

Tekijyys suomalaisilla näyttämöillä



Havel: *Vastaanotto* Suomen Kansallisteatteri 1978.
Ohjaus: Lisbeth Landefort. Kuvassa: Antti Litja ja Pekka Autiovuori.
Kuva: Timo Palm. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Mikko-Olavi Seppälä



“Rosvovaltio ja Bernin kontrahti” – ulkomaisten tekijänoikeuksien tunnustaminen Suomen teatterikentällä 1920-luvulla

Tiivistelmä

Artikkeli käsittelee näytelmänvälitystä, näytelmien tekijänpalkkioita ja tekijänoikeuskysymyksiä 1920-luvun Suomessa. Suomi sai uuden tekijänoikeuslain vuonna 1927 ja vahvisti kansainväliset tekijänoikeudet tunnustavan Bernin sopimuksen 1.4.1928.

Bernin sopimuksen voimaantulo merkitsi Suomen Näyttämöiden Liiton aseman vahvistamista. Siitä tuli keskeinen ulkomaisen uutuusdraaman välittäjä suomenkielisille teattereille ja näytelmäseuroille. Lisäksi liitto kädestä pitäen opasti suomalaiset teatterit tekijänpalkkioiden maksuun. Työväen Näyttämöiden Liiton, joka oli hyödyntänyt lainsäädännön porsaanreikiä, asema sen sijaan vaikeutui. Se oli investoinut näytelmäkirjastoonsa, jonka käyttöarvo oli tullut kyseenalaiseksi.

Ammattiteattereiden taloudessa Bernin sopimuksen voimaantulolla ei ollut äkillistä vaikutusta. Ne joutuivat maksamaan uudesta ohjelmistosta jo ennen uutta lakia, ja menoerä oli loppujen lopuksi varsin pieni, neljän prosentin luokkaa kokonaislipputulosta. Tekijänoikeuspalkkioiden taloudellinen vaikutus jäi olemattomaksi valtion kompensaaation ansiosta. Teattereiden huviverosta luovuttiin puhenäytelmien osalta vuoden 1928 alusta, mikä merkitsi teattereille kymmenen prosenttia korkeampia lipputuloja. Operettiveroa kannettiin vielä vuoden ajan.

Olennaista on, että Bernin sopimuksen valmistelu ja voimaantulo 1920-luvulla vakautivat suomalaisten teattereiden ohjelmistonhankintaan ja tekijänpalkkioiden maksuihin liittyvät käytännöt. Suomennosten laatua voitiin kontrolloida entistä paremmin, ja näytelmänvälitys oli keskittynyt teattereiden ja näytelmäkirjailijoiden omille toimistoille. Diplomaattisesta näkökulmasta Suomen teatterikenttä oli raamisopimuksilla luonut kansainväliset suhteet. Teatterimatkaajat eivät enää vertautuneet vakoojiin ja salakuljettajiin, kun ohjelmisto hankittiin toimistojen välityksellä.

Asiasanat: teatterihistoria, näytelmäkirjallisuus, tekijänoikeudet, tekijänpalkkiot, näytelmänvälitys, kääntäminen, Jalmari Lahdensuo, Arvid Englund, Aarre Linnala, Antero Suonio.

Abstract

The article addresses the theatrical agencies and royalty and copyright issues of the 1920s Finnish theatre field. Finland ratified a new copyright law in 1927 and international copy-

right law, or the Berne Convention for the protection of literary and artistic work, in the year of 1928.

For the Association of Finnish Theatres (SNL), ratifying the Berne Convention meant strengthening of its position. It became a major theatrical agency for Finnish-speaking theatres and acting clubs. Its main rival, the Association of Workers' Theatres (TNL) now found itself in a problematic position. Having taken advantage of loopholes in the legislation, the Association now saw its vast drama library having lost much of its utility value.

As for professional theaters, ratifying the Berne Convention did not affect their economy as they had feared. Many theatres had been paying for the dramatic rights of foreign drama and operetta even before the new law, and the copyright fees made only some four percent of the total box office income. Compensating the economic impact of copyright fees, the government repealed the notorious amusement tax of the theatres at the beginning of 1928 (for operetta a year later).

To sum up, the process of ratifying the Berne Convention stabilized the practices regarding drama agencies and royalties in Finland. As the major drama agencies were now run by the theaters and the dramatists, the quality of translations could be better controlled. From a diplomatic point of view, Finnish theater had now established international relations and no more was accused of smuggling foreign drama.

Key words: Finnish theatre, drama agencies, drama royalties, translating drama, international copyright, the Berne Convention.

Mut mikäs on hätä, kun parempi ain'
on vieraiden draamojen lista –
ellei vain esteitä muodostu
siitä Bernin kontrahdistia.

(Kanttori Sepeteus [Eero Alpi]: "Teatterikauden alkaessa". *Tuulispää* 9.9.1927.)

Suomi uudisti tekijänoikeuslakinsa vuonna 1927 ja liittyi huhtikuun alusta 1928 kansainväliseen Bernin sopimukseen, jonka allekirjoittajat tunnustivat tekijänoikeudet vastavuoroisesti yli valtioiden rajojen. Tekijänoikeuskysymyksen ratkaisua oli haettu koko 1920-luvun ajan. Teatterikentälläkään se ei ollut helppoa. Kysymys oli teattereiden ja näytelmäseurojen vakiintuneiden käytäntöjen muuttamisesta. Viime kädessä kysymys oli henkisen työn tekijöiden oikeudesta oman työnsä tuotteisiin.

Aikaisemmassa tutkimuksessa olen esittänyt – asiaa riittävän systemaattisesti tutkimatta – että suomenkieliset teatterit eivät maksaneet ulkomaisia tekijänpalkkioita ennen vuotta 1928.¹ Asia ei ole aivan niin mustavalkoinen. Itse asiasa suomenkieliset teatterit ryhtyivät jo muutamia vuosia aikaisemmin tilittämään tietyistä näytelmistä prosenttipohjaisia tekijänpalkkioita. Tilitys tapahtui näytelmätoimistoille ja niiden välityksellä tekijöille. Samalla totuttauduttiin uuteen järjestelmään, joka teki vasta tuloaan.

¹ Seppälä 2010a, 280.

Tämä artikkeli käsittelee näytelmien tekijänoikeuksia ja niiden tunnustamista tekijänpalkkion muodossa 1920-luvun Suomessa. Erityisesti tarkastelun kohteena on ulkomaisen teatteriohjelmiston välittäminen suomenkielisiin teattereihin. Kysyn, millaisia vaikutuksia ulkomaisten tekijäpalkkioiden maksulla tai Bernin sopimukseen liittymisellä oli suomalaisen teatteriin: teatterikentän rakenteisiin, teattereiden kulurakenteeseen, verotukseen sekä ohjelmistoihin.

Näytelmäkirjailijat ja kirjallisuudentutkijat tekijänoikeuslain valmistelijoina

Suomen tekijänoikeuslaki oli säädetty vuonna 1880 ja tullut voimaan seuraavan vuoden alusta. Laki takasi suomalaisille ja Suomessa toimiville kirjailijoille ja kääntäjille ja heidän perillisilleen oikeuden teoksiinsa, joiden oikeudet oli pidätetty. Suoja-aika ulottui aina viidenkymmenen vuoden päähän tekijän kuoleman jälkeen. Painamattoman näytelmän esittäminen vaati aina tekijän luvan. Käännöskirjallisuuden suojen aika oli kuitenkin vain viisi vuotta siitä, kun teokset oli ensi kerran painettu. Toisin sanoen painosta ilmestyneitä suomalaisia näytelmiä sai lupaa kysymättä kääntää vieraille kielille ja myydä ulkomailla, ja sama päti ulkomaisen kirjallisuuden oikeuksiin Suomessa.²

Suomen lainsäädäntö alkoi jo 1890-luvulla näyttäytyä vanhanaikaisena, kun yhä useampi valtio liittyi vuonna 1886 solmittuun niin sanottuun Bernin konvention, jossa tekijänoikeudet tunnustettiin yli kansallisten ja valtiollisten rajojen.³

Eurooppalaisessa käytännössä näytelmän ilmestyminen painosta merkitsi teattereille yksinoikeuden menettämistä ja näytelmän uutuusarvon laimentumista. Siksi teattereille oli tärkeää saada yksinoikeus näytelmän esittämiseen ainakin omalla toiminta-alueellaan. Käsikirjoitukset olivat arvokkaita eikä niitä hevin luovutettu kustannettavaksi.⁴

Suomessa näytelmäkirjailijat ja suomentajat möivät käsikirjoitukset suoraan teattereille. Jos suomentaja ei erikseen pidättänyt oikeuksiaan, teatterit katsoivat, että tekijänoikeudet olivat niiden hallussa. Eräät suomentajat erikoistuivat näytelmiin ja perustivat 1910-luvulla yhden hengen ”näytelmätoimistoja”. Vilkas näytelmäseuratoiminta takasi kovan kysynnän. Joissakin tapauksissa näytelmiä käännettiin kuin liukuhihnalta ruotsinnosten pohjalta, ja jälki oli ala-arvoista. Koska esitysoikeudet myönnettiin suomennoksille, ei alkuperäisille teoksille, suosituista näytelmistä liikkui markkinoilla useita kilpailevia suomennoksia.⁵

Suomessa valmisteltiin jo vuosina 1919–1920 tekijänoikeuslakia, joka olisi valmistuessaan mahdollistanut Suomen liittymisen Bernin sopimukseen. Laki sai kannatusta henkisen työn tekijöiden piirissä, kuten Suomen Kirjailijaliitossa. Suoja-ajan pituudesta keskusteltaessa liiton jäsen Yrjö Koskelainen huomautti, että

² Asetus N:o 8: Kirjailijain ja taiteilijain oikeudesta työnsä tuotteisiin 15.3.1880. Suomen Suuriruhtinaanmaan Asetuskokoelma 1880; Seppälä 2010a, 277–278.

³ Seppälä 2010a, 277.

⁴ Seppälä 2010a, 282; Yates 1985, 60–61.

⁵ Seppälä 2010a, 280–283.

aineellinen omistusoikeus ilman muuta periytyi polvelta toiselle, miksi henkistä pitäisi rajoittaa?⁶

Lakiesitys hautautui kuitenkin useiksi vuosiksi, mikä ilmeisesti johtui etupäässä kustantamoiden ja valtion vetkuttelusta. Ahtaassa taloudellisessa tilanteessa katsottiin protektionistisesti, että Bernin sopimus aiheuttaisi pienessä kulttuurimaassa rahan virtaamisen ulos maasta – toisin sanoen Suomi olisi ottavana osapuolena.⁷ Tekijänoikeuksien tunnustaminen kytkeytyi valtionalouden ja teattereiden taloudellisiin huoliin. Teattereiden näkökulmasta tekijäpalkkioiden lisääminen vaikutti menoerältä, joka saattaisi keikauttaa niiden huteran talouden. Taidelaitosten julkinen tuki oli lähinnä kuntien vastuulla. Valtio näet keräsi 1920-luvulla teattereilta ja muilta julkisten näytäntöjen toimeenpanijoilta huviverona tietyn prosentin lipputuloista. Verotus oli alkanut 1915 erityisenä sotaverona, mutta rauhan tultua ja Suomen itsenäistyttyä valtio ei halunnut luopua tuottoisasta tulonlähteestään. Veroprosentti nousi 1916 kahteenkymmeneen, 1917 kahteenkymmenneenviiteen ja 1920 peräti lukemaan 37,5 %. Vuodesta 1921 lähtien huviveroa maksettiin kymmenen prosenttia lipunmyynnin bruttotuloista.⁸

Teatteriväki ei ollut kovin aktiivinen lain valmistelussa, mutta kirjailijat ja suomentajat olivat sitäkin suuremmissa roolissa. Heidän näkökulmastaan kysymys oli taistelusta heidän omien oikeuksiensa tunnustamiseksi. Useat teatterit ja näytelmäseurat eri puolilla maata pitivät käytäntönä, että kirjana painettua kotimaistaikin näytelmää saisi vapaasti esittää. Esimerkiksi näytelmäkirjailija Arvi A. Seppälä penäsi 1918 oikeuksiaan: ”Kun kustantajat väittävät, että näytelmät kustannustuotteina ovat kannattamattomia ja teatterit kauhistuvat tekijäpalkkioiden suoritusta, niin minkälainen tulevaisuus on silloin Suomen näytelmäkirjailijoilla ja koko suomalaisella näyttämötaiteella?”⁹

Vuonna 1921 perustettu Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ryhtyi määrätietoisesti keräämään tekijänpalkkiona kymmenen prosentin osuutta kotimaisten näytelmien esitysten bruttotuotoista. Mutta palkkioiden perimisessä oli jatkuvasti ongelmia.¹⁰ Kustannus oli teattereiden näkökulmasta korkea, joten näytelmävalinnassa saatettiin suosia ulkomaista tai vanhempaa kotimaisia ohjelmistoa. Julkisuudessa valiteltiin uuden kotimaisen näytelmäkirjallisuuden heikkoa mekettä.¹¹

Suomalaisten näytelmäkirjailijoiden kannalta ulkomaisten kirjailijoiden tekijänpalkkioiden tunnustaminen oli tervetullutta, koska se parantaisi heidän kilpailuasemaansa: kallis kotimainen ei enää vertautuisi edulliseen ulkomaiseen. Näytel-

⁶ Jalkanen 1956, 148; Tekijänoikeuslakia koskevat Kirjailijaliiton konseptit 1920. Coll. 107:3. Yrjö Koskelaisen arkisto. Kansalliskirjasto.

⁷ Esim. Järviluoma 1923.

⁸ Seppälä 2010a, 155–156.

⁹ Arvi A. Seppälän kirjeet 2.10.1918 ja 19.10.1918 Koiton Näyttämölle. Efa: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

¹⁰ Ks. esim. ”Eräitä näytelmätuotantomme ulkonaisia vaikeuksia”. *Näyttämö* 10/1923–1924, ”Reklaami ja tekijänoikeus”. *Näyttämö* 3–4/1925 sekä ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926.

¹¹ Esim. ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926 ja ”Teatterivuoden varrelta”. *Näyttämö* 17–18/1926.

mäkirjailijat kritisoivat Suomen tekijänoikeusoloja ja valmivat näin maaperää uudelle lainsäädännölle.

Kirjailija Artturi Järviluoma kuvasi teatteriväelle Suomen harjoittamaa ”kirjalista ja taiteellista ryöstöviljelystä” kesällä 1923. Jos suomentaminen tulisi luvanvaraiseksi, välttäisiin siltä, että sama näytelmä käännettäisiin useaan kertaan ja esitettäisiin kilpailevina suomennoksina. ”Meillähän tämä on hyvin tavallinen ilmiö”, Järviluoma surkutteli. Myös suomennosten taso saataisiin nousemaan. Nyt suomentajat mukailivat ja lyhentelivät teoksia surutta, ja markkinoilla rehotti ”kokonainen rikkaruohotarha ’mukaeltuja’ ulkomaalaisia näytelmiä, joilla ei ole muuta merkitystä kuin että ne vahingoittavat kotimaista näytelmäkirjallisuutta”. Järviluoma uskoi, että Bernin sopimukseen liittyminen ei toisi ongelmia. Suomi muodosti niin pienen kielialueen, että käännösoikeudet saataisiin jatkossakin hyvin edullisesti.¹²

Myös kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiainen kiirehti lakiesitystä *Näyttämö*-lehden kirjoituksessaan 1923. Kyse oli suomalaisten taiteilijoiden edusta ja Suomen kansainvälisestä maineesta: ”Nykyisin kuuluu Suomi vielä niiden ’rosvovaltioiden’ joukkoon, joissa ulkomainen kirjallisuus on oikeusturvaa vailla, mielin määrin käännettävissä ja julkaistavissa.” Saksan kirjailijakunta oli jo osoittanut tyytymättömyyttään suomalaisia käytäntöjä kohtaan.¹³

Tarkiainen huomautti, että suomalaiset teatterit elivät ulkomaisesta ohjelmistosta. Kun Suomi liittyisi Bernin sopimukseen, teattereiden pitäisi ehkä laskea tarkemmin ulkomaisen ohjelmiston kannattavaisuusprosentteja. ”Mutta missään tapauksessa eivät nämä ’tuontitullit’ nouse suuriin summiin”, rauhoitteli Tarkiainen, ”ne saattavat osaltaan kohottaa kotimaisenkin kirjallisuuden arvoa ja menekkiä”.¹⁴

Kirjailija Huugo Jalkanen on kuvannut, miten tekijänoikeuslain valmistelu 1926 nytkähti käyntiin ja eteni opetusministeri, suomen kielen ja kirjallisuuden professori E. N. Setälän tarmokkuuden ansiosta nopeasti eduskunnassa. Mallia antoivat Norjan ja Puolan uudet tekijänoikeuslait. Jalkanen oli itse Kirjailijaliiton ja Näytelmäkirjailijaliiton edustajana Varsovassa syyskuussa 1926 pidetyssä tekijänoikeuskongressissa, joka linjasi viidenkymmenen vuoden suoja-ajan puolesta. Varsovassa hurrattiin, kun suomalaiset kertoivat tekijänoikeuslain olevan viimein valmistumassa. Kongressi pohti myös kysymystä, tulisiko tekijänoikeuksien suoja-ajan jälkeen siirtyä valtiolle – tämä oli puolalaisten aloite, jota suomalaiset lämpimästi kannattivat.¹⁵

Suomen hallituksen lakiehdotus koki eduskuntakäsittelyssä vastatuulta, kun lakivaliokunta yritti heikentää tekijänoikeuden suoja-aikaa. Ministeri Setälä ja taiteilijajärjestöt pitivät kuitenkin kiinni kansainvälisesti hyväksytyistä tavoitteista. Lopputuloksena oli viidenkymmenen vuoden suoja-aika, jonka jälkeen oikeudet oli-

¹² Järviluoma 1923.

¹³ Tarkiainen 1923.

¹⁴ Tarkiainen 1923.

¹⁵ Jalkanen 1956, 255–258; ”Varsovan kansainvälinen tekijänoikeuskongressi”. *Näyttämö* 12/1926.

vat vapaasti kaikkien hyödynnettävissä – eduskunta oli torjunut tekijänoikeuksien siirtymisen valtiolle.¹⁶

Vuonna 1927 lakiesitys eteni lausuntokierrokselle, ja ulkoasiainministeriö pyysi lausuntoa myös valtion draamalliselta asiantuntijalautakunnalta. Lautakunta, jossa teatterikentän eri instituutiot ja ammattikunnat olivat edustettuina, ilmoitti hartaasti kannattavansa liittymistä. Samalla se esitti toiveen erityisestä siirtymäajasta sekä pyynnön, jonka mukaan ”Suomen teatterit saisivat vapaasti esittää niitä kappaleita, joita ne ennen ovat liittäneet vakinaiseen ohjelmistoonsa”.¹⁷

Laki tuli voimaan 1.8.1927. Teatteriväen aloitteen mukaisesti siihen kirjattiin pykälä, jonka mukaan teattereita ei voinut kieltää esittämästä aikaisemmin hankkimaansa ohjelmistoa:

36§ Näytelmäkappaleita, joita joku aikaisemman lain perusteella on esittänyt ennen tämän lain voimaantulemista tai joiden näyttämöllepanon joku on ennen tämän lain voimaantuloa todistettavasti pannut alulle, saa hän edelleen julkisesti esittää.¹⁸

Mutta pykälä koski vain teattereita, ei näytelmänvälitystoimistoja. Niiden osalta tilanne olikin paljon sotkuisempi.

Liitot näytelmänvälittäjiksi

Tekijänoikeuslain voimaantulon odotuksessa Suomeen syntyi näytelmänvälitystoimistoja, ja ulkomaiset näytelmätoimistot kiinnostuivat Suomen markkinoista. Kotimainen kenttä koostui yksityisistä suomentajista ja teattereista, mutta vuonna 1922 perustettu Suomen Näyttämöiden Liitto ja 1920 toimintansa uudelleen aloittanut Työväen Näyttämöiden Liitto tavoittelivat sillä tukevampaa asemaa. Monopoliasemaa tavoittelevien liittojen näkökulmasta yksityisyritykset olivat häiritseviä tekijöitä. Niillä ei kuitenkaan ollut taloudellisia resursseja keskittää näytelmänhankintaa, joten ne pyrkivät vetoamaan teattereihin omia palveluitaan parantamalla sekä retorisin keinoin, moralisoimalla.

Työväen Näyttämöiden Liiton tehtävä oli hankkia työväenliikkeen ideologian mukaisia näytelmiä. Kevyen ohjelmiston kovan kysynnän vuoksi periaatetta tulokittiin siten, että näytelmän ei sopinut olla ristiriidassa työväenliikkeen kanssa. Perusohjelmiston liitto hankki kopioimalla Tampereen Työväen Teatterin näytelmäkirjaston ja pyytämällä muiltakin jäseniltään pääkirjakopiot – teattereille välitettiin sitten palkkio niiden ’omistamien’ näytelmien käytöstä sen mukaan, miten käsikirjoituksia liitolta tilattiin. Ulkomaiset uutuusnäytelmät hankittiin ensi alkuun opintomatkoilla käyvien teatterilaisten välityksellä. Valuuttakurssitkin suosivat Saksassa matkustavia suomalaisia. Suomentajana urakoinut liiton myöhempi sihteeri Jussi Suvanto kuvaili: ”Ei tarvinnut muuta kuin tavalla tai toisella hankkia

¹⁶ Jalkanen 1956, 259–263.

¹⁷ Valtion draamallisen lautakunnan vuosikertomus 1927. KD 26/536 v. 1928. OPM. Kansallisarkisto.

¹⁸ Asetus N:o 174 Laki tekijänoikeudesta henkisiin tuotteisiin. Suomen Asetuskokoelma 1927.

käsiinsä alkuperäiskappale ulkomaista näytelmää tai (harvemmin) jäljennös siitä, kääntää se suomeksi ja sitten: antaa mennä.”¹⁹

Työväen Näyttämöiden Liitto sai Keski-Eurooppaan vakinaisen asiamiehen, kun maisteri Ada Norna muutti 1923 Berliiniin jatkamaan teatteriopintojaan. Hänen työhönsä oli seurata näytelmäuutuuksia ja kääntää niitä liiton laskuun – lupia kysymättä. Norna suomensi 1920-luvun kuluessa liitolle kuuden näytelmän vuositahtia peräti neljäkymmentäkaksi teosta. Näytelmäkohtaiset palkkiot vaihtelivat 1.000 ja 2.000 markan välillä.²⁰

Suomen Näyttämöiden Liiton perustehtävänä oli niin ikään ulkomaisen nykydraaman välittäminen suomalaisille teattereille, mutta sen strategia oli toisenlainen. Näytelmätoimistona se palveli tasapuolisesti kaikkia teattereita ja näytelmäseuroja, vaikka sen omia jäseniä olivat varsinaisesti vain suomenkieliset ammattiteatterit – pois lukien työväenteatterit. Vaikka voimassa oleva lainsäädäntö ei siihen velvoittanutkaan, liitto pyrki alusta asti yleissopimukseen suurten näytelmätoimistojen kanssa. Liiton toimistonhoitajana aloitti 1923 maisteri Jalmari Lahdensuo, joka oli aikaisemmin toiminut Kansallisteatterin ja Tampereen Teatterin johtajana. Saksan-matkallaan kesällä 1923 Lahdensuo solmi suhteet muutamaan keskeiseen näytelmätoimistoon ja toi liiton kirjaston pesämunaksi pinon näytelmäkäsikirjoituksia:²¹

Monien vaikeuksien jälkeen onnistui sihteerin myös taivuttaa suuren saksalaisen näytelmäkustantajaliiton – liittoon kuuluu 120 kustannusliikettä Saksassa ja Itävallassa – johtohenkilöt kannattamaan yhdenmukaista sopimusta kaikkien Suomessa esitettävien, näitten kustannusliikkeitten omistamien näytelmien esittämisoikeudesta, jolloin palkkiota näille kustannusliikkeille ja niiden kautta näytelmäkirjailijoille maksettaisiin ainoastaan 5 % näytäntöjen bruttotuloista, huvivero pois luettuna.²²

Vaikka sitovaa yleissopimusta ei saatu aikaan, viiden prosentin periaate saatiin ajettua läpi. Poikkeuksellisen suosituissa näytelmissä, eritoten opereteissa, noudatettiin kuuden prosentin sopimuksia. Liitossa oltiin tyytyväisiä: ”Näin on otettu ensi askel yleisiin ulkomaisiin sopimuksiin, joiden laatimisessa ja järjestelmällisessä noudattamisessa Bernin konventionin astuttua voimaan Suomessakin liitolle ja sen toimistolle avautuu laaja toiminta-ala.”

Käytännössä liiton näytelmäkatalogissa teokset, joista tilitettiin määräprosentti saksalaisille toimistoille, olivat vähemmistössä. Suurin osa näytelmistä oli entiseen tapaan suomentajien itsenäisesti hankkimia, ja niiden maksu suoritettiin kiinteällä hinnalla. Tilanteen sekavuutta oli omiaan lisäämään se, että liitolla ei pääomien puutteen vuoksi ollut halua itse ryhtyä hankkimaan suomennoksia,

¹⁹ Suvanto 1945, 113.

²⁰ Suvanto 1945, 115–116; Vesikansa 2006.

²¹ Toimistot olivat Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, Felix Bloch Erben sekä Drei Masken. Luettelo SNL:n suomennos- ja esityssopimuksista. B:1; sekä Suomen konsulaatin todistus 3.7.1923 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA; SNL:n vuosikertomus 15.3.1923–15.3.1924. *Näyttämö* 14/1923–1924.

²² SNL:n vuosikertomus 15.3.1923–15.3.1924. *Näyttämö* 14/1923–1924.

vaan sen suojiinsa ottamat suomentajat saivat toimia omalla riskillä. Liitto välitti käyttömaksut edelleen suomentajille – ja pidätti vuodesta 1925 lähtien näistä maksuista oman välityspalkkionsa. Omia suomennoksia liitto hankki varovaisesti. Suurta vaivaa sen henkilökunnalle aiheutti uuden järjestelmän iskostaminen ja valvonta: liitto koetti ”estää vääriä teitä hankittujen suomennosten tyrkyttämistä teattereihin sellaisista näytelmistä, joita ei ole ilmestynyt kirjakauppoihin”.²³

Suomen Näyttämöiden Liitto ei nauttinut teatterikentän rikkumatonta tukea. Itsenäisen Suomen kulttuuriseksi lippulaivaksi noussut Kansallisteatteri erosi keväällä 1924 liitosta, kun *Näyttämö*-lehti oli näyttävästi kritisoinut sen taiteellista linjaa. Hyökkäyksen allekirjoittajiin kuului Jalmari Lahdensuo. Teatteri ilmoitti, ettei tarvitse liiton palveluksia ja hankkisi itsenäisesti näytelmänsä.²⁴ Diplomaattisten kutsujen tyssijana kunnostautuneessa Kansallisteatterissa tekijänoikeudet nousivat esille kevään 1925 aikana. Lähetystöjen kautta teatterille saapui tiedusteluja tekijänpalkkioiden maksamisesta. Johtokunta linjasi, että taannehtivasti ei ryhdytty mitään maksamaan, ”kun ei mitään maiden välistä tekijänpalkkiosopimusta ollut”. Sen sijaan maksettaisiin uudesta ohjelmistosta niille tekijöille, joille palkkio oli erikseen luvattu, kolmesta viiteen prosenttia bruttotuloista. Maksut suoritettiin ulkomaisille agentuureille tai suoraan tekijöille.²⁵

Ongelmatilanteita Kansallisteatterille toi suomentajien yrittäjäasema. He käänvivät omalla riskillään näytelmiä ja toimivat usein niiden tekijänpalkkioiden välittäjinä, mutta sopimuksista ei aina ollut selvyttä. Niinpä Yrjö Liipola peri Kansallisteatterilta keväällä 1926 jälkikäteen viiden prosentin bruttotuloja Ferenc Herczegin *Gyurkovicsin tyttäristä*. Teatteri oli valmis taipumaan, mikäli Liipolalla olisi esittää lainvoimaiset sopimukset.²⁶

Näytelmätoimistot kilpasilla

Vaikka Suomen Näyttämöiden Liitto solmi sopimukset suoraan saksalaisten suurtoimistojen kanssa, se sai toisinaan huomata, että Suomen oikeudet olikin myyty jo eteenpäin. Suoranaista kahnausta syntyi Ruotsiin ja Tanskaan emigroituneiden suomenruotsalaisten näytelmävälittäjien kanssa. Kysymys palautui siihen, että skandinaaviset välittäjät – Arvid Englund, Carl von Knorring ja Konni Wetzler – eivät enää tyytyneet ruotsinkielisiin esitysoikeuksiin Suomessa, vaan katsoivat omistavansa oikeudet myös suomenkielisiin esityksiin.

Suomen Näyttämöiden Liiton syksyllä 1923 hankkimiin esitysoikeuksiin kuului muun muassa Franz Arnoldin ja Ernst Bachin farssi *Der keusche Lebemann* (1921), jonka Lahdensuo käänsi nimellä *Kaino rakastelija*. Kun näytelmästä tuli suosittu Suomen teattereissa, Lahdensuo sai kirjeen Tukholmasta. Kirjeessä ky-

²³ SNL:n vuosikertomus 15.3.1924–15.3.1925. *Näyttämö* 5–6/1925; SNL:n vuosikertomus 15.3.1925–14.3.1926. *Näyttämö* 5/1926 ja 6–7/1926; Luettelot SNL:n näytelmäsuomennoksista. B:1. SNL:n arkisto. TeaMA.

²⁴ Kansallisteatterin vastaisen syytöskirjelmän allekirjoittajia olivat teatterikriitikkoina, näytelmäkirjailijoina ja suomentajina toimivat Jalmari Lahdensuo, Lauri Haarla, Erkki Kivijärvi, Huugo Jalkanen, Artturi Järviluoma ja Eino Palola. *Näyttämö* 16/1923–1924; Suomen Kansallisteatterin kirje 31.5.1924 SNL:lle. Fa:1. Kirjeenvaihto; Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 21.5.1924. SKT.

²⁵ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 27.4.1925. SKT.

²⁶ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 21.4.1926. SKT.

syttiin, tiesikö suomentaja Lahdensuo, että näytelmän Suomen-oikeudet olivat Tukholmassa?

Kirjeen laatinut Arvid Englund oli suomenruotsalainen näyttelijä ja ohjaaja, joka oli Åbo Svenska Teaterin vuosiansa jälkeen asettunut Ruotsiin ja perustanut nimeään kantavan näytelmätoimiston. Englund hankki edustamiinsa näytelmiin ja operetteihin järjestään oikeudet sekä Ruotsiin että Suomeen. Tällä tavoin hän sai neuvoteltua saksalaisten kanssa matalamman prosentoin – ainakin näin hän perusteli toimintaansa Lahdensuolle. Hän valvoi ruotsalaisen kollegansa Axel Wijkanderin puolesta myös Arnoldin ja Bachin Suomen-oikeuksia.²⁷

Lahdensuo kiisti Englundin oikeudet ja selvitti puolestaan Saksasta miehen taustoja. Suomen Näyttämöiden Liitto oli saanut syksyllä 1923 farssin esitysoikeuden suomen kielellä koko Suomessa. Näytelmätoimisto Felix Bloch Erben vakuutti tietämättömyyttään sopimuskiistassa.²⁸ Kaikesta päättäen saksalaiset olivat katsooneet luovuttaneensa Wijkanderille oikeudet ruotsinkielisiin esityksiin Ruotsissa ja Suomessa, ja Ruotsissa tulkittiin sopimusta maantieteellisin perustein.

Englundin ja Lahdensuon kirjeenvaihto vuosilta 1924–1926 paljastaa kiinnostavalla tavalla näytelmänvälitykseen liittyvät ongelmat, pyrkimykset ja ennakkoluulot. Englund ei ollut perillä suomenkielisen teatterikentän laintulkinnoista, Lahdensuo puolestaan kavahti kansainvälisen näytelmänvälityksen käytäntöjä ja piti agenttuureja välistävetäjinä. Molemmilla oli opittavaa toisiltaan.

Lahdensuo korosti Englundille, että Suomen Näyttämöiden Liitto ei missään tapauksessa tulisi hankkimaan ulkomaisia esitysoikeuksia välikäsien kautta, vaan suoraan tekijöiden teatterikustantamoilta. Englund puolestaan kysyi, miten menetellään näytelmien kanssa, joiden esittämiseen Suomessa hänellä faktisesti oli oikeudet? Esiintyivätkö suomalaiset teatterit silloin ilman ulkomailta hankittua esitysoikeutta?²⁹

Ruotsin ja Suomen kulttuurierot paljastuivat pian Englundille. Viihteellinen ohjelmisto oli molemmissa maissa suosittua, mutta rakenteet poikkesivat toisistaan. Ruotsissa teatterikenttä oli kaupallinen, ja teatterit olivat tottuneet hankkimaan ohjelmistonsa hyvämaineisilta agenttuureilta. Suomessa katsottiin, että teatteri oli perimmiltään kansanvalituslaitos, ja teatterikenttä lepäsi yhdistyspohjalla.³⁰ Englund piti kuitenkin Suomen järjestelmän mustana pisteenä suhdetta tekijänoikeuksiin. Hän valitteli, miten joutui rettelöimään suomalaistahojen kanssa edustamiensa näytelmien esitysoikeuksista ja vastailemaan näytelmien oikeudenomistajien Suomea koskeviin tiedusteluihin.³¹

Lahdensuo puolestaan valotti Englundille suomalaisteattereiden noudattamia periaatteita. Liitto kunnioitti omia sopimuksiaan, mutta muista näytelmistä se ei ollut vastuussa. Suomen tekijänoikeuslain mukaan painettu, kirjakaupoissa myytävä näytelmä oli niin sanotusti vapaata riistaa:

²⁷ Arvid Englundin kirjeet Jalmary Lahdensuolle 10.7.1924 ja 26.7.1924. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

²⁸ Näytelmätoimisto Felix Bloch Erbenin kirjeen SNL:lle 10.10.1923, 2.11.1923 ja 21.6.1924; SNL:n kirje Arvid Englundille 19.7.1924. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

²⁹ SNL:n kirje 19.7.1924 Arvid Englundille ja Englundin kirje 26.7.1924 Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁰ ”Suomalaisista teatterioista”. *Näyttämö* 9–10/1925.

³¹ Arvid Englundin kirje 15.9.1925 Jalmary Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

- 1) ulkomaisista näytelmistä, joita kirjakauppojen välityksellä on saatavissa, ei makseta minkäänlaisia tekijäpalkkioita, mutta jätetään kunkin yksityisen teatterin asiaksi suorittaa suoraan tekijälle jonkinlaisia tunnustuspalkkioita, mikäli katsotaan siihen olevan aihetta ja
- 2) kaikista niistä ulkomaisista näytelmistä, jotka ovat saatavissa vain teatterikäsikirjoituksina (painettuina tai muuten monistettuina) maksetaan sopimuksen mukainen 5% tekijäpalkkio heidän kustantajinsa välityksellä, jolloin SNL tulee kaikin käytettävissä olevin keinoin pitämään huolta siitä, ettei kuukausittain suoritettavia prosenttimaksuja lyödä laimin.³²

Englind ei sulattanut Lahdensuon vastausta. Suomi oli itsenäinen maa, takapajuisuutta ei saanut enää anteeksi vetoamalla Venäjän alamaisuuteen. Pimittäessään tekijäpalkkioita Suomi vertautui bolshevistiseen Neuvosto-Venäjään ja sen maine kulttuurimaana kärsi. Vaikka Suomi ei vielä ollut ratifioinut Bernin sopimusta, Suomen Näyttämöiden Liiton oli syytä ajaa teatterikentälle Bernin säädösten mukaiset toimintatavat. Tämä olisi myös diplomaattisesti viisasta, nyt neuvottelemalla voitaisiin saada matalat palkkioprosentit säilymään myös myöhempinä aikoina. Suuremmissa maissa kymmenen prosentin tekijäpalkkiot kuuluivat asiaan, Ruotsissa noudatettiin Englindin mukaan kahdeksan prosentin periaatetta.³³

Englindin näkökulmasta kyse oli siitä, että suomalaiset teatterit esittivät surutta ja kyselemättä näytelmiä, joihin hän oli hankkinut esitysoikeudet. Englind varoitteli Lahdensuota: näytelmäncustantajat olivat kirjailijoiden asialla ja teosten juridisia omistajia. Teattereiden ei sopinut kävellä niiden yli, muuten näytelmiä ei enää heruisi. Ja jos juridiset oikeudet olivat epäselvät, tekijöiden moraalisia oikeuksia pitäisi korostaa sitäkin lujemmin. Englind muistutti Lahdensuota siitä, että Suomen kolme ruotsinkielistä teatteria ja Kansallisteatteri tilittivät maksunsa kiltisti Tukholmaan.³⁴

Vastalauseita Suomen Näyttämöiden Liitolle esittivät muutkin ulkomaiset tahot – vaikka kyseessä olisivat olleet Kansallisteatterin rikkomukset. Erityisesti unkarilaiset kunnostautuivat tekijänoikeuksien perinnässä. Marraskuussa 1925 Alexander Martonin agentuuri kirjelmöi Suomen Näyttämöiden Liittoon. Kansallisteatterissa oli esitetty Lajos Zilahyn *Aurinko paistaa* -näytelmä, jonka palkkiona tulisi tilittää viisi prosenttia bruttotuloista. Vaatimusta perusteltiin Suomen tekijänoikeuslain mukaisesti: näytelmä oli ilmestynyt vain käsikirjoituksena, ei laisinkaan painettuna. Martonin agentuurilla oli esittää myös uhkavaatimus: ”Siinä tapauksessa ettei tätä maksua lähetettäisi ilmoittaa hän lähettävänsä Berliinissä olevan teatterikustantajien liiton välityksellä tiedon kaikille kustannusliikkeille, ettei suomalaisille teattereille lähetetä mitään materiaalia ja manuskripteja.”³⁵

³² Jalmari Lahdensuon kirje 26.10.1925 Arvid Englindille. Fa:1. SNL. TeaMA.

³³ Arvid Englindin kirjeet 29.10.1925 ja 9.11.1925 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

³⁴ Arvid Englindin kirje 9.11.1925 Jalmari Lahdensuolle; myös Englindin kirje 2.1.1926 Mia Backmanille. Fa:1. SNL. TeaMA.

³⁵ Alexander Martonin kirje SNL:lle 4.11.1925 ja SNL:n kirje 20.11.1925 Suomen Kansallisteatterille. Fa:1. SNL. TeaMA.

Samaan aikaan Saksan näytelmäkirjailijaliiton näytelmäkustantamo ilmoitti yksikantaan Suomen Näyttämöiden Liitolle, että se asioi Suomessa ainoastaan ruotsinkielisten teattereiden ja Kansallisteatterin kanssa, koska nämä kunnioittavat kansainvälisiä tekijänoikeuksia ja maksavat tekijänpalkkioprosentit kaikista esittämistään näytelmistä. Samalla saksalaiset varoittelivat Näyttämöiden Liittoa, että uudet menestysnäytelmät saattoivat jäädä liiton edustamilta teattereilta saamatta, jos sen ikävä asenne jatkuisi.³⁶

Englind pyrki omalta osaltaan pääsemään pattitilanteesta ehdottamalla Lahdensuolle yhteistyötä. Lahdensuo suomentaisi Englindin edustamat operetit ja saisi niistä maksun joko kertapalkkiona tai prosenttiperusteisesti.³⁷ Kun Lahdensuo ei käynyt koukkuun, Englind ryhtyi vuoden 1925 alussa ilmoituksin tiedottamaan omista oikeuksistaan Suomessa.³⁸ Hän allekirjoitti ensi alkuun itse Suomea koskevat esityssopimukset, mutta turvautui sitten paikallisiin asiamiehiin, ensin Aarre Linnalaan ja sitten Antero Suonioon.

Aarre Linnala oli operettiin erikoistunut työväenteattereiden johtaja, ohjaaja ja näyttelijä. Hän oli tullut Englindin asiakkaaksi jo 1924 hankkiessaan operetteja Viipurin Työväenteatterille. Useassa tapauksessa Linnala hankki haltuunsa koko maata koskevat esitysoikeudet ja möi niitä sitten omaan laskuunsa eteenpäin suomalaisille teattereille. Virallinen Englindin edustajan asema hänellä oli 1926–1927, mikä ei estänyt häntä toimimasta samaan aikaan Koiton Näyttämön johtajana. Kalliit ja suositut operetit maksoivat itsensä takaisin ja laajensivat tämän Helsingissä toimivan työväenteatterin yleisöpohjaa, varsinkin kun niitä esitettiin kesäisin Mustikkamaan kansanpuistossa.³⁹

Suomen Näyttämöiden Liitto pyrki pelaamaan pohjoismaiset toimistot kentältä. Liiton äänenkannattaja *Näyttämö*-lehti haukkui keväällä 1926 kilpailijoidensa välittämiä operetteja kalliiksi ja kieliasultaan kelvottomiksi. Arvostelu kohdistui epäsuorasti Aarre Linnalaan, jonka kynästä osa suomennoksista oli.⁴⁰ Yksityiskirjeessä Englindille Lahdensuo paukautti suoraan, että Linnalalla ei ollut Suomen teatteriipiireissä kannatusta, vaan hänet oli asetettu pannaan:

Seuraukset ovat jo näkyvissä. Operetti Orloffin hän on saanut kaupatuksi vain Tampereen Teatteriin ja sielläkin ilmoitti johtaja Salmelainen kovasti katuvansa tätä tekoa, koska esim. suomennos oli ollut niin huono, että oli tehtävä aivan uusi. Sen lisäksi Hra L[innala] on vaatinut esim. Kansan Näyttämöltä paljon suurempia maksuja kuin mistä jo oli sovittu Teidän kanssanne suoraan.⁴¹

³⁶ Kustantamon Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten kirje 6.11.1925 Suomen Näyttämöiden Liitolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁷ Arvid Englindin kirje 2.9.1924 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

³⁸ Luettelo Arvid Englindin esitysoikeusvälikirjoista Suomessa 1924–1928. B:1. SNL. TeaMA.; Englindin ilmoitus esim. *Näyttämö* 3–4/1925.

³⁹ Välikirjat 1919–1928. Kansio 12. He: Sopimuksia. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto; Luettelo Arvid Englindin edustamien näytelmien välikirjoista 1924–1928. B:1. SNL. TeaMA.

⁴⁰ ”Ohjelmistomme ja näytelmäsuomennoksemme”. *Näyttämö* 10/1926.

⁴¹ SNL:n kirje 8.3.1926 Arvid Englindille. Fa:1. SNL. TeaMA.

Arvid Englund myönsi, että Linnala oli kiirehtinyt hankkimaan *Orlowin* esitysoikeudet voidakseen kaupata niitä Helsingissä. Vaikka hän ei nähnyt Linnalan toiminnassa moitittavaa, hän ryhtyi hakemaan Suomesta päätoimista edustajaa, joka nauttisi teatterikentän luottamusta. Tehtävänä olisi suomentaa Englundin edustamat näytelmät ja myydä ne edelleen suomenkielisille teattereille. Englund tiedusteli sopivaa henkilöä Kansan Näyttämön johtaja Mia Backmanilta, joka myös kuului Suomen Näyttämöiden Liiton johtokuntaan.⁴² Mahdollisesti Backmanin suosituksesta Englund löysi Antero Suonion, teatterisuvun vesan, joka oli jo kunnostautunut oopperalaulajana, operettiohjaajana ja -suomentajana. Suonio perusti vuoden 1927 alussa toiminnan Suomen Teatteritoimisto, joka ryhtyi välittämään Englundin näytelmiä suomeksi. Suonio lupasi seuranäyttämöille apuaan myös teatteritarpeiston välittäjänä.⁴³

Suomen Näyttämöiden Liiton nihkeä suhtautuminen vaikeutti Englundin ja Suonion toimintaa Suomessa, joten he uudistivat yhteistyötarjoituksen toukokuussa 1927. Ehdotuksen mukaan Lahdensuo toimisi Englundin firmassa ”näytelmien ym. ylivalvojana ns. litteräärinä konsulenttina, joka valvoisi näytelmien sisältöä, sopivaisuutta, toimittaisi niitä teattereihin, suomentaisi niitä ym.” Suonion osana olisi jäädä välmieheksi Englundin ja Lahdensuon välille. Yhteistyö olisi molempipuolisen tarpeen vaatima. Englund ja Suonio maalailivat, miten kilpailu oli kiristymässä ja käymässä epäkansalliseksi:

Tämä olisi juuri nyt hyvinkin tärkeää, sillä muuten saamme tänne Suomeen kolmannen välittäjän, nim. Tanskasta juutalaisen Strakoschin, jolla on Teatterikustantamo, ja joka aikoo erikoisesti Suomea varten ostaa näytelmät ym. Strakosch on julman rikas mies, joka rahallaan voi tukahuttaa kaiken meikäläisen yritteliäisyyden.⁴⁴

Lahdensuo ja Näyttämöiden Liitto torjuivat Englundin. Liitto kuitenkin reagoi tilanteeseen tekemällä marraskuussa 1927 aloitteen suomalaisten liittojen yhteisen ”Oy Suomen Näytelmätoimiston” näytelmätoimiston perustamiseksi. Mukana olisivat olleet Suomen Näytelmäkirjailijaliitto ja Työväen Näyttämöiden Liitto. Tarkoituksena oli hankkia ja turvata täydellinen monopoliasema:

Toimiston tulisi pyrkiä saamaan haltuunsa kaikkien maamme näyttämöiden ohjelmistohankinta sekä tässä tarkoituksessa 1) koettaa päästä kaikkien ulkomaisten näytelmäkustannusliikkeitten yksinomaiseksi edustajaksi Suomessa pitäen samalla silmällä mahdollisimman edullisia yleis-sopimuksia tekijäpalkkioitten maksamisesta, ja 2) saada aikaan liittoihin kuuluvien teattereiden kanssa sopimus siitä, etteivät nämä missään ta-

⁴² Englundin mukaan Jalmari Lahdensuo ja Erkki Kivijärvi olisivat tehtävään muuten omiaan, mutta heidän lehtityönsä muodosti esteen. Arvid Englundin kirje 2.1.1926 Mia Backmanille ja 12.3.1926 Jalmari Lahdensuolle. Fa:1. SNL. TeaMA.

