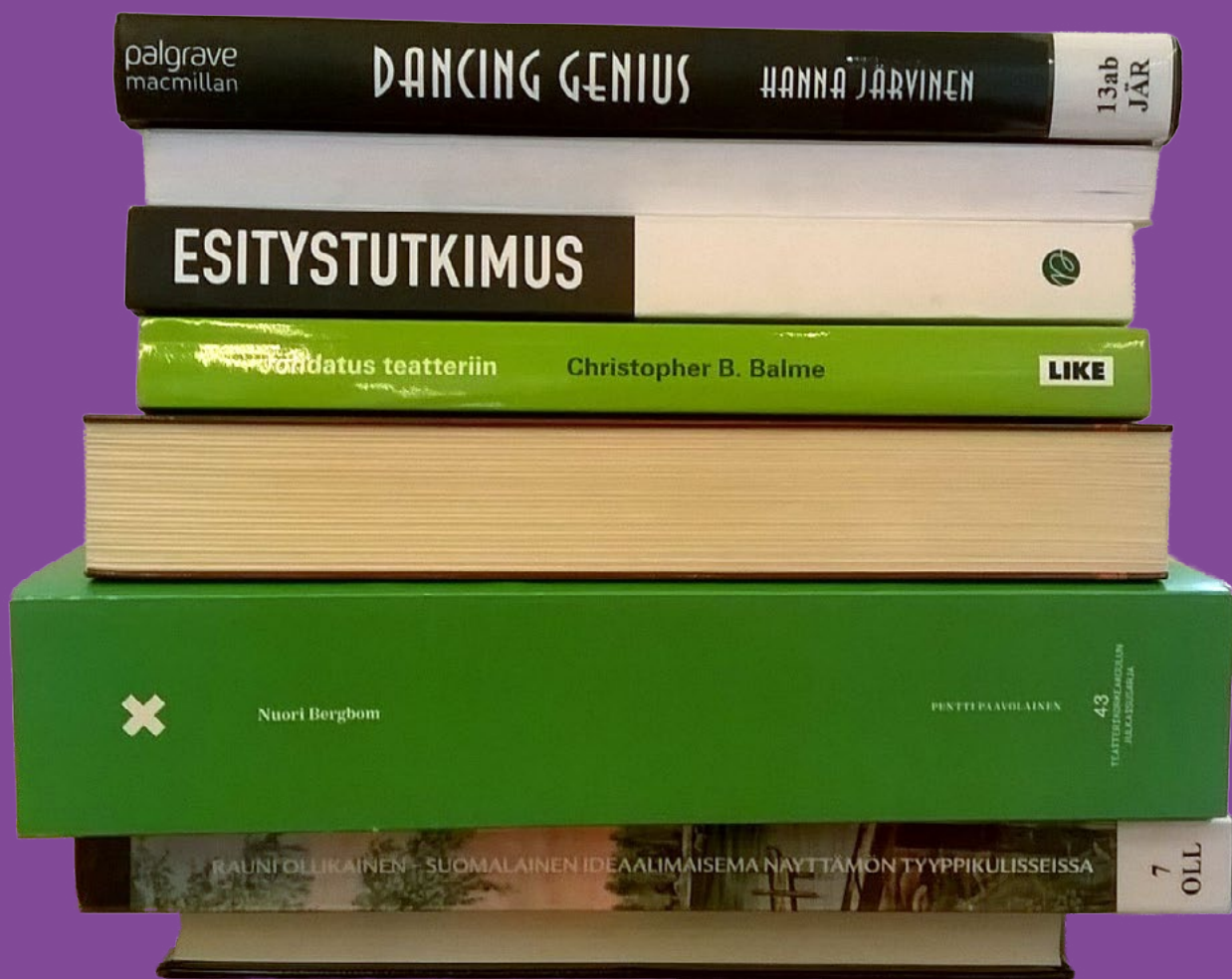


Kirja-arviot



Kuva Marja Silde

► Bergbomko perusti Suomalaisen Teatterin?

Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843 – 1872.

Pentti Paavolainen. 2014. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 716 s.

Risto Ojanen

Suomalaisen Teatterin esihistoriaan, syntyyn ja niihin vaikuttaneisiin voimiin on nyt kirjoitettu uusia avauksia. Pentti Paavolaisen Kaarlo Bergbom on eri mies kuin Eliel Aspelin-Haapkylän (EAH) kanonisoima suomalaisuusliikkeen äänitorvi. Hämmästyttävän pitkään on oltu aikalaishistorioiden näkökulmien varassa, eikä niihin ole tehty olennaisia lisäyksiä tai tarkennuksia. Uudelleenarvioinnin intressin puutettakin huonompi vaihtoehto olisi se, mikäli aiheesta ei olisi nähty tutkimisen tarvetta. Bergbom kuuluu kansakuntamme sivistyshistorian huomattaviin henkilöihin, ja myös kielipolitiikan historian kannalta on myös omaa aikaamme ajatellen tärkeää tietää, miten kaikki tapahtui. Yksittäisiä kommentteja on sentään kuulunut varsinkin Eino Leinon *Päivälehdessä* tapaisin, 1960-70 -lukulaisin äänenpainoin, jolloin bergbomilaisuutta pidettiin jäänteinä menneisyydestä.

Bergbomin lisäksi on katse suunnattava moneen muuhun henkilöön ja ilmiöön. Paavolainen syventyykin seikkaperäisesti Bergbomin ja Aleksis Stenvallin/Kiven väliseen suhteeseen haastamalla samalla Kivi-tutkimustamme, josta Bergbom on jätetty syrjään. Aspelin-Haapkylän rooli on Bergbomin muotokuvan hahmottumisessa ollut valtaisa, onhan hänen aikalaismuotokuvansa kautta suodattanut koko *Suomalaisen teatterin historian* lähdeaineisto. Paavolainen on siteerannut lähteitä toisin, ottanut mukaan entistä enemmän myös ruotsinkielisten lehtien arvioita ja tietenkin uutta tutkimusta – ja lukenut huolella.

Ilona Pikkanen on historiografisessa analyysissään *Casting the Ideal Past* havainnut Aspelin-Haapkylän kerronnalliset strategiat ja näin perustellut Paavolaisen tutkimustyön. Pikkasen tutkimuksen kärki on siinä, **mikä menneisyys** (aikakaudet, tapahtumat, henkilöt) tehdään merkitykselliseksi. Paavolaisen biografiassa nähdään esimerkiksi Emelie Bergbom suhteessa Kaarloon strategisena toimijana. Heti alussa asemoidaan selkeästi myös tähän asti peitelty Bergbomin homoseksuaalinen orientaatio. Paavolainen havaitsee myös, että miehen ja naisen välinen rakkaus ei Bergbomin kirjallisissa teoksissa toteudu. Bergbomin sukupuoli-identiteetti on luonnollisesti vaikuttanut hänen toimintaansa, myös verkostoitumiseen. Teatteri on ollut Bergbomille turvainen pakopaikka, toimittanut suorastaan kulissiavioliiton virkaa.

Paavolainen on tavoitellut Bergbomin elämän ”reaaliaikaista” kuvausta tulkiten lähteitä ”kokonaistilannetta vasten”. Tuloksena on vaikuttava, massiivisenakin pamfletinomainen esitys. Tutkimus on haaroja, ja jotkin asiat toistuvat. Langanpäitä on useita, joten jo niiden keriminen loogiseen järjestykseen on suo-

rituksena vakuuttava. Jatko-osissa Bergbom-kuvan muotoamiseen osallistunevat muiden ohessa aikansa auktoriteetit Leino ja Canth. Paavolaisen pyrkimyksenä ei ole ollut Bergbomin ansioiden himmentäminen, vaan niiden tarkentaminen tämän ”omilla ehdoilla”.

