughing like little children.

1. An opening song

Text by Juri Vella and N. Scott Momaday

Calling for the one who awakens the bear. Recognizing the longing for connection and advice of an elder, brother and a kindred spirit. Hearing the advice and accepting the role as the one who awakens the bear.

2. Bear Awakening Song

Inspired by Timofej Ketchimov (Khanty)

3. Bear Welcoming words (Karelia/Finland)

Text as sung by Hovatta Lesoni. SKVR I4 1219b

4. The Origin of a Bear (Karelia)

Text according to Ukko Timonen. SKVR VII5 3932.

5. Fly-Agaric Song

Text as sung by Savelij Vingalev (Mansi) Nov. 1905

A song about the birth and death of a bear who does not find food on its own. Driven by hunger, the bear kills two boys and enters in human habitat. Such a bear was never honored with a bear feast. The situation is resolved as the father of the killed boys forgives the bear, and asks it to become a protector spirit for his youngest son.

6. Men's Dance

Inspired by Khanty people to a Nanai song

7. Women's Dance

Inspired by Khanty people to a Khanty melody played by Emil Kospolov in Khanty-Mansijsk, May 2013

8. Kurinja

As sung by Maria Kuzminishna Voldina (Khanty) Oct. 2014

9. Intermission games and plays

10. Ekkee - Ekkee

As sung by Maria Kuzminishna Voldina (Khanty) Oct. 2014

11. Call for the Man-Observing-the-World

Text as sung by Konstantin Atjkin (Mansi) Oct. 1905

12. Song for Man-Observing-the-World

Tuomas Rounakari 2016

13. Song of a great crested grebe

Text as sung by Savelij Vingalev (Mansi) Oct. 1905

A song about the birth and death of a bear who lives in the realm of nature and spirits. This bear is born out of the egg of a great crested grebe, killed by an arrow of a skilled hunter and then carried to the bear feast as a jubilant guest of honor.

14. Dance with a shaman drum

15. Song of a small goose

Inspired by Timofej Ketchimov (Khanty)

16. Protector spirits with their bells

Tuomas Rounakari / Inspired by the Bear Feast documentary among the Khanty in Berjosova region in 1980's.

17. Grandmother's advice

Poem by Juri Vella (2013) and Tuomas Rounakari (2016)



A poem asking for continuity and connectivity between generations; values and wisdom of the elders from the ancient ones to the grand children to come. A lament of the current state of affairs; disconnection and disrespect of nature, both the natural world and ones own nature. A call for continuity and return to connection.

18. A Bear Feast Dance melody together with a Khanty lament melody sang by Maria Kuzminishna Voldina (Khanty) Oct 2014.

19. Crane destroys the festive mood

20. A Bear Leaving the Bear Feast  
Text as sung by Feodor Jeblanikov (Khanty) July 1906.

## **Kaijjajuujjiq !!**

### **Performers:**

Tuomas Rounakari  
Antti Paalanen  
Pekko Käppi  
Karoliina Kantelinen

### **Light design:**

Nadja Räikkä

### **Producers:**

Joni Käenmäki, Sibelius-Academy  
Rosa Sedita, Teatteri Höyhentämö

### **Camera:**

Veli-Heikki Uusitupa  
Seppo Ilmari Louhi

### **Edit:**

Tuomas Rounakari

### **Special Thanks to:**

Kira Gyllenbögel  
Juha Sääski  
Virppi Venell





EST 79

PAINETTU

ISBN 978-952-329-348-9

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-349-6

ISSN 2489-7981

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 41

PAINETTU

ISSN 2242-8054

PDF

ISSN 2489-8163

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X SIBELIUS-AKATEMIA**

TAITEILIJAKOULUTUS  
MuTri-tohtorikoulu