⁴³ ”Antero Suonion Teatteritoimisto”. *Näyttämö* 4/1927; Suomalaisen Teatteritoimiston kirjeenvaihtoa ja kirjepohjia. H:1b. SNL. TeaMA.

⁴⁴ Antero Suonion kirje 20.5.1927 Jalmari Lahdensuolle. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

pauksessa hanki ohjelmistoaan muuta tietä kuin liittojen yhteisen toimiston välityksellä.⁴⁵

Hanke ei kuitenkaan ottanut tulta muiden liittojen keskuudessa. Ne halusivat jatkaa välitystoimintaansa omilla ehdoillaan.⁴⁶

Suomen Näyttämöiden Liitto pyrki myös suoriin suhteisiin englantilaisten kanssa, jotta saisi anglosaksista draamaa ohi tanskalaisen Carl Strakoschin agentuurin. Englanti oli kaukana, joten sinne suuntaaville suomalaisille sälytettiin välittäjän-tehtävä. Lontoossa 1927–1928 asunut kirjailija Seere Salminen sai toimeksianton solmia suhteita sikäläisiin näytelmäkustantajiin ja suomentaa liitolle sopiviksi katsomiaan näytelmiä.⁴⁷

Anglofiili teatterikriitikko Elsa Enäjärvi, joka toivoi näyttämöille saksalaisten farssien sijaan brittiläistä henkevyyttä, epäili Strakoschin kohdalla kansainvälistä salaliittoa: "Vai riippuuko teatteriemme sokeus vain siitä Kööpenhaminan juutalaisesta, joka on nostanut englanninkielisten kappaleiden esittämisoikeudet Pohjoismaissa liian korkeisiin hintoihin ja pitelee näin hyppysissään Suomen teatterio-rientoitumisen ohjaksia?"⁴⁸

Strakoschin näytelmätoimiston rasistinen leimaaminen oli Suonion puolelta tarkoitushakuista. Tosiasiassa tanskalaisfirman edustajina olivat suomenruotsalaiset Carl von Knorring ja Konni Wetzer, jotka olivat aikoinaan johtaneet Svenska Teaternia. Näytelmät myytiin ruotsiksi, suomalainen tilaaja sai itse hoitaa niiden suomentamisen. Strakoschin näytelmäoikeuksia välitti miesten johtama Suomen Teatteritoimisto. Knorringin kuoleman jälkeen Suomen Teatteritoimisto siirtyi 1932 Söderströms & Co. -kustantamolle.⁴⁹

Bernin sopimuksen voimaantulo lähestyi, ja näytelmänvälittäjien lukumäärä tuntui vain kasvavan. Aarre Linnala sentään pelattiin pois kentältä. Hänellä nimittäin oli edelleen hallussaan usean operetin oikeudet joko koko maassa tai Helsingin tai Viipurin seudulla. Helmikuussa 1928 Englind osti oikeudet takaisin Linnalalta, joka sai 5500 markan korvauksen kymmenestä näytelmästä. Niiden joukossa olivat menestysoperetit *No no Nanette*, *Orlow* ja *Sirkusprinsessa*. Sopimus koski esitysoikeuksia ja suomennoksia, jotka Linnala oli hankkinut suoraan suomentajilta – muun muassa Antero Suoniolta.⁵⁰

Antero Suonio tiedotti keväällä 1928, että hän oli aikeissa laajentaa toimistoaan "suomalaiseksi itsenäiseksi teatteritoimisto-osakeyhtiöksi". Hänkin ehdotti suomalaisten toimistojen yhteistoimintaa. Suonio näki, että näytelmien hankintahinnat uhkasivat karata käsistä. Jos ulkomaille tilitettäisiin suurempi prosentteja, vaatimukset siellä vain kasvaisivat. Vastalääkkeeksi hän ehdotti, että suomalaiset

⁴⁵ Konsepti "Osakeyhtiö Suomen Näytelmätoimisto" 8.11.1927. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

⁴⁶ SNL:n kiertokirje 10.10.1928. Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 27.10.1928. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

⁴⁷ Seere Salmisen kirjeet SNL:lle 18.10.1927, 22.12.1927, 7.2.1928 ja 20.3.1928. Fa:2. Kirjeenvaihto. SNL. TeaMA.

⁴⁸ Enäjärvi 1928.

⁴⁹ SNL:n kirje Koiton Näyttämölle 19.2.1932 sekä Söderström & C:o ja Suomen Teatteritoimiston kiertokirje 16.3.1932. Ef:a Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1930–1933. Ef:a. Kansio 5. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto; Suonio 1928.

⁵⁰ Aarre Linnalan ja Arvid Englindin sopimus 16.2.1928. H:2. SNL. TeaMA.

toimistot yhdenmukaistaisivat maksunsa ja pitäisivät ulkomaille tilitettävät prosenttinsa mahdollisimman matalina. Muodostettavan suomalaiskartellin vastapeluriksi hän maalasi Strakoschin toimiston: ”Vasta kun vieraat kädet on saatu pois pelistä, voidaan kohtuuden rajat pysyttää.”⁵¹

Antero Suonio kuvaili näytelmänvälityksen moraalaa: ”tekijäoikeuden luovuttaminen toisiin käsiin on puhdasta afääriä, jossa ei tule minkäänlaiset tunnuseikat kysymykseen”.⁵² Hänen toimistonsa ei Suomessa voinut saada elintilaa. Suomalaisen liittojen näkökulmasta merkitsevä ero ei ollut ulkomaisen ja kotimaisen välillä, vaan teattereiden tai tekijöiden oman näytelmätoimiston ja Suonion edustaman yksityisyritteliäisyyden välillä. Niinpä Suonio ostettiin kentältä pois. Suomen Näyttämöiden Liitto hankki kesällä 1928 Suonion toimiston ja sai sen myötä haltuunsa koko Arvid Englindin katalogin – tukun saksalaisia, itävaltalaisia sekä ranskalaisia operetteja.⁵³

Bernin jälkipyykki

Bernin sopimuksen voimaantulo merkitsi Suomen Näyttämöiden Liiton aseman vahvistumista. Siitä tuli keskeinen ulkomaisen uutuusdraaman välittäjä suomenkielisille teattereille ja näytelmäseuroille. Lisäksi liitto kädestä pitäen opasti suomalaiset teatterit tekijänpalkkioiden maksuun. Kesän ja syksyn 1928 kiertokirjeillään se tiedotti teattereita uusista tilitysvelvollisuuksista ja neuvoi:

[--] kehoitamme me kaikkia näyttämöitä ja näytelmäseuroja siirtämään kustakin esityksestä suoritettavan prosenttimaksun suoraan lippukassasta jollekin pankkitilille, josta ne välikirjojen mukaisesti kuukausittain lähetetään asianomaisen toimiston välityksellä näytelmäin tekijöille tilitettäväksi. Täten menetellen taloudenhoitajat eivät edes tilapäisesti tulisi käyttäneeksi laitoksen menoihin varoja, jotka tekijänoikeuslain mukaan eivät laitokselle kuulu, eikä myöskään esityspalkkioitten vähittäinen suoritus tuntuisi niin rasittavalta kuin suuret kertakaikkiset maksut.⁵⁴

Työväen Näyttämöiden Liiton, joka oli hyödyntänyt lainsäädännön porsaanreikiä, asema sen sijaan vaikeutui. Se oli investoinut näytelmäkirjastoonsa, jonka käyttöarvo oli tullut kyseenalaiseksi. Se joutui kiireen vilkkaa solmimaan suhteita ruotsalaisiin, norjalaisiin ja tanskalaisiin näytelmätoimistoihin ja yritti turhaan vedota työväenteattereihin, että ne turvaisivat ainoastaan omaan toimistoon. Monet työväenteatterit hyljeksivät näytelmänhankinnassa omaa liittoaan. Luottamuspuolan taustalla oli se, että Työväen Näyttämöiden Liiton edustamat näytelmät joutuivat tekijänoikeuden puolesta tiukkaan syyniin – Suomen Näyttämöiden Liitto piti ilman muuta selvänä, että sillä oli esitysoikeudet kaikkiin saksalaisiin näytelmiin.

⁵¹ Suonio 1928.

⁵² Suonio 1928.

⁵³ Arvid Englindin toimiston näytelmäluettelot. B:1. SNL. TeaMA; SNL:n kiertokirje 18.8.1928. Kansio 5. Efa: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

⁵⁴ SNL:n kiertokirje 18.8.1928. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

Joissakin tapauksissa Työväen Näyttämöiden Liitto pystyi kuitenkin osoittamaan, että se oli saanut esitysluvan suoraan ulkomaiselta kirjailijalta.⁵⁵

Useat teatterit olivat 1920-luvun lopulla helisemässä, kun tekijänpalkkioita penattiin usealta eri suunnalta. Joskus tuntui siltä, että kenelläkään ei ollut käsitystä siitä, kenelle näytelmän oikeudet kuuluivat.⁵⁶ Esimerkiksi Koiton Näyttämö joutui kesällä 1929 hetkellisesti Suomen Näyttämöiden Liiton asettamaan saartoon, kun se tilitti operetin *Hurja Lola* palkkioita väärään osoitteeseen.⁵⁷

Lapsuksia sopimusten reviirien suhteen sattui myös näytelmätoimistoille. Syksyllä 1929 Svenska Teatern hermostui, kun Kansallisteatteri esitti näytelmää *Matkan pää*, johon ruotsinkielisellä teatterilla piti olla yksinoikeus Helsingissä. Kävi ilmi, että molemmilla teattereilla oli Arvid Englindin toimiston käypä sopimus.⁵⁸

Vaikka näytelmänvälitys oli varsin keskittynyt kolmelle suomalaiselle liitolle, puhe näytelmäkeinottelijoista ja välistävetäjistä ei laantunut. Palkkioprosentit tahtoivat nousta siedettävästä viiden prosentin määrästä joissakin tapauksissa jopa kahdeksaan.⁵⁹ Ammattiteatterille, joka metsästi ”kassakappaletta”, prosentin suuruudella ei ollut määrävää merkitystä. Teatterit saattoivat operetinälässään lähestyä kansainvälisiä toimistoja suoraan ja samalla pyrkiä irti turhista välityspalkkioista. Esimerkiksi Koiton Näyttämö kirjoitti elokuussa 1932 Carl Strakoschille ja pyysi tarjousta *Valkoisen hevosen* ja *Erämaan laulun* esitysoikeuksista. Työväenteatteri ilmoitti itsetietoisesti, että Strakoschin tuotteiden kanssa se kilpailutti Arvid Englindin välittämää operettia: ”Olettaen, että Te ette lähemmin tunne teatteriamme, pyydämme saada ilmoittaa, että Koiton Näyttämö on maamme suurin työväen teatteri sekä pääkaupunkimme toiseksi suurin suomenkielinen teatteri. Päänäyttämömme Suomen Kansallisteatteri ei operetteja esitä.”⁶⁰

Käytettävissä olleiden lähteiden valossa näyttää siltä, että ammattiteattereiden taloudessa Bernin sopimuksen voimaantulolla ei ollut äkillistä vaikutusta. Ne joutuivat maksamaan uudesta ohjelmistosta jo ennen uutta lakia, ja menoerä oli loppujen lopuksi varsin pieni. Kansallisteatterin vuotuiset tekijänpalkkiokulut tekivät näytäntövuonna 1926–1927 yhteensä 60.000 markkaa, kolmisen prosenttia lipputuloista. Seuraavana vuonna tekijänpalkkiot nousivat 100.000 markkaan,

⁵⁵ Suvanto 1945, 118–121; Lammi, Emanuel: ”Huomiota liittokokouksen päätöksiin ohjelmistoja hankittaessa”. *Työväen Näyttämötaide* 11–12/1928; ”Kaikille STNL:n näyttämöille”. *Työväen Näyttämötaide* 16/1928; Työväen Näyttämöiden Liiton kirje 21.8.1929 Koiton Näyttämölle. Kansio 5. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto.

⁵⁶ Lammi, Emanuel: ”Huomiota liittokokouksen päätöksiin ohjelmistoja hankittaessa”. *Työväen Näyttämötaide* 11–12/1928.

⁵⁷ Koiton Näyttämön kirje 19.8.1929 Työväen Näyttämöiden Liitolle; Työväen Näyttämöiden Liiton kirje 21.8.1929 Koiton Näyttämölle. Kansio 5. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1917–1929. Koiton Näyttämön arkisto.

⁵⁸ Suomen Kansallisteatterin johtokunnan istunto 24.10.1929. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

⁵⁹ Esim. ”Kulunut vuosi”. *Työväen Näyttämötaide* 1/1929.

⁶⁰ Koiton Näyttämön kirje 19.8.1932 Carl Strakoschin toimistolle ja Carl Strakoschin toimiston kirje 22.8.1932 Koiton Näyttämölle. EfA: Näytelmiä ja esitysoikeuksia koskevat kirjeet 1930–1933. EfA: Kansio 5. Koiton Näyttämön arkisto. Kansan arkisto.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Kansallisarkisto

- Opetusministeriön arkisto (OPM): Valtion draamallisen lautakunnan vuosikertomukset 1921–1930.

Kansalliskirjasto

- Yrjö Koskelaisen arkisto: tekijänoikeuskysymystä koskevat muistiot

Kansan arkisto

- Koiton Näyttämön arkisto: johtokunnan pöytäkirjat, esityssopimukset, kirjeenvaihto

Suomen Kansallisteatterin arkisto (SKT)

- johtokunnan pöytäkirjat 1920–1929 liitteineen

Teatterimuseon arkisto (TeaMA)

- Suomen Näyttämöiden Liiton arkisto (SNL): kirjeenvaihto, sopimukset, luettelot

Painetut lähteet

Lehdet

Näyttämö 1923–1930

Työväen Näyttämötaide 1922–1930

Kirjallisuus

-- 1930. *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita*. Viipuri: Opas.

-- 1927. *Näyttelijöitä sanoin ja kuvin*. Toim. Em. Lammi. Tampere: Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto.

-- 1927. *Suomen Asetuskokoelma 1927*.

-- 1880. *Suomen Suuriruhtinaanmaan Asetuskokoelma 1880*.

Enäjärvi, Elsa. 1928. "Suomalainen teatteri nykyhetkellä". *Tulenkantajat* näyttenumero 1928.

Jalkanen, Huugo. 1956. *Kirjallinen kevät. Kuvauksia ja muistelmia Suomen Kirjailijaliiton vaiheista*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Järviluoma, Artturi. 1923. "Onko Suomen liityttävä Bernin konventioniin?" *Suomen Näytelmäkirjailijoiden Liiton näytelmäluettelo No. 3*. Helsinki.

Seppälä, Mikko-Olavi. 2010a. *Suomalaisen työväenteatterin varhaisvaiheet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

---- 2010b. "Kaksiteatterijärjestelmän nousu ja tuho". Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen (toim.). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.

Suonio, Antero. "Bernin konventio ja Suomen teatteri". *Näyttämö* 6/1928.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

- Suvanto, Jussi. 1945. *Työväen Näyttämöiden Liitto 25 vuotta taipaleella*. Painamaton käsikirjoitus. Työväen Näyttämöiden Liiton arkisto. Työväen arkisto.
- Tarkiainen, Viljo. 1923. "Suomen liittyminen Bernin konventioniin". *Näyttämö* 5/1923.
- Vesikansa, Jyrki. 2006. "Norna, Ada". *Kansallisbiografia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Yates, William Edgar. 1985. "Das Werden eines Nestroystücks". Teoksessa Yates, W. Edgar. ja John R. P. McKenzie (Eds.). *Viennese Popular Theatre*. Exeter: University of Exeter.

Hanna Helavuori



Representaation kriisi ja tekijyyden kamppailut

Tiivistelmä

Artikkeli tutkii 1960-luvulla käytyjä kamppailuja tekijyydestä. Representaation kriisissä keskiöön nousee perinteisten instituutioiden ulkopuolelle muodostunut kokeellinen avantgarde, varhaisten happeningien kollektiivinen ja prosessinomainen tekijyys. Työni paikantuu teatterihistorian, professiososiologian ja Foucault'n valta-analyysin alueelle. Tarkastelen sitä, miten ohjaajan ja näyttelijän/esiintyjän tekijyydet rakentuivat sosiaalisesti valtaprosessien kautta, millaisiksi muodostuivat ammattialan käytäntöjen ja teorian historialliset jatkumot ja katkokset. Artikkelini osoittaa, mitä sysättiin sivuun, mikä nousi ja nostettiin valtaan. Teatterihistoriallinen näkökulman laajennus asettaa suomalaisen ohjauksen kehityksen modernina teatteriprofessiona aikaisempaa monisyisempään valoon. 1960-luvun tekijyyden kamppailuista avautuu myös kysymys karismaattisen johtajuuden tai ylipäättään karismaattisuuden merkityksestä ja sen sukupuolittuneisuudesta.

Abstract

This article investigates the struggle concerning authorship in the 1960s. The crisis of representation centers on the collective, process-like authorship of the early happenings that originated outside traditional institutions. This paper deals with the history of theatre, profession sociology and Foucault's power analysis. I focus on how the authorships of the director and actor/performer were constructed socially through power processes and what the historical continuums and interruptions of the theory and practices of the professional field were like. The article shows what was pushed aside and what gained or was given power. Extending the theatre-historical viewpoint sheds more diverse light into the development of Finnish directorship as a modern theatre profession. The authorship struggle of the 1960's also arouses the question of the role of charismatic leadership or charisma and its relation to gender differentiation in general.

”Isät valvovat. Kaikenlaiset isät. On käsitettävä yrityksiä vapautua, rikkoa väliä, vastareaktio, palasia – mutta miksi tunne kuin olisi väärällä asialla? Siksikö, että ympäristö painaa? Tällaisessa yhteiskuntajärjestelmässä, joka ei suosi taiteilijoita. Jossa koko valtakunnassa ei ole yhtään täysin vapaata kokeiluteatteria. Mitä voisi enää olla velkaa tällaiselle yhteisölle? Aina hymyilee väärässä paikassa väärille ihmisille.” (Markku Lahtela romaani *Se/* käsikirjoitus, 327)

Ylioppilasteatterin johtaja (1959–1963) Jaakko Pakkasvirta kritisoi vuoden 1960 teatteripäivillä teatterin tuotantoprosessin pakkotahtisuutta ja kulutuskulttuurista, jossa teatteritaiteilijasta oli muiden ihmisten tapaan tullut ”kiireen ja ahdistuksen uhri”:

Näyttelijäkin haluaa kuulua auton ja jääkaapin todellisuuteen. Tämä pakkottaa ansioihin teatterin ulkopuolella, filmissä, radiossa, televisiossa. Lisää suuria rooleja, yhä vähemmän lepoa. Tuloksena on nykyaikaisen porvarin vitsaus: ennenkuulumaton henkinen latteus ja väsähtäneisyys. Sama koskee teatteriohjaajaa, jonka on ’salamannopeasti hypättävä tyylissä toiseen’, oltava eräänlainen asemointikone. Seurauksena on se, että yleisö joutuu katsomaan ’itsensä kaltaisen porvarin kuritonta oleskelua kuristuslaatikossa.’⁶⁵

Draamastudion neuvottelupäivillä samana vuonna Lilla Teaternin teatterinjohtaja (1955–1967) Vivica Bandler suoraan suorasukaisesti nykyteatteria, jossa ”teatterihomma paisuu hyvin organisoiduksi yritykseksi”, jolla on turhan paljon ”haara-liikkeitä” ja jossa näyttelijöistä oli tulossa ”salkunkantajia”:

Joka on maisterismies on luotettava mies. Hyvä on, mutta älköön tuotako akateemisuutta tai kauppakorkeakoulun leimaa teatteriin. Luulo, että tutkimisella, organisoimalla ja järjestelmällisyydellä varmimmin päästään tuloksiin, ei pidä paikkaansa teatterissa.⁶⁶

Pakkasvirran ja Bandlerin kriittiset puheenvuorot olivat alkutahtea sille prosessille, jossa teatteria sekä teatterin ammatteja ja erityisasiantuntijuutta vuosikymmenen kuluessa artikuloitiin uusilla tavoilla. Näissä uudelleen artikuloinneissa keskityn teatterin kokeelliseen avantgardeen. Avantgardessa olennaista oli kriittinen suhde taiteen normeihin ja traditioon. Avantgarde voidaan nähdä Irmeli Hautamäen tavoin dekonstruktiivisena, tietoisena oppositiokulttuurina tai perinteen kyseenalaistavana ja suuren yleisön makua vastustavana vaistonvaraisena oppositiokulttuurina.⁶⁷ 1960-luvulla kokeellisuus piti sisällään esitysestetiikaltaan ja muodoltaan perinteisistä teatteriesityksistä poikkeavia tapahtumia perinteisten

⁶⁵ Pakkasvirta, 1960.

⁶⁶ Bandler, 1960.

⁶⁷ Hautamäki 2003, 170.

teatteritilojen ulkopuolella. Toisin tekemiseen liittyi myös uudenlaista artikulaatiota näyttämötaiteilijoiden rooleista ja tehtävistä. Avantgarde-käsitykseni pohjautuu Peter Bürgerin näkemykseen avantgardesta itsekiittisenä taiteena, joka kritisoi taideinstituutiota ja taiteen yhteiskunnallista asemaa pyrkien myös saattamaan taiteen takaisin arjen yhteyteen ja pois kulutushyödykkeen roolista.⁶⁸ Bürgerille eurooppalaiset avantgarde-liikkeet, ”historiallinen avantgarde”, edustivat hyökkäystä sitä asemaa kohtaan, joka taiteella porvarillisessa yhteiskunnassa oli. Radikaalissa ja itsekiittisessä avantgardessa taiteen ideaa kyseenalaistettiin provokaation keinoin ja purettiin orgaanisen teoksen ideaa. Avantgarde laajensi taideteoksen käsitettä tehden taitelijat ja taiteen tietoisiksi omasta instituutio- luonteestaan.⁶⁹

Artikkelini käsittelee sitä, miten 1960-luvun suomalaisen teatterin avantgarde(t) rakensivat taiteilijoiden tekijyyksiä ja asiantuntija-asemia uudelleen vallan ja valtaprosessien kautta. Tarkastelen erityisesti ohjaajien ja näyttelijöiden asemaa sekä osittain näytelmäkirjailijan roolia. Huomioni kohdistuu myös tekijäasemiin, joissa uudenlaisesta intermediaalisuudesta ja eri taidemuotojen risteytymistä syntyi sekamuotoista kollaboratiivista tekijyyttä.

Toivon tuovani lisävalaistusta teatteriammattien ja tekijäidentiteetin muutosprosesseihin ja niiden historiallisiin ja kontekstuaalisiin reunaehtoihin. Käsittelemän ammatteja relationaalisenä käsitteenä, suhteina, jolloin olennaista on valaista, miten ammattikuntia ja tekijyyttä pyrittiin kontrolloimaan ja toisaalta monopolisoimaan. Pohdittavaksi tulevat myös valikoitumis- ja ulossulkemismekanismit: ketkä olivat tai joutuivat kentän ulkopuolelle, ja mistä syystä.

Artikkelini asettautuu dialogiin ohjaajien ja näyttelijöiden, skenografien sekä valo-, ääni- ja videosuunnittelijoiden ammatteja ja toimenkuvia koskevan tutkimuksen kanssa.⁷⁰ Pyrkimykseni on lisätä ja taustoittaa ymmärrystä teatterialan taiteilija-ammateista ja niiden keskinäisistä suhteista kiinnittämällä huomiota historiallisiin jatkumoihin ja katkoksiin. Paikannun teatterihistoriaan, professio- ja

⁶⁸ Bürger 1984; Sevänen 1998, 154; Hautamäki 2007, 30 – 31: Erkki Sevänen ja erityisesti Irmeli Hautamäki ovat kohdistaneet Bürgerin marxilaiseen avantgarden teoriaan kritiikkiä useasta syystä. Sevänen mukaan Bürgerille taideinstituutio käsitteenä on pikemminkin vallitseva taidekäsitys kuin taideinstituutio. Lisäksi hänen näkemysensä on sekä totalisoiva että pessimistinen suhteessa historialliseen avantgardeen. Bürger ei myöskään tunnista taiteen instituutiosta tapahtuvia mullistuksia ja kapinoita, ja hänellä on välinpitämätön suhde uusavantgardeen. Myönteisenä Hautamäki pitää kuitenkin sitä, että Bürger näkee normien sisältävän valtaa ja olevan siten poliittisia.

⁶⁹ Bürger 1989, 52–53; 22–23, vrt. Siivonen 1992, 65.

⁷⁰ Useissa taidekorkeakoulujen väitöskirjatutkimuksissa on tutkittu, analysoitu ja purettu eri ammatteihin liittyneitä valtakäsityksiä. Pyrkimykseni on ollut löytää vaihtoehtoisia tapoja ajatella tekijyyttä, kyseenalaistaa monoliittista yhteen tekijään (taiteilijaneroon) keskittyvää valtaa. Ks. Hirvikoski, Reija, 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki; Hulko, Pauliina, 2013. *Amoraliasta Riitaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. ACTA SCENICA 32. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Humalisto, Tomi, 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. ACTA SCENICA 27. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Jouko Turkan opetusmetodeja uudelleenarvioivassa tutkimusprojektissa on korostettu näyttelijän itseohjautuvuutta ja valtaa: *Nykynäyttelijän taide horjutuksia ja siirtymiä*. Teatterikorkeakoulu. Maahenki 2011. Seppo Kumpulaisen väitöskirja *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijänkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. ACTA SCENICA 26. Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Riikka Korppi-Tommolan teatteritieteen väitöskirja *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla* (2013) tuo esiin tanssijan näkökulmasta vuosikymmenen murrosta ja koreografioiden toimintatapojen ja liikekielen muodostamista, ja tätä kautta tanssin arjen käytännöistä.

asiantuntijuustutkimuksen⁷¹ sekä Foucault'n valta-analyysin⁷² alueelle. Teoreettisesti ja metodologisesti pidän tarkoituksenmukaisena yhdistää aineistolähtöistä esitys- ja teatterihistoriallista tutkimusta väljästi professioiden sosiologiaan. Työtäni kannattelee foucaultlainen ajatus siitä, että ammattien kehittyminen tapahtuu jatkuvuuksien sijaan pikemminkin murroksina. Tällaisessa prosessissa aikaisemmat "totuudet", käytännöt ja toimintatavat muuttavat jatkuvasti muotoaan. Haluan tehdä näkyväksi näkymätöntä vallan verkkoa, traditioita, ajattelutapoja – Foucault'n järjestykseksi nimittämää. Näin ymmärrettynä valta on tuottavaa. Mielenkiintoni kohdistuu myös pieniin, vähäpätöisiin normalisoinnin eleisiin, joi- ta tapahtuu mikrotasolla.

Monitieteisellä lähestymistavalla toivon pystyväni tavoittamaan aikakauden moniaineisuusutta ja konkreettisista todellisuuksista aukeavaa moninaisuutta. Ei-monoliittinen todellisuus ei pelkästään kutsu vaan suorastaan pakottaa monitieteiseen lähestymistapaan. Näen tehtäväkseni tuottaa perusteltuja ja hyvin argumentoituja, vankkaan empiiriseen todellisuuteen pohjautuvia tulkintoja siitä, miten asiantuntijuuksia alettiin määritellä ja millaiseksi muodostuivat näkemyk-

⁷¹ Profioiden sosiologiassa ja asiantuntijuustutkimuksen kohteena ovat ammattikunnat. Professionaalistuminen nähdään ammatillistumisprosessina, jonka kuluessa työstä kehittyä oma ammattinsa. Ammatit voidaan nähdä jatkumona, jonka toisessa päässä ovat niin sanotut organisoimattomat (non-professiot) ammatit ja toisessa päässä sitten ideaalityypin professiot. Tässä prosessissa funktionalistisen teorian mukaan on erotettavissa erilaisia vaiheita: ammatin harjoittaminen, ammatin koulutuksen organisointi, ammatillisten yhdistysten perustaminen ja järjestäytyminen, pyrkimys suojata työtä esim. lainsäädännöllä, eettisten säännösten muodostaminen. Alan keskeisen teoreetikon, erityisesti lääkäreiden professiota tutkineen Eliot Freidsonin (1923-2005) mukaan profession ideaalityyppi on tiivistettävissä seuraavasti (Freidson 2001, 180; Haapakoski, 2013): 1) työtä tehdään erikoistuneella alalla, jolla on oma teoreettinen perustansa, syntynyt tietotaitoa, ja oma erityisstatuksensa 2) "ammatillisen neuvottelun kautta luotu ja kontrolloitu eksklusiivinen harkintavalta tietyn työnjaon sisällä 3) "ammatin luomiin pätevyyden kriteereihin perustuva suojattu asema sekä ulkoisilla että sisäisillä markkinoilla" 4) "formaali koulutusohjelma, joka sijoittuu työmarkkinoiden ulkopuolelle ja joka tuottaa ammatin kontrolloimaa ja korkeakoulutukseen yhdistettyä pätevyymistä" 5) "ideologia, joka sitouttaa vahvemmin hyvän työn tekemiseen kuin taloudellisen varallisuuden keräämiseen sekä laadukkaaseen työhön kuin kustannustehokkaaseen työhön". Kriittinen teoria puolestaan kiinnitti huomiota professionaalistumisen reunaehtoihin. Tällöin kiinnitetään huomiota siihen, mikä kontrolloi, säätelee ja organisoii jonkun ammattiryhmän toimintaa. Täysin kehittyneitä teatteriprofessioita luonnehtivat seuraavat tekijät: korkea akateeminen koulutustaso, ne hoitavat yhtä kulttuurin palvelutehtävää, ammatin autonomia, ammatin sisäinen lisääntymissäätely eli koulutusvalintoihin, pätevyyssehtoihin ja ammatinvalintoihin liittyvä säätely- ja määrittelyvalta (pätevyyden ja rekrytoinnin kontrolli), erikoiskvalifikaatiot, jotka hankitaan ammatin kontrolloiman erityiskoulutuksen tuottamina tietoina, taitoina ja valmiuksina. Taideammattit asettuvat hyvin professio- ja asiantuntijuustutkimuksen kehyksiin. Niillä on oma kulttuurinen ja taiteellinen perustansa, oma pitkälle kehittynyt eristäytyvä asiantuntijakieli ja siihen kytkeytyvä käsittejärjestelmä, profession harjoittajat ovat organisoituneet järjestöiksi. Modernin teatterin koko 1900-luku oli kehitysvaihetta, jossa syntyivät eriytyneet ja erikoistuneet ammattikunnat myös teatterin piirissä. Näitä ns. moderneja professioita luonnehtii autonomia, tarkkarajaisuus, koulutus, ammattikuntien/liittojen perustaminen, yhteinen etujenvallonta, koulutusstandardien luominen.

⁷² Foucault'n valtateoreettinen ajattelu osoittautuu tässä käyttökelpoiseksi. Foucault'han mukaan valta on kaikkialla läsnä. Genealogian mukaisesti ei huomion kohteena ole valta sinänsä vaan valtasuhteet ja se, miten tekijyyksistä kamppailtiin ja niitä rakennettiin erilaisin hallintakäytännöin ja -tekniikoin. Hallinta käsitteenä kuvaa tapoja, joilla valta säätelee ja muuttuu hienosyisesti arkipäivän käytänteiksi. Valta on ennen kaikkea kykyä ja mahdollisuutta määrittellä se, mikä on mahdollista ja tavoiteltavaa, oli sitten kyse politiikasta tai teatterin ammattikunnista, erilaisista tekijyyksistä ja tekijäpositioista, niihin valmentavasta koulutuksesta, esitysten ilmaisukielestä tai koko teatterin rakenteellisesta kehittämisestä. Foucault tutkii ennakoimattomia tapahtumia ja tilanteita, sisäistä liikettä ja monimuotoisuutta. "Polveutumisen" tutkiminen tarkoittaa Foucault'lle "menneen säilyttämistä sille ominaisessa hajaannuksessa". (Foucault 1998, 75; Foucault, 1980 (1975), 34.)

set tekijyydestä tai tekijyyksistä. Tärkeänä pidän sitä, että pystyn tavoittamaan sen, mitä yhteiskunnassa, kulttuurissa ja teatterissa ajallis-paikallisesti tapahtui.

Representaation kriisi ja taiteilijoiden uusi rooli

Useat tutkijat ovat nostaneet esiin 1960-luvun modernisoituvan yhteiskunnan taiteilijoiden uudelleenasetoinnin ja ongelmat suhteessa representaation kriisiin. Mimesis, todellisuuden jäljittely, oli olennainen osa realistisen kirjallisuuden, taiteen tai teatterin luonnetta. Mimesiksen käsite on sittemmin korvautunut representaatiolla, joka ymmärretään todellisuuden tulkittamiseksi ja merkityksellistämiseksi. Representaatio ei ole todellisuuden mimeettistä jäljentämistä tai sen esittämistä absoluuttisena, vaan se ymmärretään jonkun edustamiseksi ja esittämiseksi. Taide ei jäljennä vaan representoi historiallisen todellisuuden yleistä, jaettavaa kokemusta. Muuttuneiden olosuhteiden seurauksena representaation kriisissä taiteessa ei enää vallitsekaan ongelmatonta suhdetta todellisuuteen ja tapaan, jolla teokset tuottavat, esittävät tai välittävät todellisuutta. Tässä kriisissä kieli, maalaus tai teatteri osoittautuu epätäydelliseksi välineeksi kuvata todellisuutta, ja totutut esittämisen tavat koetaan riittämättömiksi.⁷³ 1960-luvun alun kokeelliset esitykset sekä taiteelliseen ja poliittiseen avantgardeen sisältyvät uudelleenmäärittelyt pyrkivät ratkaisemaan representaation kriisiä ja määrittelemään tekijyyttä uudelleen. Samankaltainen kehitys on nähtävissä myös muilla taiteenaloilla.

Kirjallisuudessa representaation kriisi näyttäytyi vallitsevien kirjallisuuskäsitysten muutoksena, neuvotteluina kirjailijoiden uusista tekijärooleista, joissa vanhojen ammatti-identiteettien ja tehtävien sijaan rakennettiin uutta kriittisessä suhteessa aiempaan rooliin.⁷⁴ Runoilijan yhteiskunnallista tehtävää oli määritelty uudelleen Turun runoseminaarissa 1962. Kirjailijalta ryhdyttiin vaatimaan sitoutumista ja kannanottoja: ”Elitistisen runoilijan” vastapainoksi tuli ”sosiaalinen, dynaaminen runoilija”. Vaadittiin taiteen demokratisointia ja kirjailijan ja arkielämän kohtaamista. Kirjallisuuden ei enää pitänyt eristäytyä muilta elämänalueilta irralliseksi saarekkeekseen vaan teosten tuli olla tekoja ja yhteiskunnallista toimintaa.⁷⁵ 1960-luvun musiikin murrosta tutkinut Tarja Rautiainen on nähnyt yhdysvaltalaisen taideradikalismien pyrkimyksenä vapautua ”taiteen instituutio-naalisista kahleista”, mihin samanaikaisesti vähitellen liittyi vasemmistolainen keskustelu taiteen ja taiteilijan tehtävistä.⁷⁶ Vastaavaa keskustelua käytiin myös elokuva-alalla. Suomalaisen elokuvan kriisipuhe oli alkanut jo 1950-luvulla. Elokuvan studiojärjestelmän hajottua 1950- ja 1960-lukujen taitteessa ja jäseny-

⁷³ Veivo 2011, 24–45;

⁷⁴ Kirjallisuuden tutkimuksessa, vrt. Karkama 1997, 219–233, älymystön aseman kriisiytymisen myötä tarve oman aseman reflektointiin; vrt. Komulainen 2009, tutkimuksen kohteena Markku Lahtelan *Se-romaani* suhteessa representaation kriisiin; vrt. Arminen 2009, Timo K. Mukan myöhäistuotanto ja kirjallisuuskäsitys.

⁷⁵ Turun runoseminaarissa 1962 määriteltiin runoilijan tehtävää uudelleen; vrt. Tarkka 1996; Aseman ja tehtävien uudelleenmäärittely on nähty myös yhteydessä suunnitteluun, Niemi 1999. Kirjailijan tehtävän uudelleenmäärittely on nähty myös ”elitistinen kritiikkinä”, Kunas 1981, 83; keskustelua käytiin ”epäpuhtaasta runoudesta”. Ralf Långbackan ja Helke Sanderin kirjoitukset Brechtistä Parnassossa (Parnasso 7/1964, 7/1965) liittyivät samaan keskusteluun epäpuhtaasta taiteesta. Vrt. Arminen 2009, 65–69; 283–289.

⁷⁶ Rautiainen 2001, 79–80.

essä 1960-luvulla uudelleen ns. uuden aallon elokuvakäsitys oli lähtökohdiltaan tekijä- ja ohjaajakeskeinen näyttelijä- ja studiokeskeisyyden sijaan. Representaation kriisistä kieli uuden elokuvanäkemyksen ilmausuttu pyrkimys ”todenmukaisuuteen”, ”aitouteen” ja ”luontevuuteen”, mistä syystä pesäeroa tehtiin paitsi studiojärjestelmään myös ”teatterillisuuteen” ja ”teatterinäyttelemiseen”, jotka näyttäytyivät suurien eleiden ”teatraalisuutena”.⁷⁷

Representaation kriisissä teatterin tehtäviä määriteltiin uudelleen, samoin ohjaajan ja näyttelijän asemia. 1960-luvun kamppailuissa kyse oli tekijäpositioista ja tekemisen tavoista, tarpeesta luoda uudenlaisia tapoja hahmottaa yhteiskunnallista todellisuutta ja maailmaa. Ensimmäisessä vaiheessa kriitikkoina olivat erityisesti Jaakko Pakkasvirta ja kirjailija Markku Lahtela, joiden kritiikki kohdistui teatterin tavaraluonteeseen ja esiintyjän ja katsojan väliseen kommunikaatiosuhteeseen. Keskeisenä tavoitteena oli vapauttaa näyttelijä. Pakkasvirran ja Lahtelan ajattelussa voi kuulla kaikuja Georg Lukácsin tavaramuodon marxilaisesta analyysistä ja hänen esineellistymisteoriastaan sekä kriittisen teorian filosofilta Herbert Marcuselta. Vuonna 1964 ilmestyneessä ja Lahtelan vuonna 1969 suomentamassa ja esipuheella varustamassa *Yksiuotteisessa ihmisessä*⁷⁸ Marcuse kirjoittaa, miten ihmiset tunnistavat itsensä tavaroiden avulla, he löytävät sielunsa autoistaan, hi-fi-laitteistaan ja stereoistaan, monitasokodeistaan ja keittiönsä varusteista. Kapitalistisessa yhteiskunnassa kuluttaminen ja viihde tarjosivat korvike-elämyksiä. Lahtelan teokset olivat yhteydessä Lukácsin tavaroitumisen käsitteeseen ja sen tuottamaan vieraantumiseen. Marcuse näki medioiden manipuloivan kuluttajia. Vuonna 1955 ilmestyneessä teoksessaan *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry* Marcusen kritiikki kohdistui ihmisen psyykeä muokanneeseen sivilisaatioon ja rationalismiin. Sivilisaatio oli tukahduttanut ja torjunut viettejä vapauttamalla oli mahdollista kapinoida. Marcusen mukaan järki oli vallannut ylikorostuneen aseman moderneissa yhteiskunnissa, joissa vallitsi ”järjetön rationaalisuus tai rationaalinen järjettömyys”: ”Vallitsevan järjen muoto on sulkenut ulkopuolelleen ruumiillisuuden, aistisuuden ja nautinnon.”⁷⁹ Ylioppilaslehden valkankumousnumerossa itsenäisyyspäivänä 1968 ilmestyi Markku Lahtelan Marcusea esittelevä artikkeli, jossa kirjoittaja pohti teollisuusyhteiskunnan ongelmia.⁸⁰

Pakkasvirran ja Lahtelan ajattelussa kaikui ennakoivasti valistuksen dialektiikka ja sen pessimistinen nykykulttuurianalyysi: teatteri taiteena oli jäämässä yhteiskunnan rationalisointi- ja standardointipyrkimysten jalkoihin, ja taiteilijoista oli tulossa mukautujia. Adorno kirjoitti 1970-luvulla:

Taiteen tehtävä ei ole osoittaa vaihtoehtoja vaan vastustaa yksin muodollaan maailmanmenoa, joka asettaa pistoolin pysyvästi ihmisten ohimaille... Kafkan proosa ja Beckettin näytelmät, tai hänen todella hirviö-

⁷⁷ Koivunen 1996.

⁷⁸ Marcuse, 1969,33. Herbert Marcuse oli Theodor Adornon, Max Horkheimerin ja Erich Frommin rinnalla yksi Frankfurtin koulukunnan kriittisen teorian ajattelijoista, josta tuli 1960-luvun opiskelijaradikalismien ”guruhahmo”.

⁷⁹ vrt. Lähde, Ville, ”Herbert Marcuse: ”Yhteiskuntakritiikin perustaa etsimässä” niin & näin 3/2001. Lepistö, 2011.

Tämä sivilisaatiokritiikki sivuutettiin vuosikymmenen kuluessa ja nousi esiin Jouko Turkan myötä.

⁸⁰ Lahtela, 1968.

mäinen romaaninsa *L'Innommable*, vaikuttavat tavalla, johon verrattuna virallisesti sitoutuneet teokset näyttävät pantomiimeilta. Kafka ja Beckett herättävät sen pelon, josta eksistentiaalisuus vain puhuu. Riisumalla pinnallisen vaikutelman he räjäyttävät sisältäpäin esiin sen taiteen, jota sitoutunut julistus alistaa ulkopuolelta, siis vain pinnallisena vaikutelmana. Heidän teostensa vangitsevuus pakottaa siihen asenteen muutokseen, jota sitoutuneet teokset vain vaativat.⁸¹

Jaakko Pakkasvirralle suomalainen teatteri näyttäytyi teatterin tekemistä vaikeutavana ”porvarillisen yhteiskunnan viihdemuotona, hupilaitoksena” ja ”viihdetuotannon myyntiartikkelina”, jota myytiin samoin ”liikepsykologisiin” periaattein kuin mitä tahansa tuotetta. Teatteri sai julkista tukea, mutta ”tällä kulttuurihyväntekevyydellä” yhteiskunta pelkästään ”tyydytti kulttuuritahtoa” suostuen ”sosiaalihygieenisiin toimintoihin”. Teatteri oli jätetty ”vapaan kilpailun uhriksi”, joka tarjosi ”viihdeteollisuuden käyttökonekonein [--]totuttua, tuttua, aina samaa”: käyttödramatiikkaan pohjautuvia esityksiä. Ohjaajista oli Pakkasvirran sanoin tullut viihdeteollisuuden keinoja hyödyntäviä ”käyttöinsinöörejä”. Eikä tässä vielä kylliksi. Pakkasvirran synkän oirekuvauksen mukaan teatteri suurten joukkojen taiteena kärsi myös ”sivistyskadosta”. Pakkasvirran ratkaisuehdotukset kriisiin olivat ”puhtaan” teatterillisiä, ja ne koskivat ohjaajan roolia ja uusia esitysmuotoja. Pakkasvirta ehdotti 1) ohjaajan teatteria 2) vapaan näyttämöleikin teatteria 3) tyyliä liikunnan teatteria 4) akustisen ja optisen rytmin teatteria.⁸²

Teatterintekijän yhdeksi tehtäväksi tuli horjuttaa perinteistä esiintyjän ja katsojan kommunikaatiosuhdetta: Markku Lahtelan mukaan teatterissa ei ollut riittävästi tutkittu ”kommunikaatitilanteen radikaalia muuttamista”: [--] ”sellaisena kuin teatteri nyt on se ei ole vain poliittisesti tehoton vaan sitä on mahdoton elävästi kytkeä mihinkään niistä asioista mitä nyt on tapahtumassa.”⁸³

Jaakko Pakkasvirran ja Markku Lahtelan kaltaiset taiteilijat pohtivat, minkälaista voisi olla teatteriin sisältyvä avantgardistinen potentiaali, oliko mahdollista teatterin keinoin tuoda ajankohtaisia kriittisiä näkökulmia teatteria koskevaan keskusteluun. Teatterin 1960-luvun avantgarden ensi vaiheessa teatterintekijät kritisoivat teatteri-instituutiota, siellä toimivia taiteilijoita, ohjelmistoja ja ilmaisukieltä. Taiteellinen avantgarde purki esityksen oletettua väline-erityisyyttä: esitys ei todentuaakseen välttämättä tarvinnut perinteistä teatteritilaa, teatterin kurkistusluukkunäyttämöä, ei liioin perinteiseen muotoon kirjoitettuja näytelmiä. Esiintyjänkään ei tarvinnut olla ammattinäyttelijä.

Ohjaajan tehtäväksi nousi Pakkasvirran ajattelussa toimia näyttelijöiden kulttuurivammojen vapauttajana. Ylipäättään juuri vahvan ohjaajuuden kautta nähtiin mahdolliseksi vastustaa teatterin tavaroitumista. Paradoksaalisesti Lahtelan näytelmäkirjailijan valtaa purkavat tekstit tulivat vahvistaneeksi ohjaajan valtaa. Välimaaston muodosti happeningien tekijyys, joka ei paikantunut näytelmäkir-

⁸¹ Adorno 1977, 180, 191; Kellner 2006, 129.