Genealogiaa

Paavolainen käy tunnollisesti läpi Bergbomin perhetaustan ja sukutaulun, sisarusten tekemiset ja ammatinvalinnat, naimakaupat ja menestymisen, Bergbomin perheen muutot, asuinpaikkakunnat ja Helsingin osoitteet. Lukijalle muotoutuu tarkka kartta siitä, millaisista perintötekijöistä ja olosuhteista pienikokoinen, herkkä ja pikkuvanha Karl kulttuuri- ja taideharrastuksiaan kohti ponnisti. Paavolainen muotoilee Kaarlosta ihmisellisen kuvan luonnehtimalla häntä eri yhteyksissä hajamieliseksi, hyväntahtoiseksi, epäkäytännölliseksi joskin pragmaattiseksi, muodolliseksi, lyhytjänteiseksi, julkisuudessa ujoksi, yksityisessä seurassa hilpeäksi, syttyväksi, itsensä hyväksikäytetyksi tuntevaksi työmyyräksi, narsistiksi, äkkipikaiseksi, intoutuvaksi, häilyväksi sangviinikoksi ja intellektuelliksi, massojen sivistäjäksi, joka piti arvossa uskonnollisia ja siveellisiä arvoja sekä maltillista uudistuspolitiikkaa. Tässä riittää todeta, että Johan-isästä tuli aikanaan senaattori, ja säätyläiskoti pystyi tarjoamaan aineellisesti ja virikkeellisesti antoisan ympäristön jälkikasvulle. Siinä suhteessa Kaarlo Bergbomille tapahtui ajan oloon suuria muutoksia.

Nuoren Bergbomin päähenkilön hauskat ja humoristiset kirjeet ovat olleet tutkijalleenkin imponoivaa luettavaa: ”Nuoruus- ja opiskeluvuosina Karlin pulppuava mielikuvitus, nokkela havaintokyky ja yllättävät assosiaatiot leimaavat lähes kaikkia hänen kirjeitään ja toimintaansa.” Syystä Paavolainen kysyykin, Topeliusko syytti yhdeksän vanhan Bergbomin pysyvän innostuksen historiaan *Helsingfors Tidningarin* jatkokertomuksella *Fältskärens berättelser*. Ainakin se oli säännöllisesti odotettu lukuhetki, jollaisilla tapaa olla kestäviä vaikutuksia. Sittemminhän *Välskärin kertomusten* episodista *Regina von Emmeritz* tuli Bergbomin ohjelmiston kulmakivi. Samoin Paavolaisen romanttiseksi luonnehtimaan Bergbomiin vetosi kuuden ja puolen vanhana Esplanadin saneeratussa puisessa teatteritalossa Wolffin-Weberin *Preciosa*. Karl näki 6–16-vuotiaana runsaasti laatusaa eurooppalaista ohjelmistoa. Sille rakentui kaksi vuosikymmentä myöhemmin Suomalaisen Teatterin lauluosasto.

Emelie ja Aleksis

Kaarlon (joksi nimi myöhemmin suomalaistui) lähipiirin tärkeä lenkki oli sisar Emelie. Paavolainen hahmottelee Emeliestä kuvan yltiöfennomaanina, jonka rinnalla Kaarlosta saa paikoin vaikutelman oudon mukautuvana, miltei sisarensa orjallisenä välikappaleena. Paavolainen spekuloi lisäksi fennomaani Jaakko Forsmanin ja Emelien liitolla, vaikka pitääkin Forsmania sukupuoliselta suuntautumiseltaan Kaarlon ja Emil Nervanderin tavoin homoseksuaalina. Muodollinen liitto olisi tie-

tenkin ollut mahdollinen. Sitähän Emeliekin suunnitteli Kaarlolle, jonka taipumus ei voinut olla sisarelle salaisuus.