⁸² Pakkasvirta 1960.

⁸³ Lahtela 1966.

jailijaan, ei myöskään ohjaajaan perinteisessä mielessä vaan tapahtumalliseen yhteistekijyyteen.

Kollektiivinen tekijyys ja kollaasitekstit

Taiteidenväliset happeningit toteutettiin ”puhtaamman taiteen puolesta” ja ne kohdistuivat tavaroitunutta ja kaupallistunutta taidetta vastaan.⁸⁴ Tämän ”yhdistettyjen keinojen teatterin”⁸⁵ instituutioiden ulkopuolella toteutuva, taiteidenvälinen kollektiivinen tekijyys antoi happeningejä tutkineen Arja Elovirran mukaan kyytiä ”luovalle taiteilijanerolle” ja ”kontemplatiiviselle katsojalle” sekä orgaanisen taideteoksen idealle. Multitaiteilijoiden happeningeissä tehtiin Kirbyn ajattelun mukaisia matriisittomia esityksiä, joissa tavoitteena oli luoda yhteistyön ja yhteisvastuun taidetta. Nämä varhaiset kokeilut osoittavat Elovirran mukaan juuri vaihtoehtoisia tekijyyksiä.⁸⁶ Happeningeissa esitys oli prosessi, tekemistä ja sosiaalista toimintaa. Tapahtumalliset ja ruumiillisuutta korostavat esitykset eivät viitanneet itsensä ulkopuolelle. Happeningeissä harjoitettiin uudenlaisia kirjoittamisen, ohjauksen ja esittämisen strategioita: esityksen ja teatterin ontologia asemoitiin uudelleen. Happeningeissä harjaantumattomat esittäjät tekivät arkipäiväisiä tekoja muuttaen näin käsitystä ”taitoon” ja ”taidokkuuteen” perustuvasta esittämisestä.⁸⁷ Näytelmäkirjailijaa, ohjaajaa, näyttelijää tai lavastajaa ei nähty alkuperäisenä liikkeellepanijana tai teoksen määrittäjänä. Tällaiset tekijäroolit olivat happeningeissä merkityksettömiä esitystapahtuman materiaalisuuden ja uudenlaisen katsojasuhteen rinnalla. Voidaan myös ajatella, että ”harrastajasiintyjien” käyttö tavoitteli uuden elokuvan kaltaista ”aitoutta”. Ehkä elokuvassakaan harrastajanäyttelijöiden käyttö ei johtunut pelkästään vuosien 1963—65 ammattinäyttelijöiden lakosta.

Markku Lahtelan kokeelliset happening-näytelmät tai tekstikollaasit *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* 1962, *Skorpionen* 1964 ja *Kevätsadetta* 1965 olivat realismin konventioita kyseenalaistavia tekstejä, joissa ei ollut mahdollista nojata mimesiksen mekanismeihin. Tekstikollaasi *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* oli tarkoitettu kirjailijan esipuheen mukaan ”kokeilevalle teatterille” ”ohjaajan näytelmäksi”. Kirjailija sanoo kirjoittaneensa vain välttämättömän tekstimateriaalin ja jättäneensä ohjaajalle vapaat kädet:

On annettu vain repliikit. Replikkien väliinkin on jätetty tyhjää tilaa osoittamaan, että on kyse erillisistä repliikeistä. Ohjaaja voi vapaasti yhdistellä eri repliikkejä, hän voi jopa, mikäli siihen pystyy, muuttaa repliikkien järjestyksen, lisätä toistoja, vähentää toistoja, ja niin edelleen. Tämän

⁸⁴ Sederholm 2000, 32.

⁸⁵ Kostelanitz, 1966.

⁸⁶ ks. Elovirta, 1996; Elovirta 2006, 147.

⁸⁷ 1960-luvun näyttelemisen vapautumispyrkimyksissä ja teatterin esittämisen ontologisten kysymysten pohdinnassa on yhteisiä tekijöitä tanssissa tapahtuneeseen kehitykseen. vrt. Monni, 2006. Monnin artikkeli Deborah Hayn uuden tanssin paradigmasta ja irrottautuminen idealistisesta tanssietetikasta; vrt Korppi-Tommola 2013, Merce Cunningham.

moraliteetin ei välttämättä tarvitse olla moraliteetti kuolemasta eikä sen välttämättä tarvitse olla myöskään moraliteetti. Nimi on lähes sattumanvarainen. Nimen painopiste on jälkimmäisessä osassa: kasalle näyttelijöitä.⁸⁸

Lahtelan mukaan ihmiset eivät halunneet tulla opetetuiksi tai opastetuiksi, mutta ”ohjaaja haluaa, että kolme perustekijää, näyttelijämateriaali, näyttämömateriaali ja tekstimateriaali, olisivat mahdollisimman vapaasti hänen hahmoteltavissaan.” Lahtela vastusti ajatusta kirjailijasta oman tekstinsä ylimpänä auktoriteettina. Hänen näkemyksensä ennakoivat Roland Barthesin näkemyksiä avoimesta tekstistä ja tekijän kuolemasta. Barthesin mukaan jokaisella on vapaus tulkita tekstejä:

Kun tekstile annetaan Kirjailija, se pakotetaan pysähtymään, se varustetaan lopullisella merkityksellä. Kirjoitus suljetaan. [--] Kun kirjailija on löydetty, teksti ”selitetään”, ja kirjallisuudentutkimus on voittanut. Ei siis ole lainkaan hämmästyttävää, että historiallisesti Kirjailijan valtakausi on ollut myös kirjallisuuden tutkimuksen valtakautta.⁸⁹

Lahtelan *Moraliteetissa* ei ole roolihenkilöitä, siinä on 184 numeroitua repliikkiä, joista ei muodostu lineaarisesti etenevää tapahtumaa tai yhtenäistä toimintaa. *Moraliteetin* tekstimateriaalissa toistuu tuttuja katkelmia lastenlorusta (Entten tentten teelikka mentten...), ”Siunaa alku, siunaa loppu, siunaa keskikohta” sekä ironinen kiitos: ”Minä kiitän tätä kaupunkia siitä, että katujen kulmissa on kyltit, jotta tiedän minne minä olen menossa – ja edelleen minä kiitän, että on numeroita ja nimikilpiä ja sitten taas nimiä ja kasvoja, jotta minä tiedän, minne olen tullut ja keiden kanssa minä puhun.” Tekstiin sisältyy ruumiin jäykistymistä odottavien rituaali, tekstissä toistuvat numerot ja ajan kiertokulku. Jaakko Pakkasvirran ohjauksessa teksti esitettiin kuoron avulla, taustalle oli projisoitu otteita filosofisista teksteistä, puheotteita, vallankumousta, tuotantosuunnittelua ja Marxin *Pääomaa* iskelmäksi sovitettuna. Pantomiimin tukena oli Juhana Blomstedtin tekemä ihmisen luuranko. Pantomiimia hyödyntävä esitys leikitteli äänen ja eleen mahdollisuuksilla.

Vesa Haapalan mukaan sitaatteja hyödyntävä kollaasi on osallistuvaa taidetta. Kollaaseissa tarkka ja viimeistelty muoto syrjäytyy sattumanvaraisesti koostetun, monia ajatus- ja kirjoitusparadigmoja rinnakkain kuljettavan rakenteen tieltä.⁹⁰ Lahtela liikkui samoilla teillä kuin Pentti Saarikoski, joka esitti vuonna 1963 uudenlaisen runouden vaatimuksena sanojen ja lauseiden tasa-arvoisuuden tuoden esiin myös vaateen siitä, että runouden on vallankumouksen osailmiöinä tutkit-

⁸⁸ Lahtela, 1962.

⁸⁹ Barthes 1993 (1968), 115–116; ”Tiedämme nyt, että teksti ei koostu joukosta peräkkäisiä sanoja, jotka ilmentävät vain yhtä, tavallaan teologista merkityksestä joka olisi kirjailija-Jumalan ’sanoma’. Sen sijaan teksti ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehoista syntynyt lainausten kudos.”

⁹⁰ Haapala 2007, 291.

tava ”kielen hajoamisen ilmiöitä” ja ”kielen rakentumisen ilmiöitä”.⁹¹ Kieleen materiaalina keskittynyt tekijyys näkyi Lahtelan ajankohtaisia ilmiöitä sisältävissä kollaasiteksteissä, jotka eivät tarjonneet selkoversioita todellisuudesta vaan pakottivat katsojankin utojen merkitysyhtymien ja assosiaatioiden poluille. Tekstien esityksellisiä arvoituksia ei perinteisellä roolityöskentelyllä ratkottu. Tekstikollaasien eri materiaalien keskinäinen tasa-arvo teki eri taiteenalojen tekijöistä keskenään aikaisempaa tasa-arvoisempia.

Lahtelan kollaasitekstit rikkoivat ajatusta eheästä ja autonomisesta taideteoksesta, niiden kokeellisuus ja avantgardistisuus hakee vertaistaan suomalaisten näytelmien ja suomalaisen teatterin historiassa. Tämän ”kokeellisen avantgardistin” merkitys suomalaisen proosan uudistajana ja sukupolvikapinoitsijana on tiedossa ja arvostettu,⁹² sen sijaan syrjään ovat jääneet hänen näytelmänsä. Oliko Lahtela ns. väärän hevosen kyydissä taiteellisena avantgardistina ja Ylioppilasteatterin oppositiolinjalaisena. Eikö Lahtelan ajattelulle ja näytelmille ollut yhteiskunnallisessa avantgardessa tai ylipäätään suomalaisessa teatterissa enää sijaa? Lahtelan tapaus osoittaa, että näytelmäkirjailijan ja dramaturgin suhde teatteriin ja ohjaajien tapa käyttää näytelmiä, dramatisointeja ja muita tekstimateriaaleja on tärkeä, teatteriprofessioiden selvittämistä kaipaava alue.

Näyttelijä – akrobaatista yhteiskunnalliseksi esiintyjäksi

Näyttelijänä oleminen ja näyttelemisen konventiot asetettiin kyseenalaisiksi. Jaakko Pakkasvirta oli jo aiemmin Draamastudion neuvottelupäivillä syksyllä 1960 kiinnittänyt huomiota teatterin nykyongelmiin näyttelijän näkökulmasta.

Näyttelijän on käytettävä olemukseensa kätkeytyvät ilmaisumahdollisuudet totaalisesti, hänen on oltava akrobaatti sekä hengessään että ruumiissaan. Näyttämöllä oleminen ei ole arkiolemista. Luonnollisuus ei ole taiteellinen päämäärä. Ihmisjäsenistä on otettava [irti] kaikki mahdollinen. Ääni ei saa rajoittua sanan julkituomiseen, vaan kurkkutorven äänentuotamismahdollisuudet on tutkittava loppuun saakka.⁹³

Pakkasvirta näki näyttelijän akrobaattina, joka suorittaa ”narrinhyppyjään yhä korkeammalle ja korkeammalle jääden leijumaan ilmaan”. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämässä *Studia Artica* -luentosarjassa keväällä 1964⁹⁴ Pakkasvirran luento edelsi rajoiltaan avoin, avantgardistiseksi manifestiksi luonneh-

⁹¹ Saarikoski 1963, 8: ”Ideologisen hajoamisen ja kielen hajoamisen aikana, kun suurten muutosten järkytykset järkyttävät meidän mieltämme, tällaisen merkitsevän runouden tulee olla sisällöltään dialektista, olipa se muodoltaan monimutkaista tai yksinkertaista. [...] Niin kuin maisemien maalaajalle maisemien, niin tulee runoilijalle sanojen ja sanoista muodostuvien lauseiden olla kaikkien yhtä tärkeitä, keskenään tasa-arvoisia. Ministerin tai professorin sanat ja lauseet eivät ole arvokkaampia kuin ministerin autonkuljettajan tai professorin kotiapulaisen sanat ja lauseet. Ja vielä enemmän: myöskään runoilijan omat sanat ja lauseet eivät hänelle saa olla missään erikoisasemassa, vaan niiden tulee olla tasa- arvoisessa asemassa muiden sanojen ja lauseiden joukossa”

⁹² vrt. esim. Tarkka 1980, 111–113 ; Komulainen 2009.

⁹³ Pakkasvirta, 1960.

⁹⁴ Pakkasvirta, 1964.

dittava *Suunnitelma tapahtumiksi* -esitystapahtuma. Ylioppilaslehdessä julkaistu Pakkasvirran yksityiskohtainen esityskäsikirjoitus antaa kuvan tapahtuman rakentumisesta, erilaisista fragmentaarista kohtauksista, onomatopoeettisuutta tai sanojen materiaalisuutta korostavasta lähestymistavasta, absurdiudesta tai surrealistisuudesta. Tekstissä sekoittui onomatopoeettista materiaalia, katkelma *Hamlet*-monologista, Markku Lahtelan tekstien katkelmia ja Kaisa Korhonen laulamassa Arvi Kivimaan juhlarunoa *Näyttämön lumous*. Puolitoista tuntia kestäneessä tapahtumassa esiintyjät harjoittelivat yleisön saapuessa. Esiripun noustessa ja valojen himmetessä esiintyjät kulkivat ryhmissä näyttämöltä salin taakse laulaen "siunaa alku, siunaa loppu, siunaa keskikohta". Näyttelijät vastasivat paikalle ilmestyvän esitelmöitsijän "jibidididii"-replikkeihin, saapuivat kynttiläkulkueena ja loitsuja (muni, muni, mani-man, meni-men) lausuen salin molemmille puolille ja jäivät etunäyttämön reunalle. Esitelmöitsijä lauloi Paul Ankan *The Lonely Boy* ja esitti *Hamlet*-monologin katkelmia. Esitelmöitsijän esittäessä ajatuksiaan Korhonen lauloi Kivimaan runoa, esitelmöitsijä jatkoi puheitaan pyytäen yleisöltä ja näyttelijöiltä lupaa rakastaa. Tapahtuman päätteeksi Pakkasvirta ja Jukka Sipilä esittivät Edna St. Vincent-Millayn *Aria da Capon*.

Minkälaisella artikulaatiolla Pakkasvirta tutki teatterin ja yhteiskunnan suhdetta? Yksi selkeä viesti oli se, että Pakkasvirta vastusti taidetta propagandan välineenä. Hänen lähtökohtansa olivat 1950-luvun taidefilosofiassa, Susanne K. Langerin (1895-1985) teoksessa *Feeling and Form* (1953). Langerin mukaan taide oli symbolisessa muodossa tapahtuvaa taiteilijan tunneilmaisua. Pakkasvirralle taide-teos oli Langerin näkemysten mukaisesti tällainen symbolinen muoto ja projektio tunne-elämän tapahtumista: "Teatteritaide käyttää ilmaisussaan monia keinoja, jotka houkuttelevat pitämään sitä erityisen yhteisöllisenä taiteena, suurten joukkojen taiteena. Teatterissa muodostuu yleisö, tietyssä mielessä ihmiset menettävät yksilöllisyytensä yleisöelämysten kustannuksella."⁹⁵ Pakkasvirran mielestä teatteri yhteiskunnallisena taiteena toimi huonosti propagandan välineenä: "[--] kun sille tehdään väkivaltaa kuten esim. sosialistisessa realismissa on tapahtunut, se muuttuu ikävyyttäväksi ja kääntyy helposti raiskaajiaan vastaan."⁹⁶ Pakkasvirta arveli Brecht-näkemystensä närkästyttävän suomalaisia Brecht-asiantuntijoita. Hänelle Brecht ei ollut niinkään "yhteiskunnallisen teatterin määrittelijä" vaan teatterin taiteellisen tehtävän määrittelijä. Vieraannuttamisefekti oli Pakkasvirran mukaan vapauttanut näyttelijät "omien tunteiden mellastuksesta" "tunnusymbolien tasolle" ja hänen kritiikkinsä kohdistui tapaan, jolla Brechtin oivalluksista oli tehty "kaupallisen teatterin myyntiartikkeleita". "Puhtaan taiteen vaatimukseen" Brecht oli Pakkasvirran mukaan "vihattu sosialistisessa" leirissä. Häntä ei näin ollen onnistunut tuhoamaan kaupallinen, ei liioin sosialistinen teatteri. Pakkasvirta puhui puhtaan taiteen puolesta:

Teatteri voi vaikuttaa yhteiskuntaan rakentavasti vain jos se on puhdasta taidetta, taiteellisen muodon puhdasta rakentamista, ilman suoranaisia sosiaalisia, moraalisia tai viihdetendenssejä. Jo viihdeteatteri on yhteis-

⁹⁵ Pakkasvirta 1964.

⁹⁶ Emt.

kunnan vastainen, koska se suosii passiivista asennoitumista. Samoin on moraalinen tendenssi yhteiskunnan vastainen, koska se suosii passiivista asennoitumista.⁹⁷

Pakkasvirran esitysten tavoitteena oli purkaa näyttelemiseen liitettyjä näkymättömiä esityksellisiä imperatiiveja. Hän korosti yksilöpsykologista ahdistuneisuudesta vapautumista. Jälkeenpäin Pakkasvirta arvioi Ylioppilasteatterin merkityksen ”sodanjälkeisen sukupolven yleisenä vapautumisprosessina”. Vapautuminen tarkoitti erityisesti näyttelijöiden vapauttamista, luopumista ”pakonomaisesta ammatillisesta ohjauksesta” ja ilmaisun kokonaisvaltaistumista tilanteessa, jossa tekstin ja esitysohjeiden nähtiin asettavan liian ahtaat rajat. Pakkasvirran näyttelijän työtä käsittelevässä manifestissa korostui toisaalta esitystapahtumallinen ruumis, toisaalta notkea plastinen ruumis.

Markku Lahtelan tekstien avantgardistinen kokeileva muoto venytti draaman käsitettä äärimmilleen rikkoen tekstin auktoriteettiasemaa. Tekstien vaateet näyttelijälle ja ohjaajalle olivat uudenlaisia. Ne purkivat psykologista, henkilöahmoille ja todellisuuden representaatiolle rakentuvaa teatteria kieltäytyessään tarjoamasta mahdollisuutta jäljitellä inhimillistä toimintaa ja luoda henkilöahmoja tai identiteettejä. Teksteissä oli näyttelijän ja roolihenkilön sekä esityksen ja ympäröivän todellisuuden välinen sidos katkaistu. Esitykset uhmasivat syy-seuraussuhteen logiikkaa ja representaatiota. Ne tutkivat teatterin ja esityksen perusmateriaalien merkityksiä. Numeroituihin anonyymeihin vuorosanoihin ei sisältynyt rooleja, sanojen lausujaa ei ollut määritelty. Tekstit eivät olleet perinteisessä mielessä dialogeja. Niihin ei sisältynyt parenteesseja, joissa olisi selvitetty, kuka puhuu ja tai kenelle. Assosiaatiovyörynä sanakollaasit sisälsivät sanomalehdistä ja muualta silloisesta julkisuudesta irrotettuja sanoja, jotka liittyivät mainos- ja kulutusyhteiskunnan informaatioon. Lahtelan tekstit eivät tarjonneet yksiselitteisiä merkityksiä. Niissä ei ollut juonta, niiden fragmentaarinen rakenne ja sattumanvaraisuus muistuttivat dadaismia eikä mikään määritelty, miten tekstejä tulisi esittää.⁹⁸

Pakkasvirtalainen näyttelijä oli eräänlainen *commedia dell'arten* maastossa liikkuva, kehonsa hallitseva akrobaatti. Tämänkaltainen näyttelijyys näyttäytyy pitkälti kurinalaisena ruumiillisuutena vapautumispyrkimyksistä huolimatta. Markku Lahtelan tekstit tarjosivat näyttelijälle epä-näyttelijyyttä, esittämistä vailla henkilöahmon tai roolikaaren auraa. Otso Appelqvistin näyttelijä jatkoi Pakkasvirran tiellä: hän oli ”psykofyysisesti vapautunut” anarkistinen(kin) ihminen, ennen kaikkea yksilö.

Yksilöllinen taiteilija versus kollektiivinen ryhmäidentiteetti

Esteettisen avantgarden ja poliittisen avantgarden tekijäkamppailuissa, jotka kumuloituivat Ylioppilasteatterissa vuosina 1964–66, yksilöllinen taiteilijaidentiteetti vaihtuu vähitellen kollektiiviseen ryhmäidentiteettiin. Marxilaisuuden nousun

⁹⁷ Emt.

⁹⁸ Lahtelan tekstikollaasit ovat esimerkkejä varhaisista postdraamallisista teksteistä, vrt. Lehmann, 2009 (1999).

myötä painopiste siirtyi yksilötaiteesta yhteiskunnallisiin kollektiivisiin prosesseihin.⁹⁹ Tekijäidentiteetti käsityksenä taiteilijan ja taiteen tehtävistä sekä suhteessa yleisöön alkoi asemoitua ja arvottua eri tavoin kuin ennen. Tämä jännitteinen kiista avantgarden tekijyyksistä – kamppailu autonomiaestetiikan ja poliittisen sitoutumisen välillä – on jäänyt vaille suurempaa huomiota. Avantgardetekijyyteen keskittyvän mikrokuvan rinnalla ja suhteessa siihen on kuitenkin pidettävä mielessä suuri kuva tekijäpositioista 1960-luvun suomalaisen teatterin valtavrassa, jossa huolenaiheet ja kysymyksenasettelut olivat tyystin toisenlaisia.

Tampereen Yhteiskunnallisen Korkeakoulun Draamastudiossa kesällä 1963 järjestetyssä väittelytilaisuudessa ”Suomalaisen teatterin on vaikutettava poliittisesti” väitettä puolusti Max Rand ja vastaväittäjänä toimi Otso Appelqvist, jonka vastaväite teatterista puhtaana taiteena voitti äänin 50–24.¹⁰⁰ Helsingin Ylioppilasteatterin johtajanvalinnassa vaakakupit heilahtivat vuotta myöhemmin toisin.¹⁰¹ Ristiriidat, esteettiset ja ilmaisulliset mielipide-erot tulivat näkymään sitten jo Otso Appelqvistin *Connectionin* ohjauksen tiimoilta vuonna 1964 käydyissä keskusteluissa. *Connection* sovelsi improvisaatiota, se sisälsi pitkiä kohtauksia, joissa ei ollut puhetta, ja joissa ”näyttelijät tuntuivat kiipeilevän pitkin seinää”. Ylioppilaslehden haastatteluista koostetussa kirjoituksessa ”Connection teatteria vai näyttämövelttoilua”¹⁰² Markku Lahtela totesi epäesityksellisen tunnelman synnyttämistä vaikeaksi ja kutsui ilmiötä ”sattumaksi”:

[--] syntyi sattumalta tällainen eleetön ja uskottava asia, kukaan ei mennyt suurella metelillä avantgardismin kaitaa tunnustettua tietä – menttiin jotain huomaamatonta oikotietä ja kiertotietä ja näin siinä vain kävi.¹⁰³

Samaisessa kirjoituksessa Kalle Holmberg kysyi, onko mahdollista saada ”hajonneista teatteri-elementeistä enää mitään toimimaan” pohtien teatteri-ilmaisun suhdetta katsojaan. *Connectionin* ilmaisukieli ei vakuuttanut Holmbergia:

Tulkinnassa nähdyn arkipäiväelementtien ja ikävystyttämismetodin liittämistä tuossa muodossa näyttämöilmaisuun, en koe teatteria uudistavana tekijänä. Tästä huolimatta löydän *Connectionista* niitä tulkinnallisia on-

⁹⁹ Elovirta 1995 ja 1996.

¹⁰⁰ Talaskivi, 1963.

¹⁰¹ Kallinen (toim.) 1976; Kallinen 1996, Kallinen 2001. vrt. Brechtin tulo 1960-luvulla: Max Randin kirjoitukset *Parnassossa* 2/1963 ja 5/1963; otteita Randin Brecht-kirjoituksista oli julkaistu Ylioppilaslehdessä ”Jokapäiväisestä teatterista”; Polttilan Brecht-runojen suomennos ilmestyi 1964; Kaisa Korhonen ja Max Rand olivat vuonna 1963 nähneet esityksiä (Brechtin *Tage der Kommune* ja *Hochhuthin Der Stellvertreter*) Berliner Festwochenilla (Länsi-Berliini) ja Berliner Festtagenilla (Itä-Berliini). Auktoriteettivihamielinen nuori sukupolvi kelpuutti esikuvakseen Ralf Långbackan, joka toimi tärkeänä Bertolt Brechtin näkemysten välittäjänä suurten ikäluokkien teatteriopiskelijapolvelle. 1950- ja 1960-luvun vaihteesta lähtien kriittisimmät intellektuellit pitivät Brechtä ”ohitettuna vaiheena”. Nämä keskustelut Långbacka tiivisti kirjoituksessaan ”Dialogi Brechtistä”, joka julkaistiin vuonna 1964 ruotsiksi ja suomeksi. *Progress-lehdessä* julkaistiin samana vuonna Långbackan kirjoitus ”Beckettin ja Brechtin välinen kuilu – maailmankatsomuksen välinen kuilu”, jossa Långbacka osoitti Brehtiin liittyvien kiistojen maailmankatsomuksellisen pohjan.

¹⁰² Ylioppilaslehti seurasi tässä vaiheessa erittäin vireästi teatteria, likipitään sisältä käsin. ”Connection” 1964, Lahtela.

¹⁰³ Emt. Lahtela.

gelmia, joiden havaitseminen aktivoi suhdettani teatteriin ja tuo eteeni uusia konkreettisia ilmaisumahdollisuuksia.¹⁰⁴

Pikkuporvarihäät keväällä 1965 oli Ylioppilasteatterin ensimmäinen Brecht-esitys ja Kaisa Korhosen esikoisohjaus. Syksyllä 1965 Ylioppilasteatterissa valmistui *Nuorta Brechtiä* -esityskokonaisuus ja *Orvokki*-kabareiden sarja alkoi Radioteatterissa. Kesällä 1965 oli Jyväskylän kesässä nähty Lahtelan *Kevätsadetta* Otso Appelqvistin ohjauksena, Juhana Blomstedtin visualisointina ja Otto Donnerin äänimaailmana. *Kevätsadetta* nähtiin myös Helsingissä keväällä 1966, mutta se jäi *Lapualaisoopperan* julkisuuden jalkoihin.

Lapualaisoopperan ensi-illan vaiheilla Appelqvist problematisoi *Ylioppilaslehd*en kirjoituksessaan yhteiskunnallisen teatterin estetiikkaa ja Bertolt Brechtin näkemyksiä eikä nähnyt tämän edustavan kumpaakaan ryhtiliikettä ”pidetään taide puhtaana” tai ”pidetään taide puhtaana politiikasta”. Appelqvistille keskeisin tulevaisuuden haaste koski ”ihmisen psykofyysistä vapautumista”.¹⁰⁵ Kaisa Korhonen ja Kaj Chydenius kirjoittivat kumpikin omat vastineensa Appelqvistille. Korhosen mukaan oli ”traagista vääristelyä väitteessä, etteivät yhteiskunnallisesti osallistuvat teatterintekijämme ole muuta yrittäneet kuin esittää kapitalistia isomahaisina ja työkeäkätseisenä herrana.” Chydenius puolestaan puuttui Appelqvistin väitteeseen, miten ryhmässä ”sisäinen ryhmäpaine aiheuttaa välistä fanaattistakin käyttäytymistä, diskriminointia, klishee-demagogiaa.” Chydenius koki Appelqvistin syyttävän itseään ja kaltaisiaan ”farisealaisuudesta” tai ”harkitsemattomuudesta”, koska ”me yleensä vielä roikumme kiinni teatterissa, jolla on niin ilmeisen vähäpätöisiä mahdollisuuksia vaikuttaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin.”¹⁰⁶

Tämänkaltaiset siirtymät ovat tekijyyden kannalta kiinnostavia. Tarja Rautiainen toteaa väitöskirjassaan, miten Musiikkinuorison varhaisiin kokeiluihin aktiivisesti osallistunut Kaj Chydenius irtisanoutui 1960-luvun kuluessa näistä kokeilevista suuntauksista.¹⁰⁷ Kaisa Korhoselle vuodet 1960–1964 olivat merkitseviä: ystävyys Max Randin kanssa, tutustuminen Jarno Pennaseen ja muihin kiilalaisiin, kirjoitukset *Tilanne*-lehteen ja vuodesta 1962 alkaneet säännölliset vierailut Berliiniin, erityisesti DDR:ään.¹⁰⁸ Toisaalta Korhonen oli pitkään mukana myös Lilla Teaternin *O-Pop* -illoissa.

Tekijäkamppailuissa oli kyse maailmankatsomuksesta ja representaatiosta. Eri-laiset tekijäpositiot asettuivat omiin (vastakkaisiin) asemiinsa. Ensimmäisessä vaiheessa taistelua käytiin uuden vasemmiston ja opiskelijaliikkeen taustavaikut-tajien, uusvasemmistolaisen Herbert Marcusen ja Wilhelm Reichin viitoittamalla tiellä: Marcusen estetiikan ja aistillisuuden yhteiskunnallinen luenta ja kritiikki erilaisia ”pakottavia kollektiivisuuden muotoja kohtaan” oli ei-poliittisen avant-

¹⁰⁴ Emt. Holmberg.

¹⁰⁵ Appelqvist, 1966.

¹⁰⁶ Korhonen, 1966.

¹⁰⁷ Rautiainen 2001, 80.

¹⁰⁸ Korhonen 1976, 78-79: ”Olen jossain yhteydessä sanonut, että minun poliittinen kehitykseni on kiinteässä yhteydessä DDR:ään, ja se pitää paikkansa.--- Suuntautumiseeni DDR:ään ja Brechtiin vaikutti myös Max Rand, koska vuosina 1960-1964 olimme erottamattomat ystävykset. Rand rupesi kääntämään Brechtiä.”.

gardeteatterin taustalla. Kapina merkitsi nimenomaan viettien vapauttamista ja siten vapautumista autoritaarisesti nujerretusta ihmisenä olost. Kiinnostavaa on havaita, kuinka vähäisessä määrin esimerkiksi Artaud'n tai Grotowskin ajattelu vaikutti suomalaiseen teatteriin tässä vaiheessa.¹⁰⁹ Politisoituva avantgarde-teatteri pohjautui yhä selkeämmin Marxin ja Bertolt Brechtin ajatteluun, jolloin taiteilijoiden tehtäväksi asetui yhteiskunnallisen muutoksen aikaan saaminen.

Teatterissa samankaltaisen kehityksen mukaisesti tekijyys sitoutui avantgarden ajatuksiin siitä, että taiteilijan tehtävänä oli kuulua etujoukkoon. Aluksi avantgardistit kamppailivat ns. puhtaan taiteen puolesta. Vähitellen heidän kritiikkinsä kohdistui yhä enemmän kulutusyhteiskuntaa, poliittisia järjestelmiä ja muita instituutioita vastaan. Tämän uuden tekijähaasteen kiteyttää Holmbergin toteamus: Vapaa, maailmankatsomukseen sitoutumaton teatterintekijä korosti taiteilijan vastuuta ”taide on pyhä” argumentaatiolla ja näki olevansa vastuussa taiteelleen. ”Maailmankatsomuksellinen teatterintekijä” sen sijaan oli vastuussa ”katsomukselleen”, kuten Kalle Holmberg, Veli-Matti Saikkonen ja Jouko Turkka artikulivat A:n, B:n C:n välisessä dialogissa *Teatteri*-lehdessä vuonna 1966.¹¹⁰ Toisaalta Holmberg varoitti, että poliittisen teatterin vaarana oli ”muottiin astuminen”, Suomessakin koettu ”brechttiläinen hekuma”. Poliittisen teatterin ei tulisi jäädä ”halpamaisesti aivopesun ja hihhuloinnin asteelle tyrkyttäen väkivallalla omia ratkaisujaan.”¹¹¹

Todellisuuskokemuksen ja tätä kuvaamaan pyrkimän representaation välillä aukenikin yhä syvenevä kuilu. Valtavirtaesitykset näyttäytyivät teatterihuuruksina, ”esteettisesti suttuisina, emotionaalisesti valheellisina” ja taiteellinen avantgarde puolestaan ohuena yläpilvenä. Kaikenlaisesta metafysiikasta piti päästä eroon.¹¹² Kesällä 1966 oli kulunut 10 vuotta Brechtin kuolemasta. Helsingin Sanomien kirjoituksesta paljastuivat tekijöiden erilaiset näkemykset. Veli-Matti Saikkonen halusi hylätä metafyyssisen, Jouko Turkka puolestaan kritisoi yhteiskunnallista teatteria ”ideologioitten lisenssitavarana”, esityksiä ”poliittiselta pohdinnaltaan lapsellisina”: ”Juoni on epärealistinen, pääasia, että ’maailma on muutettavissa’ ja lauluja paljon.”

Lapualaisoopperaa on pyrittävä katsomaan avantgardetaistelun valossa ja tekijäpositioina, joita siitä ja ennen sitä jo *Orvokki*-kabareista oli auennut. Holmbergin mukaan *Lapualaisoopperan* esityksiin piirtyi iltaisin ja öisin eri tiloissa tehtyjen harjoitusluonnosten kiihko. Jälkikäteen ohjaaja kertoo armeijan käyneenä

¹⁰⁹ Turkan koulun näyttelijänpedagogiikkaa arvioivassa teoksessa *Nykynäyttelijän taide horjutuksia ja siirtymiä* (2011) Kirkkopelto 2011, 183, 205; Silde 2011, 159; Tervo 2011, 74-77. Silden mukaan Turkan näyttelijät pyrkivät vapautumaan ”kulttuurivammoistaan”, millä tarkoitetaan sosiaalustumisen aikaansaamaa sosiaalustumista, ruumiillistuneita tapoja ja ajattelumalleja, bourdieulaisittain omasta sovinnaisesta habituksesta. Silde kytkee tämänkaltaisen aitouden etsinnän sivilisaatiokriittiseen romanttiseen ajatteluun. Tervo käsitteellistää yhtenä ruumiinmuokkauksen *kinesialiikkeen*, millä hän ymmärtää pyrkimystä rakentaa uudelleen symbolista auktoriteettia. Tervon mukaan tämä tarkoittaa yrityksiä ruumiillistaa kehoa ja ”pelastaa” sitä banaalilta kehollisuudelta. Kirkkopelto kytkee opetuksen näyttelijänkoulutuksen psykofyysiseen traditioon ja erilaisiin ”länsimaisen porvarillisen subjektiruumiin” purkamis- ja vapauttamisyrityksiin ja toteaa Turkan kauden kärjistäneen psykofyysisen kriisin. Näyttelijänruumiin vapauttamisesta oli kyse myös 1960-luvun avantgardetekijöiden kamppailussa.

¹¹⁰ Holmberg, Turkka, Saikkonen, 1966.

¹¹¹ Holmberg, 1966.

¹¹² Holmberg, 1999. Jälkimmäisessä tämä nousee selkeästi esiin.

ja joukkojen liikkeistä kiinnostuneena ohjanneensa kohtaukset kokonaisuudeksi. Esityksessä purkautui tekijöiden lataus suhteessa aiheeseen ja tilaan, siinä laulava joukko ilmaisi energiaa liikkeenä, joka hajosi, kiertyi kokoon, etsi asemiaan ja vaihtoi rytmiä.¹¹³ Tuliko montaasin käyttö yhtenä esityksen rakentumisperiaatteena vahvistaneeksi ohjaajan tekijyyttä? Ohjaajaa tarvittiin kokonaishahmon rakentajaksi. Montaasi ilmaisukeinona liittyi vahvasti moderniin elokuvailmaisuuun vastineena klassiselle elokuvarealismille ja ranskalaisen elokuvan ”tekijänpolitiikalle” (*la politique des auteurs*), jossa elokuvaa kehitettiin ei-kaupallisena sivistysprojektina. Tekijyyden siirtymä tarkoitti myös siirtymää kollaasista montaasiin,¹¹⁴ joka rakentuu konfliktille ja dialektiikalle. Tämänkaltainen pohdinta voi näyttäytyä tutkijapositiona käsin tehtynä jälkiviisautena. Tekijöille työskentely oli pitkälti vaistonvaraista. On joka tapauksessa kiinnostavaa, miten *Lapualaisoopperan* ilmaisullisesta kielipolitiikasta on luettavissa tämänkaltaisia piirteitä.

Uusi esiintyjä ja poliittinen toimijuus

Tapahtumattomuuden ja sattumanvaraisuuden rinnalle oli noussut musiikista lähtevää esiintyjyyttä, joka oli näkyvissä Lilla Teaternin *O-Pop* -illoissa syksyllä 1964. *O-Popit* olivat juonettomia tapahtumia, populaarikulttuurin, surrealismin ja Shakespearen näytelmäkatkelmien sekoituksia, joissa Kaisa Korhonen lauloi. Näyttämöä hallitsi Ralf Forsströmin tekemä Beatlesien kuvan suuri jäljennös. Kaj Chydenius sävelsi Marja-Leena Mikkolan, Aulikki Oksasen ja Arvo Salon tekstejä, jotka käsittelivät karnevalisoiden silloisessa kulttuurikontekstissa vallitsevia sovinnaisarvoja ja hyvän käytöksen normeja rikkoen esimerkiksi koululaitosta, armeijaa, kirkkoa, sukupuolirooleja, seksuaalikasvatusta, asuntopolitiikkaa,

¹¹³ Holmberg 1999, 67; Holmbergin antama suullinen tieto tekijälle; Korhonen 1993; Lapualaisoopperaa harjoiteltaessa Sergei Eisensteinin elokuvien sarja pyöri Suomen elokuva-arkistosta. ”Esitysten rakentamista ei pidä tarkastella ikään kuin kasvuna, vaan niin kuin montaasina”, oli Brecht todennut. Elokuva alkoi Sergei Eisensteinin mukaan ”elokuvaliikkeen ja värähtelyn eri muunnelmien” törmätessä yhteen. Lapualaisooppera paljasti keinonsa ja strategiansa. Sen poliittisuus tai yhteiskunnallisuus oli paitsi suhdetta reaaliseen myös ennen kaikkea suhdetta tapoihin, joilla esitys todellisuutta representoi. Teatterin tekemisestä tuli elokuvan tavoin nykyhetkessä tapahtuvaa ajattelua ja yhteistä tekoprosessia ja katsomiskokemusta. Ohjaaja oli se, joka leikkasi ja yhdisti, leikkasi tilanteesta toiseen luoden esitysdramaturgiaa ja ennen kaikkea liikkeen. Jos dialektiikan mukaisesti teatteriesityksen konfliktirakenteita haluttiin korostaa, montaasi oli keino erilaisten toimintojen yhteen saattamisessa ja konfliktien esille tuomisessa. Lapualaisoopperan yhteiskunnallinen (ohjaaja) tekijyys tuotti esityksiä, joissa yhteiskunnalliset tai poliittiset ulottuvuudet rakentuivat tai ne rakennettiin osaksi esityksen estetiikkaa ja esitystekstuuria. Se tarkoitti liikettä, joukkojen liikkeellä ilmaisemaa energiaa. Tämänkaltaisessa tekijyydessä esitykset (ja tekijät) osallistuivat laajempaan yhteiskunnallis-kulttuuris-teatteriesteettiseen keskusteluun. Esitykset olivat avoimia ja muodoltaan epäyhtenäisiä autonomisten jaksojen ja tilanteiden muodostamia sarjallisia rakenteita, jotka näyttivät toden ja epätoden paljastaen omia rakennepiirteitään.

¹¹⁴ Montaasi on kollaasille läheinen käsite. vrt. Huttunen (2005, 7–8): ”Montaasin ja kollaasin välinen ero on epäselvä: joidenkin mielestä kollaasi on montaasitekniikan yksi olomuoto, toisten mielestä päinvastoin”. Huttunen mukaan kollaasissa on kyse ”keskenään samanarvoisista ja itsenäisistä elementeistä”. Montaasi on Huttunen (mt.2) mukaan: ”[E]rotettavista osista rakennetun tekstin kompositioperiaate, joka perustuu tekijän fragmentaation ja vastaanottajan integraation vuorottelulle.” Vrt Brecht 1991, 372: ”Kun nostamme esiin näytelmämme kriisit ja konfliktit, seuraamme vallankumouksellisen proletariaatin dialektista ajattelutapaa. Dialektikko nostaa esiin ristiriitaisuuden kaikista ilmiöistä ja prosesseista, hän ajattelee kriittisesti, mikä tarkoittaa että hän ajattelussaan vie ilmiöt kriisiin päästäkseen niihin käsiksi.”

tai Vietnamin sotaa koskevia tabuja.¹¹⁵ Laulujen levytykset joutuivat sittemmin Yleisradion mustalle listalle. Tarja Rautiainen on käsitellyt sekä näitä kabareita, että naisesiintyjien/laulajien Kaisa Korhosen, Aulikki Oksasen ja Kristiina Halkolan ääntä Brechtin eepin teatterin eleinä.¹¹⁶ Kaisa Korhonen oli hankkinut Berliinistä Max Randin avustuksella Hans Eislerin laulujen nuotteja, ja pyysi laulujen suomentajiksi kiilalaisia: mm. Elvi Sinervoa, Ilkka Ryömää ja Brita Polttilaa. Näitä suomennoksia Korhonen sitten ryhtyi laulamaan.

Rautiainen on kuvaillut selkeän artikulaation ja kovaa laulamisen elettä, johon julkisuudessa ruumiillistui radikaali tekijyys. Korhonen on korostanut sitä, että katsomiskokemukset Berliinin teatterista suodattuivat laulamiseen, mutta niitä laulettiin omalta pohjalta: laulu oli ennen kaikkea ajattelemista ja omana itsenä olemista.¹¹⁷ Korhoseen liitettyä elettä on tutkittava tekijyyden näkökulmasta. Laulu rakensi uudenlaisen poliittisen ja performatiivisen tilan.¹¹⁸ Samalla se loi uudenlaisen poliittisen toimijuuden, jossa näyttelijä esiintyjänä laajensi vaikutusalaansa. Musiikin vaikutus kuulijoihin voi Mark Matternin mukaan olla konfrontoivaa eli vastakkain asettuvaa, deliberatiivista tai pragmaattista. Korhosen esittämien, Kaj Chydeniuksen ja Hans Eislerin säveltämien laulujen voi katsoa edustaneen vastakkain asettumista. Populaarimuusikkojen poliittisuutta tutkineen John Streetin mukaan muusikot poliittisina toimijoina ovat joko poliittisia aktivisteja tai poliittisia argumentoijia. Poliittisena aktivistina taiteilija käyttää asemaansa asiansa tukemiseen.¹¹⁹ Kaisa Korhonen oli luomassa poliittisen aktivismin tekijyyttä. Musiikilla on nähty keskeinen rooli 1900-luvun yhteiskunnallisten liikkeiden ja kollektiivisen välittäjänä. Keskeiseksi nousee esiintyjän kyky liikuttaa, mobilisoida joukkoja sanoilla, niiden merkityksillä sekä retoriikalla – tavoilla joilla sanat lauletaan – sekä omalla henkilökohtaisuudellaan. Tämä kaikki on ”moraalipääomaa” jota ilman vaikutus ei toteudu. Korhosella oli moraalipääomaa, hän oli edustamiensa tahojen silmissä uskollinen ja tehokas intressien puolustaja. Tämänkaltaisen tekijyys saattoi tekijälle itselleen muodostua myös taakaksi. Televisiohaastattelussa vuodelta 1969 Kaisa Korhonen nostaa tämän asian esiin.¹²⁰

¹¹⁵ Lauluja esim. seuraavat: *Ei*. Säv. Kaj Chydenius, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Terttu Vilhola. Kaksinaismoraalia kriitisoiva laulu; *Hiljainen kevät*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kaisa Korhonen. Kappale ensiesitettiin Sadankomitean Vietnam-juhlassa heinäkuussa 1965 ja siitä tuli Orvokkien vakituinen loppulaulu; *Mitä opit koulussa tänään*. Säv. ja san. Malvina Reynolds, suom. Pertti Reponen. Es. Hootenanny Trio. Laulun on hieman toisilla sanoilla levyttänyt duo Brita & Eikka. *Laulu sukupuolikasvatuksesta*. Säv. Kaj Chydenius, san. Veronica Pimenoff. Es. Aulikki Oksanen. Laulu kuultiin Helsingin Teinäteatterin Sex-kabareessa vuonna 1967.; *Laulu rakastamisen vaikeudesta*. Säv. Kaj Chydenius, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Kristiina Halkola. Kappale esitettiin kabareessa *Laulu tuhannesta yksöstä* (1967) ja elokuvassa Käpy selän alla (1966). *En kai vain nimikristitty*. Säv. venäl. kansansävel, san. Marja-Leena Mikkola. Es. Aulikki Oksanen, Seppo Lehtonen, Kaisa Korhonen, Kalle Holmberg. *Tottelisinko*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Pertti Lumirae. *Pesäpallolaulu*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kalle Holmberg. *Vauhtihurjastelija*. Säv. Kaj Chydenius, san. Arvo Salo. Es. Kaisa Korhonen.

¹¹⁶ Rautiainen 2001.

¹¹⁷ Rautiainen 2001, 201.

¹¹⁸ Helavuori 2008, 284.

¹¹⁹ Mattern, 1998, 25–27; 28–30; Eyerman & Jamison 1998, 7–8; Street, 2003, 114–124; Street 2012. John Street on tutkinut populaarimuusikoiden poliittista toimijuutta ja ja musiikin erilaista käyttöä. Eyermanin ja Jamisonin tutkimus valottaa musiikin merkitystä 1900-luvun yhteiskunnallisissa.