Paavolaiselle ei tunnu kelpaavan Emelien naimattomuudesta tunnettu selitys, ”velvollisuus isää ja sisaruksia kohtaan”. Hän on havainnut lähteissään sävyjä, joitten perusteella Emelien kirjeet ovat varsin ”miehisiä”. Enempää Paavolainen ei vihjaa. Vaikka Kaarlon elämä oli Emelien tahdittamaa, sisaren vaikutus Bergbomiin artikuloitunee jatko-osissa selvemmin. Emelien teatteripoliittisena tehtävänä oli saada Kaarlosta Nya Teaternin johtaja, kielipoliittisena missiona taas veljen patistelu opettelemaan suomen kieli. Se on kaikesta päättäen ollut yhdistelmä ihanteellisesta fennomaniasta ja halusta pönkittää veljen asemia.

Nuoren Bergbomin avainhenkilöihin kuuluu myös Aleksis Stenvall. Koska tämä joi ja siis käyttäytyi eri seuroissa eri tavoin, Paavolainen olettaa sen mahdollistaneen luottamuksellisen suhteen Bergbomiin 1860-luvun lopulla. Lisäksi Bergbom tunne- ja mielikuvitusihmisenä ymmärsi jo Tarkiaisen mukaan Stenvallia ehkä parhaiten. Isä Bergbom ja Emelie hoitivat lisäksi Stenvallin asuntoasioita 1863-64. Stenvallin ja Emelien huhuttu suhde voisi ajoittua Paavolaisen mukaan noihin vuosiin, joten aiempi kuva Emeliestä vain suomalaisuusasialle omistautuneena ikäneitona särähtelee moneen otteeseen. Bergbomista kehkeytyi Stenvallille ateljeekriitikko, lainanantaja, käytännössä jopa kustantaja. Syystä Paavolainen kummeksuu sitä, ettei Kivi-tutkimus ole pitänyt ongelmana Bergbomin osallistumista Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran palkintoraatiin, joka puntaroi myös *Nummisuutareita*. Bergbomin draamateoreettista apua on yleensä pidetty Stenvallille turmiollisena. Paavolainen tulkitsee asian liittyneen ammatinharjoittamiseen ja toimeentuloon: miksei Stenvall olisi ottanut vaarin neuvoista, joiden hän uskoi kohentavan talouttaan?

Bergbom kehui *Karkurien* sielunkuvausta, ylevää ja teknistä muotoa, vaikka lausuntoa on pidetty hänen arvostelukykyensä harha-askeleena. Paavolainen on toista mieltä painottaessaan *Karkurien* biologisen ja sosiaalisen syntyperän ristiriitaa, joka oli Kivelle kipeä asia. Sittemmin Bergbom muutti kantaansa. Paavolainen arvioi syyksi joko sitä, että kyseessä oli pienoisnäytelmä tai sitä, että Bergbom vierasti viiteryhmänsä tavoin sen kyynisyyttä ja ”sosiaalisen maiseman karkeutta”. *Canzion* Kivi-tutkimus on jättänyt rauhaan, mutta juuri sen aiheen Paavolainen arvioi Bergbomin syöttäneen Kivelle. ”Yhtä selvästi bergbomilaista ihannetta tavoittelevaa historiallista draamaa Kivellä ei ole toista.” Kivi tosin pani näytelmän syrjään, kun Bergbom moitti sitä epädraamallisuudesta.

Paavolaisen johdonmukainen säädynäkökulma näkyy myös *Kihlauksen* esityksessä. Fennomaanien muistelijoista ei kukaan mainitse näytelmän kantaesitystä Kaartin kasarmin musiikkisalissa 1869. Sen sijaan viralliseksi päivämääräksi on kirjastettu 25.10. 1872 ja paikaksi Hotelli Otavan sali Porissa. Teatterihistoriaamme liittyvä tärkeä hetki on siis ajoitettu väärin. Liki neljä vuotta aiemmin *Kihlauksen* esitys oli ollut vain alemman säädyn tapahtuma, mikä on Paavolaisen mukaan voinut olla pimityksen syynä. On hyvinkin mahdollista, että myös Bergbom on esityksen tuolloin nähnyt. Bergbom edisti hankkeita, joihin hän uskoi. Silti Bergbom oli Kivelle myös suojelija. Siitä syystä hän lienee kieltänyt viinahuuruisen näytelmän *Olviretki Schleusingenissa* julkaisemisen, mikä olisi entisestään vahingoitta-