¹²⁰ Korhonen 1969; televisiohaastattelu, insertti ohjelmasta Kaks nurin yks oikein” (6.9.1969). <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/04/08/kaisa-korhosen-aani-jakoi-kuulijat>.

Tekijyydestä oli tullut aikaisempaa intermediaalisempaa. Jos näyttelijä oli aiemmin ollut teatterin ohella elokuvien ja mahdollisesti radioteatterin ”tähti”, nyt välineeksi tulivat televisio ja äänilevyt. Vuonna 1966 perustetun Love Recordsin merkitys oli suuri. Ensimmäinen julkaisu, Kaj Chydeniuksen lauluista koottu albumi *Lauluja*, ilmestyi joulukuksi 1966. Se sisälsi joukon Ylioppilasteatterin esitysten kirjallisia lauluja. Vastajulkisuus ja julkisen tilan haltuunotto kumpusivat ajatuksesta, että esiintyjä synnyttää teon ja toiminnan. Hän ei ole kirjallisen tekstin tulkitsija, hän ei liioin ole ”puhtaan laulun”, ”puhtaiden äänien” tuottaja. Kabareelauluista oli tullut vastarinnan väline: Yleisradion kautta esiintyjien äänet ja kabareelaulujen sanoma levisivät elävää esitystä huomattavasti laajemmalle kuulijakunnalle ottaen haltuunsa julkisen tilan. Samankaltaista julkisen tilan haltuunotosta oli teatterillisessä mielessä kyse myös silloin, kun esityksellisiä tapahtumia toteutettiin esimerkiksi Jyväskylän Kesässä tai Bunkkeriteatteri Väestönsuojassa Helsingin Kaupunginteatterin alapuolella.

Suomi oli ottamassa ensimmäisiä askeleitaan instituutioiden säätelemästä yhteiskunnasta kohti medioitunutta joukkotiedotusvälineiden yhteiskuntaa. Television myötä teatterin alue laajeni. Media ja populaarikulttuuri läpäisivät yhä enemmän ihmisten arkea. Teatteristakin tuli osa mediavälitteistä kulttuuria. Median kautta heijasteltiin tekijyyksiä, käsityksiä teatteriammateista. Tämä uudella tavalla ajateltu teatterintekijöiden poliittinen toimijuus sai tilaa paitsi esityksinä myös radio- ja televisiohaastatteluina. Tekijyys asettui aikaisempaa vahvemmin intermediaalisemmaksi ja vuorovaikutteisemmaksi kehittyvän kulttuurin osaksi. Teatterintekijät ovat aina olleet vuorovaikutteisessa suhteessa eri medioihin: aiemmin elokuvaan ja radioon. Nyt tuo vuorovaikutteisuus ulottui televisioon ja äänilevyteollisuuteen. Ylioppilasteatterin yhteiskunnallis-poliittiset avantgarde-tekijät onnistuivat hyvin käyttämään uutta tilannetta hyväkseen, tekijäasemat rakentuivat vahvasti suhteessa julkiseen mediatilaan.

Prosessi ja työryhmätyöskentely

Tekijyys sitoutui erilaisten kokeellisten taiteiden viitekehyksiin ja *devising* -käytäntöjen perinteeseen – vaikei tuota käsitettä vielä 1960-luvulla käytettykään.¹²¹ Tekijyyskamppailuihin sisältyi halu etsiä erilaisen teatterityön muotoja ja työskentelytilanteita ”tavanomaisista tottumuksista irtileikatussa teatterityössä”. *Saaren vangit* Jyväskylän kesässä vuonna 1966 oli esimerkki tällaisesta työskentelystä. *Saaren vankeja* tehtiin noin viiden kuukauden ajan. Tästä kolme kuukautta käytettiin tutkimustyöhön, ennakkosuunnitteluun, kirjallisen materiaalin keräämiseen ja näyttämötilanteiden ideointiin. Ryhmä teki näyttämöharjoitteita noin kaksi kuukautta siten, että viimeinen kuukausi oli ”intensiivistä hikivaihetta”, joka koostui

¹²¹ Oddey 1994, 4. ”Devising theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.[--] Devised work is a response and reaction to the playwright-director relationship, to text-based theatre, and to naturalism, and challenges the prevailing ideology of one person’s text under another person’s direction. Devised theatre is concerned with the collective creation of art (not a single vision of the playwright), and it is here that the emphasis has shifted from the writer to the creative artist.”

harjoituksista, esityksistä, yleisökeskusteluista ja asumisesta yhdessä. *Saaren van-
kien* työskentelymetodit eivät poikenneet totutusta, mutta itse työskentelytilanne
oli erilainen. Työryhmää vetäneen Kalle Holmbergin mukaan työskentelyä ohja-
si ajatus esiintyjien itsemääräämisoikeudesta ja aktiivisesta roolista prosessissa:

Teatterin tulevaisuus on työntekijöidensä varassa eli miten avoimesti
teatterityöntekijä suhtautuu yllättäviinkin tilanteisiin. Mitä mieltä hän
on asiasta, jota esittää ja miten tuo asia yllyttää häntä mitä erilaisimpien
keinojen kokeilemiseen. [--]

Meille tärkein ja koskettavin osa tapahtui juuri harjoitteluvaiheessa
asian ja keinon synteisiä ratkaistaessa. Koimme viritävinä harjoitusten
alkuvaiheessa käytetyt improvisointiharjoitukset, joiden pohjalta käsikir-
joituksen tilanteet syntyivät ja joiden pohjalta myös näyttelijöiden roolit
kehittyivät ja ennen kaikkea näyttelijöiden kontaktit toisiinsa. Improvisaa-
tion pohjalta syntyivät myös repliikit. Alkuperäinen käsikirjoitus sisälsi vain
väljästi määriteltyjä tilanteita, joiden pohjalta näyttelijöiden piti toimia ja
tuottaa puhetta. Ajan mukana tilanteet jäsenyivät ja niitä tiivistettiin,
mutta puheeseen ei juuri puututtu. Kukin näyttelijä loi omat repliikkinsä
sen asian pohjalta, joka kulloinkin oli kysymyksessä.¹²²

Prosessityöskentely heterogeenisen työryhmän kanssa Kalle Holmbergin johdolla
jatkui Bunkkeriteatterissa Helsingin Kaupunginteatterin väestönsuojassa vuonna
1968: ”Tarkoitus oli koota yhteen teatterityöntekijöitä työskentelemään ja koke-
maan yhdessä teatterin tekemisen tämän hetken vaikeuksia – ei kaatamaan lai-
tosteattereita kokouksin ja kirjoituksin.” Bunkkeriteatterin ideana oli olla ”tem-
mellyskenttä kaikille halukkaille helsinkiläisille teatterintekijöille. Bunkkeriteatteri
oli vapaaehtoista palkatonta työryhmätyöskentelyä toisenlaisessa ilmapiirissä”.
Harjoitukset olivat vapaa-aikoina, öisin, sunnuntaisin ja muina vapaa-aikoina.
Bunkkeriteatterilla oli myös julkituotu poliittinen agenda ”poliittisen tilanteen
uudelleenarvioijana” ja työntekijöiden ”sisäisen järjestäytymisen ja epäspekulati-
visten luonteen edistäjänä”.¹²³ *Saaren vangit* ja Bunkkeriteatterin *Rosvot* -tuotan-
tojen prosessinomaisuus muistutti paljon ryhmäteatteriliikkeen kollektiivisuutta.

Vuonna 1968 perustettu ensimmäinen vapaa ryhmä, Ryhmäteatteri, kritiso-
i teatteria ”mitättömänä instituutiolaitoksena, jossa kaikki palvelee harmitonta
viihdyttämistä”.¹²⁴ Ryhmän pyrkimyksenä oli muuttaa taide ”kokonaistapahtu-
maksiksi”, johon sisällytettäisiin myös se, mitä arjessa tapahtuu. Tekijöiden puheen-
vuorossa korostui kritiikki laitoksissa työskentelevän näyttelijän vallan puutetta
kohtaan ja näkemys näyttelijöiden epärehellisestä suhteesta työhön. Kirjoituk-
sessa ”Mihin Ryhmäteatteri pyrkii” korostettiin ilmaisu- ja ohjelmistokokeilujen

¹²² Holmberg, 1966.

¹²³ Holmberg, 1968.

¹²⁴ Päiväämätön ohjelmakirjoitus; Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseo. Vielä teatterikoululaisena vuonna 1968
ryhmä teki dokumenttimateriaaliin perustuvan kollaasin Che Guevaran elämästä, jossa Jouko Marttisen ja Taisto-
Bertil Orsmaan käsikirjoitus perustui yhdysvaltaisten ja sen liittolaisten antamiin lausuntoihin, kertomuksiin ja
käytyihin keskusteluihin. Ohjausassistenttina oli Ilkka Vanne.

tärkeyttä psykofyysisten mahdollisuuksien lisäämiseksi ja ilmaisukeinojen muuttamiseksi. Tällä tavoin voitaisiin välittää ”ajassa liikkuvia ideoita” ryhmätyön metodein, mikä vaatii ohjaajalta ”luopumista naurettavista auktoriteettikuvitel- mista”. Teatterin tehtävä oli toimia ”häiritsevinä iskuryhminä: Viime kädessä jokainen näistä ryhmistä palvelee kehitystä kohti avointa yhteiskuntaa ja taiteen demokratisoitumista.”¹²⁵

Näyttelijän asemaan kiinnittivät huomiota muutkin. Kaisa Korhonen piti näyttelijään liittyviä asenteita teatterin varsinaisena jäänteenä:

Aseman puutteet ovat sitä hämmästyttävämmät, kun teatterijärjestel- määmme pidetään näyttelijän kannalta monen muun maan free lance -järjestelmään verrattuna kehittyneenä. Kyllä näyttelijällä on puheoikeus ollut ennen vihdeneuvostojakin, mutta onko sitä käytetty? Passiiviset ja alistuvat asenteet ovat olleet hänelle tyypillisiä, vaikka hänen ei peri- aatteessa ole tarvinnut elää rahaan päin kumartelulla, mikä free lance -maissa on elinehto.¹²⁶

Kyse ei enää ollut vain työntekijä – työnantaja -suhteesta. ”Ohjaajan välittävä asema työntekijän ja työnantajan välissä ei juuri kestä arvostelua sekään. Suomalaiset ohjaajat pitävät kyllä tiukasti suunsa kiinni, jos oma karriööri on vaarassa.” Korhonen esitti vaihtoehdoksi ryhmätyötä. Jokainen voisi tällöin toteuttaa yhteisiä tavoitteita vailla ”johtajan” tai ”esittäjän” rooleja. Mielenkiintoinen demokratiavaatimusten ja politiikan yhteen kietoutuma oli vuosina 1968 ja 1969 Suomen Näyttelijäliittoon vaikuttamaan pyrkinyt ns. Oltermanni-oppositio.¹²⁷

Kalle Holmberg piti teatterin murroksessa keskeisenä tekijänä näyttelijänkoulutusta: ”Teatterintekijöiden joukossa näyttelijä on se solu, joka mahdollistaa muutokset. Jos näyttelijä tuntee tarvetta murtaa totuttuja ympyröitä hän mahdollistaa asenteen muutoksen staattisessa teatterielämässämme [--]” Tätä muutosta eivät Holmbergin mukaan ohjaajat pystyneet käytännössä toteuttamaan. Siksi näyttelijöiden oli ”tiedostettava osuutensa yhteiskunnassa”, mutta samalla oli vältettävä ”koteloitumista” ja ”lokeromentaliteettia”.¹²⁸ Teatterikoulun vastaperustetusta opetusteatterista Tikapuuteatterista muodostui uusien teatterinäkemyksen

¹²⁵ Päiväämätön ohjelmakirjoitus, Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseo: ”Tarvitaan ilmaisullisia ja ohjelmistollisia kokeiluja. Ihmisen psykofyysisistä mahdollisuuksista on vain minimaalinen osa teatteri-ilmaisumme käytössä, puhumattakaan mielikuvituksen tarjoamista mahdollisuuksista. Suuret Auktoriteettimme väheksyvät ”kokeiluja kokeilujen vuoksi” ilman että ovat koskaan itselleen selvittäneet, mitä tällainen fraasi tarkoittaa. Tuskinpa kukaan lähtee kokeilemaan uusia ilmaisukeinoja ilman välitettävää ideaa, viestiä. Keinoja on paljon enemmän ja ne voivat olla hyvin toisenlaisia kuin mitä auktoriteettimme myöntävät. Tieteessä kokeilu on kaiken kehityksen perusta. Tutkijat, kokeilijat ovat todellisia radikaaleja – opettajat ja luokittelijat vanhan säilöjiä. Viime kädessä on kysymys siitä, pyritäänkö ilmaisukeinoja muuttamaan niin, että ne todella palvelevat uusien ajassa liikkuvien ideoiden välittämistä. Jonkun kokeilun idea ja sisältö voi kaikei olla muukin kuin litterääri teos ohjaineen. Se voi syntyä ryhmätyönä harjoitusvaiheessa – kaikkien yhteisen ideoinnin tuloksena. Mutta tässä on tietysti yksi vaikeus: se vaatii ohjaajilta luopumista naurettavasta auktoriteettikuvitel- masta. Tämä on vaikeata jos pyrkii mestariksi. ...”

¹²⁶ Korhonen, 1969b.

¹²⁷ Oltermanni-oppositio oli nuorten teatterintekijöiden oppositioliike, joka kritisoi Suomen Näyttelijäliiton hallituksen jäsenten ikärakennetta, suhtautumista freelance-näyttelijöihin ja ajoi liiton puheenjohtajaksi Eero Melasniemeä pitkäaikaisen puheenjohtajan Jalmari Rinteen tilalle. Oppositioliike toimi vuosina 1969-68.

¹²⁸ Holmberg, 1969; Korhonen 1969, Holmberg 1969b.

ja toimintaperiaatteiden lattiatason kokeilukenttä. Teatterin yhteiskunnallisuus ja kollektiivisuus olivat lähtökohtia: tekstit tehtiin ja ohjattiin ryhmätyönä.

1960-luvun kokeilujen ja varhaisten teatteriryhmien taiteellisen tekijyyden voi asettaa osaksi kokeellisten ja uudistavien esitysten kansainvälistä viitekehystä ja *devising* -käytäntöjä, joista on erotettavissa erilaisia muotoja, jotka elivät osin rinnatusten, osin toisiaan seuraten ja eri konteksteissa. Varhaisin 1960- ja 1970-lukujen *devising* keskittyi näyttelemiseen ja näyttelijyyteen, katsojasuhteeseen sekä tarinaan. Toista *devisingin* käytäntöä luonnehti presentaatio. Teatteria lähestyttiin toimintana ja esiintymisenä, esitykset hyödynsivät sattumaa ja ei-lineaarisuutta. Ne olivat usein kertaluonteisia ja pyrkivät osallistamaan yleisöään. Työskentelyssä korostettiin prosessia, simultaanisuutta sekä löydettyä materiaalisuutta. Kolmannessa vaiheessa *devisingista* tuli poliittista ja yhteiskunnallista ja siihen sisältyi ”osallistavan demokratian” vaade.¹²⁹ Suomessa tämä *devisingin* käytäntö näkyi 1970-luvulla perustetuissa teatteriryhmissä.

Tekijyyttä koskeva puhe- ja toiminta-avaruus oli 1960-luvun loppua kohti tullessa muuttunut. Käsitys näyttelijyydestä laajeni esittäjyydeksi. Näyttelijyyden transformaatio tapahtui taiteidenvälisellä alueella: happeningeissä, sittemmin myös sooloesittämisessä, kabareelaulussa ja yhä intermediaalisemmassa taiteilijuudessa. Lisäksi näyttelijöihin kohdistettiin yhteiskunnallisen vastuun vaade. Näiden muutosten ohella esiin nousivat vaatimukset työpaikkademokratiasta, oikeudesta osallistua omaa tekemistä koskevaan päätöksentekoon. Muuttuneet tekijäroolit toteutuivat sittemmin – etuineen ja haittoineen – demokraattiseen päätöksentekoon pohjautuvissa vapaissa ryhmissä. Jälkikäteen on arvioitu, että ryhmien keskeisin merkitys liittyi näyttelijän aseman tasa-arvoistumiseen.¹³⁰

Avantgardetekijyydet, teatteri-instituutio ja kansakunta

Avantgarde ei ollut irrallaan teatteri-instituutiossa – myös marginaalissa – vallitsevista piilevistä hierarkioista ja alistavista tai ylistävistä, vallan keskiöön nostavista tai marginaaliin sysäävistä voimista. Onkin kysyttävä, minkälaisia olivat nuo voimat ja miten ne vaikuttivat teatterintekijöiden itseyttäytymiseen? Avantgardetekijyyksiä ja representaation kriisiä teatterissa tulee tarkastella suhteessa 1960-luvulla muotoutuvaan hyvinvointivaltioajatteluun ja hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikkaan. Tässä hyvinvointivaltion alkuvaiheen rakennusvaiheessa tapahtui siirtymä ”moraalitaloudesta suunnittelutalouteen” jolloin yhteiskunnalliset suunnittelutehtävät lisääntyivät.¹³¹ Julkinen sektori laajentui ja kasvoi: rakentuva hyvinvointivaltio kehitti uusia palveluita ja valtiosta tuli yhä enemmän näiden palveluiden rahoittaja ja kehittäjä. Taiteesta tuli valtion johtamaa yhteiskuntapolitiikkaa.¹³² Koulutus- ja kulttuuripolitiikkaa rakennettaessa teatterialan taiteilijatkin oltiin

¹²⁹ Heddon & Milling 2006, 100-101; 109-110. *Devising* käsitteenä tuli vasta myöhemmin Suomeen, vaikka ryhmälähtöisiä työtapoja ja yhteistoiminnallisia, ei-tekstilähtöisiä työtapoja oli harjoitettu jo aiemmin, vrt. Koskenniemi, 2007; vrt. Ollikainen- Tanskanen 2013; vrt. Helavuori–Seilo. Yhteisö- ja ajankohtaisia esityksiä

teki mm. Marja Louhija, Oulussa toimi Elämänpalvelusteatteri EPT.

¹³⁰ Sauter, 2004.

¹³¹ Alasuutari 1996, 106; Kalela 2006, 214.

¹³² Kolbe 2003, 197; Tuomikoski-Leskelä 1977, 9, 50.

nostamassa hallinnon piiriin ja kohteeksi. Timo Kallisen ja Pentti Paavolaisen tutkimuksista käy ilmi, millaista tekijyyttä vahvistettiin ja minkälaista tilaa ja toimijuutta oli tarjolla.¹³³

Kesyntyivätkö avantgardetekijät, kaapattiinko heidät instituutioiden, kuten koulutuksen ja kaupunginteattereiden sisälle? Individualistista avantgardea edustavat suuntaukset sananmukaisesti painuivat maan alle entistä marginaalisempaan asemaan ja sijoituivat enemmän musiikin alueelle, kuten helsinkiläisten ja turkulaisten underground-happeningit, sekä yhtyeet The Sperm ja Suomen Talvisota 1939–1940, joissa musiikki synnytettiin prosesseissa ja improvisaationa. Näissä monitaiteisissa esityksissä ja vaihtoehtolehdissä jatkui ilotteleva anarkistinen vallankumouksellisuus.¹³⁴ Syksyllä 1968 The Spermin keskeinen hahmo Mattijuhani Koponen esiintyi opiskelijoiden YK-juhlassa Nylands Nationilla, jossa hän irtolaiseksi julistettuna vastusti vanhentunutta irtolaislakia esittäen tekstinsä nilkkasukkiin, kaulaliinaan ja villamyssyyn pukeutuneena. Samana syksynä yhtyeen konsertissa Koponen valmisti Helsingin aseriisuntaneuvottelujen alla esityksen, jossa flyygelin päällä Kain ja Abel, Itä ja Länsi, kohtasivat toisensa symbolisessa sukupuoliaktissa – peiton alla. Koponen tuomittiin runonlausunnasta ja flyygelillä tapahtuneesta aktista, jossa oikeaa yhdyntää ei tapahtunut, seitsemän kuukauden ehdottomaan vankeuteen.¹³⁵ Aiemmin keväällä Kalle Holmberg, Kari Liila ja Max Rand olivat Parnassossa julkaistussa keskustelussa kritisoineet undergroundin ”spermasosialismia”.¹³⁶

Niin sanotun puhtaan taiteen avantgarde joko ”tahrattiin” tai ”vahvistettiin” populaarisuudella ja poliittisuudella. Tämä populaarin ja radikaalin poliittisen tekijyyden liitto oli yhteydessä joukkotiedotuksen, radion, televisioiden, ja journalismin luomaan vastajulkisuuden tilaan. Yhteiskunnallistuva ja politisoituva teatterin tekijäys sai vahvistusta myös traditiosta. Sukupolvenlytykset taiteilija- ja kirjailijajärjestö Kiilan vasemmistoradikaalin kulttuuriälymystön kanssa olivat useille merkittäviä oman tekijäidentiteetin rakentumisen kannalta.

Prahan kevään, Pariisin opiskelijamellakoiden, Tšekkoslovakian miehityksen ja Vanhan valtauksen jälkeen on nähtävissä avantgardistinen työnjako- ja institutio-

¹³³ Paavolainen, 1993; Kallinen, 2001.

¹³⁴ M.A. Numminen oli vastaava toimittaja Maanalaista menoa / Underjorden – finns den? 5-osaissa radio-ohjelmassa (kolme suomeksi, kaksi ruotsiksi), joka kuultiin vuosina 1968-1970. Ohjelmat teki Suomen Talvisota 1939-40 -ryhmittymä; Komulainen – Leppänen 2009. The Sperm oli kokeellinen yhtye, jonka esiintymiset olivat sekoitus absurdia teatteria, elokuvaesityksiä, performanssia. The Sperm oli ”inhimillisten solujen yhteisö, jonka tarkoituksena on tuottaa maailmaan elämää ja kauneutta. The Spermiin kuuluivat mm. Mattijuhani Koponen, Pekka Airaksinen, J.O Mallander, Antero Helander, P.Y. Hiltunen, Peter Widén, Markus Heikkerö.

¹³⁵ Vrt. radio; Jukka Lindfors. YK-juhlasta on säilynyt radiotallenne. Vuodelta 1972 on televisiotaltiointi ohjelmasta, jossa Koponen selitti alastomuuden filosofisia lähtökohtia ja eettisiä tavoitteita. Koponen näki alastomuuden totuuden etsimisenä, alastomana ihminen oli paljas ja kasvokkain totuuden kanssa.

¹³⁶ Holmberg, Rand, Liila, 1968; ks. myös Kallinen, 1999, 264. Holmberg: ”Nykyinen suhtautuminen, siis kaikki ne jutut mitä viime kuukausien aikana olen kokenut esimerkiksi sellaisessa sosialistisessa ja kommunistisessa taiteilijaryhmässä kuin Kiilassa, jossa kohta sosialismista ei ole muuta jäljellä kuin toisella puolen romantiset punaliput ja toisella puolella täysin psykedeelinen suhtautuminen, on masentavaa. Nuoret meikäläiset nimenomaan on täysin mäsässä, periaatteettomia spermasosialisteja.” Holmberg oli juuri tuolloin toiminut Kiilan puheenjohtajana. Keskustelu käytiin Holmbergin Rikhard III:n ensi-illan jälkeen (Helsingin Kaupunginteatteri). Holmberg oli ohjannut, Kari Liila lavastanut ja Matti Rossi suomentanut Shakespeare-klassikon, jonka uustulkinnassa manifestoitui klassikon materiaallinen käyttöarvo, työryhmätyöskentely ja orgaaninen prosessi, ja jossa klassikon ideologia konkretisoitiin näyttämöllä esitystilanteeksi. vrt. Helavuori.

nalisoitumiskehitys, jossa moniääninen, moninainen, karnevalistisen ja kuritonkin tekijyys vakavoitui. Poliittisesti sitoutunut tekijyys alkoi yhä enemmän tarkoittaa julkista poliittista toimijuutta. 1960-luvun lopulla Kalle Holmberg näki eettisenä tehtävänä osallistua maailmaan ja teatteriin ”muuttamalla olosuhteita” ja ottamalla vastuuta myös laitosteattereista. Teatteria oli mahdollisuus muuttaa ”solutoiminnalla”, ”iskujoukoilla”, jotka saattoivat vaikuttaa laitosteatteriin, joka oli lakannut olemasta itseisarvo. Näin voitiin luoda ”vallankumouksen siemenille” kasvuympäristö.¹³⁷ Nuoresta (mies)ohjaajasukupolvesta useat ottivatkin sitten johtajakiinnityksen maakuntateattereissa. Muutoksen uskottiin olevan mahdollista ottamalla instituutiot haltuun. Toinen tie oli luoda vaihtoehtoisia rakenteita perustamalla demokraattiseen päätöksentekoon pohjautuvia teatterikollektiiveja.

Vaurastuvan Suomen vaurastuva teatteri-instituutio tarvitsi asiantuntijoita. Teatteriammateistakin oli tulossa asiantuntija-ammatteja, ja asiantuntijuutta legitimoitiin juuri koulutuksen avulla. Teatterin sidos valtioon ja kuntaan vahvistui kulttuuripolitiikan ja keskusjohtoisen koulutus- ja kulttuuripolitiikan hyvinvointipalvelujen myötä. Tekijyys kytkettiin suunnittelun ja normiohjauksen piiriin, mikä tarkoitti myös kasvavaa piilohallintaa. Tässä kehityksessä ei enää kelvannut perinteinen ”mutkaton käsityöläismäisyys” tai ”pystymetsäläisyys”, tilaa ei liioin enää ollut taiteidenväliselle orastavalle ”kuka tahansa on taitelija” -asenteelle, jota avantgarde, erityisesti happeningit, olivat manifestoineet. Happeningeistä muodostui lähinnä ”hedelmällinen alaviite”, joka vasta 1980-luvulla herätettiin henkiin tai alkoi uudestaan.¹³⁸

Ohjaajuus sitoutui perinteisen ”suomalaisuuden” kuvan purkajaksi ja uudelleentulkitsijaksi. Ohjaajasta tuli se, joka näyttämöllisti kansallista kertomusta uusiksi. Tekijyys sidottiin uudelleen muotoutuvaan kansalliseen (kansanomaiseen), vastavoimana konservatiiviselle, oikeisto-porvarilliselle kansalliselle teatterille ja sen porvarillis-kristillisille arvoille rakentuvalla teatteri- ja draamakäsitykselle. Juuri ohjaajasta tuli kansallisen tradition uudelleenarvioija ja kaupunginteattereista näiden uudelleenarviointien paikkoja. Tämän voisi nähdä vasemmistolaisen avantgardistisen modernismin nousuna.¹³⁹ Tänä aikakautena professioiden suhteellisen kiinteänä pysynyt tulkintamalla huojutettiin ja saatettiin uudenlaiseen liikkeeseen.

Suomessa vallitsi pitkään ”yhtenäinen kansallinen kehityskertomus”, historian-tutkijat samoin kuin taiteilijat oli valjastettu ”kansallisen tarkoituksenmukaisuuden perinteeseen” rakentamaan suomalaista suurta kertomusta. Tutkijoiden mukaan suomalaisen menneisyyden tutkimuksessa valtio, valtiokeskeinen ajattelu ja historiankirjoitus ovat eläneet vahvassa symbioosissa ja Suomessa historioitsijoilla on ollut poikkeuksellisen tärkeä asema kansallisen omakuvan rakentajina.¹⁴⁰ Tähän tehtävään ja toisaalta vaihtoehtotehtävään valjastettiin 1960-luvulla myös (mies)ohjaajat ja toisaalta sitten (nais)esiintyjät. Nationalistinen diskurssi

¹³⁷ Eero Silvastin haastattelussa Kalle Holmberg 23.10.1968 Tšekkoslovakian miehityksen jälkeen

¹³⁸ Sandford, 1995.

¹³⁹ Kiila-taiteilijaryhmän merkitys; vrt. Sallamaa 1997, 96-100; Rinne 2003; Kaisa Korhonen ja Kalle Holmberg ovat muistelmissaan korostaneet Kiilan merkitystä, Kalle Holmberg erityisesti Arvo Turtaisen merkitystä esikuvana ja ”isänä”.

¹⁴⁰ Ahtiainen, Tervonen 1996.

pyrkii luomaan myyttiä kansakunnan suuren kertomuksen jatkuvuudesta siten, että tuo myytti peittää alleen kansakunnan kertomusten moninaisuuden ja ambivalenssin, jonka kertomusten ristiriitaisuus saa aikaan.¹⁴¹ 1960-luvun poliittisille avantgardetekijöille tarjoutui paikka uudelleen tulkita, parodioida ja vetää matto kansakunnan yhtenäisen kertomuksen alta. Tätä tarkoitusta varten yhtenäisen teoksen idea korvautui ei-orgaanisella fragmentaarilla estetiikalla.

Aiemmin olen todennut, että näytelmäkirjailijoiden aseman heikentyminen merkitsi vain isänoikeuksien siirtymistä näytelmäkirjailijalta ohjaajalle, varsinaisesta auktoriteettien vallan huojutuksesta ei ollut kyse.¹⁴² 1970-luvulla alkaneeseen postmoderniin keskusteluun subjektista, sen hajoamisesta tai kuolemasta, eheän minuuden kyseenalaistamiseen Nietzsche, Marxin ja Freudin hengessä liittyvä tekijyyden pohdinta näkyi teatterissa viiveellä vasta 1980-luvulla. 1960-luvulla kohdistettu huomio kieleen ja merkityksen tuottamiseen tekijän sijaan (Barthes "Homo Significans") oli näkyvissä lyhyenä tuulahduksena Markku Lahtelan tekstien pohjalta tehdyissä esityksissä ja siinä intertekstuaalisuudessa, joka aukeni musiikin kautta. Muuten tämä karnevalistinen ja kapinallinen ääni kuului lähes poikkeuksetta naisille.

Jatkokysymyksiä

1960-luvun tekijyyden ja asiantuntijuuden tarkastelu paljastaa sukupuolittuneita rakenteita ja työnjakoa. Lähtökohdaksi näytti muotoutuvan universaali sukupuoleton ihminen (mies, ohjaaja), naisteatterintekijöille rakentui sitten asemia uusintamistehtävissä alan koulutuksessa, esiintyjinä tai vapaissa ryhmissä. Teatteriammattien sukupuolittuneet piilokäytännöt ja työnjako kaipaavat tutkimusta ja nostavat esiin sukupuolittuneen äänen politiikkaa: "Koko 60-luvun radikalismi, underground ja myöhempi viihteellinenkin vaihe oli nuorten miesten valtavaa uhoa. Miehet uhoavat ja naiset ovat hiljaa."¹⁴³ Tässä vaiheessa teatterin profesioita ja asiantuntijuutta koskevaan itseymmärrykseen näyttää syntyneen ajatus sukupuolineutraaliudesta, jonka kätkeviä hierarkioita ei tunnistettu. 1960-luvulla tietoinen sukupuolinäkökulma tuli esiin lähinnä Vivica Bandlerin ja Ritva Arvelon puheissa.¹⁴⁴ Merkittävää on, että teatterin poliittisen avantgarden monimedialaisen

¹⁴¹ Bhabha 1994.

¹⁴² Philip Auslander on todennut teoksessaan *From acting to performance* (1997), että 1900-luvun teatterinuidistajien Stanislavskin, Grotowskin ja Artaud'n näkemykset ovat osa logosentristä käytäntöä, jossa vain logoksen perusta vaihtuu ollen näyttelijä-esiintyjän minuu, ohjaajan näkemys tai tekstin auktoriteetti. Auktoriteetista oli kyse joka tapauksessa. Kirbyn mukaan perinteisessä puheteatterissa draama muodostaa matriisin, jonka pohjalta näyttelijä alkaa rakentaa henkilöhahmon karaktääriä ajan ja paikan luoman muotin tai matriisin pohjalta, rooli-hahmo ja esitykset siis perustuvat johonkin muottiin, eli matriisiin.

¹⁴³ M.A. Numinmen on luonnehtinut nuorisokulttuurin radikalismia, undergroundia ja rockkulttuuria näin. Harakka (1998, 221.) on artikkelissaan "Mies ja tie" siteerannut M.A. Nummista. (Teoksessa *Viemärirotta...mutta miksei Erkko ole vielääkään adoptoinut minua*. Otava, Helsinki). von Bonsdorf, 1986; Riitta Jallinoja, 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudekset. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Vuonna 1966 perustettu tasa-arvoliike Yhdistys 9 syntyi pitkälti reaktiona ja turhautumisen tunteesta Sadankomitean ja muiden liikkeiden epä tasa-arvoisuuteen: perinteisen sukupuolittuneen käytännön mukaisesti Sadankomiteassa kuten muissakin yhdistyksissä miehet suunnittelivat ja päättivät, naiset tekivät käytännön työn.

¹⁴⁴ Arvelo, 1969.

tekijyyden takana olivat naiset: Marja-Leena Mikkola ja Aulikki Oksanen, ja äänen teksteille antoi usein nainen: Kaisa Korhonen, Kristiina Halkola, Aulikki Oksanen. Tekijyyksien kohdalla lienee syytä pohtia myös eriaikaisuuksien samanaikaisuuden sekä sukupuolen ja teatteriprofessioiden suhdetta. Yhteiskunnallisesti sitoutunut naistekijäpolvi sai traditiosta vahvistusta: Kiila vasemmistoälymystön järjestönä oli myös naistaiteilijoiden järjestö. Poliittisten naistekijöiden esikuviksi nousivat Elvi Sinervon, Brita Polttilan ja Kaisu-Mirjami Rydbergin kaltaiset naiset, joilla oli kynä ja ääni.

1960-luvun tekijyyden kamppailuista avautuu myös kysymys karismaattisen johtajuuden tai ylipäätään karismaattisuuden merkityksestä ja sen sukupuolittuneisuudesta. Toisaalta tutkimusta kaipaa erilaisten verkostojen ja ryhmien merkitys teatterin ammatti-identiteettien rakentamisessa, eriaikaisuuksien samanaikaisuuden paljastamiseksi.

Modernia hyvinvointivaltiota on kritisoitu sen taipumuksesta rationalismiin ja byrokraatiaan. Sitä on luonnehdittu kylmäksi koneeksi, jossa ihminen on pelkkä hallinnollinen tapaus moraalisten tai poliittisten kysymysten jäädessä taka-alalle.¹⁴⁵ Valistuksen dialektiikka näyttäytyi Max Horkheimerin ja Theodor Adornon kritiikissä prosessina, jossa järki kääntyi vastakohtakseen ja jossa modernismin lupauksista tuli uudenlaisia alistamisen ja hallitsemisen muotoja.¹⁴⁶ Tekijyyksien kamppailu ja uudelleenrakentuminen on Foucault'n vallan genealogiassa esiin tuoman hallinnan käsitteen avulla asetettavissa tähän kehykseen. Hallintatavan kautta päästään käsiksi erilaisiin hallinnan koneistoihin, strategioihin, tekniikoihin ja käytäntöihin, joilla myös teatterin tekijyyksiä ja tekijäidentiteettejä muokattiin. Erilaiset professionaaliset identiteetit ja tekijäihanteet ovat vallan käytön kohteena ja hallinnan muovailtavissa. Hallinnan avulla nostetaan esiin tiettyjä ominaisuuksia ja kyvykkyyksiä. Hallinnassa ihmiset ryhtyvät itse ohjaamaan itseään ja sisäistämään hallinnan oikeina ja tavoiteltavina pitämiä päämääriä. Valta tuottaa tekijäidentiteettiä, tekijyyttä ja professioita. Hallinta näyttäytyi kulttuuri- ja teatteripoliittisessa kontekstissa toteutuvina hallinnollis-eettisinä käytäntöinä. Suunnittelu ulottui teatteriammatteihin kahdelta suunnalta: toisaalta koulutuksena, toisaalta hyvinvointivaltion kulttuuripoliittikkana. Kiinnostavaa on jatkossa pohtia, millaiset ajatus-, tieto- ja totuusjärjestelmät (episteme) kehystivät tekijyyttä ja teatteriprofessioita.

Erävoittajaksi epäortodoksisen ja kurittoman Brecht-vaiheen jälkeen näyttää selvinneen Brechtin valistushenkinen dialektiikka. ”Järki ja ajatus” ja sitä kautta taiteilijakäsitys, jonka mukaisesti maailma oli muutettavissa näyttää voittaneen. Brechtin ei-aristoteelisessa teatteriteoriassa ja näytelmässä kyse on Riitta Pohjolan mukaan ”oikean” oivaltamisesta ja tiedon lisäämisestä, ei ”käsittämättömän ja ennalta arvaamattoman kokemisen välisestä kuilusta”¹⁴⁷. Avantgarden valtaviraksi oli ainakin osittain tulossa Brechtin autoritaarinen dramaturginen gestus, joka ei suvainnut merkitysten moninaisuutta tai ambivalenssia. Moninaisuuden

¹⁴⁵ Villadsen, 201, 311.

¹⁴⁶ Best & Kellner, 1991, 3.

¹⁴⁷ Pohjola 2004, 192.

ja ambivalenssin aika ja sen kautta määrittyvä professionaalisuus ja tekijyys nousivat esiin vasta myöhemmin.

Suomessa ei liiemmin ollut tilaa myöskään metafiktion kaltaiselle itsereflektiivisyydelle: ”Kirjallisuutemme on toiminut niin innokkaasti kansallisena terapeutina, että se ei ole ehtinyt kirjallisille leikkikentille eikä narratiivisiin peliluoliin.”¹⁴⁸ Näitä kysymyksiä käsiteltiin teatterissakin vasta 1970-luvun lopulta alkaen. Tuolloin teatteri löysi itsensä uudenlaisesta (poliittisestakin?) representaation kriisistä uudenlaista dramaturgiaa ja uusia ilmaisutapoja etsien, brechtiläiseen teatteritraditioon kriittistä irtiotta tehden.

Tekijäidentiteettien ja asiantuntijuuden rakentumisessa ei voida sivuuttaa rakenteellisia ja tuotantotavan ongelmia. Vuosikymmenen vaihduttua Jouko Turkka näki teatterin kriisin johtuvan vanhentuneesta tuotantotavasta ja siksi ”edistykseinenkin teatterintekijä” päätyi ”porvarin pelleksi”. Tarvittiin teatteri, joka on ”halpa ja nopea kuin monistuskone, todistusvoimainen kuin valokuva, liikkuva kuin autoklinikka. Vasta nämä edellytykset takaavat teatterille olemassaolon oikeutuksen joukkotiedotusvälineiden aikakaudella”. Teatterin voima oli Turkan mukaan esitystilanteessa, mutta teatterin tuotantotavat sen sijaan olivat ajalta, jolloin ”teatteri jäljensi ja tallensi luontoa”: Miksi teatteri yrittää käsityönä sellaista, minkä koneet tekevät paremmin? Miksi teatteri tyytyy monistamaan tuotteitaan, miksi esityksissä harjoitellaan toistoa, miksei pyritä siihen, että esitystilanne synnyttää esityksen, katsojien läsnäolo, kunkinkertainen katsomon keskinäinen solidaarisuus tai eripuraisuus ja sen suhde esiintyjien pyrkimyksiin?¹⁴⁹

Tekijyyttä ja ammattikuvia ryhdyttiin 1960-luvun loppupuolella rakentamaan usealla taholla ja eri tavoin: Teatterikoulussa, ryhmissä ja laitosteattereissa. Se, millä tavoin syntyneet ryhmät pyrkivät ja onnistuivat luomaan kollektiivista tekijäidentiteettiä, tulee esiin esimerkiksi KOM-teatterin ja Penniteatterin historiikeissa. Puoluepolitisoinnut teatterin (taistolais-)sukupolvi rakensi 1970-luvun teatterissa ammatti-identiteettejä kun teatteri-instituutioissa törmäsivät erilaiset käsitykset siitä, mikä on taiteentekijän rooli poliittisesti sitoutuneena, samanaikaisesti ammattikäytäntöjä huojuttavana mutta niihin sidoksissa olevana tekijänä.

On vältettävä yksinkertaistuksia ja mutkien vetämistä suoriksi. 1960-luku ja 1970-luku sekoittuvat liian helposti toisiinsa ja estävät näkemästä erilaisten teatteriprofessioiden itseymmärryksessä tapahtunutta rinnakkaisliikkeitä. Taistolaisuuden demonisointi tai mystifiointi ei auta asiaa, kun tulevaisuudessa yritetään hahmottaa teatteriprofessioiden kehitystä 1970-luvulla.

Näyttämötaiteilijoista teatterintekijöiksi muuttuneiden eri teatteriammattien harjoittajien tuli kyetä näkemään yhteiskunnan rakenteita ja historiallisia väistämättömyyksiä, työväenluokan (ei sukupuolen tai naisen) ja kolmannen maailman vapautusta, samalla kansallista katsetta purkaen ja dialektista ajattelua soveltavan. Avantgardetekijyyteen sisäänrakennettu ambivalenssi jäi syrjemmälle, kun teatterille annettiin pedagoginen tehtävä. Tätä prosessia tulisi tutkia tarkemmin ja selvittää, miten 1970-luvulla teatteriammateissa ja teatterintekijän ammatillisessa itseymmärryksessä toteutettiin kansalaisaktivismia ja Brechtin runon *Oppi-*

¹⁴⁸ Makkonen 1997, 163.

¹⁴⁹ Turkka, 1970.

misen ylistys kehotusta: "Opi perusasiat!" – Ja jatkona sille: "Sinun täytyy tietää kaikki, sinun täytyy astua johtoon!" 1970-luvun puoluepoliittisesti sitoutuneesta tekijyydestä kehkeytyi jälkirealistinen välivaihe, katkos avantgardessa, joka sitten 1970-luvun loppupuolella ja 1980-luvulla heräsi uudelleen. Tämä prosessi odottaa tutkijaansa.

Lähteet ja kirjallisuus

Markku Lahtelan arkisto, Suomalaisen Kirjallisuuden seuran Kirjallisuusarkisto.
Teatterikeskuksen arkisto, Teatterimuseon arkisto.

- Ahtiainen, Pekka ja Tervonen, Jukka 1996. "Menneisyyden tutkijat ja metodin vartijat – Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen." Suomen historiallinen Seura.
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu 26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu26.5.2015)
www.tieteessätapahtuu.fi/896/ahjate.html. (Luettu 26.5.2015)
- Arvelo, Ritva. 1968. *Teatterimme umpihaude. Väitteitä viitteitä päätelmiä*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- 1969. "Mikä miehessä maksaa?" *Teatteri* 6/1969, lisälehti.
- Alasuutari, Pertti. 1996. *Toinen tasavalta. Suomi 1946 – 1994*. Tampere: Vastapaino.
- Appelqvist, Otso. 1966. "Yhteiskunnallisen teatterin estetiikka". *Ylioppilaslehti* 18.3.1966.
- Arminen, Elina, 2009. *Keskellä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-poliittiseen keskusteluun*. Vantaa: SKS.
- Bandler, Vivica. 1960. "Teatterimme pahkat ja paisumat". *Teatteri* 13, 1960.
- Barthes, Roland. 1993 (1968). "Tekijän kuolema". Teoksessa Barthes, R. *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*. Rojola Lea (toim.) Tampere: Vastapaino, 111–117.
- Best & Kellner Best, Steven, Kellner, Douglas 1991, *Postmodern theory: critical interrogations*. London and New York: Macmillan and Guilford Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- von Bonsdorff, Johan. 1986. *Kun vanha vallattiin*. Helsinki: Tammi.
- Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista*. Suom. Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Bürger, Peter. 1989 (1974). *Theory of Avant-Garde*. Käänt. Michael Saw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chydenius, Kaj. 1966. "Puhutaan vain taiteesta." *Ylioppilaslehti* 1.4.1966.
"Connection. Teatteria vai näyttämöveltoilua?" *Ylioppilaslehti* 11.12.1964. Kirjoitus sisältää Peter von Baghin, Kalle Holmbergin ja Markku Lahtelan kommentit Appelqvistin ohjaamasta Jack Gelberin Connection -esityksestä.
- Elovirta, Arja. 1995. "Happening Fragmentteja eräistä tapauksista". Teoksessa *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- 1996. "Happening kuvan ja kehon taiteena". Teoksessa *Moniääninen 60-luku*. Toim. Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo.
- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/knowledge. Selected Interviews & other writings*. Edited by Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- 1980 (1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Keuruu: Otava.
- 1998 (1976,1984). *Seksuaalisuuden historia. (Histoire de la sexualité)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Freidson, Eliot. 2001. *Professionalism. The Third Logic*. Chigaco: The University of Chicago Press.
- Haapakoski, Kaisa. 2013. "Eliot Freidsonin professioteoreettinen lähestymistapa Profesiokritiikin ja professionalismmin puolustuksen välissä". *Sosiologia* 1/2013, s.1 –14.

- Haapala, Vesa. 2007. "Kokeellinen kirjallisuus ja vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku". Teoksessa Katajamäki Sakari ja Veivo, Harri (toim.). *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277304.
- Harakka, Timo. 1998. "Mies ja tie". Teoksessa *Viemärirotta...mutta miksei Erko ole vielä kukaan adoptoinut minua*. Helsinki: Otava, 211-225.
- Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikkaa Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- 2007. "Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan". Teoksessa Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri. (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Helén, Ilpo. 1994. "Michel Foucault'n valta-analyysi". Teoksessa Heiskala, Risto. (toim.) *Sosiologisen teorian nykysuuntaukset*. Helsinki: Gaudeamus, 270-315.
- Heddon, Deirdre & Milling, Jane, 2006. *Devising Performance – A Critical History*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Helavuori, Hanna-Leena ja Seilo, Raija-Liisa. 1988. *Pennissä alku. Hurja joukko ja Penniteatteri 1970–1986*. Ilman painopaikkaa: Penniteatterin Kannatusyhdistys ry.
- Hentilä, Jorma ja Pöppönen, Hannu. 1997. *Max Rand – syntynyt eurooppalaiseksi*. Helsinki: Otava.
- Hirvikoski, Reija. 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Holmberg, Kalle. 1969. "Ajatuksia Saaren vankien työryhmästä". Teatteri 11/1969.
- 1969. "Bunkkeriteatterin tarpeellisuudesta". Teatteri 17/69
- 1968. "Kalle Holmberg ja vallankumouksen siemenet. Eero Silvasti haastattelee Kalle Holmbergiä" 23.10.1968.
- <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/kalle-holmberg-ja-vallankumouksen-siemenet>. (Luettu 26.6.2015)
- <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/kalle-holmberg-ja-vallankumouksen-siemenet>. (Luettu 26.6.2015)
- 1969. "Näyttelijäkoulutuksen kaksi näkökohtaa." Teatteri 6/1969.
- 1999. *Vasen suora*. Helsinki: Otava.
- Holmberg, Kalle, Turkka, Jouko, Saikkonen, Veli-Matti. 1966. "Kuuluuko maailmankatsumus teatterityöhön?". Teatteri 12/1966.
- Horkheimer, Max, & Adorno, Theodor W. 2008 (1938). *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita*. Tampere: Vastapaino.
- Huttunen, Tomi. 2005. "Montaasikulttuuri." <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> . (Luettu 26.6.2015)
- Jallinoja, Riitta. 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Juva: WSOY.
- Kalela, Jorma. 2005. "Hyvinvointivaltion rakentaminen". Teoksessa Pernaa, Ville & Niemi, Mari (toim.) *Suomalaisen yhteiskunnan poliittinen historia*. Helsinki: Edita, 205-224.
- Kallinen, Timo. 1996. "Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi." Teoksessa Helavuori, Hanna-Leena. (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo.
- 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

- Karkama, Pertti. 1997. "Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailija-intellektuellin ongelmiin." Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 51. Helsinki: SKS, 214-236.
- Kellner, Douglas. 2006. "Herbert Marcuse ja radikaalin subjektiivisuuden metsästyksen". Teoksessa Moisio, Olli-Pekka. (toim.) *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 265–284.
- Koivunen, Anu. 1996. "Ohjaajan käsissä kuin sulaa vahaa? – näyttelijät ja suomalaisen elokuvan uusi aalto". Teoksessa Helavuori, Hanna-Leena. (toim.) *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 56 – 73.
- Komulainen, Kauko. 2009. *Ihanteiden Ikaros. Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Konttinen, Esa. 1991. *Perinteisestä moderniin. Profiisoiden yhteiskunnallinen synty Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Korhonen, Kaisa. 1963. "Sosialismin kaksi teatteria Itä-Berlinissä." *Tilanne* 8/1963.
 ---- 1964. "BB-poloisesta". *Parnasso* 8/1964.
 ---- 1966. "Thilia thalia, tallallaa." *Ylioppilaslehti* 1.4.1966.
 ---- 1966b. "Lapua puhdistaa ilmaa". *Parnasso* 3/1966.
 ---- 1969. "Näyttelijäkoulutuksen kaksi näkökulmaa." *Teatteri* 6/1969.
 ---- 1969b. "Oppositio – hyi!" *Teatteri* 6/1969. Lisälehti
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Devising ja muita merkillisyyksiä*. Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kostelanitz, Richard, 1968. *The Theatre of Mixed Means, an Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed-means Presentations*. New York: R.K. Editions.
- Kunnas, Maria-Liisa. 1981. *Muodon vallankumous - Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: SKS.
- Lahtela, Markku, 1963. *Moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä*. Nordic Drama Corner.
- Lahtela, Markku, 1964. *Skorpionen*. Käsikirjoitus Lilla Teaternin arkistossa, Svenska Litteratursällskapet arkiv.
- Lahtela, Markku 1966. "Kokeellisesta teatterista". *Ylioppilasteatteri 40-vuotta 1926-1966*. Helsinki.
- Lahtela, Markku, 1968. "Marcusen avulla tai ilman Marcusea". *Ylioppilaslehti* 6.12.1968.
- Lounela, Pekka. 1976. *Rautainen nuoruus*. Helsinki: Tammi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009 (1999). *Draaman jälkeinen teatteri. (Postdramatisches Theater)* Suom. Riitta Virkkunen. Keuruu: Like.
- Lepistö, Antti. 2011. "Kritiikki, politiikka, estetiikka. Näkökulmia Marcusen kriittiseen teoriaan ja negatiiviseen filosofiaan." Teoksessa Pekkola, Mika. (toim.) *Kriittinen teoria ja Marx*. Jyväskylä: SoPhi, 79 –199.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/27177/9789513942786.pdf?sequence=1>. (Luettu 3.5.2015)
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/27177/9789513942786.pdf?sequence=1>. (Luettu 3.5.2015)
- Långbacka, Ralf. "Dialogi Brechtistä" *Parnasso* 3/1964.
- Makkonen, Anna. 1997. *Lukija lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS.
- Marcuse, Herbert. 1969 (alk.1964). *Yksiuotteinen ihminen. Teollisen yhteiskunnan tarkastelua. (One Dimensional Man)*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös.
- Mattern, Mark. 1998. *Acting In Concert – Music, Community and Political Action*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Monni, Kirsi. 2006. "Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide – ontologisen eron pohdintaa." Teoksessa Houni, Pia, Laakkonen, Johanna, Reitala, Heta ja Rouhiainen, Leena (toim.) *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, Yliopistopaino. http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf. (Luettu 12.6.2015)
- http://www.teats.fi/teats_kirja2006.pdf. (Luettu 12.6.2015)
- Numminen, Mauri Antero (toim.). 1969–1970. "Maanalaista menoa. Underjorden – finns det? 5-osainen radio-ohjelma. Helsinki: Yleisradio. Ylen arkisto.
- Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge, London & New York.
- Paavola, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana*. Jyväskylä: Kustannus Oy Teatteri.
- Pakkasvirta, Jaakko. 1960. "Näyttelijän työ." *Ylioppilaslehti* 22.1.1960.
- 1960b. "Eräitä huomioita esittävän teatterin nykyongelmista". *Teatteri* 18/1960.
- 1964. "Teatteri ja yhteiskunta. Suunnitelma tapahtumiksi. Varsinainen luento." *Ylioppilaslehti* 20.3.1964.
- Pirttilä, Ilkka. 2002. "Mistä asiantuntemuksen sosiologiassa on kyse." Teoksessa Pirttilä, Ilkka & Erikson, Susan. (toim.) *Asiantuntijoiden areenat*. SoPhi 66. Jyväskylä: SoPhi, 11-19.
- Pohjola, Riitta. 2004. *Georg Büchnerin "Dantonin kuolema". Vallankumousdraama vai tragedia?* Helsinki: Like.
- Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu: korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Rand, Max. 1964. "Happeningin uhka, vaara ja mahdollisuudet". *Parnasso*, 177-179.
- Rinne, Matti. 2003. *Kiila 1936–2006. Taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- Saarikoski, Pentti. 1963. "Dialektisesta runoudesta". *Kansan Uutiset* 8.12.1963.
- Sallamaa, Kari. 1994. *Kansanrintaman valo, Kirjallijaryhmä Kiilan maailmankatsomus ja esteettinen ohjelma vuosina 1933–1943*. Helsinki: SKS.
- Sander, Helke, "Brechtiä, Brechtiä" (suom. Markku Lahtela) *Parnasso* 3/1964.
- Sandford, Mariellen R. 1995. *Happenings and Other Acts*. London: Routledge.
- Sauter, Willmar. 2004. "60-talets optimistiska revolt. En länk i teaterns avant-garde". Teoksessa Hambergren, Lena, Helander, Karin, Rosenberg, Tiina ja Sauter, Willmar. (toim.) *Teater i Sverige*. Hedemora: Gidlund, 214-236.
- Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY.
- Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä: modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Siivonen, Timo. 1992. *Avantgarde ja postmoderni. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiassa*. Jyväskylän yliopisto – Nykykulttuurin tutkimusyksikkö 33. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Street, John. 2003. "'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics". *Government and Opposition* 38 (1) January, 2003, 113–130.
- 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Talaskivi, Paula. 1963. "'Ei poliittisesti' päätettiin Tampereella. Brechtiläistä ja absurdiä Draamastudiossa." *Ilta-Sanomat* 19.6.1963.
- Tuomikoski-Leskelä, Paula. 1977. *Taide ja politiikka- Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edustamiseen Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Turkka, Jouko. 1970. "Miksi edistyksellinenkin teatterintekijä on porvarin pelle?" *Kansan Uutiset* 18.10.1970.
- Veivo, Harri. 2001. "Representaation muodot ja mahdollisuudet kirjallisuudessa." Teoksessa Knuutila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.) *Representaatio*. Helsinki: Gaudeamus, 135–157.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Villadsen, Kaspar. 2011. "Ambiguous Citizenship: 'Postmodern' versus 'Modern' Welfare at the Margins". *Distinktion. Scandinavian Journal of Social Theory* 3/2011, 309–329.

Pirkko Koski



Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa

Tiivistelmä

Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa tarkastelee Havelin näytelmiä ja niiden tulkintoja painottaen kahta ajankohtaa: vuosia Prahan kevään ympärillä sekä ajanjaksoa 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkuvuosiin, kun Havelin teokset oli hänen kotimaassaan kielletty ja Pohjoismaissa tunnettiin hänen vangitsemisensä. Kunkin esitysjan ja -paikan yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut teosten esitysten vastaanottoon tavallista vahvemmin. Havelin tuotannon poliittista merkitystä on mahdoton sivuuttaa, mutta hänen näytelmiensä tarkastelukulman sijoittuminen yksilöihin sekä ironinen kieli ja absurdit tilanteet antavat poliittisille tulkinnoille liikkumavaraa, samoin mahdollisuuksia hyödyntää näytelmiä eri tavoin esityskulttuurin ideologisten rintamien mukaan.

Kun *Puutarhajuha* esitettiin Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1966, Havelin näytelmä liitettiin itäeurooppalaiseen absurdismiin paljolti Martin Esslinin teoksen absurdiä koskevan määrittelyn mukaisesti. Vuonna 1978 Suomen Kansallisteatteri esitti kaksi Havelin näytelmää (*Vernizáz* ja *Audience*) nimellä *Vastaanotto* paljolti samassa hengessä. Kun samat näytelmät ja kolmantena *Protest* esitettiin Dramatenissa Tukholmassa, esitykset liitettiin pikemmin Tšekkoslovakian poliittiseen tilanteeseen kuin teatteriin tai esitysmaahan. Vastaanotto eri maissa kuvastaa sekä teatteriin liittyviä käsityksiä että kunkin esityksensä virallista asennetta siihen, miten kirjailijaa kohdeltiin Tšekkoslovakian poliittisessa tilanteessa.

Abstract

Authorship and political conditions: Vačlav Havel's plays in the Nordic countries examines Havel's standing in the Nordic countries, emphasizing two windows: the time around the Prague Spring, and the last years of the 1970s and first years of the 1980s, when the author's works had been banned in his home country and it was general knowledge that he was in prison. Contextual factors had a very central role in the reception of staged productions. The political significance of Havel's plays cannot be overlooked. However, his plays focus our attention on individuals in the society, the language is ironic and the situations are absurd, which leaves the plays open to political interpretations and different ways to position the play in relation to the ideological fronts of the surrounding society.

At the time of the 1966 premiere of *The Garden Party*, Havel was associated with East European Absurdism, which was largely due to Martin Esslin's book that defined the absurd. In 1978, the Finnish National Theatre produced still in this spirit two of Havel's plays (*Vernizáz* and *Audience*) under one title, *Reception (Vastaanotto)*. When two years later, these plays and *Protest* were staged at the Swedish national theatre, Dramaten,

there was a growing tendency to link the productions with Czechoslovak politics rather than the theatre or Sweden. The reception in different countries mirrors both theatrical trends and each country's ruling political attitudes to Havel's situation in Czechoslovakia.

Tarkastelen Vaclav Havelin näytelmien pohjoismaisia esityksiä ja niiden välittämiä teatterikäsitteitä, esteettisiä painotuksia, arvoja ja poliittista ilmastoja. Havelia koskevat asenteet ja hänen asemansa Tšekkoslovakiassa ovat osa tätä tarkastelua. Pyrin osoittamaan, että teatteri on väistämättä sidoksissa yhteiskunnalliseen kontekstiinsä ja voi halutessaan vaikuttaa ympärillä käytävään keskusteluun. Teatterissa esteettinenkin voi politisoitua tekijöiden tahdosta tai tavoitteista riippumatta, mutta esteettiset ratkaisut voivat myös jäädä poliittisten ennako-oletusten jalkoihin. Näin erityisesti tapahtuu, kun näytelmän kirjoittaja on Havelin tapaan yleisesti tunnettu julkisuuden henkilö ja hänen työhönsä on liitetty voimakkaita esteettisiä ja ideologisia näkemyksiä.

Ensimmäinen kiinnostus Vaclav Havelin näytelmiä kohtaan Pohjoismaissa ajoittuu 1960-luvun puoliväliin eli Itä-Euroopan maiden uuden draaman menestysvuosiin ja Tšekkoslovakian poliittisen ilmapiirin vapautumiseen, joka osoittautui lyhytaikaiseksi tankkien vyöryessä maahan elokuussa 1968. Havelin esikoisnäytelmä *Puutarhjuhla (Zahradní slavnost)* esitettiin vuonna 1966 pohjoismaisena kantaesityksenä Tampereen Työväen Teatterissa (TTT), ja seuraavina vuosina se ja muutamia muita varhaisia näytelmiä nähtiin kaikissa Pohjoismaissa. Tšekkoslovakian miehityksen ja maan toisinajattelijoiden vangitsemisten jälkeen 1970-luvun alussa Havelin tekstit katosivat ohjelmistoista, mutta poliittisen tilanteen varjossa syntyi kuitenkin uusia näytelmiä ja ne levisivät eri teitä Länteen. Vuodesta 1978 lähtien viiden vuoden aikana Pohjoismaissa nähtiin noin viisitoista Havelin näytelmien ensi-iltaa, ja 1980-luvun taite erottuukin erityisen suosion kautena. Asenteet olivat nyt toiset, kirjailija oli tunnettu toisinajattelija ja avoin ja peitelty politiikka vaikutti vastaanottoon aikaisempaa vahvemmin. Seuraavan kerran Havelin näytelmät ilmestyivät ohjelmistoihin 1990-luvun alussa Tšekin tasavallan poliittisen aseman täysin muututtua ja Havelin noustua maan presidentiksi.

Näytelmien esitykset Pohjoismaiden teattereissa (ks. liite) olivat näiden vuosikymmenten aikana selvästi yhteydessä Havelin henkilökohtaiseen historiaan ja Tšekkoslovakiaa koskevien asenteiden vaiheisiin. Kirjailijan yhteiskunnallinen asema ja hänen näytelmiensä maailma muuttuivat useaan kertaan, mutta eivät Pohjoismaat ja niiden teatteritkaan pysyneet samanlaisina. Havel sijoitti näytelmänsä omaan kokemuspäiriinsä, mutta toivoi yleisön tunnistavan niiden teemat omassa ympäristössään. Näin tapahtui vaihtelevasti, mutta riippumatta tekijöiden tahdosta vastaanotto heijasti suoraan tai välillisesti esittävän teatterin ja yhteisön arvoja. Näytelmien esteettinen ominaislaatu ja ideologiset painotukset limittyivät ja sekoittuivat keskenään monella tasolla yhtä lailla kirjailijasta kuin esitystulkinnosta ja niiden vastaanotosta johtuen. Esteettisen korostaminen saattoi myös muodostua poliittiseksi pakotieksi politiikasta.

Havel nousi julkisuuteen näytelmäkirjailijana, mutta hänestä tuli länsimaaisa rautaesiripun takainen sananvapaustaistelijan ikoni ja yksi tunnetuimmista



Havel: *Puutarhajuha*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Erkki Pajala, Veikko Sinisalo, Eva Gyldeń, Lauri Komulainen. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

toisinajattelijoina. Tämä kehitys heijastui hänen näytelmiensä esityksiin ja vastaanottoon. Havelin julkisuuskuvan ääripäät näkyvät esityksien vastaanotossa Tampereen Työväen Teatterin *Puutarhajuhan* (1966), Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* (1978) ja Ruotsin Kungliga Dramatiska Teaternin (Dramatenin) ja Fria Proteaternin esittämien kolmen Havelin ja yhden Pavel Kohoutin pienoisenäytelmän (1980) kohdalla. Painopisteeni on näiden tarkastelussa, mutta tarkennan kuvaa esittelemällä taustana Havelin näytelmien pohjoismaista esityshistoriaa.

Näkökulmia ja taustaa

Sekä teatterin tapa 'puhua' että yleisön kyky ja halu 'kuulla' sanottua vaikuttavat teatteriesityksen tulkintaan. Kulttuurin muutokset edellyttävät näkökulman vaihtamista esitystä tutkittaessa. "Jokainen puhujan ja kuuntelijan välinen suhde on kaksisuuntainen, ja kuuntelija voi *valita* mitä *haluaa* kuulla tai mitä *luulee* kuulevansa."¹⁵⁰ Aina teatterin ja yleisön tulkinnat eivät kohtaa toisiaan. Havelin kohdalla teatterin tekijöiden ja yleisön asenteet vaihtelivat, mutta eivät välttämättä samassa tahdissa ja yhtäläisin painotuksin. Samaa näytelmää tulkittiin eri tavoin, ja yleisön tapa ymmärtää vaihteli riippuen ajallisista ja paikallisista eroista. Haveliin liitettiin sekä esteettisiä että ideologisia leimoja, erikseen ja rinnan.

¹⁵⁰ Bert O. States, "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirkko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 88–89. Engl.: "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Ed. Phillip B. Zarrilli. Routledge, London & New York 1995, 22-42. (Alkuaan *Theatre Journal* 35 (1983):3, 359-75.)

Janelle Reinelt tarjoaa esimerkin esityksen ajallisen ja paikallisen yhteyden merkityksestä kuvatessaan, kuinka Havelia näytelmineen hyödynnettiin poliittisesti Yhdysvalloissa kylmän sodan lopulla 1990-luvun taitteessa. Havelin näytelmien alkuperäinen, perimmäinen luonne muuttui, kun niitä esitettiin pohjoisamerikkalaiselle keskiluokalle.¹⁵¹ Havel on Reineltin yksi esimerkki siitä, kuinka myyttien kautta rakentuvat yhteisölliset käytännöt ilmentävät kansakuntaa; esitys rakentaa kansallisia määritelmiä ja muuttaa merkityksiä ylitettyään kansallisia rajoja. Sosiaalisella käytännöllä on prosessissa valtaa, mutta kyseessä on myös se ”miten toisten kansakuntien kertomusten ja tekstien esittäminen siirtää vieraita kansallisia kuvia ja kielikuvia paikallisiin tarkoitukseen”.¹⁵² Reineltin esimerkissä Havelin ympärille rakennettiin Yhdysvallat ja Tšekin tasavallan yhdistävä narratiivi, jonka historiamallina oli kuva itsenäisistä suurmiehistä, vapaan markkinatalouden voitokulusta ja demokratiasta kommunismin voittajana.¹⁵³ Yhden systeemin kritiikki kääntyi toisen kiittämiseksi, vaikka alkuperäisen satiirin voidaan katsoa ulottuneen poliittisia järjestelmiä syvemmälle inhimilliselle tasolle. Esimerkki on ajallisesti ja paikallisesti etäällä Havelin menestysvuosista Pohjoismaissa ja jättää huomiotta esitysten esteettisen puolen, mutta samoja rakenteita on mahdollista havaita Havelin yhteydessä muinakin aikoina ja myös Pohjoismaissa, missä Tšekkoslovakian tapahtumat kohdensivat enenevästi huomiota Havelin kansalaisuuteen ja aktiiviset esityksissä ja niiden kontekstissa poliittisia merkityksiä.

Michelle Woods on tarkastellut Havelin näytelmien englanninkielisiä käännöksiä ja niiden suhdetta sensuuriin, teatteriin ja politiikkaan. Hän on havainnut Reineltin kanssa samansuuntaisia ilmiöitä mutta tarkastellut niitä vähän eri näkökulmasta. Woodsin mukaan Havelin näytelmät on hyväksytty teatteriin pikemmin paikallisten tarpeiden kuin taiteellisten ansioiden perusteella. Taustana oli usein politiikka: haluttiin rautaesiripun takana elävän toisinajattelijan kautta todentaa omia epäilyjä. Havel oli kuitenkin ongelmallinen, koska hänen näytelmänsä eivät olleet suoraan poliittisia ja kuvanneet selkeästi konkreettisia tilanteita. Ne politisoituivat vastaanottavien teattereiden, kriitikoiden ja yleisön tahdosta ja ne hyväksyttiin vain sellaisina. Havel oli kiinnostunut kielestä ja siihen liittyvästä valasta. Se ei vastannut vastaanottajien tarpeita mikä esti näkemästä, että kyse ei ollut sensuurin tilanteiden kuvaamisesta vaan sen sijainnista – myös vastaanottajassa. Woodsin mukaan tämä kavensi kuvaa näytelmistä ja johti niiden unohuttamiseen poliittisten suhdanteiden muuttuessa.¹⁵⁴ Pohjoismaisen teatterikenttä ei koostunut englanninkielisten tapaan samassa määrin kaupallisista tekijöistä ja pientenkin kielialueiden näytelmien kääntäminen oli arkipäiväistä, ja siksi Woodsinkin toteamuksia voi pitää liian kärjistettyinä. Näkökulmat silti selittävät myös pohjoismaista Havelin esityshistoriaa.

¹⁵¹ Reinelt, Janelle, ”Kansakunta kansojen näyttämöllä.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 221-250, 239. Engl.: ”Staging the Nation on Nation Stages.” Michal Kobialka, ed., *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1999, 125-153. Reinelt pohjaa ajatuksensa erityisesti Slavoj Žižekin ja Homi K. Bhabhan ajatuksiin.

¹⁵² Reinelt, 221–222.

¹⁵³ Reinelt, 239–242.

¹⁵⁴ Michelle Woods, *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. Continuum, London & New York 2012, XIII-XIV, 2.

Kun TTT esitti Havelin *Puutarhajuhlan* vuonna 1966, kirjailija tunnettiin nuorena uuden aallon edustajana, jonka draamantutkija Martin Esslin oli liittänyt artikkelissaan¹⁵⁵ absurdiin teatteriin luonnehtimalla Havelia ”semi-absurdikoksi”. Esslin rajasi käsitteen ”absurdi” ajallisesti 1940- ja 1950-luvuilla aloittaneisiin kirjailijoihin, joiden teoksille oli ominaista inhimillisen elämän järjettömyksien toistaminen draaman muodon ja estetiikan keinoin. Samoja piirteitä Esslin näki myös myöhempien, ydinjoukon ulkopuolelle jäävien kirjailijoiden teoksissa, mutta ei yhtä hallitsevina. Hän lisäsi Havelin näytelmät lukuun ”Parallels and Proselytes” teoksensa *The Theatre of the Absurd* uudistetussa vuoden 1968 painoksessa ja nosti näin kirjailijan draaman kaanoniin. Esslin arvioi Itä-Euroopan uusien näytelmäkirjailijoiden käsittelevän ajankohtaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, mutta hän tarkastelee heidän tuotantoaan painotetusti teatterillisessä ja muotoa korostavassa kontekstissa.¹⁵⁶ Suomessa yhteys absurdiin merkitsi silti etäisyyttä nousvaan vasemmistolaiseen ajatteluun. Tuossa vaiheessa Havelin maine perustui *Puutarhajuhlaan*, jonka henkilöiden toistamalla mekaanisilla ja järjettömillä repliikeillä on ilmeinen sukulaisuus esimerkiksi Eugène Ionescon näytelmien kanssa. Kansallisteatterista 1950-luvulla alkaneen ja erityisesti valtaviiran teattereihin levinneen absurdin aallon suosioon löytyy myös poliittisia syitä; muutokokeilut liitivät teatteritaiteen Länteen, mistä suurin osa absurdeista teksteistä oli lähtöisin. Absurdi draama oli ’porvarillista’. Puolan, Tšekkoslovakian ja Unkarin uusi draama jatkoi muodollisen uudistumisen perinnettä, usein yhteiskuntakriittisin mutta vasemmistolaisesta linjasta poikkeavin painotuksin. Genren määrittely ’semi-absurdiksi’ sisälsi poliittisten konnotaatioiden mahdollisuuden.

Tšekkoslovakian miehitys vuonna 1968 järkytti ja synnytti vastustusta kaikissa Pohjoismaissa, ja Suomessakin sen tuomitsivat kaikki puolueet kommunistien vähemmistöä lukuun ottamatta. Seuraavien vuosien aikana Pohjoismaiden julkiset asenteet jossakin määrin eriytyivät, sillä Suomi ei vastaanottanut Tšekkoslovakiasta emigroituneita toisinajattelijoita, toisin kuin erityisesti Ruotsi, minne muodostui oma pakolaisyhteisönsä. Maiden viralliset Tšekkoslovakia-suhteet vakiintuivat vähitellen. Asenteisiin erityisesti Suomessa vaikutti myös 1970-luvun teatteriväen politisoituminen ja vähemmistökommunistien toiminnan aktivoituminen. Historian paradokseihin kuuluu, että Itä-Euroopan toisinajattelijoiden ja erityisesti Havelin asemaan vaikutti Helsingin vuoden 1975 ETY-kokouksen kansalaisten oikeuksia koskeva sopimus, neuvottelujen ”kori III”, jonka myös Tšekkoslovakia oli hyväksynyt. Prahassa koottu vuoden 1977 alussa useissa länsimaissa julkaistu kirjelmä *Charta 77* vetosi kansalaisten oikeuksia koskeissa vaatimuksissaan Tšekkoslovakian perustuslain rinnalla ETY-kokouksen asiakirjaan. Allekirjoittajista monet, Havel mukaan lukien, päätyivät ennen pitkää maanpakoon tai vankilaan, mutta prosessista syntyi seuraavien vuosien aikana laaja kansainvälinen kohu ja

¹⁵⁵ Suomennettuja otteita Martin Esslinin *Theater Heute*-lehdessä ilmestyneestä artikkelista julkaistiin otsikolla ”Absurdin teatterin keinot uusissa tehtävissä” TTT:n *Puutarhajuhlan* käsiohjelmassa. *TTT. Kellariteatteri*. Tampere 1966.

¹⁵⁶ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode, London 1968, 24-25, 314-16, 422-23.

monet alkuperäisistä allekirjoittajista olivat Havelin tapaan keskeisessä asemassa Tšekkoslovakian 1980-luvun lopun samettivallankumouksessa.

Havelin omaan ympäristöön liittyvissä näytelmissä oli mahdollista nähdä kirjoittajan näköisiä hahmoja. Havel ei kuitenkaan kirjoittanut realistista draamaa, ja sisältö ja muoto liittyvät *Puutarhajuhlan* jälkeenkin yhteen. Nämä kaksi ominaisuutta, taustana Tšekkoslovakian poliittiset muutokset ja Lännen reaktiot, rakensivat esitysten merkityksiä ja samalla paljastavat esityskulttuurin kansallisia tunnusmerkkejä. Pohjoismainen teatteri ympäristö eroaa monin tavoin Reineltin ja Woodsin tutkimuskohteista, mutta he nostavat näkökulmillaan esiin yleispäteviä kysymyksiä. Kuten Woods toteaa: Havelin näytelmät eivät haastaneet kasvatonta sensuuria, ne haastavat meidät.¹⁵⁷

Pohjoismainen esityshistoria

Suomessa Václav Havelin varhaisista näytelmistä *Puutarhajuhla* sai eniten huomiota osakseen, ja se siirtyi TTT:n jälkeen Kouvolan Teatteriin. *Professori sokkeloissa* (*Zitizená moznost soustredeni*) esitettiin Tampereen Teatterissa ja Rovaniemellä. 1960-luvulla kirjoitettu *Tiedotus* (*Vyrozumèni*) esitettiin Suomessa vasta vuonna 1982 Hämeenlinnan kaupunginteatterissa. Ruotsissa ja Norjassa nähtiin 1960-luvulla Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhajuhlan* (1966) lisäksi Riksteaternin *Tiedotus* (1968), joka palasi ohjelmistoihin vielä 1980-luvun alussa, kun Havel oli erityisen suosittu. *Puutarhajuhla* kuvaa vahvasti tyylitellyn ja koomisin keinoin, kuinka nuori keskiluokkainen Hugo Pludek ”imee taivaan ja tuulien merkit itseensä kuin aulis kirjoittamaton lehti”¹⁵⁸ eli mukautuu absurdiin valtaapitävään hallintokoneistoon ja sen fraasien täyttämään kieleen. Muidenkin Havelin 1960-luvun näytelmien satiirin kohteena oli byrokrazia ja yhteiskunnan mekanisoituminen eri muodoissaan. Tapahtumapaikat eivät olleet paikallisesti tunnistettavia, mutta sanat synnyttivät alkuperäisessä ympäristössä riemastuttavia kulttuurisia konnotaatioita – joita oli vaikea siirtää toiseen kulttuuriin.¹⁵⁹

Havelin asema teattereiden ohjelmistoissa ei ehtinyt Pohjoismaissa vakiintua ennen Prahän kevään jälkeisiä tapahtumia, ja kun yhteys kirjailijaan vaikeutui, myös kuva hänen näytelmiensä sanomasta jäi hajanaiseksi. Suomessa TTT:n esitys oli kuitenkin rakentanut muita maita vahvemman maineen, joka kantoi hiljaisten vuosien yli. Kokonaisuutena voidaan todeta *Puutarhajuhlan* ja nuoren Havelin saaneen osakseen eniten huomiota Suomessa. Ajan näytelmien satiiri ja ironia näyttävät kuitenkin tuottaneen tulkitsijoille joskus vaikeuksia, eikä esitysten määrä Suomessakaan noussut yhtä korkeaksi kuin useiden edeltäneen sukupolven absurdin draaman piiriin luettujen kirjailijoiden teosten.

Havelin näytelmien kieltäminen Tšekkoslovakiassa, hänen vankeutensa ja yleensä hänen kokemansa poliittinen uhka vaikeutti näytelmien saamista ja oletettavasti myös niiden kirjoittamista 1970-luvulla. Vuosikymmenen puolivälissä muutaman vuoden tauon jälkeen Havelin maanalaisena *samizdat* -julkaisuna il-

¹⁵⁷ Woods, 29.

¹⁵⁸ Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin sanomat* 6.4.1966.

¹⁵⁹ Woods, XIII.

mestyneet kaksi pienoisenäytelmää, *Audiens* ja *Vernisáž*, sekä vähän myöhempi *Protest* siirtyivät muutaman vuoden sisällä ulkomaille, myös kaikkiin Pohjoismaihin. Näistä vuonna 1978 Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetyt kaksi ensimmäistä pienoisenäytelmää menestyivät *Puutarhajuhlan* tapaan erityisen hyvin. Ne sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* kanssa esitetty *Protest* muodostuivat Ruotsissa erityisen suosituiksi ja niitä esitettiin useissa teattereissa Norjassa. Kaikkien neljän näytelmän keskushahmo Bedrich Vanek nähtiin yleisesti kirjailijan alter egona, ymmärrettävästi, sillä älymystöä edustava Vanek käy ensimmäisessä näytelmässä keskustelua humaltuvan olutpanimon johtajan kanssa ja toisessa vieraillee poliittiseen tilanteeseen mukautuneen ja tavaroihin tarrautuneen ystäväperheen kotona; näytelmässä *Protest* hän keskustelee *Charta 77:n* tapaisesta kirjelmästä. Kaikki tilanteet olivat tuttuja Havelille itselleen. Sama tunnistettavuus koski näytelmien teemoja, kuten ilmiantoja ja tasapainoilua poliittisten uhkien keskellä. Tunnistettavuus paikansi näytelmät aikaisempaa selvemmin Tšekkoslovakiaan, mitä edisti myös kasvanut tietoisuus maan toisinajattelijoiden aseman kiristymisestä. Näiden näytelmien kerronta on varhaisia näytelmiä keskitetympää ja esitykset kielen tyylyttelystä huolimatta siksi helpommin tulkittavia – ja politisoitavia.

Havelin keskeinen asema *Charta 77*-kirjelmän laatijana ja yleensä toisinajattelijana herätti kansainvälistä huomiota ja teki hänet tunnetuksi oman maan ulkopuolella. Monet Tšekkoslovakian merkittävistä taiteilijoista elivät pakolaisina ulkomailla ja välittivät tietoa maan virallista linjaa vastustaneiden toiminnasta. Kylmän sodan aikana Länessä suosittiin kuvaa rautaesiripun takaisista toisinajattelijoina. Vastaavasti Tšekkoslovakian viranomaiset pyrkivät osoittamaan, ettei Havel nauttinut maansa virallisen tahon luottamusta. Kirjailija ja hänen näytelmänsä olivat osa kylmän sodan aikaista kansainvälistä politiikkaa. Esitysten vastaanotto kuitenkin vaihteli eri maissa ja muutaman vuoden ero ensi-iltojen välillä saattoi johtaa merkittäviin eroihin. Lähestyttäessä 1980-lukua Havelin asema kotimaassaan vaikeutui entisestään vangitsemisjaksojen toistuessa ja pidentyessä. Erityisen kiinnostava on osin 1970-luvun lopun nopeista käänteistä johtuva Suomen Kansallisteatterin vuoden 1978 *Vastaanoton* sekä Tukholman Dramatenin ja Fria Proteaternin vuoden 1980 esitysten välinen ero.

1990-luvulla Havelista tuli kansainvälisesti tunnettu valtiomies, jolle maine näytelmäkirjailijana antoi kulttuurisen leiman. Pohjoismaissa yhteys näytelmien ja Tšekin politiikan välillä ei enää välittynyt tulkintoihin, ja näytelmien teemoille etsittiin merkityksiä omasta ympäristöstä. Kiinnostus Havelia kohtaan laajeni esimerkiksi Islannissa, missä oli aikaisemmin esitetty vain *Protest* vuonna 1981. Tanskassa Havel tunnettiin alkuaan radionäytelmistään ja televisiotulkintoista, ja teatteriesityksiä nähtiin vasta lähestyttäessä 1990-lukua. Suomessa näiden vuosien esitykset jäivät yhteen: Tampereen Teatterin vuonna 1991 nimellä *Kaksi kertaa Havel* esittämät pienoisenäytelmät ovat toistaiseksi viimeisimmät Havel-tulkinnat Suomessa. Vain muutaman Havelin näytelmän suosio on ulottunut useille vuosikymmenille, ja kirjailijan poliittisen aseman nousu pikemmin laski kuin edisti niiden suosiota. Ruotsalaiset esitykset, joukossa muun muassa Tukholman Kungälvsteaternin *Audiens* vuonna 2010, silti osoittavat Havelin näytelmien mah-

dollisuudet elää draaman historian lisäksi myös näyttämöllä. Havelin viimeisin näytelmä *Odcházení (Avgång / Afsked; 'Lähtö')* on esitetty Odensessa Tanskassa ja Tukholman Kaupunginteatterissa Ruotsissa vuonna 2010.

Kiinnostava piirre Havelin pohjoismaisessa esityshistoriassa on se, että näytelmiä on esitetty ensisijaisesti kansallisteattereissa ja muissa vakiintuneissa ammattiteattereissa, tavallisimmin niiden pienillä näyttämöillä. 1970-luvulla ja myöhemmin syntyneet ryhmäteatterit eivät kiinnostuneet Havelista, vaikka erityisesti 1970-luvun lopun näytelmät olisivat pienen muotonsa vuoksi hyvin sopineet niiden esitettäviksi. Tilastot tosin eivät ole täydellisiä, sillä kun kirjailija oli omassa maassaan kielletty, näytelmiä hankittiin virallisen oikeuksien valvojan puuttuessa eri teitä ja vain Suomessa ammattiteattereiden esitykset on tilastoitu kattavasti. Toisaalta vain Tanskan osalta löytyy yhtenäinen luettelo radion ja television tulkinnoista.

Puutarhajuhla Prahan kevään hengessä

Václav Havelin *Puutarhajuhla* Tampereen Työväen Teatterissa¹⁶⁰ vuonna 1966 oli merkkitapaus, ja itsellänikin on muistikuvia esityksestä. Tulimme teatteriin viime hetkellä ja säikähdimme joutuneemme jo alkaneeseen esitykseen, sillä Veikko Sinisalon esittämä Fedra Pluzak toivotti meidät tervetulleiksi kädestä tervehtien koko yleisön edessä. Emme kuitenkaan olleet viimeisiä, vaan pääsimme todistamaan seuraavien tulijoiden vastaanottoa ennen varsinaisen esityksen alkua. Josakin vaiheessa ilmeni, että katsomossa istui näytelmän kirjoittaja, tuskin 30-vuotias nuori teatterimies Vaclav Havel. Vuosi aikaisemmin avattu Kellariteatteri oli tunnettu kiinnostavista uusista näytelmälöydöistään, eikä pidempikään leikkittely katsojien osallistumisella olisi tuntunut mahdottomalta; intiimi näyttämö synnytti odotuksia uudenlaisesta tapahtumasta. Kellariteatterissa oli jo esitetty Samuel Beckettin, Edgar Lee Mastersin, Eugene O'Neillin ja Frederico Lorcan tekstejä sekä Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssi*. Manner oli myös Havelin näytelmän kääntäjä. TTT:n suurella näyttämöllä oli nähty Jan Werichin ja Jiri Voskovecin *Ryysyläisballadi* ja seuraavina vuosina Kellariteatteri tulkitsi muitakin tšekkiläisiä kirjailijoita: Jiri Suchyn ja Jiri Slitrin näytelmän *Kalliisti maksettu ilonpito* vuonna 1970 ja Pavel Kohoutin *Sota kolmannessa kerroksessa* vuonna 1972.¹⁶¹ Jo esityspaikka antoi Havelin näytelmälle uuden, kokeilevan leiman. Valintaan vaikuttivat esteettikka ja inhimilliset teemat, ei politiikka tai konkreettiset ideologiset tavoitteet.

Puutarhajuhlan aikaan Havel esiteltiin suomalaisille nuorena radikaalina, jonka ensimmäinen näytelmä oli lähtenyt valloittamaan eurooppalaisia näyttämöitä. Tamperelaiset lehdet huomioivat valinnan uutisoinnissaan näyttävästi. Havel haluttiin erottaa ajan 'vasemmistolaisesta' poliittisesta teatterista. Hänen näytelmäänsä luonnehdittiin yhteiskuntakriittiseksi ja hänen asemaansa oman maan-

¹⁶⁰ Ohjaus Vili Auvinen, lavastus Paavo Pirttimaa, puvut Hilja Heikkinen ja Ritva Sarlund, rooleissa Lauri Komulainen, Ossi Kostia, Maija-Liisa Majanlahti, Seppo Maaniutu, Liisi Tandefelt, Veikko Sinisalo, Nisse Rainne, Eva Gyldén ja Erkki Pajala. Ensi-ilta 15.3.1966.

¹⁶¹ Lehtinen, Saini, ed., *Muistijälkiä. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampereen Työväen Teatteri, Tampere 2006, 30-31.



Havel: *Puutarhajuhla*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Maija-Liisa Majanlahti, Liisi Tandefelt, Seppo Maaniittu, Lauri Komulainen, Ossi Kostia. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

sa teatterissa tarkasteltiin monin tavoin. Oikeistolainen *Aamulehti* erottautuu muista sekä huomion mittavuuden että avoimen poliittisuuden johdosta. Sen nimimerkki Tasku-Matti kuvasi näytelmää poliittiseksi teatteriksi – ”mutta sana ei saa pelottaa”. Kirjoittaja teki selvän eron Bertolt Brehtiin ja Erwin Piscatoriin, joilla ”teatteri on ase poliitikon kädessä” kun Havelille ”politiikka on ase, yhteiskunta irvailun kohde ja satiiri sanoja johdattava voima”. Tämä Puolalle ja Tšekkoslovakialle ominainen laji oli ’puoliabsurdia’ teatteria (kuten TTT:n esityksen käsiohjelmassakin kerrottiin), jolle olivat ominaisia mielettömät tilanteet ja yhteiskunnallinen satiiri. Byrokratian kritiikissään Havel seurasi Kafkan linjoja; yhtymäkohtia löytyi myös Karl Marxiin, Harold Pinteriin ja Cyril Northcote Parkinsoniin. Havelista ennustettiin tulevan uusi Sławomir Mrożek.¹⁶² Esslinin käsiohjelmassa julkaistua artikkelia myötäilevä aseointi oli verrattain selvää ja rakensi poliittista linjaa suomalaisen teatterikentän sisälle korostamalla kirjallista genreä ja eroa vasemmiston suosimasta Brechtistä. Myöhempi Havelin poliittinen hyödyntäminen oli idullaan.

Esityksen merkittävyyttä kuvastaa se, että tamperelaisten lehtien lisäksi kritiikkejä julkaistiin myös valtakunnallisissa lehdissä. Vaikka noina vuosina Tampereen Työväen Teatterin toimintaa seurattiin yleensäkin valtakunnallisesti, *Puutarhajuhla* oli erityistapaus; se esitettiin pohjoismaisena kantaesityksenä ja siitä ennustettiin hyvällä syyllä menestystä. Kritiikit olivat kauttaaltaan kiittäviä. Monet luonnehdinnat toistuivat lähes kaikissa niissä: esitys oli riemukas ja kulki absurdin ja

¹⁶² Tasku-Matti, ”Havel – Parkinsonin ja Kafkan hengenheimolainen. Tsekkiläinen satiiri Kellariteatteriin.” *Aamulehti* 15.3.1966.

farssin rajamailla; karrikointi oli tehokasta ja maukasta; fraseologian kautta pilkattiin byrokratiaa ja poliitikkoja.¹⁶³ Useimmat lehdet tarkastelivat näytelmää paikallistamatta kritiikin kohdetta, ja esitysyhteisöön se liitettiin vain poikkeuksellisesti. Vain tamperelaisen ylioppilaslehti *Yykoon* mukaan näytelmässä ”jokainen kuulee itsestään totuusia sellaisella kielellä, jota hän itse joka päivä kuulee ja käyttää”¹⁶⁴, ja *Kansan Lehti* tulkitse näytelmän päähenkilön luopumista kapinastaan lähestyvien vaalien valossa: ”Niin sopeudutaan, kunnes hävitään kokonaan yksilöinä.”¹⁶⁵ Nämä paikalliset rinnastukset olivat lieviä, erityisesti jos niitä tarkastellaan tamperelaisen *Aamulehden* kritiikin rinnalla.

Aamulehti oli jo ennakkoinformaatiossaan liittännyt näytelmän yhteiskuntasatiiriin suoraan Tšekkoslovakiaan, ja sen vaikutusvaltainen kriitikko Olavi Veistäjä esitti yhteyden Itä-Eurooppaan entistä selkeämmin esityksen arvioissa. Näytelmä ja esitys saivat ylenmääräisesti kiitosta: ”Ehkäpä laatusana ’huikea’ kuvastaa parhaiten asiaa.” Havelia luonnehdittiin terävä-älyiseksi humanistiksi, joka ei kuitenkaan ampunut tähtäämättä, vaan osui suoraan byrokratian ja virkavaltaisuuden maaliin, mutta

Havel on rajannut kohteensa vielä tarkemmin: kyseessä on nimenomaan kansandemokraattinen, kommunistinen byrokratia. [--] Ei ole mitään epäilystä siitä, että ’Puutarhajuhan’ tapahtumapaikka on kansandemokratia, juuri tälle järjestelmälle yleisesti tunnetut luonteenomaiset piirteet ovat selvästi etualalla ja ilman muuta tunnistettavat.¹⁶⁶

Samalla kirjoittaja kuitenkin totesi, että Puolassa ja Tšekkoslovakiassa oli päässyt valtaan aikaisempaa vapaampia tuulia, ja se ilmeni yhtä suurena vapautena kirjoittaa tämän tapainen satiiri kuin missä tahansa länsimaisessa demokratiassa, joiden byrokratia olisi myös saanut näytelmästä osumia. Tamperelainen *Hämeen Yhteistyön* kriitikko Anja Salo, joka jo omassa kritiikissään oli toivonut oman kotosen byrokratian kuvausta,¹⁶⁷ kirjoitti *Aamulehden* arvion johdosta kitkerän vastineen. Kirjoittaja väitti *Aamulehden* sekoittaneen esteettiseen arvioon politiikkaa: ”Esteetikko Veistäjän mielestä [näytelmän] ansio on siinä, että se repostelee sosialistisen yhteiskunnan ilmiöitä ja niin vetää hassunkurisesti yhtäläisyysmerkit sosialismin ja byrokratian ynnä pikkuporvarillisuuden välille.” Salo tunnusti harmistuneensa kansandemokratioissa ilmenevään byrokratiaan ja ihastuneensa Havelin tapaan käsitellä sitä, mutta oman yhteiskunnan byrokratiassa ja rahan vallassa olisi erinomaisia satiirin aiheita, vaikka ne helposti tuomittaisiinkin kommunistiseksi propagandaksi.¹⁶⁸

Aamulehtikin antoi silti suurimman tilan esityksen ja näytelmän analyysille ja esitti monisanaisesti saman kuin pienempien lehtien kiittävät arviot. Syvällisin kri-

¹⁶³ Esim. Erkki Aura, ”Avaus vai lakkautus?” *Yykoo* 1.4.1966.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Sisko Salava, ”Eläköön ’Puutarhajuhan!’ Kellariteatterin pohjoismainen kantaesitys.” *Kansan lehti* 17.3.1966.