nut Kiven mainetta. Ahlqvistin ahdistama Kivi peräsi useaan otteeseen Bergbomilta palautetta *Seitsemästä veljeksestä* – turhaan. Syynä voi teoksen pohjalta pitää Bergbomin ambivalenttia asemaa. Estetiikassaan hän oli Ahlqvistin linjoilla, mutta oli mukana myös Yrjö Koskisen joukoissa ja samalla kirjallisten rintamalinjojen välissä. Hän suosi yrjökoskislaisesti alkuperäistä suomenkielistä kirjallisuutta, mutta ahlqvistilais-snellmanilaisesti myös käännöskirjallisuutta. Paavolainen huomauttaa, että Ahlqvist oli sitä paitsi Suomalaisen Seuran puheenjohtaja, vaikutusvaltainen professori, jonka hampaisiin ei omaa uraansa pohtivan Bergbomin kannattanut joutua. Bergbom katsoi myös oman etunsa.

Teatterin palveluksessa

Yksi Bergbomin tarkoituksena oli muuttaa teatteri kaksikieliseksi. Perinteinen fennomaaninenkin toive oli synnyttää vain suomenkielinen teatteri yhdessä ruotsinkielisen kanssa. Suunnitelmana, joka ei toteutunut, oli vallata Nya Teatern Nervanderin johtaman, suomenkielisillä oppilailla kasvatettavan Teatterikoulun avulla. Suomalainen ryhmä alkaisi sitten tehdä yhteistyötä fennomaanien Suomalaisen Seuran kanssa. Paavolainen muistuttaa, ettei Bergbom ollut työnantajalleen lojaali vähätellessään Helsingin ruotsalaisen teatterin merkitystä ja alkamalla samaan aikaan rakentaa rinnakkaista organisaatiota, Suomalaista Seuraa. Tästä Aspelin-Haapkylä vaikenee, sillä ”hänen konstruoimansa Kaarlo-heeros ei voinut syllistyä intrigointiin”. Asiasta on teoksen arvelun mukaan saatettu keskustella korkealla tasolla kenraalikuvernööri Adlerbergin kanssa. Parhaan julkisen tilan eli Nya Teaternin saaminen venäläismyönteisten fennomaanien haltuun olisi sopinut venäläishallinnolle. Nythän myös venäläiset olivat puisessa Arkadiassa, jossa fennotkin esiintyivät. Kun fennomaanit pitivät Nya Teaternin vuokraa liian korkeana, he järjestivät valtiopäivämiehille propagandasyistä yksityisen kutsuvierasnäytännön Arkadiaan, jossa esitettiin Kiven isänmaallinen *Margareta* 1872.

Bergbom vehkeili myös lehdistön suuntaan vuotamalla Nya Teaternin asioista ”lehdistöasiamiehelleen” Emil Nervanderille Hufvudstadsbladettiin. Nervanderin ehdotus oli toisin kuin Bergbomin, edetä hitaasti ja perustaa ennen suomalaista draamateatteria pieni suomalainen oopperaryhmä. Jopa svekomaanit esittivät suomenkielisen teatterin lähtökohdaksi nuorten voimien pienen ydinjoukon esittäytymistä maaseudulla, mihin fennomaanit tarttuivatkin. Ruotsinkieliset eivät olleet se paha mörkö, josta Aspelin-Haapkylä alati varoitteli. Paavolainen oikoo monin todisteluin väitettä, että Bergbom olisi koko nuoruutensa suunnitellut Suomalaista Teatteria. Sen synnylle ratkaiseva lenkki oli August Westermarck, Turusta käsin operoinut alan ammattimies, joka ei sopinut Aspelin-Haapkylän hellimään Bergbom-kulttiin. Ilman Westermarckia Suomalainen Teatteri olisi jäänyt 1872 perustamatta. Edes Bergbomin yleisesti tunnetussa kirjoituksessa *Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme*, joka julkaistiin Kirjallisessa Kuukauslehdessä 1872, ei mainita Suomalaisesta Teatterista mitään. Silti artikkelia on pidetty suurena Suomalaisen Teatterin apologiana.