¹⁶⁶ Olavi Veistäjä, ”’Edistyksellistä iloa kaikille!’ Vaclav Havelin ’Puutarhajuhan Tampereen Kellariteatterissa.’ *Aamulehti* 17.3.1966.

¹⁶⁷ Anja Salo, ”Piikkejä byrokratiaan.” *Hämeen Yhteistyö* 17.3.1966.

¹⁶⁸ Anja Salo, ”Esteetikko Veistäjän silmälaput.” *Hämeen Yhteistyö* 20.3.1966.

tiikki julkaistiin kuitenkin *Helsingin Sanomissa*, jossa Sole Uexküll liitti näytelmän ”itäisen absurdismien” lisäksi Kafkaan ja Hasekiin, ”Prahan vanhan itävaltalais-böömiläisen virkavaltaisuuden perinteeseen”. Ionescon rinnalle kirjoittaja nosti myös tätä varhaisemmat ja Tšekkiä läheisemmät puolalaiset vaikutteet, erityisesti Stanislav Ignacy Witkiewiczin. Näytelmä ei hänen mukaansa oikeuttanut läntisiä-kään katsojia ”farisealaiseen iloon”; salakieli jolla asioita ”voidaan sanoa tuhat kertaa selvemmin kuin täysin avoimesti puhuttaessa” avautui myös Suomessa ja Tampereellakin.¹⁶⁹

Kuva kirjailijasta tarkentui ensi-illan kritiikkien jälkeen haastatteluissa Havelin vieraillessa Tampereella siinä huhtikuun viimeisen päivän esityksessä, jota pääsin seuraamaan. Länän olevan kirjailijan poliittisuutta ei selvästikään haluttu korostaa. Havelin haastatteluista poimittiin julkaistavaksi hänen Tšekkosloviaa ja sen kulttuuri-ilmapiiriä koskevat mainintansa: teattereita oli noin sata, ne olivat keskittyneet paljolti Prahaan, kirjailija edusti kokeellista kenttää (jolle Svoboda edusti liian jäykkää lavastusihannetta) ja hän oli päätyntä teatteriin työkokemuksen kautta koska porvarillinen tausta oli sulkenut häneltä korkeimpien oppilaitosten ovet. Maan kulttuurielämän todettiin vapautuneen kymmenen vuotta aikaisempaan verrattuna, eikä kirjailijalle saneltu, mitä hänen piti kirjoittaa. *Helsingin Sanomien* laajassa haastattelussakin näkyy ilmeinen varovaisuus sekä lehden että haastateltavan kommentoissa: Havel ei sanonut kirjoittavansa tietyn yhteiskunnan ongelmista, mutta kun hän kirjoitti lähellään olevista ihmisistä ja näiden ongelmat olivat yleensä poliittisia, lukija ei voinut vetää maininnasta kovin monenlaisia johtopäätöksiä. Lehti painotti teatterillista ja kulttuurista näkökulmaa, jossa kulttuurin kukoistus nähtiin vastalauseena ideologiselle painostukselle.¹⁷⁰ Vasemmistolainen *Hämeen Yhteistyö* julkaisi vähän lievemmin maininnoin suunnilleen samat asiat taiteen vapautta koskevista rajoituksista kirjailijan kotimaassa. Lehdessä Havel nähtiin pienen maan edustajana, ja ”pienet kansat tajuavat herkemmin kuin suuret maailman tilanteen”.¹⁷¹

Havel sai lehdissä yleisesti arvostusta taitelijana, ja vaikka henkilökuvaan liitettiin poliittinen leima ja muutamat lehdet paikansivat kritiikeissään näytelmän tapahtumapaikan kirjailijan kotimaahan, haastatteluissa oikeistolehdetkään eivät nimenneet täsmällisesti politiikan konkreettista kohdetta. Kirjailija tuli sosialistisesta maasta, mutta sen ilmapiiri oli avartumassa eikä esityksen satiirin kohdetta tarvinnut tuomita liian konkreettisesti. Havel ja hänen näytelmänsä sijoitettiin taiteen kontekstiin, lajiin jolle yhteiskuntakritiikki oli luontaista ja siis myös ’taiteellista’.

Puutarhajuhlan kantaesitys Tampereella erottuu suosiollaan kirjailijan näytelmiensä muista 1960-luvun esityksistä Pohjoismaissa. Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhajuhla* ei herättänyt TTT:n esityksen tapaista huomiota, eikä esitykseen juurikaan palattu Havelin myöhempien ruotsalaisten menestysten yhteydessä. Vaikka näytelmää kiitettiin, esitys kärsi komiikan terän puutteesta ja epäonnistuneesta miehityksestä. Kritiikit eivät löytäneet kosketuspintaa Ruotsiin. Havelin ansiokkuus tunnustettiin, mutta esitys ei vahvistanut käytännössä hänen mer-

¹⁶⁹ Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin Sanomat* 6.4.1966.

¹⁷⁰ ”Teatterilähettiläs Tšekkosloviasta.” *Helsingin sanomat* 3.1.1966.

¹⁷¹ S. S., ”Tšekkoslovakian teatteri kokeilee.” *Hämeen yhteistyö* 1.5.1966.

kittävyyttään uuden draaman edustajana.¹⁷² Näytelmässä *Tiedotus* kuvattiin työpaikkaa, jossa otettiin vallan välineeksi käyttöön kaiken ymmärryksen estävä keinotekoinen uusi kapulakieli. Sen esitykset muodostuivat *Puutarhajuhlaa* suosittumiksi, ja tulkinnat eri Pohjoismaissa koettiin edeltäjän tavoin merkityksiltään avoimiksi. Yhteiskunnallisesta kriittisyydestä huolimatta tätäkin näytelmää tarkasteltiin painotetusti esteettisin kriteerein sekä korostamalla tapaa kuvata mielettömiä tilanteita ja henkilöahmoja. Esitetyt poliittiset kommentit jäivät yleiselle tasolle. *Tiedotuksen* tanskalaista televisiotulkintaa luonnehdittiin allegoriaksi, jonka kohteina olivat byrokratia, kommunismi ja ihmisten kokemus vallankäytöstä mitään näistä kuitenkaan erityisesti painottamatta.¹⁷³ Norjan National Theatretin esityksen käsiohjelmassa oli vain vähän poliittisia kannanottoja. Vaikka siinä todettiin Havelin osallistuneen poliittisiin mielenosoituksiin ja tunnistettiin hänen teoksensa absurdin kritiikin muuttuneen Tšekkoslovakiassa todeksi, yhteydet Kafkaan ja Hasekiin sekä intellektuellien hämmennys mainittiin näkyvämmiin.¹⁷⁴

Havelin näytelmien esitykset 1960-luvulla Pohjoismaissa eivät Tampereen *Puutarhajuhlaa* lukuun ottamatta nousseet erityisiksi kansallisiksi merkkitapauksiksi. Havel itse korosti ajan näytelmissä kieltä yhteiskunnan metaforana, ja tapahtumien paikantaminen konkreettiseen aikaan ja paikkaan jäi parhaimmillaankin moniselitteiseksi. Tšekkoslovakiassa poliittinen tilannekin tarkentui asteittain. Tulkinnan onnistuminen oli suosiolle erityisen tärkeätä, eikä näin aina tapahtunut.

Taiteellisia tavoitteita ja kätkeytyä politiikkaa

Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton*¹⁷⁵ kahta pienoisenäytelmää yhdisti yksi näytelmähenkilö, kirjailija Bedrich Vanek ja tämän sivullisuus omassa yhteiskunnassaan. Näytelmät saatiin Wienin kautta pääjohtaja Kai Savolan yhteyksien avulla. Savola oli isännöinyt Havelia Helsingissä Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnanjohtajana ja näytelmien välittäjänä Havelin vieraillessa TTT:n *Puutarhajuhlan* esityksessä. Hän oli kiinnostunut puolalaisesta ja tšekkiläisestä draamasta, ja näytelmävalinta Kansallisteatteriinkin perustui pikemmin tekstin näyttämöllisiin ominaisuuksiin kuin kirjailijan poliittiseen asemaan. Savola joutui silti kohtaamaan myös politiikan, sillä Tšekkoslovakiasta matkusti varta vasten Helsinkiin virkamies kertomaan, ettei esittäminen ole suotavaa. Savola on kertonut todenneensa, että näytelmä kuuluu eurooppalaiseen parhaimmistoon eikä esittämistä voi estää.¹⁷⁶ Esitys toteutettiin tässä hengessä.

¹⁷² Urban Stenström, ”Gyckel med byrokrati.” *Svenska dagbladet* 6.5.1966.

¹⁷³ Anders Bodelsen, ”En overstadig komedie.” *Politiken* 22.4.1968.

¹⁷⁴ *Sirkulaeret*. Våren 1969. Teatterin 14.3.2014 lähettämä kopio kirjoittajan hallussa.

¹⁷⁵ Ohjaus Lisbeth Landefort, lavastus ja puvut Oiva Toikka, rooleissa Pekka Autiovuori, Antti Litja, Maija Karhi ja Jarno Hiilloskorpi.

¹⁷⁶ Kai Savolan haastattelu 27.2.2014. Savola osallistui myös näytelmän kääntämiseen, sillä tšekintaitoinen kääntäjä ei tuntenut teatteria. Kääntämisessä käytettiin alkutekstää ja saksankielistä käännöstä.



Havel: Vastaanotto Suomen Kansallisteatteri 1978.
Ohjaaja: Lisbeth Landefort. Kuvassa: Maija Karhi, Pekka Autiovuori ja Jarno Hiilloskorpi.
Kuva: Timo Palm. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Ohjaaja Lisbeth Landefortin voi olettaa ymmärtäneen hyvin eurooppalaisen intellektuellin asemaa ja ehkä siksi nähneen tämän piirteen näytelmässä vahvana. Hän oli 13-vuotiaana vuonna 1938 paennut juutalaisvainoja Wienistä Suomeen ja opiskellut teatteria monipuolisesti useissa maissa.¹⁷⁷ Eeva-Liisa Mannerin *Polttun oranssin* ohjaus TTT:n Kellariteatterissa oli tuonut kokemusta uuden draaman pienimuotoisesta näyttämötoteutuksesta ja kertoo myös näytelmävalinnan tehneen Savolan tavoitteista. Bedrich Vanekia näytelmässä tulkinnut Pekka Autiovuori muistaa, että ohjaajan kanssa käytiin näytelmä huolellisesti ja pohtien repliikki repliikiltä läpi, mutta myös, että esitys rakentui nimenomaan tutkimalla näytelmän sisäistä maailmaa. Autiovuori näki näytelmällä olevan yhteyden länsimaiseen turhamaisuuteen ja Vanekin ongelmana kysymyksen siitä, oliko intellektuellilla muita suuremmat mahdollisuudet muuttaa elämää paremmaksi. Näytelmähahmon turhautuneisuus näkyi voimattomuutena ja ulkoisena lyhytsanaisuutena.¹⁷⁸

Lähes kaikki kriitikot kiittivät esitystä, osa jopa ylisti. Tästä yleislinjasta poikkesi kaksi arvostelijaa. *Helsingin Sanomien* kriitikko Jukka Kajava suhtautui sekä näytelmään että tulkintaan kriittisesti ja kaipasi Havelin varhaisten näytelmien satii-

¹⁷⁷ Lisbeth Landefort kuvaa vaiheitaan teoksessa *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki 2004.

¹⁷⁸ Pekka Autiovuoren haastattelu 29.4.2014.

rin rehevyyttä. Hänen mukaansa ”tämä *Vastaanotto* – se kerta kaikkiaan ei ole hyvä näytelmä”.¹⁷⁹ Arvostelu siirtyi alun kielteisyysjälkeen pohtimaan näytelmän sanomaa alkua positiivisemmassa valossa ja näki esityksessä ”persoonallisen kannanoton ja eräänlaisen hätähuudon makua”; kyseessä oli ”poliittinen väite-näytelmä”. Rivien välistä voi myös lukea ensi-iltayleisöön kohdistuneen epäilyn siitä, että jälkimmäisen näytelmän tavaroilla elämänsä täyttäneitä kuvaava farsinomainen parodia antoi yleisölle mahdollisuuden väistää omalta kohdaltaan kysymyksen yksilön ja yhteiskunnan ristiriidasta. *Demarin* kriitikko Hilka Eklund myötäili samanlaista kriittistä linjaa ja kaipasi *Puutarhajuhan* ”selkeää satiiria ja draamallista herkullisuutta”. Vanek ei hänen mukaansa kykene esittämään omaa vaihtoehtoaan työläisyhteisölle eikä poroporvareiden maailmalle, jotka molemmat esitetään vieraantuneiksi. Näytelmästä ei löydetty viitteitä teatterin ulkopuoliseen yhteiskuntaan.¹⁸⁰ Kummankin kriitikon vertailukohtana oli *Puutarhajuha*, jonka tasoon uutuus ei yltänyt; ainakin toinen oli nähnyt esityksen, ja toinen melko todennäköisesti ainakin selannut lehensä aikaisempia arvioita siitä.

Uuden Suomen Katri Veltheim edusti positiivista ääripäätä: ”Havel-ilta on harvinaisuus, terävän tekstin, ajankohtaisten asioiden ja täyden esitysvoiton yhteisvoimin synnyttämää teatteria.”¹⁸¹ Hän näki esityksen tärkeänä puheenvuorona eurooppalaisen intellektuellin asemasta, siitä ”miten yksinäinen, koditon ja eri yhteiskuntaluokkiin samastumaton on intellektuelli tämän päivän maailmassa”. Taustalla esiteltiin Havelin henkilöhistoria, mutta myös laajempi kirjallinen konteksti; dialogin kieli oli ”samaa vertauskuvana käytetyn tilanteen kieltä” kuin esimerkiksi Mrožekin ja Kohoutin näytelmissä ja ajan maailmantilanteen terävimpien kriitikoiden teksteissä. Tšekkoslovakia oli tekstissä läsnä, vaikka maata ja sen politiikkaa ei varsinaisesti mainittukaan. Intellektuellien nostaminen teemaksi jo vieraannutti kritiikin kohdetta Suomesta, jonka kansallisissa luonnehdinnoissa käsite oli melko vähän käytetty ja kohdennettu vain harvoihin.

Muut kritiikit muistuttavat *Uuden Suomen* linjoja mutta omanlaisine painotuksineen. *Aamulehden* Harry Sundqvist muistutti oman kaupunkinsa Havel-esityksistä ja mainitsi kirjailijan kieltäneen arvostelleensa tiettyä yhteiskuntajärjestelmää. Tämän kohteena oli kaikissa yhteiskunnissa lisääntynyt inhimillisen ajattelun automatisoituminen, joka on johtanut ihmisten vieraantumiseen itsestään.¹⁸² Esityksen tekijät näkivät näytelmän teeman samalla tavalla, päätellen käsiohjelman poimitusta Havel-sitaatista: ”Manipulointuna, automatisoituna, pyhäksi esineeksi tehtynä ihminen menettää kokemuksen omasta todellisuudestaan, kauhistuneena hän katsoo kuin vieras itseään, kykenemättä olemaan sitä mitä ei ole, yhtä hyvin kuin sitä mitä on.”¹⁸³ Muissa kritiikeissä viesti varioitui yhdenmukaistamisen pelon kuvaukseksi ”yleismaailmallisista maailmankatsomuksista riippumatta”¹⁸⁴ ja itsepetoksesta ja alistumisesta vieraantumiseen saakka.¹⁸⁵ Greta Brotherus nosti

¹⁷⁹ Jukka Kajava, ”Sopeutumattoman itsetutkistelua.” *Helsingin Sanomat* 10.2.1978.

¹⁸⁰ Hilka Eklund, ”Sopeutumaton Vastaanotto.” *Demari* 18.2.1978.

¹⁸¹ Katri Veltheim, ”Intellektuelli seinää vasten loistavan Havel-illan teemana.” *Uusi Suomi* 10.2.1978.

¹⁸² Harry Sundqvist, ”Kun kirjailija joutui panimoon ... jäivät vaihtoehdot vain näennäisiksi.” *Aamulehti* 10.2.1978.

¹⁸³ *Václav Havel. Vastaanotto.* Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelmia.] 1978.

¹⁸⁴ Inkeri Lilius, ”Havelia Helsingissä. Juo kuin minä – sisusta kuin me.” *Turun sanomat* 11.2.1978.

¹⁸⁵ Leo Stålhammar, ”Satiiri elämisen ehdoista.” *Suomenmaa* 10.2.1978.

Hufvudstadsbladetissa esiin näytelmän ”pienten ihmisten” ja intelligentsijan välisen raja-aidan sekä kielen hallintaan liittyvän ylivallan ja päätyi absurdin teatterin ystävänä ilahtuneena toteamaan, että Havel seurasi Ionescon ja Pinterin jälkiä ja päivitti näiden kirjoitustavan 1970-luvulle sopivaksi.¹⁸⁶

Suomalaiset lehdet liittivät Havelin näytelmän kirjailijan henkilöhistoriaan ja Tšekkoslovakian vaiheisiin, mutta samalla mitä ilmeisimmin näytelmän teemat pyrittiin nostamaan yleisemmälle tasolle. Paikallista tavoiteltiin vain yleisen ideologian kautta. Poliittiset maininnat jäivät viittauksiksi ja osin niitä löytyy vain pinnan alta. Jää epäselväksi, miksi kriitikoiden asenteiden ääripää olivat etäällä toisistaan ja sovitteluva välimaasto jäi tyhjäksi. *Demarin* kielteisen kritiikin rivien välistäkään ei löydy poliittista piilotekstiä, ja *Helsingin Sanomat* vetosi taidekäsitteisiin eikä näytelmän tematiikkaan. Positiivisista kritiikeistä ei voi ainakaan suoraan lukea yleisen Tšekkoslovakia-myötätunnon ylimääräistä vaikutusta. Huomiota on kuitenkin on vasemmiston vasemman laidan kritiikkien puuttuminen kokonaan. Vuonna 1978 Havel edusti paitsi uutta draamaa myös Tšekkoslovakian vastarinnan älymystöä, mistä *Vastanoton* tapaisen näytelmän sisältökin välttämättä muistutti.

Yleisö joka tapauksessa luki esityksiä omista lähtökohdistaan käsin ja konkreettinen politiikka mielessä. Neuvostoliiton naapurimaassa tunnettiin maan pyrkimykset ja vaikutus Tšekkoslovakiassa, ja Kansallisteatterin yleisö tuskin lukeutui 1970-luvun radikaaleimpaan siipeen, jolle Itä-Euroopan hallitusten arvostelu tuotti vaikeuksia. Toisaalta myös ’älymystön hämmennys’ sopi huonosti radikalisoituneen teatteriväen ajatteluun, missä epäkohtiin reagoitiin toiminnalla; taiteilijan edellytettiin valitsevan puolensa eli ’edistyksen’. Kiinnostus Brechtiiä kohtaan määritteli ’todellisen’ poliittisen teatterin muodon, eikä Havel vastannut tätä mallia. Vaikka Tšekkoslovakian miehitys oli sen tapahtuessa tuomittu yleisesti, vähemmistökommunistit olivat sen hyväksyneet ja heidän vaikutusvaltansa kulttuuriväen piirissä oli kuluneina vuosina kasvanut. Vaikka tilannetta ei edelleenkaan olisi hyväksytty, vastustamisen sijaan saattoi olla kiusaus vaieta tai suunnata kritiikki johonkin yleisempään kuten tapaan tulkita draama. Näytelmien esittäminen Kansallisteatterissa saattoi myös synnyttää vastareaktioita, joihin Tšekkoslovakian tilanteella ei juuri ollut osuutta: ajan poliittinen jakauma oli myös sukupolviero, ja nuoret kokivat Kansallisteatterin vanhojen linnakkeeksi johon suhtauduttiin kriittisesti. *Vastanottoa* esitettiin kolmen vuoden aikana 85 kertaa,¹⁸⁷ mikä oli tuona aikana paljon ja näytelmän omassa genressä erittäin paljon. Kritiikkien perusteella arvioiden menestyksen takana olivat ensisijaisesti onnistunut esitys ja tarina, mutta väistämättä kiinnostusta lisäsivät aito toisinajattelijoita kohtaan tunnettu solidaarisuus ja solidaarisuuteen sekoittuneena paikallinen oikeistolainen ideologia. Loppupäätelmäksi jää, että teatterillinen kritiikki ja katsojakokemus yleensäkin ovat yhteydessä yhteiskunnalliseen tilanteeseen eikä eri tekijöiden vaikutusta ole mahdollista täysin jäljittää.

Itselläni on henkilökohtainen muistikuva näytelmää koskevista keskusteluista. Esitys oli mielestäni kiinnostava. Muistan tuhtuneena valittaneeni, että lähiym-

¹⁸⁶ Greta Brotherus, ”Human, kvick Havel.” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1978.

¹⁸⁷ Teatterin tietokanta Ilona: www.teatterimuseo.fi/tietopalvelut/ilona-tietokanta.

päristössäni monille esitys edusti nimenomaan kommunistista yhteiskuntaa eikä siinä ilmeisiä mutta yleistettävissä olevia asioita. Mielestäni tuttavienikin olisi pitänyt nähdä peili, kuva rajat ylittävistä inhimillisistä heikkouksista ja kenties ihan meistä itsestämme. Muistikuva omalta osaltaan selittää 1970-luvun suomalaisen ambivalenttia suhdetta Havelin tapaisiin kirjailijoihin ja osoittaa pinnanalaisen poliittisten tulkintojen kirjoa. Epäily sosialistista systeemiä kohtaan oli yleinen, mutta koska Neuvostoliiton valta sen vaikutuspiirin maissa nähtiin vahvana eikä ulospääsy ollut näköpiirissä, tuota epäluuloa ei haluttu ulottaa kulttuuriin eikä tulkita kaikkea poliittisen epäluulon kautta. Tätä 'liberaalia' näkemystä myös vahvisti 'oikeistolainen' tulkinta, joka puolestaan näki kaiken sosialismin läpi ja samalla unohti omaan ympäristöönsä mahdollisesti kohdistuvan kritiikin. Rautaesiripun takaisen kirjailijan korostuminen toisinajattelijana rakensi Suomessakin kuvaa Havelista tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuna kirjailijana ja mahdollisesti rajoitti kiinnostusta myöhemmin, kuten Michelle Woodsin mukaan tapahtui Englannissa.¹⁸⁸

Toisinajattelijan teatteria

Tukholman Kaupunginteatterin vuonna 1983 järjestämä Havelin tuki-ilta "Utan tillstånd från Prag" – 'Ilman Prahan lupaa' – kuvaa hyvin ruotsalaisille ominaista suhdetta Haveliin ja hänen näytelmiinsä. Illan järjestäjiin kuuluivat muun muassa *Charta 77*-komitea, jonka rahastoa kartutettiin tapahtuman tuloilla, teatteriryhmä Fria Proteatern ja Penklubi. Ohjelmassa oli Havelin näytelmä *Felet (Chyba)* sekä Samuel Beckettin näytelmä *Katastrof (Chatastroph)*, jonka tämä oli omistanut vangitulle Havelille ja kirjoittanut tämän vapauttamisen edistämiseksi. Taiteilijat esittivät sirpaleohjelmaa, ja illan puheet käsittelivät valtaa ja sen väärinkäyttöä muistuttamalla siitä mitä Tšekkoslovakiassa tapahtui; "se ei ollut valoisa tilaisuus".¹⁸⁹ Solidaarisuus Tšekkoslovakian toisinajattelijoita kohtaan oli tuttua ruotsalaisissa teattereissa, sillä sama henki oli näkynyt jo pari vuotta aikaisemmassa Dramatenin ja Fria Proteaternin esityssarjassa.

Keväällä 1980 Dramaten esitti Havelin näytelmän *Protest* sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* ja Fria Proteatern Havelin näytelmät *Vernissage* ja *Audiens* eli Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetyt näytelmät. Havelin *Protest* kuvaa vallanpitäjien päätöksiä kritisoivan kirjeen allekirjoittaneen Vaneikin keskustelua vallanpitäjiä myötäilevän Stanekin kanssa, ja esitys loisti kahden näyttelijän – Per Mattsonin ja Palle Granditskyn – taidon voimalla. Fria Proteatern oli saanut *Audiensin* vahvistukseksi Dramatenin Sven Lindbergin käymään yhdessä Stig Engströmin kanssa näytelmän yhteiskunnallista keskustelua oluttehtaassa ja luokkarajojen yli. *Vernissage* koettiin Havelin kolmesta näytelmästä heikoimmaksi.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Woods, X.

¹⁸⁹ Ulla-Britt Edberg, " 'Utan tillstånd från Prag'. Dystert – naturligt." *Svenska dagbladet* 30.11.1983.

¹⁹⁰ Åke Janzon, "Havel och Kohout i Mälarsalen: två härliga enaktare." *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

Esitysten käsiohjelma¹⁹¹ jo osoittaa, että kyseessä oli avoimen poliittinen kannanotto teatteritaiteen keinoin. Kun Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmassa siteerattiin Havelin ajatusta siitä, kuinka ihminen menettää manipuloituna kokemuksen omasta todellisuudestaan ja vieraantuu itsestään, ruotsalaisen käsiohjelman sisältö oli paljon laajempi ja konkreettisen poliittinen. Se oli laaja tietopaketti ja henki solidaarisuutta vangittua kirjailijaa kohtaan. Teksti kertoi *Charta 77*-rahastosta ja *Charta 77*-komitean toiminnasta sekä aiheeseen liittyvästä näytelmästä ja kirjapöydästä. Havelin ilmaisema toivomus näytelmien paikallisesta ajankohtaisuudesta julkaistiin tekstissä, mutta ilmeisempää näytelmien valinnassa oli tärkeiden arvojen puolustaminen. Tšekkoslovakian vaiheita esiteltiin kuvakertomuksena, ja maasta paenneet tai pois pakotetut emigrantit analysoivat maan poliittista tilannetta. Esitykset koettiin sekä esitystapahtumana että solidaarisuuden osoituksena, mitä Kohoutin läsnäolo vielä korosti.

Lehdistövastaanotto vahvisti käsiohjelman antamaa kuvaa. Huolimatta näytelmien tyylilajin erilaisuudesta Dramatenin kokonaisuus koettiin erinomaiseksi; Svenska Dagbladetin Åke Janzonin mukaan näytelmät olivat ”ihania” ja esitys kauden hienoin.¹⁹² Näytelmiä ei tarkasteltu kirjailijoiden tuotannon osana vaan niitä arvioitiin yhteiskunnallisen ilmapiirin ilmentäjinä. Niitä kiitettiin myös teatterina, mutta vain lyhyesti. Havelin näytelmien esittäminen ja hänen kirjoitustensa julkaiseminen koettiin velvollisuudeksi; inhimillisiä oikeuksia tuli puolustaa. Näytelmät kuvasivat kritiikkien mukaan elämää ”vallan ja mielivallan välissä”. Myös kommunistinen lehti *Gnistan* tuki Havelia ja kiitti Fria Proteaternin esitysten kriittistä sanomaa; kritiikki ei käsitellyt Dramatenin osuutta. Lehden mukaan näytelmät olivat solidaarisuuden osoitus Tšekkoslovakian taistelevaa kulttuuria kohtaan ja Vanek kritisoi vaikenijoita ja poliittiseen painostukseen alistujia.¹⁹³ Vain suomenruotsalainen *Hufvudstadsbladetin* kritikko liitti näytelmät Havelin aikaisempaan tuotantoon: kyseessä oli aikaisemman absurdin allegorian sijaan todellisuutta kartoittava dokumentti.¹⁹⁴ Solidaarisuuden ilmaisujen ulkopuolella näytelmien sisällön ja sanoman yhteydet ruotsalaiseen yhteiskuntaan jäivät satunnaisiksi tai välittyivät puutteellisesti.¹⁹⁵

Ruotsissa yleisö ja teatteri jakoivat poliittisen asenteen. Havelin lyhyitä näytelmiä esitettiin yksin ja erilaisina yhdistelminä Tukholman lisäksi myös useissa muissa ruotsalaisissa kaupunginteattereissa, usein Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* mukaisena parina. Muutaman vuoden aikana Havel oli läsnä kaikkialla ja usein liitettynä keskusteluun Tšekkoslovakian tilanteesta. Tukholman ulkopuolella esteettinen ja poliittinen näkökulma olivat kuitenkin tasa-arvoisempia ja näytelmien arvio sai suhteessa poliittiseen agendaan enemmän tilaa. *Protest* esitettiin Kohoutin näytelmän kanssa myös Norjassa ja Islannissa. Norjalaisetkin painottivat kirjailijan poliittista asemaa, ja sielläkin Tšekkoslovakiasta paenneet tai maansa jättämään pakotetut taitelijat, erityisesti Pavel Kohout, lisäsivät ta-

¹⁹¹ Käsiohjelman ja kritiikkien yleiset tiedot: Kungliga Dramatiska Teaternin arkisto.

¹⁹² Åke Janzon, ”Havel och Kohout i Målarsalen: två härliga enaktare.” *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

¹⁹³ Taisto Hempälä, ”Ett slag för förtryckt kultur.” *Gnistan* 12.80.

¹⁹⁴ Greta Brotherus, ”Teater i Stockholm: Att vara dissident.” *Hufvudstadsbladet* 9.4.1980.

¹⁹⁵ Esim. Lars Linder, ”Skakande inblickar i förtryck.” *Expressen* 26.3.1980.

pahtumien poliittista merkitystä. Tähän vaikutti myös esitysten tematiikka, intellektuellien hämmennys ja ongelmallinen asema, jotka liitettiin oman maan sijasta Tšekkoslovakian tilanteeseen.¹⁹⁶ Yleisö kohtasi omassa ympäristössään maanpaossa eläviä intellektuelleja ja kohdensi täyden huomionsa heihin. Islannissa yleisö jopa odotti Havelin ja Kohoutin näytelmiltä tulkitsijoita vahvempaa poliittista sanomaa.¹⁹⁷ Poliitikalla oli sen sijaan hyvin vähän sijaa tanskalaisessa teatterissa.

Ruotsissa solidaarisuus kirjailijaa kohtaan oli voimakasta ja varjosti sinänsä kiitaviä esteettisiä arvioita. Tämä oli sopusoinnussa Ruotsin virallisen pakolaispolitiikan kanssa, ja sitä vahvisti emigranttien läsnäolo. Esityksiä ei silti hyödynnetty paikallisten tavoitteiden vuoksi, vaan huomion kohteena olivat Tšekkoslovakian sensuurista kärsivät taiteilijat. On kuitenkin huomattava, että Fria Proteaternia lukuun ottamatta teatteriryhmät eivät Ruotsissakaan kiinnostuneet Havelista. Hänen näytelmänsä olivat valtavirran teatteria ja – toisin kuin Suomessa – tukivat maan ulkopoliittikkaa. Vertailuna on myös kiinnostavaa, että Pavel Kohoutin haastattelussa *Teatteri*-lehdessä Suomessa vuonna 1978 keskityttiin täysin teatteriin; kirjailijan asemaan Tšekkosloveniassa ei viitattu lainkaan.¹⁹⁸ Maanpakolaisvuodet olivat vasta alkamassa, mutta *Charta 77* oli jo julkaistu.

Kirjailija, toisinajattelija, presidentti

Havelin asema muuttui radikaalisti 1980-luvun lopulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa, kun Tšekkoslovakian poliittinen järjestelmä vaihtui ja Havelista tuli presidentti. Havel oli Neuvostoliiton vaikutuspiiristä nousseiden maiden johtajien joukossa erikoistapaus: ei vain poliitikko, vaan myös tunnettu kulttuuripersoona. Hänen maineensa kirjailijana antoi presidenttiyteen intellektuellin leiman, ja vuodet toisinajattelijana mahdollistivat sijoittamisen poliittiseen oikeistoon Havelin todellisista mielipiteistä riippumatta. Tämä heijastui näytelmien asemaan. Michelle Woodsin mukaan Lännessä oli luettu Havelin näytelmiä omien ideologisten ja taloudellisten tarpeiden näkökulmasta ja käännöskien kieltä oli sovitettu vastaamaan näitä tavoitteita. Jos hänen näytelmiään olisi luettu toisin, ne eivät ehkä olisi unohtuneet menneen politiikan edustajina, kuten paljolti tapahtui.¹⁹⁹

Myös Pohjoismaissa Havelin julkista kuvaa leimasi hänen asemansa taiteilijana ja presidenttinä ja poliittinen kiinnostus saattoi vaikeuttaa näytelmien tarkastelua merkitysiltään avoimina. 1990-luvun taitteen käänneetkään eivät nostaneet Havelin näytelmiä ohjelmistoihin samalla tavalla kuin kymmenen vuotta aikaisemmin. Uusia ensi-iltoja oli vähän, ja aikaisempia näytelmiä esitettiin harvoin. Pohjoismaat eivät silti kiinnostuneet rinnastamaan Havelia oman maansa politiikan hyödyntämiseksi ”läntisen vapauden” symbolina, kuten Janelle Reineltin mukaan tapahtui Yhdysvalloissa. Poliittinen kenttä oli moniarvoisempi.

1990-luvun alussa Suomen harvojen esitysten yhteydessä Havelin näytelmät liitettiin edelleen eurooppalaiseen uuden draaman genreen ja poliittinen asen-

¹⁹⁶ Esim. Odd-Stein Andessen, ”Tolv år efter Tøbrudet.” *Aftenposten* 8.10.1980.

¹⁹⁷ Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

¹⁹⁸ Pekka Kyrö, ”Taide ei kilpaile informaation kanssa.” *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

¹⁹⁹ Woods, XIII.

ne rajoittui kirjailijan henkilöhistoriaan. Kalevi Kalemaa totesi Tampereen Teatterin näytelmän *Kaksi kertaa Havel* (*Suojelusenkeli ja Vastalause; Andel strázý ja Spiklenci*) yhteydessä, että ”Presidentiksi kelpaavia istuu vähän jokaisen pirtin penkillä, mutta hyviä näytelmäkirjailijoita saa sen sijaan hakea, ja Václav Havel on hyvä draamatikko”.²⁰⁰ Tampereella esitetyt näytelmät oli kirjoitettu 1960- ja 1970-luvulla eikä tulkinnan ydin ollut muuttunut, mutta Haveliin suhtauduttiin myös uudella tavalla. Jukka Kajavan mukaan menneillä vuosikymmenillä oli seurattu tarkkaan Suomen virallista linjaa ja Havelin näytelmiä oli esitetty ”niin vähän kuin kehdattiin”.²⁰¹ Kajava itse oli tuominnut vuonna 1978 *Vastaanoton* yksiselitteisesti huonoksi näytelmäksi.

Osa Islannin teattereiden Havelia kohtaan 1990-luvun taitteessa osoittamasta kiinnostuksesta liittyi tuttuun presidentin ja teatterin yhdistelmään: näytelmän *Endursbygging* (*Asanace*) ensi-illassa vierailleen Havelin rinnalla kuvattiin maan omaa teatterinjohtaja-presidenttiä Vigdis Finnbogadóttiria. Vastaanotossa painotettiin politiikan sijaan pienen maan kulttuurista tahtoa ja teatterin merkitystä taidemuotona. Näytelmän yhteydessä viitattiin kommunismin sijaan Havelin seurueeseen kuuluneen Václav Klausin kiinnostukseen markkinakapitalismia kohtaan, ja vasemmistolehdet näkivät Havelin itse jonkinlaisen demokraattisen sosialismin kannattajana. Hänen taiteilijuuttansa vahvasti esitystavan korostaminen, sillä erityinen huomio kiinnittyi näytelmän ohjaaja Brynja Benediktsdóttirin, joka ohjasi myös Havelin näytelmän *Largo Desolato* vuonna 1996.²⁰² Kukin saattoi valita omanlaisensa kuvan Havelista. Tanskassa Havelin näytelmiä ryhdyttiin esittämään poliittisten jännitteiden lauettua: vuoden 1988 jälkeen esitetyt näytelmät sijoitettiin poliittisen näytelmän lajiin, mutta niiden kohteena haluttiin nähdä mikä tahansa maa ja politiikkaakin tarkasteltiin teatterillisissa kehyksissä.²⁰³

Pinnanalainen poliittinen leima katosi Havelin näytelmien tulkinnoista Pohjoismaissa 1990-luvun aikana. Ruotsalaisten teattereiden näytelmän *Audiens* esitykset 2010-luvulla osoittavat, etteivät vanhatkaan näytelmät välttämättä menettäneet voimaansa poliittisissa käänneissä. Esitystyylillä on muuttunut: siinä korostuvat uudella tavalla visuaalisuus ja näyttelijöiden fyysinen tylytely, joka näkyy myös esityskuivissa.²⁰⁴ Tämä tukee Suomen Kansallisteatterin oikeutusta tulkita vuonna 1978 näytelmää *Vastaanotto* ajan poliittisesta tilanteesta irrallaan: tekstiin sisältyy monenlaisten valintojen mahdollisuus.

Nykypäivän näkökulmasta tarkasteltuna suomalaisen teatterin 1960-luku ja 1970-luku välittyvät aikana, jolloin poliittinenkin asenne Havelin yhteiskuntakriittisiä näytelmiä kohtaan pysyi useimmin teatterillisten ilmaisujen piirissä tavoittelematta konkreettista poliittista kannanottoa. Ensimmäisen näytelmän kohdalla asennetta vahvasti nuori Havel, jonka usko maansa kulttuuriväen vapauteen hyväksyttiin epäilyittä ja kenties tarkoitettua laajempaan. 1970-luvun lopulla kukaan ei voinut olla tietämätön Tšekkoslovakian lähihistoriasta ja kirjailijan vaiheetkin

²⁰⁰ Kalevi Kalemaa, ”Liian hyvä Havel presidentiksi.” *Keskisuomalainen* 13.4.1991.

²⁰¹ Jukka Kajava, ”Presidentin näytelmiä Kahvilateatterissa.” *Helsingin Sanomat* 24.3.1991.

²⁰² Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

²⁰³ Ks. Ebbe Grunwald, ”Magten er utroværdig.” *DFA* 11.9.1989; Michael Bonnesen, ”Tjekket sjov af Havel og Pavel Kohout på Svalegangen.”; Britta Timm Knudsen, ”Efter Godot.” 21.1.1992.

²⁰⁴ Ks. www.kulturhusetstadsteatern.se/Press/Pressmeddelanden. 15.6.2015.

tunnettiin. Kriitikot eivät olleet täysin puolueettomia ja heihin vaikuttivat tiedostamattominkin ideologiset asenteet, mutta sekä myönteiset että kielteiset reaktiot voidaan tulkita monella tavalla. Tämä koskee jopa äärivasemmiston kriitikoiden puuttumista: kyse saattoi olla haluttomuudesta Tšekkoslovakian arvostelemiseen tukemalla sen linjaa kritisovaa kirjailijaa, haluttomuudesta tarjota julkisuutta tšekkoslovakialaiselle toisinajattelijalle tai kriitikon tarpeesta varmistaa, ettei hän joudu kirjoittamaan kantansa vastaisesti kriittistä arviota.

Suomalaisen vastaanoton vuonna 1978 saattaa uudenlaiseen valoon vertailu muiden Pohjoismaiden ja erityisesti Ruotsin teattereihin. Suomessa esityksiin ei liittynyt solidaarisuuden osoituksia kuten Ruotsissa vuonna 1980. Ruotsissakin esityksiä kiitettiin, mutta esteettisiin seikkoihin paneuduttiin vain lyhyesti. Vastaaotto Suomessa näyttää sisältäneen lausumatta jääneitä asenteita ja ajalle ominaiseen tapaan varovaisuutta kommunististen maiden hallitusten avoimeen arvosteluun. Teatterin oma näkökulma ei täysin vastannut sitä, mitä positiivisimmat ja negatiivisimmat kriitikot ainakin rivien välissä kirjoittivat. Savolan Kansallisteatteri suosi kantaesityksiä ja vähän tunnettujen kirjailijoiden näytelmiä; poliittiset viitteet löydettiin esityksen sijasta sen konteksteista. Silti on myös muistettava, ettei Ruotsissa esitetty ja *Charta 77*-julistukseen helposti liitettävä *Protest* ollut vielä saatavissa Kansallisteatteriin keväällä 1978. Tieto Havelin asemasta tarkentui 1970-luvun viimeisinä vuosina Kansallisteatterin esityksen jälkeen.

Pohjoismaiden asenteet Havelin näytelmiä kohtaan muistuttivat kuitenkin toisiaan yhdellä alueella, jonka voi tulkita kertovan 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun sukupolviliikkeeseen liittyvästä teatteriväen politisoitumisesta. Tšekkoslovakian älymystön ongelmat tai Itä-Euroopan kansantasavaltojen politiikan kritiikki eivät kiinnostaneet nuorta teatteriväkeä päätellen siitä, ettei Havelin näytelmiä esitetty pienissä teatteriryhmissä. Kansallisteatterit ja kaupunginteatterit eivät aina edustaneet oikeistolaisia näkemyksiä, mutta niissä poliittisten näkemysten kirjo oli ryhmiä laajempi ja yleisön näkökulmat vaihtelevampia kuin usein vasemmalle painottuvissa ryhmissä. Tässä suhteessa Suomen asenne ei eronnut Ruotsista ja Norjasta.

Kaikissa Pohjoismaissa jäi toteutumatta Havelin toive siitä, että hänen näytelmiensä koettaisiin heijastavan esitysympäristöä. Hänen yhteiskunnallinen asementinsa ja sen merkitys esityksien poliittisessä ilmastossa kuitenkin vaihteli suuresti ja paikallisuus ilmeni esitysten tavassa nähdä tai olla näkemättä näytelmissä kirjailijan oma ympäristö. Havel sai kaikissa tapauksissa näytelmien esittäjiä enemmän huomiota osakseen; hänen nimensä hallitsi kritiikkejä esiintyjä näkyvämmiin silloinkin kun esityksiä arvioitiin esteettisin kriteerein. Harva esikoiskirjailija nostetaan lähes välittömästi draaman kaanoniin, kuten tapahtui Havelille johtuen Esslinin teoksen *The Theatre of the Absurd* nopeasti saamasta asemasta ja maininnasta siinä. Kun teoksessa Itä-Euroopan draama kokonaisuudessaan sai vallanpitäjiä kriittisesti tarkastelevan leiman, Havelin asema toisinajattelijana ja vallanpitäjien vainoamana pikemminkin täydensi tuota kuvaa kuin muutti sitä. Draaman muotoa ja estetiikkaa korostanut teos oli siis omalta osaltaan sijoittamassa Havelia paitsi tiettyyn genreen myös yhteiskunnallisen järjestelmän historialliseen vaiheeseen. Se myös osoittaa, miten Havelin näytelmät maan rajat ylitet-

tyään tulkittiin ja miten niiden kansalliset piirteet määriteltiin maan ulkopuolella; Havelin näytelmiä oli vaikea irrottaa kirjoittajansa henkilöhistoriasta ja kansallisesta asemasta. Havel oli paljolti oman historiakuvansa vanki.

Lähteet ja kirjallisuus

Haastattelut, haastattelija Pirkko Koski:

Kai Savola 27.2.2014.

Pekka Autiovuori 29.4.2014.

Arkistot:

Kungliga Dramatiska Teatern, Arkiv. Tukholma.

Nationaltheatret. Oslo.

Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Tampereen Työväen Teatterin arkisto.

Teatterimuseon arkisto.

Sanomalehtiutiset ja -kriitit sekä sähköpostitiedostot on mainittu viitteissä.

Kirjallisuus:

Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. London: Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode.

Havel, Václav. Puutarhajuha 1966. TTT Kellariteatteri [Käsiohjelma.]

Havel, Václav. Vastaanotto. 1978. Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelma.]

Kyrö, Pekka. 1978. "Taide ei kilpaile informaation kanssa." *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

Landefort, Lisbeth. 2004. *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki.

Lehtinen, Saini 2006. *Muistijälkiä. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri.

Reinelt, Janelle. 2010. "Kansakunta kansojen näyttämöllä." Teoksessa Koski, Pirkko. (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: Reinelt Janelle 1999.

"Staging the Nation on Nation Stages." Teoksessa Kobialka, Michael. Ed. *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 125–153.) Helsinki: Like 221–254.

States, Bert O. 2010. "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Koski, Pirkko. (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: States, Bert O. 1995. "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa Zarrilli, Phillip B. Ed. *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Routledge, London & New York, 22–42.) Helsinki: Like, 87–117.

Woods, Michelle. 2012. *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. London & New York: Continuum.

Liite: Vaclav Havelin näytelmien esitykset Pohjoismaissa

Islanti

- Mótmaeli (Protest)* ja Pavel Kohoutin *Haustid I Prag (Testimonial)*: The National Theatre 1981
Endursbygging (Asanace): The National Theatre 1990
Largo Desolato: Reyjavik stadsteater?? 1996

Norja

- Sirkulæret (Vyrozuměni)*: Nationaltheatret, Oslo 1969; Den Nationale scene I Bergen 1968
Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience): Stadstheater Trondheim 1980
Protest ja Pavel Kohoutin *Attest*: Nationaltheatret Oslo 1980
Largo Desolato: Nationaltheatret Oslo 1985; Trondelag Theater Trondheim 1985
Sanering (Asanace): Nationaltheatret Oslo 1989/1990
Fristelse (Pokoušeni): Norske Theatret Oslo 1990

Ruotsi

- Trädgårdsfesten (Zahradní slavnost)*: Stockholms stadsteater 1966
Ut med språket: Stadsteatern Norrköping-Linköping 5.12.1970.
Sirkulär (Vyrozuměni): Svenska Riksteatern 1968; Stockholms LT 1988
Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience): Stadsteatern Helsingborg 1978;
Stadsteatern Göteborg 1978; Stadsteatern Uppsala-Gävle 1980-1982
Protest: Malmö stadsteater 1980
Audiens (Audience): Motala 1983; Stadsteatern Stockholm 2010; Folkteatern Göteborg 2010; Dalateatern Falun 2011
Vernissage (Vernisáž): Kvartersteatern 1995; Teater Ekene, Teater Scenario, Teater Strax & Teater Exil Ensemblen 1999
Fyra tjeckoslovakiske enakter (Vernisáž ja Audience ja Protest ja Pavel Kohoutin Attest):
Den Kungliga dramatiska teatern Dramaten ja Fria Proteatern (Scalassa) 1980
Felet (Chyba) ja Samuel Beckettin *Katastrof*: Stockholms stadsteater 1983; Kungliga Dramatiska teater 1990
Largo Desolato: Lund 1990; Calle Flygares teaterskola 1994
Sanering (Asanace): Stockholms stadsteater 1990
Avgång (Odcházení): Stockholms stadsteater 1.4.–20.6.2010

Suomi

- Puutarhajuhta (Zahradní slavnost)*: Tampereen Työväen Teatteri 1966; Kouvolan teatteri 1966, 1967.
Professori sokkeloissa (Zitizená moznost soustredeni): Tampereen Teatteri 1968; Rovaniemen teatteri 1969

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Tiedotus (Vyrozumèni): Hämeenlinnan Kaupunginteatteri 1982

Vastaanotto (Vernisáž ja Audience): Suomen Kansallisteatteri 1978

Kaksi kertaa Havel (Andel strážý ja Spiklenci): Tampereen Teatteri 1991

Tanska

Cirkulæret (Vyrozumeni): TV-teatret 1968

Fernisering og Audiens (Vernisáž a Audience): Radioteatret 1979; Det Ny Teater 1988.

Audiens (Audience): TV-teatret 1980.

Vanek (näytelmät Audience sekä Pavel Kohoutin Attest ja Safari): Svalegangen (Århus)1989

Protesten (Protest): TV-teatret 1982.

Tristelse (Pokušeni): Århus teater 1988

Sanering (Asanace) : Århus Teater 1992

Afsked (Odcházení): Odense Teater 2010

Laura Gröndahl



Teatterintekijät dokumentaristeina. Miten todellisuutta esitetään suomalaisessa nykyteatterissa?

Tiivistelmä

Artikkelissa käsitellään dokumentaarista teatteria Suomessa 2010-luvun puolivälissä. Keskeinen kysymys on, minkälaisilla strategioilla postmoderniin ja draamanjälkeiseen ajatteluun kasvaneet teatterintekijät lähestyvät todellisuuden esittämistä. Kirjoittaja ehdottaa, että he eivät pyri representoimaan tositahtumia, vaan niitä koskevaa puhetta, mikä siirtää episteemistä vastuuta katsojalle nykyteatterille tyypillisten käytäntöjen mukaisesti. Tapaustutkimuksiksi nostetaan viisi esitystä, joiden kautta tarkastellaan uskottavuuden illusion rakentamista, todellista henkilöä näyttämöhahmona, toisen puolesta todistamista sekä omana itsenään esiintymistä. Aluksi luodaan yleiskatsaus dokumentaarisuuteen suomalaisen nykyteatterin genrenä ja avataan sitä koskevia teoreettisia kysymyksiä. Lopuksi pohditaan, minkälaisia epistemologisia strategioita nykyesityksissä käytetään.

Asiasanat: dokumentaarinen nykyteatteri, postmoderni, draamanjälkeinen, esitystrategiat, näyttämön epistemologia.

Abstract

The article deals with documentary theatre in Finland in the mid 2010s. The central question is, what kind of strategies the postmodernist and post-dramatic theatre makers use when performing the real. The author suggests that they do not intend to represent true events but rather stage speech acts as utterances about the reality. This moves the epistemological responsibility to the spectator according to the typical practices of contemporary theatre. Five performances are taken as case studies, through which the following questions are discussed: how the illusion of documentary is constructed, how real people are staged, how actors can witness on behalf of absent victims, and how one's own civil identity is performed. At the beginning there is a brief survey of recent Finnish documentary theatre, and a short introduction to the theoretical questions the genre gives forth. At the end the author discusses the epistemic strategies of contemporary documentary performances.

Teatterintekijät ovat 2000-luvun aikana alkaneet kasvavassa määrin käyttää erilaisia arkitodellisuudesta löytyviä aineistoja, arkistoja ja haastatteluja kollaasimaisena teatteritekstinä²⁰⁵ ilman kuvitteellisen tarinan kehystä. Dokumenttien hyödyntäminen teatterissa ei ole historiallisesti uutta: jo 1800-luvulla lainattiin näytelmiin esimerkiksi oikeusistuntojen muistiinpanoja ja lääkärinlausuntoja.²⁰⁶ Se mitä kuitenkin voi pitää ainutlaatuisena, on dokumentaaristen tekniikoiden laajamittainen tulo valtavirtateatteriin. Kansainvälisesti katsoen dokumentaarinen teatteri alkoi yleistyä ja saada näkyvyyttä 1990-luvun lopulla.²⁰⁷ Suomessa se ei ole ainakaan toistaiseksi saavuttanut samanlaisia mittasuhteita kuin muualla Euroopassa, mutta kiinnostus sekä autenttisen aineistojen käyttämiseen että sosiaalista todellisuutta koskevaan keskusteluun on selvästi lisääntynyt.

Tässä artikkelissa kysyn, minkälaista dokumentaarista teatteria Suomessa tehtiin näytäntökaudella 2014-15 (syksy-kevät). Kävin systemaattisesti katsomassa kaikki tuona aikana ohjelmistoissa olleet ammattiesitykset, joita ennakkomai-nonnassa luonnehdittiin jollain lailla dokumentaariksi. Niitä kertyi toistakymmentä, minkä lisäksi haastattelin ajankohtaisten ensi-iltojen tekijöitä. Olen tässä yhteydessä ensisijaisesti kiinnostunut siitä, miten esityksissä käytettiin näyttämön keinoja reaali maailmaa koskevan tiedon kommunikoimiseen. Vaikka teatteri on välineenä hyvin erilainen kuin elokuva, dokumentaaristen esitysten tarkasteluun voi soveltaa samaa lähtökohtaa, jota dokumenttielokuvien ohjaaja ja tutkija Jouko Aaltonen käytti väitöskirjassaan:

Dokumenttielokuvantekijän strategiat jakautuvat havaitsemisen ja esittämisen perusstrategioihin. Jokainen tekijä joutuu ottamaan tietoisesti tai tiedostamatta kantaa näihin molempiin kysymyksiin: miten havaita ja kohdata maailma ja miten kertoa siitä muille. Tavallaan myös kaikki dokumenttielokuvaa koskeva teoreettinen keskustelu kiertyy näiden kahden peruskysymyksen ympärille.²⁰⁸

Valitsin lähemmän tarkastelun kohteeksi viisi eri tyyppistä produktiota: *Minun Pa-lestiinani* Teatteri Takomossa, *Työtä päin!* Kouvolan teatterissa, *Ruusulankatu 10* Q-teatterissa, *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa sekä Kansallisteatterin yleisötyö-projekti *Matkakohteena Kontula*. Käsittelen esityksiä yhtäältä omien katsomiskokemusteni ja tekijöiden kanssa käymieni keskustelujen kautta, toisaalta pohdin niiden herättämiä ajatuksia suhteessa teoriakirjallisuuteen. Ennen kuin syvennyn varsinaisiin tapauksiin, luon katsauksen dokumentaarisiin esitys- ja työmuotoihin suomalaisten teattereiden ohjelmistoissa 2014-2015, sekä avaan teoreettista näkökulmaa todellisuuden esittämiseen postmodernin kulttuurin kontekstissa.

²⁰⁵ Teatteritekstillä tarkoitan sellaisia esitykseen kuuluvia kirjallisia tekstejä, jotka eivät ole tyyliään draamallisia näytelmiä. (Balme 2015 (2008) 175.)

²⁰⁶ Pickering – Thompson 2013, 211.

²⁰⁷ Reinelt 2010, 38; Reinelt 2009, 12; Junttila 2012, 13; Forsyth and Megson 2009, 1; Schlewitt & Brenk 2014, 7-11; Hammond - Steward 2008, 11.

²⁰⁸ Aaltonen 2006, 10.

Miltä suomalainen nykydokumenttiteatteri näyttää?

Lähtiessäni tutkimaan dokumentaarisia esityksiä, jouduin ensimmäiseksi kysymään itseltäni, mistä ylipäättänsä tunnistan dokumenttiteatterin. Edellisen keran se oli muodissa 1960- ja 70-luvuilla, mutta sen historiallisia juuria voi luodata hyvinkin kaukaa menneisyydestä, jos tarkoitetaan tosipohjaisten tapahtumien ja henkilöiden esittämistä näyttämöllä. Varsinaisen dokumenttiteatterin alku liitetään yleensä Erwin Piscatoriin, joka 1920-luvun lopulla käytti uutisfilmejä ja valokuvia ajankohtaisia tapahtumia käsittelevissä, vahvasti poliittisissa esityksissään. Dokumentaarinen elokuva tunnistettiin omaksi luovaksi lajityypikseen hyvin samoihin aikoihin,²⁰⁹ vaikka tosielämästä kuvatut filminpätkät olivat kuuluneet elokuvateattereiden ohjelmistoon näytellyn fiktion rinnalla jo 1900-luvun alussa.²¹⁰ Oleellista ei siis ole ainoastaan autenttisten aineistojen käyttäminen sinällään, vaan myös se miten tekijät ja katsojat pitävät dokumentaarisuutta teoksen oleellisena piirteenä, joka erottaa sen fiktioista. Aaltonen korostaa dokumenttielokuvan luonnetta sosiaalisena sopimuksena: kyse on yhteisistä käytännöistä, joiden mukaan elokuvaa tulkitaan todellisuuden esityksenä.²¹¹ Teatterintutkija Janelle Reinelt puolestaan toteaa, ettei dokumentaarisuus löydy itse tiedon kohteesta vaan siitä suhteesta, joka syntyy kohteen, tiedon välittämisen ja vastaanottajan kesken.²¹²

Puhe mistä tahansa genrestä on aina jossain määrin ongelmallista, koska teosten niputtaminen tiettyyn luokkaan määrittää yhtä aikaa sekä kyseisen luokan rajoja että sitä tapaa, jolla teoksia vastaanotetaan. Genren sisäiset pelisäännöt ohjaavat yksittäisten teosten katsomista: jos katsoja tietää esityksen dokumentaariseksi, hän tulkitsee sitä suhteessa todellisuutta koskeviin näkemyksiinsä. Samalla jokainen genreen sisällytetty uusi teos neuvottelee näistä säännöistä ja vaikuttaa sekä tekemisen että tulkinnan konventioihin jatkossa. Elokuvatutkija Rick Altman pitäääkin genrejä diskursiivisten käytäntöjen tuotteina, ei maailmasta löytyvinä ontologisina kategorioina.²¹³ Genret syntyvät, muuttuvat, sekoittuvat toisiinsa ja eriytyvät toisistaan sen mukaan kuinka ne kulloinkin ymmärretään puheissa ja käytännön toiminnassa. Dokumentaarisia esityksiä ei siis kannata bongata teatterikentältä kuin lintuja maastosta, sillä yrittäessäni tunnistaa niitä tulen itse osaltani rakentaneeksi käsitystä lajityypin luonteesta.

Päätin pikemmin etsiä vastausta kysymykseen, minkälaisia esityksiä suomalaiset nykytekijät ja kriitikot olivat halunneet nimetä dokumentaarisiksi. Käytin pääasiallisina lähteinäni Teatterin tiedotuskeskuksen ohjelmistotilastoja, teattereiden verkkosivustoja ja lehtiarkistoja. Lienee oireellista, että niiden puitteissa vain harvaa suomalaista esitystä mainostettiin yksiselitteisesti dokumenttiteatterina. Löysin vuosien 2008 ja 2015 väliltä vajaa 40 esitystä, joita luonnehdittiin jollain tapaa dokumentaarisiksi, mutta joukossa oli niin paljon rajatapauksia että tark-

²⁰⁹ John Grierson käytti dokumentaarisen elokuvan käsitettä ensimmäisen kerran 1926 esseessään ”Nanook of the North”.

²¹⁰ Rosen 1993, 72-73.

²¹¹ emt. 43.

²¹² Reinelt 2009, 7.

²¹³ Altman 2002.

kaa määrää oli vaikea sanoa. Määrän vähäisyys saattaa johtua lajityypin outoudesta Suomessa sekä siihen liittyvistä poliittisista konnotaatioista, joiden pelätään karkottavan katsojia. Toisaalta tekijät voivat olla haluttomia sitoutumaan dokumenttiteatteri-käsitteeseen, koska se liitetään sellaisiin journalismin pelisääntöihin, jotka edellyttävät faktan ja fiktion selkeää erottamista.²¹⁴

Harmaa alue dokumentaarisen teatterigenren rajoilla näytti sen sijaan olevan laaja. Hyvin usein tekijät asemoivat esityksensä dokumentin ja fiktion välimaastoon tai mainitsivat ainoastaan käyttäneensä dokumentaarisia aineistoja. Niin perinteisen draamafiktion, kokeilevien performanssien, kuin sketsiviihteen ja stand up -komiikan joukosta löytyi myös paljon esimerkkejä, joissa autenttiset aineistot ja kuvitteellinen esitys limittyivät toisiinsa ilman että esitystä olisi lainkaan yhdistetty dokumentaarisuuteen. Kysymys toden ja fiktion suhteesta näyttääkin olevan nykyteatterissa usein läsnä silloinkin kun sitä ei erikseen ääneen lausuta.

Aloitin kartoituksen vuodesta 2008, koska silloin ensimmäinen Susanna Kuparisen ohjaama *Valtuusto*-esitys tuli ensi-iltaan Helsingin ylioppilasteatterissa. Se aloitti Helsingin kaupunginvaltuuston ja Suomen eduskunnan istuntoihin perustuvan esityssarjan, joka toi dokumenttiteatterin yleiseen tietoisuuteen Suomessa ja innosti muita tekijöitä vastaaviin kokeiluihin. *Voima*-lehdessä työskennellyt Kuparinen lanseerasi työparinsa Jari Hanskan kanssa journalistisen dokumenttiteatterin käsitteen yhdistämällä toimittajan ja teatteriohjaajan työssä oppimiaan välineitä. Se on merkinnyt perinpohjaisen taustatutkimuksen ja faktatiedon korostumista käsikirjoituksissa. Toisaalta heidän esitystensä karnevalistinen ja vahvasti kantaa ottava tyyli jatkaa poliittisen kabareen perinnettä. Kuparisesta on viime vuosina tullut myös näkyvä hahmo suomalaisessa keskustelukulttuurissa, ja hänen ohjauksensa tuntuvat toimivan teatteritaidetta laajemmassa kontekstissa osana ajankohtaisten yhteiskunnallisten kysymysten ympärille syntyvää julkista tilaa. Hän itse korostaa moniäänisyyttä, eri näkemysten välistä kilpailua ja mainitsee tavoitteekseen teatterin, joka toimii kansankokouksen tavoin.²¹⁵

Kartoituksessa löytämieni, noin neljäkymmenen dokumentaaristen esitysten kirjo osoittautui huomattavasti monipuolisemmaksi kuin Kuparisen edustama journalistinen lajityyppi, jota edusti ehkä kolmannes esityksistä. Toinen selkeästi erottuva ryhmä koostui produktioista, jotka oli tehty soveltavan teatterin keinoin taidekontekstin ulkopuolelta tulevien, usein marginaaliin jääneiden henkilöiden kanssa. Niissä korostui subjektiivisen, kokemusperäisen tiedon merkitys sekä halu antaa ääni ihmisille, jotka eivät muuten saa sanottavaansa kuulluksi. Esitysten aihepiirit liikkuvat yleisistä yhteiskunnallisista kysymyksistä henkilökohtaisiin kertomuksiin. Syksyllä 2014 ja keväällä/kesällä 2015 näin teatteria, joka käsitteli mm. ihmiskauppaa, Talvivaaraa, työttömyyttä, yhteiskunnan kehityssuuntia, Ruusulankadun asumispalveluyksikön nostamaa *nimby*-ilmiötä²¹⁶, Kontulan lähiötä asuinympäristönä, koulukiusaamista sekä useita omaelämäkerrallisia teemoja.

²¹⁴ mm. Junttila 2012, 243.

²¹⁵ Kuparinen 2013, 29; 33; 60.

²¹⁶ Nimby eli ”Not In My Back-Yard” tarkoittaa sitä, että asukkaat vastustavat lähialueelle suunniteltuja rakennushankkeita, koska pelkäävät saavansa naapurikseen epämiellyttäviksi koettuja henkilöitä, kuten syrjäytyneitä tai vammaisia.

Monesti yleinen ja yksityinen limittyivät siten, että samaa asiaa, kuten työelämän rakennemuutosta, tarkasteltiin sekä makrotason analyttisessä perspektiivissä että mikrotasolla yksittäisten henkilöiden ja tarinoiden kautta.

Useimmat näkemistäni esityksistä tuntuivat palaavan suoraan valistuksen perinteisiin jakamalla tietoa ja kutsumalla katsojia ajattelemaan. Vaikeaselkoiset taidekokeilut loistivat poissaolollaan ja sisällöt jäsennettiin niin selkeästi, ettei katsoja kerta kaikkiaan onnistunut putoamaan kärryiltä. Yhteistä esityksille oli avoin teatterillisuus ja kaiken illusorisuuden torjuminen. Draamallisen dialogin sijasta käsikirjoitukset perustuivat paljolti monologeihin, jotka suunnattiin suoraan katsojille. Näyttelijät tavallisesti esittelivät itsensä siviilihenkilöinä ja hyppäsivät nopeasti aina kulloinkin tarvittavaan rooliin. Yhtä paikkasidonnaista esitystä lukuun ottamatta katsomo ja näyttämö oli erotettu toisistaan tavanomaiseen vastakkainasetteluun. Tyyllisesti ja rakenteellisesti monet esitykset muistuttivat sketsiviihdettä ja *stand up* –komiikkaa, mihin liittyi erilaisten kerronnallisten ja esityksellisten keinojen sekoittuminen. Olin henkilökohtaisesti ehkä yllättynein esitysten yleisöystävällisyydestä. Katsomiskokemukseni muodostuivat intensiivisiksi, puhutteleviksi ja usein myös hauskoiksi huolimatta asiapitoisista aiheista ja yksinkertaistetusta, jopa aika tavanomaisesta näyttämöestetiikasta.

Haastatteleman tekijät²¹⁷ kuvasivat dramaturgista työtä erilaisista lähteistä poimittujen palikoiden jäsentämiseksi pikemmin kuin draamallisen kokonaisuuden kirjoittamiseksi. Nauhoitetuista haastatteluista ja arkistolähteistä koostetut repliikit pyrittiin yleensä toistamaan mahdollisimman muuttamattomina. Kaikissa produktioissa oli käytettävissä moninkertainen määrä materiaalia lopulliseen esitykseen verrattuna, joten sen editoiminen oli ratkaiseva työvaihe esityksen sisältöjen kannalta. Normaalisti käsikirjoittaja ja ohjaaja valikoivat käytettävät tekstit, minkä jälkeen niitä jäsennettiin ja suhteutettiin toisiinsa näyttämötilanteen ehtoilla harjoituksissa. Kaikki tekijät kertoivat dramaturgian muotoutuneen aivan ensi-iltaan saakka, mutta varsinaisia kollektiivisia *devising*-menetelmiä²¹⁸ ei missään tutkimassani produktiossa käytetty.

Jokainen haastatteleman teatterin tekijä oli tietoinen dokumentaarisuuteen liittyvistä eettisistä kysymyksistä, kuten haastateltujen oikeusturvasta ja yksityisyyden suojasta, objektiivisuuden ja totuudenmukaisuuden vaatimuksesta sekä todellisiin henkilöihin perustuvien näyttämöhahmojen mahdollisesta loukkaavuudesta. Kaikki pyrkivät tietoisesti noudattamaan yleisesti hyväksyttäviä periaatteita, jotka usein konkretisoitiin journalistin eettisiin ohjeisiin.²¹⁹ Käytännössä tekijät päätyivät varsin erilaisiin esitysstrategioihin, mikä luultavasti johtui erilaisista sisällöistä ja toimintakonteksteista. Osa antoi kohtauksiin täsmälliset lähdeviitteet ja piti tiukasti kiinni siitä, ettei tekstiin lisätty mitään keksittyä.²²⁰ Näin tapahtui etenkin yhteiskunnallisia aiheita käsittelevissä esityksissä, joissa siteerattiin poliitikkojen tai asiantuntijoiden puheita. Toiset teatterintekijät katsoivat suojaavan-

²¹⁷ Wikström 2014; Linnapuomi 2015; Haapala 2015; Heinonen, 2015; J. Gröndahl 2015; Dadu 2015.

²¹⁸ *Devising* tarkoittaa teatterissa työskentelytapaa, jossa käsikirjoitus tuotetaan ryhmän yhteisessä prosessissa ilman ennakkosuunnittelua.

²¹⁹ Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet.

²²⁰ Linnapuomi ja Haapala 2015.

sa todellisten henkilöiden yksityisyyttä jättämällä avoimeksi, mitkä tarinat olivat totta ja mitkä keksittyjä.²²¹ Tämä oli yleisempää ihmisten henkilökohtaista elämää käsittelevissä esityksissä.

Tuotantoprosessi näytti usein jakautuneen kahteen vaiheeseen tai tasoon: yhtäältä taustatutkimukseen, aineiston keruuseen ja editoimiseen, toisaalta näyttämöllepanoon. Nämä toisistaan erottuvat työvaiheet muistuttivat jossain määrin toimittaja Janne Junttilan dokumenttiteatteria käsittelevässä kirjassaan lanseeraamaa journalistista ja taiteellista näkökulmaa,²²² joiden välissä tekijät tasapainoilevat. Ensin mainittu tarkoittaa journalistisen tiedonhankinnan ja ideaalien painotumista, toisin sanoen totuudenmukaisuuden ja tasapuolisuuden periaatteiden noudattamista. Jälkimmäinen korostaa teoksen taiteellisia arvoja sekä tekijän tai tekijäkollektiivin näkemystä. Tällöin keskeinen kriteeri on kohtauksen teatterillinen toimivuus, mikä saattaa joskus syrjäyttää totuudenmukaisuuden vaatimukset. Voisi ehkä leikkilisesti sanoa, että teatteri on sopimuksenvaraisesti sallittua valehtelemista, kun taas journalismin perusoletus on, että toimittaja kertoo mahdollisimman luotettavaa tietoa. Dokumenttiteatteriesityksessä sekä katsojat että tekijät joutuvat jatkuvasti kysymään itseltään, minkä toimintakulttuurin ehdoilla kulloinkin mennään: ollaanko teatterissa vai uutistoimituksessa?

Kenties lajityypin potentiaali osittain perustuukin juuri tähän jännitteeseen, joka muistuttaa siitä, että vakavinkin uutisjournalismi sisältää teatterillisen ja fiktiivisen ulottuvuuden. Tieto ja todisteet järjestyvät aina jonkinlaisen narratiivin muotoon, jotta ne voisi omaksua ja välittää toisille ihmisille. Toisaalta teatterillinen fiktio tuottaa sosiaalista todellisuutta tarjoamalla kokemuksen ja tulkinnan malleja. Parhaassa tapauksessa näiden prosessien näyttämöllistäminen johdattaa pohtimaan autenttisen todistusaineiston ja sitä koskevan, nykyhetkessä rakentuvan ymmärryksen suhdetta.

Miten puhua todellisuudesta nykykulttuurissa?

Tämän hetken kiinnostus dokumentaarisuuteen näyttäytyy kaksijakoisena ilmiönä. Se on yhtäältä osa nykyistä draamanjälkeistä teatteria ja vakiintuneita post-moderneja käytäntöjä, joihin kuuluvat valmiiden materiaalien kierrätys ja lainailu, fragmentaarisuus sekä yhtenäisen tarinan ja draamallisen rakenteen välttäminen. Toisaalta dokumentaariset esitykset ja niiden tekijät puhuvat ajankohtaisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta tavalla, joka tuo mieleen 1960- ja 70-lukujen politisoituneen teatterin sekä sen taustalta löytyvät Brechtin ajatukset – tuolloinhan dokumenttiteatteri eli edellistä nousukauttaan. Miten nämä traditiot mahtuvat samoihin raameihin nykyyrkimysten kanssa?

Postmoderni ja draamanjälkeinen teatteri keskittyvät tyypillisesti esitystilanteen dynamiikkaan ja sen performatiivisiin mekanismeihin, jotka tuottavat uutta, ennalta arvaamatonta todellisuutta.²²³ Vakaiden, poissaolevien merkitysten representaation sijasta korostetaan tässä ja nyt tapahtuvaa vuorovaikutusta ja siitä

²²¹ Gröndahl J. ja Heinonen 2015.

²²² Junttila 2012, 21.

²²³ mm. Ruuskanen (toim.) 2010, Lehmann 2009, Fischer-Lichte, 2008.

syntyviä erilaisia tulkintoja. Näytelmäkirjailijat ja -ohjaajat pyrkivät vetäytymään itseriittoisesta taitelijaroolista esitystä visioivana *auteur*-tekijänä ja antavat teoksen mieluummin muotoutua ryhmän kollektiivisista lähtökohdista käsin.

Muun nykyteatterin tavoin dokumenttiteatteri fokusoi esitystapahtuman ja vastaanoton vuorovaikutukseen fiktiivisen näytelmän asemesta, sekä käyttää eepistä kerrontaa ja monologeja draamallisten tilanteiden ja vuoropuheluiden sijasta. Aineistoja ei jäsennetä koherentiksi tarinaksi, vaan todellisuudesta poimitut elementit tuodaan näyttämölle sellaisenaan, ikään kuin *ready made* -taiteen esineet. Niitä koskevat käsitykset ja ymmärrys rakentuvat ja jäsentyvät koko ajan uudelleen esityksen aikana. Dokumentaarinen teatteri pyrkii kuitenkin myös kertomaan itsensä ulkopuolisesta sosiaalis-historiallisesta maailmasta. Se ei jää leikittelemään merkitysjärjestelmien sopimuksenvaraisuudella tai näyttämötodellisuuden sisäisillä prosesseilla. Oman tulkintani mukaan esityksissä ei niinkään puhuttu todellisuudesta sinänsä, vaan tuotiin todellisuutta koskevia väitteitä näyttämölle yhteisen tarkastelun kohteeksi.

On toisaalta ollut yllättävää huomata, miten usein dokumentaarisen teatterin tekijöiden puheissa toistuu pyrkimys totuuteen,²²⁴ ja esimerkiksi Junttila korostaa kirjassaan faktan ja fiktion selkeän erottamisen tärkeyttä.²²⁵ Se sotii sitä vastaan, että juuri kuvitteellisen ja reaalisen välisen rajan murtumista on pidetty nykyteatterin tyypillisenä piirteenä.²²⁶ Myös dokumenttielokuvan puolella on 1990-luvulta lähtien tultu laajasti siihen tulokseen, ettei kysymys faktan ja fiktion vastakkaisuudesta ole mielekäs,²²⁷ koska postmodernien näkemysten mukaan todellisuus ei ole saavutettavissa sellaisenaan. Sitä koskeva tieto tuotetaan puheissa ja esityksissä, jotka aina perustuvat tietystä näkökulmasta rakentuvaan diskurssiin. Faktat eivät löydy maailmasta vaan ilmenevät fiktiivisissä rakenteissa.²²⁸ Elokuvatutkija Philip Rosen yhdistää dokumentaarisuuden episteemisen kriisin yhteiskuntafilosofi Jean Baudrillardin ajatukseen simulaatioihin perustuvasta kulttuurista, missä asiat ovat olemassa vain loputtomasti toistuvien esitysten ja kopioiden kautta.²²⁹ Se on hänen mukaansa merkinnyt myös sosiaalisen ja poliittisen keskinäisen suhteen loppua sellaisena kuin se uudella ajalla on ymmärretty.

Esitys- ja mediatutkija Philip Auslander on esittänyt, että postmoderni taide ei voi olla poliittista Brechtin ja Piscatorin tyyliin vaatimalla vallankumousta.²³⁰ Sekä objektiivinen dokumentaarisuus että vaihtoehtoisten yhteiskuntajärjestelmien kuvittelu edellyttäisivät asettumista simulaatioiden ketjun ja diskursiivisten systeemien ulkopuolelle. Se ei Auslanderin mukaan ole mahdollista postmodernissa yhteiskunnassa, missä aiemmin erillisinä pidetyt alueet kuten talous, politiikka ja kulttuuri ovat romahtaneet yhteen ja kriittinen etäisyys niiden väliltä kadon-

²²⁴ mm. Hammond and Steward (eds.) 2008

²²⁵ Junttila 2012, 243.

²²⁶ mm. Balme 2015, 201, Fischer-Lichte 2008, 20-22.

²²⁷ mm. Aaltonen 2006, 39.

²²⁸ mm. Renov 1993, 1-11.

²²⁹ Rosen 1993, 83. Baudrillard 1983.

²³⁰ Auslander 1992.

nut.²³¹ Ainoa mahdollisuus poliittisuuteen on toimia ja puhua diskurssien sisältä käsin ja samalla kriittisesti tutkia niiden ideologisia perusteita.

Nyt sekä dokumentaarisuus että ”vanhanaikainen” poliittisuus näyttäisivät kuitenkin tehneen jonkinlaisen paluun. Draaman tutkija Carol Martin kuvaa uuden sukupolven taiteilijoiden asennetta konstruktivistiseksi postmodernismiksi: he pitävät mahdollisena esittää relevantteja väitteitä maailmasta siitä huolimatta, että käytetään postmoderneja strategioita ja myönnetään totuuden olevan tavoittamattomissa. Teatteri merkitsee heille tekoa, jolla on vaikutusta.²³²

Dokumenttiteatterin nykysuusion syynä on yleisesti pidetty epäluottamusta, jota tunnetaan perinteisiä journalistisia medioita kohtaan, koska ne eivät kykene selittämään monimutkaisia julkisia tapahtumia.²³³ Totuuden ja valheen erottaminen on alkanut tuntua uudella tavalla tärkeältä maailmassa, missä valheellinen informaatio, trollaukset ja vihapuhe ovat nopeasti lisääntyneet ja vaikuttavat dramaattisesti sosiaaliseen todellisuuteen. Tekijät toivovat dokumenttiteatterin tarjoavan vaihtoehtoisia välineitä uutisten syventämiseen, informaatiotulvan jäsentämiseen, valtavirrasta poikkeavien näkökulmien kertomiseen, tiedon demokratisoimiseen sekä ihmisten osallistamiseen julkiseen keskusteluun. Dokumenttaariset produktiot mahdollistavat sekä tekijöiden että katsojien pitkäjänteisen keskittymisen aiheen äärelle. Siinä ne eroavat normaalista uutismediasta, jota usein seurataan hajamielisemmin ja sattumanvaraisemmin. Kenties teatteritapahtuman fyysinen konkreettisuus myös muodostaa vastakohtan medioituneelle todellisuudelle. Elävä esitys, inhimillinen puhe ja ruumiillinen läsnäolo lisäävät faktatietoon kokemuksellisen ulottuvuuden. Toisaalta tietoisuus esitystilanteesta vieraannuttaa katsojaa huomaamaan, että kerrotut sisällöt ovat välitettyjä, rakennettuja ja siten väistämättä puolueellisia.

On hauskaa huomata olevansa väärässä

Minun Palestiinani ei tekijänsä Noora Dadun mielestä ollut varsinaista dokumenttiteatteria vaan pikemmin ”muistiteatteria” ja ”henkilökohtaisen journalismia”.²³⁴ Dadu käsitteli siinä omaa suomalais-palestiinalaista taustaansa Lähi-idän konfliktin kontekstissa. Valloittavassa esityksessä oli asiapitoista luentoa, itseironian sävyttämää monologia, esineteatteria sekä muutamia lida-Maria Heinosen kanssa näyteltäviä dramatisoituja kohtauksia. Tietopuolisen informaation lisäksi tekstit perustuivat Dadun elämäkerrallisiin muistoihin sekä kokemuksiin, joita hän oli tallentanut esitystä varten tekemillään Israelin matkoilla.

Esityksen alkupuolella Dadu kertoi tarinan, kuinka hän vuoden 2001 ensimmäisen WTC-iskun tapahduttua oli juossut toisten ylioppilasteatterilaisten kanssa Vanhalle ylioppilastalolle katsomaan reaaliaikaista televisiolähetystä New Yorkista. Hän tunsikin kaikkien kääntyvän katsomaan itseään ikään kuin hän puoliksi pa-

²³¹ emt. 10.

²³² Martin 2010, 3-4.

²³³ mm. Junttila 2012, 25; 156-159; Reinelt 2009, 12, Kuparinen 2013, 17; Soans 2008, 17; Norton-Taylor 2008, 122.

²³⁴ Dadu 2015.

lestiinalaisena olisi henkilökohtaisesti osasyllinen tapahtumiin. Traumaattiseksi koettu hetki sai siihen asti itsensä täysin suomalaiseksi kokeneen Dadun etsimään identiteettiään kahden kulttuurin välissä, mikä edelleen johti tutkimaan maailmanpoliittista tilannetta, Lähi-idän historiaa ja palestiinalaisten asemaa Israelissa. Katsojana samaistuin vahvasti mukaansatempaavaan, humoristisesti esitettyyn kertomukseen. Siitä tuli eräänlainen avaintarina, jonka läpi katsoin seuraavia kohtauksia. Esityksen loppupuolella Dadu paljasti, että keskustellessaan myöhemmin asiasta silloisten ylioppilasteatterilaisten kanssa, kaikki muistivat syyskuun 11. tilanteen aivan eri tavoin. Tarkistaessaan tapahtumien tarkkoja kellonaikoja Dadu huomasi, etteivät he itse asiassa olleet edes television ääressä iskujen tapahtuessa. Kyseenalaistamalla oman uskottavuutensa ja vetämällä maton hyväuskoisen katsojan jalkojen alta, hän antoi mielestäni uuden lukuohjeen esitykselleen ja samalla koko dokumentaariselle esitysgenrelle nostamalla inhimillisen kokemuksen todistusvoiman kriittisen tarkastelun kohteeksi.

Yleisesti ottaen kuulija on helppo saada uskomaan faktoihin, jos henkilökohtaisesti kerrotut tarinat kutovat asiantiedon ja omakohtaisen kokemuksen johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi, johon voi samaistua, ja joka tukee kuulijan maailmankuvaa. Reinelt puhuu dokumentaarisuuden lupauksesta, joka vastaa katsojan haluun vahvistaa merkityksellisinä pitämiään kertomuksia autenttisen todistusaineiston avulla.²³⁵ Dokumentin arvo perustuu hänen mukaan realistiseen epistemologiaan (siihen että ajattelemmekin sen kertovan jotain mielemmekin ulkopuolisesta maailmasta), mutta sitoudumme siihen fenomenologisen kokemuksen kautta (eli se tulee meille tärkeäksi siinä, miten se henkilökohtaisessa havainnossamme ilmenee).²³⁶ Tämä yhdistelmä on arvokas, koska sen kautta katsoja voi omakohtaisesti ymmärtää faktoihin sisältyviä inhimillisiä ulottuvuuksia sekä samaistua toisten näkökulmiin, tarpeisiin ja kärsimyksiin. Silti se saattaa myös houkutella yleisön uskomaan tosiasioihin vain sillä perusteella, että subjektiivinen kokemus saa ne tuntumaan oikeilta. Fenomenologisella tasolla teatteri vastaa herkästi nauttiiin haluamme kyetä havaitsemaan maailma sellaisena kuin se on kysymättä, miten havainnossa ilmenevä tieto on rakentunut. Esitystilanteen kollektiivisuus puolestaan tukee samanlaisen ymmärryksen rakentumista katsojien kesken. Silloin esitys voi tulla vaarallisen lähelle niitä mekanismeja, joilla propaganda toimii – mutta se voi yhtä hyvin paljastaa näitä mekanismeja muistuttamalla sekä omasta teatteriluonteestaan että mielen ja maailman yhteismitattomuudesta.

Minun Palestiinani -esityksen kohtauksessa ei ollut kyse vain subjektiivisen muistin epäluotettavuudesta tai eri ihmisten tavoista tulkita sosiaalisia tilanteita, vaan siitä, mikä ylipäätään saa meidät uskomaan faktoihin. Juuri se vilpittömän henkilökohtaisuus, jonka ansiosta Dadun kertomus tuli itselleni todelliseksi, osoittautui virheen lähteeksi. Esityksen fokus siirtyi silloin tarinan sisällöstä metatasolle esittämisen ja vastaanottamisen strategioihin. Dadu pohti aihetta haastattelusaan viitaten myös maailmanpoliittiseen tilanteeseen:

²³⁵ Reinelt 2010, 39.

²³⁶ Reinelt 2009, 7.

Vaikka totuuden kyseenalaistuminen on toisaalta horjuttavaa ja tavaltaan pelottavaakin, siinä on toisaalta myös hirveästi toivoa. Toivottomassa tilanteessa toivo tulee tietyllä tavalla siitä, että se mitä me nähdään ei olekaan totta. Toivo on siinä, että me voidaan katsoa myös toisin. Me voidaan rakentaa myös toisin. Ja elää myös ihan toisin. Se on hauskaa huomata olevansa väärässä.²³⁷

Jotain samankaltaista tarkoittanee saksalainen teatteriohjaaja, Baselin dokumenttipäivien kuraattori Boris Nikitin, jonka mukaan dokumenttaarisuus on illuusioteatterin radikaali muoto.²³⁸ Se, minkä ymmärrämme todellisuudeksi ei ole erotettavissa niistä tavoista, joilla siitä saadaan tietoa, ja joilla sitä edelleen representoidaan, sanallistetaan ja esitetään. Todellisuuden kuvaamisen premisit ja normit ovat yhteisesti tunnustettuja kuvitelmia, joiden toistaminen vakuuttaa meidät niiden faktisuudesta. Nikitin puhuu ”uskottavuustekniikoista” (*Beglaubigungstechniken*),²³⁹ joiden avulla dokumenttaarisen esityksen katsojaa pyritään vakuuttamaan esitetyn asian todenmukaisuudesta tai henkilön autenttisuudesta. Niitä ovat esimerkiksi esiintyjän siviilinimen käyttäminen, historiallisten dokumenttien esittäminen tai todelliset arkkitehtoniset puitteet. Jokainen todistaja on kuitenkin aina epäluotettava ja dokumenttaarisuuteen sisältyy alituisen väärennoksen mahdollisuus.²⁴⁰ Nikitinin mielestä tästä johtuva epävarmuus demokratisoi tietoa, koska se jättää viime kädessä katsojan päätettäväksi, mihin illuusioon hän on valmis uskomaan ja ottamaan siitä vastuuta.²⁴¹

Lainattu ruumis

Minun Palestiinani perustui tekijänsä omakohtaisiin kokemuksiin, mutta useimmissa dokumenttaarisissa esityksissä siirretään toisten ihmisten puhetta näyttelijöiden suuhun ja luodaan todellisia henkilöitä kuvaavia näyttämöllisiä hahmoja. Tähän liittyy ymmärrettävästi runsaasti eettisiä kysymyksiä. Journalistin ohjeisiin painottuva keskustelu rajoittuu paljolti sanallisen tiedon luotettavuuteen ja haastattelun pelisääntöihin. Katveeseen helposti jää, millä tavoin tekstin näyttämöllepano ja ylipäättänsä teatterin taiteellinen ominaislaatu vaikuttavat tiedon rakentumiseen.

Kenties oleellisinta on, että näyttelijä lainaa ruumiinsa esittämälleen henkilölle, jolloin syntyy samanlainen ”kahden ruumiillistuman ongelma”, kuin mistä mediatutkija Anneli Lehtisalo puhuu historiallisten elämäkertaelokuvien yhteydessä.²⁴² Se tarkoittaa että katsojan vastaanotossa yhdistyvät näkyvillä olevan näyttelijän fyysinen ruumis ja kulttuurinen tai henkilökohtainen mielikuva esikuvan habituksesta. Näyttämöhahmo on tietenkin aina eräänlainen hybridi, jossa

²³⁷ sama 2015.

²³⁸ Nikitin 2014, 13.

²³⁹ emt. 16.

²⁴⁰ emt. 14.

²⁴¹ emt. 19.

²⁴² Lehtisalo 2011.

katsoja havaitsee yhtä aikaa fyysisen ihmisen ja kuvitellun roolihenkilön. Teatterintutkija Erika Fischer-Lichte käyttää termejä fenomenaalinen ja semioottinen ruumis, joiden välissä katsojan havainto heilahtelee.²⁴³ Hän toteaa niiden keskinäisen suhteen olleen jatkuvien neuvottelujen kohde viime vuosikymmenten teatterissa. Mutta mitä tapahtuu, jos esittämisen kohde on samassa ajassa elävä, lihaa ja verta oleva, ajatteleva ja tunteva ihminen?

Dokumentaarisia esityksiä koskee epäilemättä sama havainto, jonka Riina Maukola on tehnyt suomalaisen teatterin elämäkerrallisia taiteilijahahmoja käsittelevässä väitöskirjassaan: todellisiin henkilöihin liittyvät, yleisesti tunnistettavat mielikuvat kerrostuvat esityksen ja sen kontekstin tuottamien merkitysten kanssa.²⁴⁴ Siihen voi soveltaa myös teatterintutkija Marvin Carlsonin ajatusta siitä, miten katsojan aikaisemmat kokemukset ja tiedot kummittelevat jokaisen esityksen vastaanotossa ja vaikuttavat tulkintoihin.²⁴⁵ Kun kyse on julkisuudessa tunnettujen henkilöiden esittämisestä, erilaisten ”aaveiden” määrä on erityisen suuri, koska niitä tulee sekä teatterin kontekstista että henkilöihin itseensä liittyvistä muistikuvista. Pienelläkin vihjeellä voidaan käynnistää pitkä assosiaatioketju katsojan mielessä, jolloin hahmoista ja tapahtumista tulee helposti stereotyyppisiä: ne ikään kuin lokahtavat kollektiivisessa mielikuvituksessa valmiina oleviin skenaarioihin ja kuvastoihin. On usein informatiivisesti tarkoituksenmukaista, että katsoja tunnistaa nopeasti henkilöt ja heihin liitetyt merkitykset, mutta se saattaa ohjata tulkintaa vakiintuneille urille ja vahvistaa luonnollistuneita käsityksiä.

Elokuviissa ”kahden ruumiillistuman ongelma” on yleensä ratkaisu tavoittelemalla mahdollisimman suurta näköisyyttä näyttelijän ja esikuvan välillä,²⁴⁶ mutta teatterissa usein tehdään ”ruumiiden ylijäämä” näkyväksi, Lehtisalon ilmaisu lainaten. Toisin sanoen, näyttelijä sekä esiintyy omana itsenään että muuttuu esityssopimuksen nojalla hetkellisesti toiseksi. Näin toimittiin lähes kaikissa näkemissäni dokumentaarisisissa esityksissä, ja niiden tekijät myös systemaattisesti torjuivat ajatuksen kaikenlaisesta näkösimitaatiosta.

Journalististen ohjeiden vaatimusta tosiasioiden erottamisesta mielipiteistä ja sepitteistä pyrittiin toteuttamaan muun muassa Kouvolan teatterin musiikkipiatoisessa esityksessä *Työtä päin*, joka tutki työelämän muutosta. Toimittaja Laura Haapalan perinpohjainen käsikirjoitus oli koostettu valtavasta määrästä haastatteluja, kirjallisuudesta ja lehtiartikkeleita sekä tekijöiden keskinäisestä sähköpostikirjeenvaihdosta. Tekstit toistettiin alkuperäisessä muodossaan ja kaikkien repliikkien lähdeviitteet tuotiin näkyville. Esitys alkoi tylliesirippuun heijastetulla lukuohjeella: ”Kaikki näytelmän repliikit ovat autenttisia, ne ovat siis totta. Näyttämötapahtumat ja tulkinnat henkilöistä ovat kuviteltuja, ne ovat siis teatteria.” Puheiden sisältö ja näyttämöhahmot asetettiin näin lähtökohtaisesti erilaisille tulkinnan tasoille.

Ohjaaja Satu Linnapuomi kertoi lähteneensä liikkeelle teatterin keinoista ja näyttämöhahmojen humoristisesta tyylittelystä, jonka hän arveli tavallaan suo-

²⁴³ Fischer-Lichte 2008, 94.

²⁴⁴ Maukola 2011.

²⁴⁵ Carlson 2001.

²⁴⁶ Lehtisalo 2011.



Laura Haapala: Työtä päin! Kouvolan Teatteri. Ensi-ilta 6.11.2014. Ohjaus: Satu Linnapuomi. Kuvassa Satu Taalikainen, takana Elina Ylisuvanto, Hannele Laaksonen ja Jaana Raski. Kuva: Marja Seppälä.

jaavan esikuvia muistuttamalla esitystilanteen leikkiluonteesta.²⁴⁷ Kun vastuullisen liiketoiminnan professori Minna Halme väitteli Elinkeinoelämän keskusliittoa esittävän laatikon kanssa, oli itsestään selvää ettei kyse ollut todellisten tapahtumien rekonstruktioista. Kohtaus asetti hahmot eräänlaisiin lainausmerkkeihin, mikä korosti niiden erillisyyttä suhteessa esikuvuiinsa. Voisi ehkä sanoa että avoin valehteleminen antoi rehellisen vaikutelman ja toimi omanlaisenaan uskottavuusteknikkana.