Nuoren Bergbomin keskeisiä henkilöitä on myös Charlotte Raa, Bergbomin fyysistä vastarakkautta vaille jäänyt taiteilija. Paavolaisen tulkinnoista on luetta-

vissa, että Raan välinearvo suomenkielisen teatterin kehittämiseksi oli Bergbomille ensiarvoista, niin johtavana näyttelijänä ja Teatterikoulun opettajana kuin suomalaisuuden lähettinä. Teoksessa kerrotaan lukuisista yrityksistä saada Nya Teaterniin kiinnitetty Raasi esiintymään Arkadiaan, mutta kilpailusivistä siihen ei lupaa tullut. Fennomaanien väitteet Nya Teaternin kohtuuttomasta rahastuksesta suomenkielisillä näytännöllä olivat Paavolaisen mukaan vainoharhaisia: ”Intellectuellille ja idealistille tyypillinen taloudellisten argumenttien vähättely näkyy niin Bergbomin kuin muussa fennomaanisessa teatteridiskurssissa.”

Vehkeilijän ominaisuus liittyy Bergbomiin myös kirjailijana. Kun hänen varhais-työnsä *Liuksialan ruusu* teulattiin, hän kirjoitti sen pelästyttämänä *Liegen porvarin* kirjailijan lapsuudenystävänsä J.A. Florinin nimissä. Bergbomin draaman *Paola Moronin* pohjana taas on saksalainen alkuperäisnäytelmä, mutta teoksen alkuperää ei aikanaan selvästi julkistettu. Näytelmä ei Paavolaisen mukaan ole vain H.S. Mosenthalin *Pietran* pohjalta kirjoitettu, vaan kyse on näyttämösovituksesta tai alkuperäisnäytelmän ty pistelmästä. Paavolainen esittää Kivi-tutkijoita askarruttaneen *Canzion* alkuimpulssiksi *Pietraa*.

Paavolaisen teos luo uudenlaisen kuvan Bergbomista. Lisäksi hän spekuloi oletuksilla, joitten todennäköisyys vaikuttaa hyvin mahdolliselta, ellei ilmiselvältä. Ne tuulettavat railakkaasti *Suomalaisen teatterin historiaa* ja osoittavat herkkää tulkintavalmiutta. Kysymyksiksi puetut oletukset on implikoitu perustellen varsinaisen tietoaineksen yhteyteen. Mikrohistoriallinen tarkkuus avautuu lukijalle dramaattisena ja yllättävänä. Etäiseksi sankariksi fossiloituneesta Bergbomista kuoriutuu peterenglundlaisesti ihminen, joka ei teoksen jäljiltä tämän jälkeen samastu yksi yhteen Porin Teatterin elottomaan rintakuvaan.

Lähteet

- Aspelin-Haapkylä, Eliel. 1906-1910. *Suomalaisen Teatterin historia I-IV*. Helsinki: SKS.
Pikkanen, Ilona. 2012. *Casting the Ideal Past: a Narratological Close Reading of Eliel Aspelin Haapkylä's History of the Finnish Theatre Company (1906-1910)*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1787 (Acta Electronica UT 1262).

► Kartta suomalaisen esitystutkimuksen
monipuoliseen maastoon

Esitystutkimus.

Toim. Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski.
2015. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna, 412 s.

Outi Lahtinen

Annette Arlanderin, Helena Erkkilän, Taina Riikosen ja Helena Saarikosken toimittama *Esitystutkimus*-kirja on kokoelma artikkeleita, joita täydentää joukko Tulokulmia-otsikon alle koottuja lyhyempiä tekstejä esittelemässä esitystutkimukseen niveltäviä tutkimusaloja. Kirjan päättää kaksi suomennostekstiä, jotka mukanaolonsa perusteella määrittävät ”alan klassikoiksi”.

Kokoelman avaa Annette Arlanderin Johdanto-luku alaotsikolla ”Mikä esitystutkimus?”. Se tarjoaa perustellun katsauksen tutkimusalaan, sen kehitykseen ja nykynäkymään. Johdanto kartoittaa hyvin tutkimusalan maantieteen. Se on syntynyt Yhdysvalloissa kahden eri yliopiston, New Yorkin ja Chicagon toisistaan poikkeavien kehityskulkujen tuloksena. New Yorkissa yhtenä juurena oli draama/teatteri ja näiden tutkimus, toisena antropologia. Chicagossa kehitys taas lähti puheviestinnän piiristä ja kulki kohti laajempaa esittämisen käsitystä, johon sisältyy niin taiteen ja kulttuurin alan toiminta kuin yhteiskunnallinen kansalaistoiminta. Nämä kehityskulut ovat myös vahvasti henkilöityneitä, New Yorkissa Richard Schechneriin ja Victor Turneriin, Chicagossa Dwight Conquergoodiin. Alan syntä seuraavat vaiheet hahmotetaan kehien muodossa: New Yorkin kotipesän ympärillä laajempi USA:n esitystutkimuksen kenttä, sitä kehystämässä USA:n ja Britannian muodostama angloamerikkalainen piiri ja laajimpana kehänä yhteisen kielen varaan rakentuva anglofoninen tutkimuskenttä.

Esitystutkimukseen olennaisesti kuuluvan kriittisen otteen mukaisesti globalisoitumiskehitykseen liitetään itsekriittinen kysymys mahdollisesta imperialismista. Tässä yhteydessä käyty pohdinta keskustasta ja marginaalista jättää hieman hämmentyneen olon. Arlander referoi lähteenä toimivaa Jon McKenzien, C. J. Wee Wan-lingin ja Heike Romsin toimittamaa *Contesting Performance: Global Sites of Research* -kirjan johdantoa seuraavasti:

Eripuolilla maailmaa työskentelevien esitystutkijoiden pyrkimyksenä ei aina ole ensisijaisesti haastaa globaalin keskuksen hegemonista statusta. Monilla alueilla on kansallisia erityispiirteitä eikä keskustelu aina suuntaudu takaisin keskuksen päin vaan käydään kullakin alueilla keskeisistä kysymyksistä.¹

¹ Arlander et al. 20-21

Mikäli tämä on tarkoitettu kritiikiksi, niin ainakin omassa luennassani vaikutelmaksi jää, että huolimatta edeltävästä keskusta-periferia-asetelmaa kritisoivasta pohdinnasta McKenzie, Wee ja Roms ottavat asetelman annettuna, tyytyvät siihen ja edelleen vahvistavat sitä. Jos hegemonian haastaminen on mahdollista ainoastaan keskustaan päin suuntautuvalla toiminnalla, eikö tämä pikemminkin edelleen vahvista keskuksen hegemonista asemaa? Toisaalta, jos kyse on ainoastaan vallitsevien toiminnan tapojen ja suuntien toteutamisesta, kuvaus on ehkä neutraalimpi. Joka tapauksessa Arlander ottaa jäsenyyksen implisiittisenä motivaatiotekijänä suomenkielisen ja suomalaisiin tutkimusesimerkkeihin keskittyvän artikkelikokoelman perustelemiseksi.