Toisaalta teatterileikki teki mielestäni mahdolliseksi tulkita hahmot kommentiksi sekä esikuvia että heidän puheitaan kohtaan, koska ne olivat niin selvästi tekijöiden lisäyksiä. Esimerkiksi kalastusasuaan puettu, matalalla ja rauhallisella äänellä replikoiva vasemmistoliiton kansanedustaja Esko Seppänen oli asetettu väittelemään oikeistolaisen talouspolitiikan puolestapuhujan, Björn Wahlroosin kanssa, jota esitti vaaleanpunaisiin housuihin ja mustaan puvuntakkiin puettu, rokokoo-ajan hovimiehen elkein tanssahteleva naisnäyttelijä.

Karkeasti ottaen esityksen henkilöahmot voi jakaa kolmeen ryhmään: ”tavalliset” kouvolaalaiset ihmiset, joiden kautta työelämän murros konkretisoitui, paikalliset poliitikot, jotka epätoivoisesti yrittivät ratkaista kaupungin ongelmia sekä asiantuntijat ja valtakunnantason poliitikot, jotka näyttäytyivät pikemmin tiettyjen näkemysten edustajina kuin yksilöllisinä ihmisinä. Tyylyttelyn aste Sanna Levon

²⁴⁷ Linnapuomi 2014.

pukusuunnittelussa ja näyttelijöiden ilmaisussa tuntui säätelevän sitä etäisyyttä, jonka katsojan ja hahmon välille toivottiin syntyvän: oliko näyttämöllä käsitteellistetty mielikuva vai samaistuttava ihminen, jonka näkökulman voi omaksua? Kun silloinen pääministeri Alexander Stubb juoksi lavalle kilpaurheilijan asussa ja puhallettava maapallo kädessään, tulkitsin hahmon globaalin kilpailuyhteiskunnan symboliksi. Kun taas Työterveyslaitoksen professori Antti Kasvio näytettiin korjaamassa polkupyörää, minulle syntyi tunnistettava mielikuva paitsi vihreästä ideologiasta, myös tavallisesta miehestä arkipuuhiensa parissa.

Tulkintani mukaan näyttelijöiden esittämät roolihahmot edustivat ensisijaisesti teatterintekijöiden väitteitä, eivät poissaolevien todellisten henkilöiden ruumiillisuuksia. Lukuohje kehotti katsojaa erottamaan esityksen ja esitettävän asian toisistaan, mikä voi parhaimmillaan johtaa välittyvän tiedon kriittiseen arviointiin ja sitä kautta syventyneeseen ymmärrykseen. Missä määrin yleisö otti esityksen vastaan lukuohjeen mukaisesti, jää avoimeksi kysymykseksi.

Rakkaus aitoon puheeseen

Työtä päin -esityksen tekijät kertoivat inspiroituneensa ns. *verbatim*-tekniikasta eli henkilön alkuperäisen puheen sanatarkasta toistamisesta, mille Junntila on ehdottanut suomenkielistä käännöstä ”sanasanainen”.²⁴⁸ Äärimmäisessä muodossaan se tarkoittaa koko ääniasun uskollista jäljittelyä sanojen painotuksia, taukoja ja yskähdyksiä myöten, mutta käytännössä sellaista ilmaisu kuullaan harvoin. Suomessa ainoastaan harrastajaryhmä Porin Teatterinuoret ilmoittaa toteuttaneensa esityksen *Työ tekijäänsä kiittää* (2014) kokonaan *verbatim*-tekniikalla.²⁴⁹ Monet haastattelemi tekijät halusivat kuitenkin säilyttää puhutun tekstin mahdollisimman koskemattomana ja suhtautuivat dramaturgin tehtävään eräänlaisena valmiiden palikoiden järjestäjänä, ei uusien repliikkien kirjoittajana tai muokkaajana.²⁵⁰

Sanasanaisuus näyttää toimineen myös tutkimusvälineenä kielen materiaalisuuteen. Nauhoitukset tuovat näkyviin puhekielen erityislaadun änkytyksineen, katkonaisine lauseineen ja outoine sanajärjestyksineen. Merkityksellisten sisällön sijasta korostuu ylimääräinen ”häly”, joka normaalisti pyritään sivuuttamaan huomiotta. Linnapuomi sanoi kiinnostuneensa *verbatim*-tekniikasta ”rakkaudesta aitoon puheeseen”, joka eroaa kohotetusta teatteripuheesta. Hänen mukaansa katsoja tunnistaa ja hyväksyy vastoimaisesti *verbatim*-repliikkien aitouden eikä ala pohtia henkilöiden uskottavuutta kuten fiktiivisten näytelmätekstien kohdalla usein tapahtuu.²⁵¹ Haapala puolestaan muisti, kuinka näyttelijät olivat pelkästään puhetapaa ja täytesanoja jäljittelemällä onnistuneet tavoittamaan esikuviansa ulkoista olemusta, vaikka eivät olleet heitä tavanneet.²⁵² Käytännössä Kouvolan

²⁴⁸ Junntila 2012, 103.

²⁴⁹ <http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>

²⁵⁰ Gröndahl, J. 2015; Wikström 2014; Haapala 2015.

²⁵¹ Linnapuomi 2015.

²⁵² Haapala 2015.

teatterin näyttelijät kuitenkin kokivat *verbatim*-tekniikan vaikeaksi ja työlääksi,²⁵³ joten sen puhdasoppisesti toteuttamisesta jouduttiin luopumaan.

Kansainvälisesti tunnetuin *verbatim*-esiintyjä lienee yhdysvaltalainen Anna Deavere Smith, joka yhden naisen esityksissään jäljittelee eri henkilöiden tunnusomaista puhetapaa. Videoltakin katsottuna minulle syntyi vahva vaikutelma, että hänen esiintymisessään oli aavemaisella tavalla läsnä kaksi eri ihmistä samassa ruumiissa.²⁵⁴ Smith uskoo kielen avulla tavoittavansa puhujan tunteet ja identiteetin: ”näyttämöllä ainoa pääsy todelliseen henkilöön on tämän puheen tarkka jäljittely.”²⁵⁵ Hän yhdistää *verbatim*-metodin brechtiläiseen *gestukseen* eli roolihaamon yhteiskunnallista asemaa ilmaisevaan näyttelijän eleeseen.²⁵⁶ Teatterintutkija Diana Taylorin mukaan Smith työskentelee ”ulkoa sisäänpäin” eli kopioi puheen pintatason ilmenemistä eikä pyri sisältäpäin eläytymällä ymmärtämään toisen psyykettä.²⁵⁷ Silloin puhe näyttäytyy sisäsyntyisen ilmaisun sijasta itsenäisenä ilmiönä, kielellisenä habituksena, jonka voi irrottaa yksittäisestä puhujasta ja tarkastella sitä kulttuurisesti omaksuttavana sosiaalisena käytäntönä. Tämä tuo näkyviin puhetapoihin sisältyvät hierarkiat ja valtarakenteet. Samalla *verbatim*-esiintyjä kiinnittää myös huomiota puheen ruumiilliseen materiaalisuuteen, kuten äänen sävyyn, tempoon, rytmiiin ja puheen prosodiaan, jotka tuottavat omia merkityksiään sanallisen tekstin ohessa. Puheilmaisun kielellinen ja kehollinen puoli muistuttavat Taylorin lanseeraamaa käsiteparia ”arkisto” ja ”repertuaari”, jotka tarkoittavat kahta erilaista tapaa välittää ja varastoida tietoa. Ensin mainittu perustuu kirjoituksiin ja artefakteihin, jotka kykenevät varastoimaan pysyvää, yksittäisistä henkilöistä riippumatonta tietoa. Muutoksille altis ”repertuaari” siirtyy ihmiseltä toiselle toiminnan ja kokemusten kautta eikä ole aina kielellisesti artikuloitavissa.²⁵⁸ *Verbatim*-tekniikan voi ajatella tallentavan puhunnan ”repertuaaria”, joka kantaa sanojen ulottumattomiin jääviä muistoja ja ajatuksia. Tämä saattaa tulla erityisen tärkeäksi, kun käsitellään yhteisöjen traumaattisia tapahtumia, kuten Smith myös on tehnyt.²⁵⁹

Teatterin naturalismia käsittelevän oppikirjan kirjoittajat Kenneth Pickering ja Jayne Thompson puolestaan liittävät *verbatim*-teatterin realismiin perinteeseen, jossa pyritään tuomaan pala todellisuutta näyttämölle sellaisena kuin se havaitaan.²⁶⁰ Brechtiläinen ja naturalistinen teatteri suhtautuvat tyylilajeina toisiinsa kuin tuli ja vesi, mutta episteemiseltä kannalta molempia yhdistää pyrkimys tietoon ja analyttiseen ymmärrykseen. Keinot ovat kuitenkin erilaiset. Siinä missä naturalisti pyrkii uskollisesti toistamaan empiiristä havaintoa todellisuudesta,

²⁵³ Linnapuomi 2015.

²⁵⁴ Smith: *Let me down easy*. <https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>.

²⁵⁵ Junttila 2012, 114-115., Taylor 2003, 230.

²⁵⁶ Junttila 2012, 114.

²⁵⁷ Taylor 2003, 230.

²⁵⁸ Taylor 2003.

²⁵⁹ Forsyth 2009, 140-150.

²⁶⁰ Pickering – Thompson 2013, 211-216.

brechtiläinen näyttelijä toimii katukohtauksen²⁶¹ silminnäkijän tavoin ja suodattaa kertomukseensa vain sen, mikä on oleellista valitun näkökulman kannalta.

Verbatim-tekniikka muistuttaa kieltämättä naturalismia siinä, että siihen liittyy materiaalin valikoimattomuus toisin kuin Brechtin katukohtauksessa. Jokainen tauko, yskähdytys ja äänenpaino toistetaan ikään kuin kaikki puheeseen sisältyvät ilmiöt olisivat merkityksellisiä. Silti kukaan ei voi tietää, miksi haastateltu on tallellut puheessaan, toistanut sanoja tai vaiennut kesken lauseen. Oleellista ja epäoleellista informaatiota ei lähtökohtaisesti erotella toisistaan, vaan kaikki on yhtä arvokasta tietoa. Tämä tuo mieleen Richard Sennettin käsityksen varhaisen realismin epistemologiasta, missä ”kaikki on merkityksellistä koska mikä tahansa voi olla merkityksellistä.”²⁶² Yksityisen ja julkisen sfäärin erottuessa toisistaan porvarillisessa kulttuurissa, ihmisen käyttäytymistä alettiin Sennettin mukaan tulkita ilmaisuna hänen sisäisestä persoonallisuudestaan. 1800-luvun naturalistinen teatteri pyrki havaittavissa olevan ulkopinnan avulla kuvaamaan eräänlaisia oireita henkilöiden ja tapahtumien todellisesta luonteesta.

Naturalismille ominainen tieteellinen materialismi ja selittämiseen pyrkivä asenne eivät yleensä kuulu postmoderniin ja draamanjälkeiseen nykyteatteriin, mutta *verbatim*-tekniikan voi ajatella hyödyntävän kulttuurissa vahvasti elävää realismin perinnettä ja inhimillistä taipumusta olettaa erillisten asioiden välille syy-yhteyksiä. Se ikään kuin houkuttelee katsojat tulkitsemisen leikkiin, mutta jättää kuulijan vastuulle päätellä, mitä hänen tulee ottaa huomioon jos mitään. Paljastaako yksiminen valehtelun vai saiko puhuja roskan kurkkuunsa? Tämä tiedollinen epävarmuus saattaa olla yksi selitys siihen, miksi *verbatim*-teatteri usein pitää katsojan otteessaan, vaikka teatterilliset tehot olisi minimoitu. Englantilainen näyttelijä Robin Soans ehdottaa omien kokemustensa perusteella, että yleisön rooli tulee tavallista aktiivisemmaksi, koska haastattelutilanne ikään kuin toistuu esityksessä ja katsoja kokee puhujan uskoutuvan itselleen henkilökohtaisesti.²⁶³

Kuka voi puhua toisen puolesta?

Q-teatterin *Ruusulankatu 10* kuvasi Helsingin Töölöön sijoitetun, syrjäytyneille ja päihdeongelmallisille miehille tarkoitetun asumispalveluyksikön asukkaita heidän kanssaan tehtyjen haastattelujen pohjalta. Taustalla oli asuntolan naapurustossaan herättämä voimakas vastustus ja mediassa leviävät virheelliset tiedot, jotka vahvistivat ennakkoluuloja. Yleisötyön puitteissa tehty esitys syntyi Töölö-liikkeen ja asuntolaäylläpitävän Sininauhasäätiön aloitteesta. Sen tavoitteena oli rauhoittaa tilannetta ja antaa töölöläisille oikeampaa informaatiota yksikön olosuhteista ja asukkaista.

²⁶¹ Katukohtaus-esimerkissään Brecht pitää liikenneonnettomuuden silminnäkijän todistusta ihanteellisena esityksenä, koska kertoja pyrkii selittämään tapahtunutta poliisille mahdollisimman informatiivisesti. Samalla tavalla näyttelijän tulee suunnata kaikki toimintansa ainoastaan siihen, mikä on tärkeää esityksen viestin kannalta. (Brecht 1991, 117-124.)

²⁶² Sennett 1978, 21.

²⁶³ Hammond and Steward 2008, 23.

Ohjaaja Jonna Wikström toteutti haastattelut työpajatyypisinä tapaamisina, jotka jatkuivat puolentoista vuoden ajan. Esityksessä nähtiin katkelmia tapaamisissa kuvatuista videoista, mutta pääasiassa asukkaiden puheet oli litteroitu kahden miesnäyttelijän esitettäväksi. He eivät olleet itse tavanneet haastateltavia, vaan lähtivät liikkeelle Wikströmin editoimasta sanallisesta tekstistä, ikään kuin se olisi ollut normaali näytelmä.²⁶⁴ Alkuperäinen puhe kierrätettiin siis kirjoituksen kautta, jolloin näyttelijät saivat fiktiivistä vapautta ymmärtää puhujan motiiveja ja tuntemuksia. Tämä poikkesi jossain määrin muiden, yhteiskunnallisempiin kysymyksiin suuntautuneiden dokumenttiteatterin tekijöiden lähtökohdista, joihin kuului ehdoton pidättäytyminen psykologisista oletuksista.²⁶⁵ Wikström kertoi pitäneensä miesten henkilökohtaisia tarinoita yhteiskunnallista keskustelua tärkeämpinä ja halunneensa osoittaa heidän kohtaloidensa monimuotoisuuden: syrjäytymiseen ei ollut yhtä kaikenkattavaa sosiologista selitystä vaan asuntolaan oli päädytty hyvin erilaisia reittejä pitkin.²⁶⁶ Vastaavasti esityksessä ei etsitty helposti tunnistettavia tyyppejä vaan yksilöllisiä ihmisiä, joiden kohtaloihin katsojien toivottiin samaistuvan.

Näyttelijöiden asenne oli silti enemmän toteava kuin eläytyvä, mikä antoi tekstille vakuuttavuutta. He ylläpitivät tietoisuutta esitystilanteesta muun muassa katsomalla suoraan yleisöön, välttämällä kuvittavaa toimintaa ja vahvojen tunnetilojen esittämistä. Itselleni juuri se tarjosi samaistumispintaa ja ohjasi minua samalla suhtautumaan kerrottuihin tarinoihin rationaalisesti. En niinkään eläytynyt rankkoihin kokemuksiin, vaan karismaattiseen näyttämöhahmoon, joka kertoo elämästään etäännytetysti. Minulle syntyi mielikuva henkilöstä, joka on päässyt vaikeuksiensa yli ja pystyy nyt tarkastelemaan menneisyyttään välimatkan takaa.

Verratessani näyteltyjä hahmoja mainosvideossa²⁶⁷ näkyviin asukkaisiin sain vaikutelman, että näyttelijät olivat loiventaneet esikuviansa habitusta antamalla heille kesymmän ulkomuodon ja puhenuotin. Ohjaaja vahvasti tulkinan: ”Itse asiassa mun täytyy sanoa, että joistain tyypeistä tein tietoisesti paremman kuvan, kuin mitä he ehkä todellisuudessa ovat.”²⁶⁸ Kun muistaa, että esityksen tavoitteena oli hyväksyvän ja suvaitsevan asenteen herättäminen yleisössä, tämä tuntuu tarkoituksenmukaiselta. Lainaamalla asumispalveluyksikön asukkaalle ”siis-timmät” ruumiit näyttelijät tekivät heistä helpommin lähestyttäviä ja tutumpia, mikä myös vähensi kiusallista tunnetta toisten elämän tirkistelemisestä. Toisaalta voi kysyä, rakennettiinko todellisista henkilöistä tekijöiden ja oletetun yleisön arvomaailman mukaista mielikuvaa. Hukattiinko silloin myös jotain siitä pelottavasta vieraudesta, jonka kohtaamiseen esitys pyrki?

Ruusulankatu 10 tuo myös mieleen teatteritutkija Freddie Rokemin esittämän ajatuksen näyttelijästä menneisyyden traagisten tapahtumien todistajana.²⁶⁹ Rokem käyttää esimerkkinä holokaustia kuvaavia esityksiä, joiden alkuperäiset todistajat, keskitysleirien kuolleet uhrit eivät itse kykene kertomaan kohtalostaan.

²⁶⁴ Wikström 2014

²⁶⁵ Kuparinen 2013, 87. Linnapuomi 2015.

²⁶⁶ Wikström 2014.

²⁶⁷ <https://vimeo.com/67797956>

²⁶⁸ Wikström 2014.

²⁶⁹ Rokem 2000.

Siksi jonkun pitää astua heidän paikalleen todistamaan tapahtumista. Rokemin keskeinen väite on, että historialliset esitykset ovat ontologisia hybridejä, joissa näyttelijä luo aieman tapahtuman uudelleen oman ruumiinsa kautta, jolloin esitetty teksti on hänelle yhtä aikaa vieras ja oma.²⁷⁰ Näyttelijästä tulee ”hyperhistorioitsija”, joka toimii yhdistävänä linkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä ja mahdollistaa tapahtumien ja henkilöiden ilmaantumisen uudelleen teatterin keinoin.²⁷¹ Esityksestä tulee eräänlainen ylösnousemusriitti, jossa poissa olevalle uhrille palautetaan kyky puhua menneisyydestä.²⁷²

Vaikka dokumenttiteatteri Rokemin mukaan eroaa historian esittämisestä ajankohtaisten aiheiden ja realismiin liittyvän perinteen vuoksi,²⁷³ ehdotan että se voi joskus toimia vastaavalla tavalla antaessaan äänen ihmisille, joiden kokemukset ovat jollain muulla tavoin kaukana katsojien elämänpiiristä. He eivät välttämättä ole kuolleita, mutta eivät syystä tai toisesta kykene itse puhumaan kokemuksistaan. Historiaan liittyvä ajallinen etäisyys voi korvautua sosiaalisella ja psykologisella välimatkalla, joka erottaa hyvinvoivan keskivertoyleisön nykyajassa elävistä, mutta näkymättömiksi ja mykiksi jäävistä syrjäytyneistä ihmisryhmistä, kuten Ruusulankatu 10:n asukkaista. Asunnottoman päihteidenkäyttäjän ja katsojan väliin asettuva näyttelijä voi myös toimia eräänlaisena tulkkina, joka suodattaa näkyviin yleisinhimillisen kokemuksen ennakkoluuloja herättävän ulkokuoren alta.

Näkymättömien todistajien tarinat olivat pääosassa myös Jeanette Björkqvistin käsikirjoittamassa ja Marcus Grothin ohjaamassa esityksessä *Kvinna till salu* Svenska Teaternissa. Lukiotason koulukiertueella esitettäväksi suunniteltu näytelmä käsitteli prostituutioon liittyvää ihmiskauppaa erittäin informatiivisesti, lähes luentomaisesti. Jo teatterin kotisivuilla varoitettiin, ettei esitys toisi hyvää oloa katsojilleen samalla kun muistutettiin, että kyse on Suomessa tällä hetkellä tapahtuvista asioista. Materiaali oli koottu kirjallisuudesta, haastatteluista ja todellisten oikeudenkäyntien pöytäkirjoista, joskin mahdollisten fiktiivisten lisäysten osuus jäi katsojalle avoimeksi. Lähes kaikki esityksessä puhuttu teksti oli luettavissa käsiohjelmasta, jonka saattoi myös vapaasti tulostaa netistä. Esityksen uskottavuus perustui näyttelijöiden läsnäoloon tiedonvälittäjinä. He esiintyivät omina siviilipersonoinaan, olivat selvästi hyvin perehtyneet aiheeseen ja halusivat valistaa katsojiaan. Jollain lailla he myös tuntuivat minimoivan taiteellisen tehonsa näyttelijänä. He olisivat epäilemättä kyenneet uskottavasti näyttelemään prostituutioon pakotettujen naisten kertomuksia ja siten herättämään asianmukaisia säälin ja kauhun tunteita, mutta luultavasti se olisi siirtänyt esityskokemusta fiktion puolelle. Vaikka olisin ehkä silloin katsojana eläytynyt vahvemmin ihmisarvon menetyksen tunteisiin, olisin voinut myös helpottaa esityksen päätyttyä, koska kokemus olisi viime kädessä ollut teatterin luomaa harhaa. Nyt järkyttävintä eivät olleet tarinat itsessään vaan se, että ne tiesi todellisuudeksi, joka jatkui kadulla teatterin ulkopuolella.

²⁷⁰ emt. 195.

²⁷¹ emt. 13.

²⁷² emt. 205.

²⁷³ emt. 7.

Silti näyttelijät oman kokemukseni mukaan toimivat Rokemin tarkoittamina ruumiillisina linkkeinä alkuperäisen kertojan ja yleisön välissä. Heidän kauttaan tekstistä tuli ihmisen puhetta toiselle abstraktin informaation sijaan. Rokem puhuu runsaasti teatterin energioista, mikä saattaa vaikuttaa mystiseltä käsitteeltä vaikka ilmiön olemassa olon monet tutkijat myöntävät.²⁷⁴ Kyse on ymmärtääkseni niistä mentaalista prosesseista, joiden kautta esiintyjät ja katsojat kokevat näyttämön materiaaliset tapahtumat mielekkäiksi ja merkityksellisiksi tavoilla, jotka ylittävät niiden tavanomaisen havaitsemisen. Se mahdollistaa myös sen, että esityskokemuksen avulla katsoja kokee saavansa kosketuksen sellaisiin tapahtumiin ja henkilöihin, jotka muuten ovat hänen ulottumattomissaan.

Voisi ehkä sanoa, että näyttelijöiden ”hyperhistoriallinen” arvovalta tuli osaksi esitystä siksi, että pelkistetty teatteritilanne kehysti heidät näyttelijöiksi ja yleisön katsojiksi. Tekisi mieli ehdottaa, että näyttelijät luopuivat normaaleista esittämisen välineistään, mutta käyttivät hyväkseen auraattista läsnäoloaan sitouttaakseen katsojat tilanteeseen. Näyttelijän kyky ruumiillistaa toista ihmistä jäi ikään kuin käyttämättä, mutta se oli läsnä katsojan tietoisuudessa esityksen toteutumattomana potentiaalina, ikään kuin purkautumattomana energiana. Se teki kerrotut asiat todellisemmiksi kuin pelkkä rationaalinen tietoisuus niiden faktisuudesta, minkä tavallinen luento olisi välittänyt.

Usein todetaan, että katsojan mielikuvitus täydentää sen, mikä jää eksplisiit-
tisesti esittämättä ja juuri se tekee teatteri-illuusiosta todentuntuisen. Tässä tapauksessa esittämättä ja ääneen lausumatta jäi asioita, joita harva katsoja voi tai haluaa kuvitella loppuun saakka. Kuvittelukyvyn tuleminen omille rajoilleen on liminaali kokemus. Se johti kenties paradoksaalisesti vahvempaan tunnekokemukseen, koska katsojana törmäsin omaan kyvyttömyyteni kohdata tai edes kuvitella esityksen takana olevaa todellisuutta ja juuri se teki esityksen sisällöistä todellisia.

Tavalliset ihmiset esityksen tekijöinä ja materiaalina

Yksi selkeästi erottuva dokumentaarisuuden muoto on esiintyjien omakohtaisten tarinoiden ja kokemusten esittäminen. Se liittyy usein harrastajaesiintyjien käyttämiseen, sillä heidät koetaan lähtökohtaisesti autenttisiksi samalla kun tajutaan käsitteen eettinen ja ontologinen ongelmallisuus.²⁷⁵ Saksalainen Rimini Protokoll on luultavasti tunnetuin tavallisia ihmisiä systemaattisesti käyttävä ryhmä, joka on tuonut lavalle mm. istanbulilaisia roskankerääjiä²⁷⁶ ja Berliinin asukkaita²⁷⁷ ikään kuin todisteina omasta olemassaolostaan ja ympäristöstään. Tällaisissa esityksissä voi nähdä yhtymäkohtia sellaiseen kansalaisjournalismiin, jossa toimittajat ottavat tavallisia ihmisiä mukaan uutisten tekemiseen.²⁷⁸ Toisaalta ne tulevat lähelle erilaisia soveltavan ja osallistavan teatterin muotoja, jotka kansalaisjournalismin

²⁷⁴ Mm. Fischer-Lichte 2008, 58-59.

²⁷⁵ Gröndahl, J. 2015.

²⁷⁶ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_4732.html

²⁷⁷ http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2417.html

²⁷⁸ Heikkilä 2001, Ahva 2010.

tavoin pyrkivät edistämään uudenlaista yhteisöllisyyttä ja aktiivista toimijuutta nykyaikaisessa yhteiskunnassa.²⁷⁹

Yhteisöllisille teatteriprojekteille on tyypillistä, ettei tärkeintä ole yleisölle esitettävä lopputulos vaan itse osallistumisen prosessi ja sen vaikutukset osallistujiin. Katsojien ja esiintyjien, ammattitaiteilijoiden ja harrastajien väliset rajat ja hierarkiat pyritään hävittämään tai järjestämään uudelleen.²⁸⁰ Projektin vetäjien tehtävä on houkutellessa osallistujien omakohtaista tietoa esiin ja ohjata sitä kollektiivisen työprosessin kautta yhteisesti koettavaan muotoon. Dokumentaarisuuden kannalta se merkitsee tiedon rakentumista ”alhaalta ylös” siten, että tavalliset ihmiset nähdään oman elämänsä asiantuntijoina, ei tutkimuksen kohteina. Jos projekti päättyy julkiseen esitykseen, tehdään usein osallistujien tarinoiden lisäksi näkyväksi tekemisprosessia ja siihen liittyvää pyrkimystä demokraattisesti toimivaan keskusteluyhteisöön. Useammassa näkemässäni esityksessä oli kohta, jossa joku esiintyjistä alkaa kyseenalaistamaan koko projektin mielekkyyttä ja työtapoja.

Kun ammattinäyttelijä esittää omaa siviilipersoonaansa, kääntyy kysymys nopeasti sosiaalisten roolien monikerroksisuuteen. Esimerkiksi Noora Dadu totesi, ettei hän kokenut omaelämäkerrallisen *Minun Palestiinani* –esityksen poikkeavan lähtökohtaisesti muista roolitöistään.²⁸¹ Hänen mukaansa nykynäyttelemisen metodeihin kuuluu jatkuva pelaaminen esiintymisen eri tasoilla toisin kuin perinteisemmissä metodeissa, missä oma itse erotetaan näyttämöhenkilöstä. Ajatus saa nopeasti filosofista kantavuutta, koska kyse ei ole ainoastaan teatterin sisäisestä tyylistä, vaan postmodernista ihmiskäsityksestä, jonka mukaan minuus rakentuu jatkuvasti tilanteiden mukaan eikä kenelläkään ole pysyvää itseä, jonka vastakohtaksi voisi omaksua erillisen roolin. Tämä pätee tietenkin myös harrastajaesiintyjiin, mutta heillä ei ole ammattimaista tekniikkaa rooliensa hallitsemiseen, mikä tekee heitä osallistavat produktiot erityisen kiinnostaviksi ja monikerroksisiksi.

Kansallisteatterin Kiertuenäyttämö ja Yleisötyöosasto ovat tehneet esityksiä muun muassa pakolaisten, vankien ja Helsingin lähiöiden asukkaiden kanssa. Helsingin kaupungin rahoittamassa kolmivuotisessa yleisötyöohjelmassa *Reittejä Kontulaan* kutsuttiin paikallisia asukkaita osallistumaan avoimiin taidetyöpajoihin ja niiden kautta esityksen tekemiseen. Järjestyksessä toinen produktio, *Matkakohteena Kontula* syksyllä 2014 oli tyypillinen paikkasidonnainen esitys, jossa katsojia kuljetettiin ”teatterillisella opaskierroksella” ostoskeskuksessa ja sen ympäristössä. Kukin esiintyjä kertoi henkilökohtaisia muistojaan ja kokemuksiaan ostarista niihin liittyvissä paikoissa. Katsojan kannalta mikään ei ollut kokonaan faktista tai fiktiivistä. Esitystilanne asetti esiintyjät lähtökohtaisesti normaalista arki-minästä poikkeaviin rooleihin Kontulan asukkaiden edustajina ja Kansallisteatterin projektin osallistujina. Toisaalta he olivat autenttisia kontulalaisia ja heidän amatööriytensä toimi uskottavuuden takuuna, koska se osoitti, ettei heillä ollut koulutetun näyttelijän muuntautumistaitoa.²⁸² Rutinoituneen itsevarmuu-

²⁷⁹ Ventola 2013.

²⁸⁰ Ventola 2013.

²⁸¹ Dadu 2015.

²⁸² Heinonen ja J.Gröndahl 2015.

den puute toi esittämisen tekona näkyviin: tulin katsojana tietoiseksi esiintyjien keskittymisestä tehtäväänsä, mikä korosti heitä läsnä olevina kehollisina ihmisinä.

Julkisesti yleisölle esitettävät produktiot muodostivat haasteen projektin ohjaaja Eveliina Heinoselle,²⁸³ koska esiintyjien dokumentaarisuus oli eräällä tavalla mahdoton yhtälö. Jotta produktio ylipääntensä voitaisiin toteuttaa, pystymetsästä tuleville osallistujille on opetettava ainakin minimimäärä näyttölemisen valmiuksia. Opittu taito tekee esiintymisestä roolisuorituksen, jolloin amatööriin enemmän tai vähemmän kuviteltu ”aitous” alkaa kadota. Toisaalta tästä kaikesta syntyi moninkertainen kehysten tai esiintymisen tasojen päällekkäisyys, mikä viime kädessä oli produktioiden taiteellisten tavoitteiden mukaista. Esiintyjät esittivät kuvitteellista itseään, mutta eivät selvinneet roolistaan paljastumatta itsekseen sellaisella tasolla, joka oli koettavissa esityksen puitteissa autenttisena ja siksi kiinnostavana.

Matkakohteena Kontula käytti myös olemassa olevaa reaalityodellisuutta kehystämällä koko ostoskeskuksen teatteriksi, ja tulemalla vastaavasti osaksi siellä liikkuvien lauantai-iltapäivää. Tekijöiden mielestä kyse oli julkista tilaa koskevasta neuvottelusta, siitä kenelle ostari henkisesti kuuluu ja mitä siellä voi tehdä. Suhde todellisuuteen ei ollut siis vain dokumentoiva, vaan myös teko performatiivisessa mielessä, koska se vaikutti ympäristöönsä, joka edelleen reagoi takaisin. Tekijöiden mukaan eri esityskerrat saattoivat erota toisistaan paljon. Esimerkiksi silloin kun itse olin katsomassa, pubista palaava iloinen ohikulkija liittyi hetkeksi esiintyjiin. Yllätyin myös, kun lähes alaston, huomattavan hyvävartaloineen mies astui ostarissa sijaitsevan uimahallin terassille keskelle näkökenttääni. Tekijät kertoivat kantaneensa huolta mahdollisista järjestyshäiriöistä ja totesivat että elävä ympäristö toi esityksiin suhteellisen ison arvaamattomuuden, jopa jonkinasteisen vaaran momentin.

Lopuksi: miten tieto syntyy esityksessä?

Fischer-Lichten mukaan sattumanvaraisuudesta ja epävarmuudesta on tullut esitystaiteen keskeinen aspekti 1960-luvulta eteenpäin.²⁸⁴ Vastaavasti Aaltonen korostaa kontrolloimattomien, yllätyksellisten ja kieleen palautumattomien elementtien tärkeyttä nykyaikaisessa dokumenttielokuvassa.²⁸⁵ Fischer-Lichte puhuu performatiivisesta käänteestä, joka on hänen mukaansa 1960-luvulta lähtien muuttanut käsitystä siitä, miten taideteos kommunikoi katsojalle.²⁸⁶ Yleisön ratkaisevaa roolia ei ole ainoastaan tunnustettu vaan sitä on rohkaistu. Kyse on paljolti samasta asiasta, kuin teatterin draamanjälkeinen siirtymä kohti esitystapahtuman vuorovaikutusta, jonka avulla pyritään konstituoimaan uutta, tässä-ja-nyt läsnä olevaa todellisuutta, ei representoimaan poissaolevia, vakaita merkityksiä.

Esityksen ja katsojien välille syntyy jatkuva takaisinkytkentä, jota Fischer-Lichte nimittää vuorovaikutussilmukaksi (*feedback loop*). Se tekee esitystapahtumasta

²⁸³ Heinonen 2015.

²⁸⁴ Fischer-Lichte 2008, 39.

²⁸⁵ Aaltonen 2006, 45.

²⁸⁶ Fischer-Lichte 2008, 20-21.

ennakoimattoman ja auto-poieettisen eli itseään ylläpitävän ja itseensä viittaavan systeemin.²⁸⁷ Kyse on ratkaisevasti erilaisesta strategiasta, kuin perinteinen fiktiivisen draaman suljettu maailma, jonka tapahtumiin yleisö eläytyy. Se mitä havaitsemme näyttämöllä ei ole tulkittavissa merkeiksi todellisista mutta näkymättömistä, ikään kuin syvemmällä tasolla sijaitsevista ilmiöistä. Ennalta annettujen ja sisältöjen sijasta nykyesityksen ajatellaan viittaavan vain omaan materiaaliseen läsnäoloonsa. Se voi kuitenkin herättää monensuuntaisia arvaamattomia reaktioita ja assosiaatioita, jolloin esitys tuottaa sisältönsä vasta oman tapahtumisensa kautta. Samalla katsoja joutuu aiempaa aktiivisemmin ottamaan vastuuta näistä sisällöstä, joskus myös teoksen muodosta osallistumalla itse toimintaan.

Teatterintutkija Janne Tapper on esittänyt tärkeän oivalluksen siitä, miten teatteritaide 1980-luvulta lähtien on omaksunut systeemisen toimintalogiikan.²⁸⁸ Se kääntää perinteisen tuotantoprosessin sikäli ympäri, että tekijät eivät määritä teoksen sisältöjä ennalta vaan antavat niiden rakentua toisiinsa törmäilevien ennakoimattomien ilmiöiden vuorovaikutuksen tuloksena. Tapper on analysoinut kehitystä siirtymänä transsendenssifilosofiasta immanenssifilosofiaan, joka on ”tärkeä aspekti myöhäiskapitalismin suhteiden ja ilmaisujen muotoutumisessa”.²⁸⁹ Se tarkoittaa, että nykykulttuurissa asioiden ymmärrys perustuu immanenssiin eli siihen, miten ne ilmenevät aisteille. Fyysisen ja materiaalisen läsnäolon takaa ei enää uskota löytyvän transsendentaaleja, aistimaailman ja inhimillisen tiedon ulkopuolella olevia kriteerejä. Havaintomme on ikään kuin mykkä: se ei kykene välittämään metafysisistä tietoa syvemmistä totuuksista. Kärjistetysti sanoen, asiat eivät silloin ole enempää kuin miltä ne näyttävät ja niiden arvo palautuu siihen kuinka niitä voidaan käyttää. Se merkitsee, että kieltä ja muita merkitysjärjestelmiä on alettu pitää performatiivisina systeemeinä, jotka tekevät, suorittavat ja toteuttavat asioita.²⁹⁰ Kun kieli irtautuu transsendentaalisesta alkuperästään, väitteiden arvo ei määrity niiden totuudellisuuden vaan tehokkuuden mukaan, eli sen perusteella, mitä ne voivat saada aikaiseksi.²⁹¹

Dokumentaariseen teatteriin sovellettuna tämä voisi tarkoittaa esityskokonaisuuden ajattelemista tiedonmuodostuksen prosessina, jossa aineiston kerääminen, sen esittäminen ja vastaanottaminen tuottavat jatkuvasti uutta tulkintaa. Fischer-Lichten ehdottama katsojan ja esityksen välinen vuorovaikutussilmukka²⁹² muistuttaa episteemiseltä kannalta hermeneuttista kehää.²⁹³ Näin ajatellen dokumentaarisinaan produktio ei pyrkisi esittämään entuudestaan olemassa olevaa tietoa vaan tuottamaan aineksia uuden ymmärryksen rakentamiseen. Käsitys dokumentista faktisen tiedon lähteenä kääntyisi sen tuottamien assosiaatioiden ja johtopäätösten moneudeksi. Lopputuloksena ei syntyisi mitään yksiselitteistä ja

²⁸⁷ emt. Mm. 39; 130-131; 150.

²⁸⁸ Tapper 2012.

²⁸⁹ Tapper 2015, 173.

²⁹⁰ emt. 180-181.

²⁹¹ katso myös: Lyotard 1979.

²⁹² Fischer-Lichte 2008, 154.

²⁹³ Hermeneuttinen kehä tarkoittaa, että ihmisen ymmärrys rakentuu jatkuvana spiraalimaisena liikkeenä aiemman tiedollisen horisontin ja uusien yksittäisten havaintojen välillä. Uudet havainnot ymmärretään aiemman tiedon perusteella, mutta ne muuttavat käsityksiämme, mikä pakottaa taas tarkistamaan havaintojen tulkintaa.

pysyvää, vaan ainoastaan jatkuvasti käynnissä olevan prosessin välivaiheita, jotka haastavat toisiaan, mutta palautuvat todellisuudesta tehtyihin havaintoihin.

Tämä muistuttaa Mark Johnsonin pohdintaa siitä, miten taiteellista toimintaa voidaan pitää tietoa tuottavana tutkimuksena.²⁹⁴ Yhteys ei ole yllättävä, koska taiteellinen tutkimus ja dokumentaarisuuden uusi nousu ovat molemmat 2000-luvun ilmiöitä. John Deweyn pragmatistiseen filosofiaan nojaten Johnson korostaa tiedon prosessiluonnetta erotuksena propositionaalisista väitteistä. Deweyn epistemologian ytimessä on ajatus, että tietäminen syntyy ihmisen vuorovaikutellisesta toiminnasta ja kokemuksesta ympäröivän maailman kanssa, jolloin se on lähtökohtaisesti muuttuvaa ja epävarmaa.²⁹⁵ Johnsonin näkemys konkretisoituu siinä, miten substantiivisen *tieto*-sanana (*knowledge*) sijasta tulisi puhua *tietämisestä* verbinä (*knowing*). Toisin sanoen, fokus tulisi siirtää pysyvien objektin kaltaisista tosiasioista niitä koskevaan aktiiviseen ymmärtämiseen tekona ja toimintana.

Minkälainen esitysstrategia syntyy, kun tätä sovelletaan dokumentaariseen teatteriin? Ehdotan että se perustuu epistemologiseen käsitykseen tiedosta yhteisenä toimintana, jossa rakennetaan eri suuntiin avautuvaa, jatkuvasti muuttuvaa ymmärrystä. Dokumentaarista aineistoa ei suhteuteta olemassa oleviin totuuksiin, vaan niihin johtopäätöksiin, joita sen pohjalta voi syntyä ja jotka edelleen vaikuttavat sosiaaliseen todellisuuteen. Fokus ei ole menneessä vaan tulevassa: ei pysyvissä faktoissa vaan muuttuvassa toiminnassa. Tiedon arvo on silloin siinä, mitä se kykenee tekemään tai kuinka sitä käytetään. Silloin epistemologian rinnalle nousee eettinen kysymyksenasettelu: totuus näyttäytyy valintana, joka koskee myös katsojaa yksilönä.

²⁹⁴ Johnson 2012.

²⁹⁵ Dewey 1999 (1929).

Lähteet

- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumentti-elokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.
- Ahva, Laura. 2010. *Making News with Citizens*, Tampere: Tampere university press.
- Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja Genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Film/Genre* 1999.)
- Auslander, Philip. 1992. *Presence and Resistance. Postmodern amd Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Balme, Christopher B. 2015. *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: Like. (Alkuteos *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* 2008.)
- Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. Englanninkielinen käännös Paul Foss, Paul Patton ja Philip Beitchman. USA: Semiotext[e].
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suomentaneet Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, VAPK-kustannus.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dewey, John. 1999. *Pyrkimys varmuuteen*. Suomentanut Pentti Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
- Forsyth, Alison – Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Forsyth, Alison. 2009. "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith." Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 140-150.
- Hammond, Will - Steward, Dan (toim.). 2008. *Verbatim, verbatim, contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Heikkilä, Heikki. 2001. *Ohut ja vankka journalismi*, Tampere: Tampere University Press.
- Johnson, Mark. 2012. "Embodied Knowing through Art". Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 141-151.
- Julkisen sanan neuvosto: Journalistin eettiset ohjeet. http://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/ (Luettu 25.3.2016)
- Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.
- Kuparinen, Susanna. 2013. *Monologisuudesta moniäänisyyteen. Journalistinen dokumenttiteatteri yhden totuuden maassa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, MA opinnäyte, ohjaustyön koulutusohjelma. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/39566> (Luettu 24.3.2016)
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-55*. Helsinki: SKS-kirjat.
- Lehtonen, Mikko, Valaskivi, Katja, Kuusela, Hanna. (toim.) 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino.
- Liotard Jean-Francois, 1985. *Tieto Postmodernissa yhteiskunnassa*. Suomentanut Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

- Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Maukola, Riina. 2011. *Elämää suuremmat sankarittaret. Suomalaisen teatterin elämäkeralliset taiteilijahahmot vuosina 2000-2010*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit.
- Nikitin, Boris. 2014. "Der unzuverlässige Zeuge". Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 12-19.
- Pickering, Kenneth & Thompson, Jayne. 2013. *Naturalism in Theatre. Its Development and Legacy*. Houndmill, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Reinelt Janelle, 2009. "The Promise of Documentary". Teoksessa Forsyth, Alison & Chris Megson. (toim.) 2009. *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 6-23.
- Reinelt, Janelle, 2010. "Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence." Teoksessa Martin, Carol. (toim.) 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 27-44.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge.
- Renov, Michael. 1993 "Introduction: The Truth about Non-Fiction." Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 7-11.
- Rosen, Philip. 1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". Teoksessa Renov, Michael. (toim.) 1993. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge, 58-89.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like. 22-39.
- Schlewitt, Carena – Brenk, Tobias. 2014. "Vorwort." Teoksessa Nikitin, Boris, Schlewitt & Carena, Brenk, Tobias. (toim.) 2014. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theatre der Zeit, 7-11.
- Sennett, Richard. 1978. *The Fall of Public Man*. New York: Vintage Books.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982-85*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Tapper, Janne. 2015. "Jon McKenzen esityksen teorian tulkinna: käsitteet pölytys, immanenssi ja hyve." Teoksessa Arlander, Annette, Erkkilä, Helena, Riikonen, Taina, Saarikoski, Helena. (toim.) *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna, 169-203.
- Ventola, Marjo-Riitta. 2013. *Osallistuva teatteri, laadukas aikalaiskonsepti*. Lisensiaattityö. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
http://www.forumartis.fi/tervetaiteilija/PDF/Ventola_Osallistava%20teatteri,%202013.pdf
(Luettu 27.1.2016.)

Artikkelissa käsitellyt esitykset:

- Björkqvist, Jeanette – Groth, Marcus. 2014. *Kvinna till salu*. Svenska teatern i Helsingfors. Näin esityksen 28.2.2105.

Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta

Dadu, Noora. 2015. *Minun Palestiinani. Monologi kahdelle näyttelijälle*. Teatteri Takomo, Helsinki. Näin esityksen 9.4.2015.

Gröndahl, Juho – Heinonen, Eveliina. 2014. *Matkakohteena Kontula. Teatterillinen opaskierros ostarilla*. Kansallisteatteri ja Helsingin kulttuurikeskus. Näin esityksen 6.9.2014. Käytössäni oli myös lyhennetty videotaltiointi.

https://www.youtube.com/watch?v=Re1OZUn_8Fo
(Katsottu 28.1.2016)

Haapala, Laura – Linnapuomi, Satu. 2014. *Työtä päin*. Kouvolan teatteri. Näin esityksen 13.11.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Wickström, Jonna. 2014. *Ruusulankatu 10*. Q-teatteri, Helsinki. Näin esityksen 17.9.2014. Käytössäni oli myös videotaltiointi.

Mainosvideo. <https://vimeo.com/67797956> (Katsottu 27.1.2016)

Porin Teatterinuoret

<http://teatterinuoret.blogspot.fi/2014/08/tyo-tekijaansa-kiittaa.html>
(Katsottu 11.5.2015)

Smith, Anna Deavere. *Let me down easy*

<https://www.youtube.com/watch?v=uQ1OyKy9FwM>

(Katsottu 27.1.2016.)

Rimini Protokoll, kotisivut <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

(Katsottu 28.1.2016)

Haastattelut:

Dadu, Noora. 20.4.2015.

Gröndahl, Juho. 16.3.2015.

Haapala, Laura 27.2.2014.

Heinonen, Eveliina. 16.3.2015.

Linnapuomi, Satu. 23.1.2015.

Wickström, Jonna. 3.10.2014.