Omasta, esityksen tarkasteluun fokuoivan teatterintutkijan näkökulmastani oudoksun Arlanderin näkemystä, että Suomessa esitystutkimus nähtäisiin ”eräänlaisena teatterintutkimuksen laajentumana.”² Itse näen esityksen ja sen tutkimuksen pikemminkin nivelenä, joka muodostaa linkin useiden eri tutkimusalojen välille, mutta on elimellinen osa teatterintutkimuksen alaa, ei siis mikään laajennus. Toki Arlanderin tarkennus, että kyse on nimenomaan institutionaalisesta sijoittumisesta, täsmentää ajatusta mutta ei muuta sitä. Tällä hetkellä käsittääkseni aktiivisin esitystutkimus tapahtuu Suomessa pääosin verkostomuotoisena eri oppialojen tutkijoita yhteen kokoavina solmuina. Tämän verkoston kouriintuntuva saavutus siihen kuulumattomankin mielestä on tässä arvosteltavana oleva kirja. Verkostossa toimiville teos on todennäköisesti jäävuoren huippu, se pieni osuus, joka on näkyvissä myös muille ja jota kannattelee huomattavasti laajempi toiminnallinen perusta. Yliopistojen yhteydessä esitys- tai performanssitutkimus näyttää niin ikään tapahtuvan yhteistyömuodossa: Helsingin yliopistossa vuoden 2016 alussa järjestetty kurssi ”Performanssi - monitieteisiä näkökulmia” toteutui folkloristiikan vetovastuulla, mutta mukana oli myös uskontotieteilijöitä ja teatteritieteilijöitä. Turun yliopistossa syksyllä 2015 hanke *Floating Platforms* puolestaan tapahtui tieteen ja taiteen välisenä yhteistyönä tällaisen vuoropuhelun mahdollistamiseksi luodussa Aboagora-symposiumissa. Tässä mielessä esitystutkimus näyttäisi tarjoavan aikaan hyvin soveltuvan tieteidenvälisen tai monitieteisen ja -taiteisen käsitteellisen työskentely-ympäristön. Institutionaalinen yhteys tällä hetkellä on varmaankin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun englanninkielinen maisteriohjelma *Live Art and Performance Studies*. Teatteritieteen laajentumaksi esitystutkimus tosin nimetään Tieteen termipankin sivulla, mutta myös siinä yhteydessä ensisijaisena määreenä on ”kulttuurin tutkimuksen osa-alue”. Institutionaalisenä näkemyksenä termipankin tekstiä tuskin kuitenkaan voidaan pitää.

Joka tapauksessa Arlanderin johdanto muodostaa hyvän laukaisualustan kirjan artikkeleille, jotka puolestaan tarjoavat erittäin laaja-alaisen esimerkkiaineiston esitys-käsitteen sovelluksista useilla eri tutkimuksen, taiteen ja aktivismin aloilla. Artikkelit on jaettu kolmen otsikon alle: Esityksen etnografiat, Taiteen esitykset ja Esittäminen. Jaottelu tuottaa selkeyttä moninaisuuteen ja tarjoilee myös hienovaraisesti lukuohjeita niiden ymmärtämiseksi ryhmitellessään tekstejä menetelmien ja tutkimusaiheiden mukaisesti.

² Mt. 8

Etnografia-osuudessa artikkeleiden väliset yhteydet ovat minulle lukijana ilmeisimpiä ja ne myös muodostavat etenevän kuvion. Tanssi ja erityisesti kokemus tanssista yhdistää kahta ensimmäistä artikkelia: Helena Saarikoski tarkastelee kertomalla esitettyjä lavakokemuksia ja Hanna Väätäinen Lucia-hahmon analysoimista tanssimalla ja keskustelemalla. Väätäisen artikkelia seuraava, Sofia Laineen kahta mikropoliittista sosiaalista koreografiaa tarkasteleva artikkeli jatkaa osin tanssi-aihetta mutta linkittyy Väätäisen metodiikkaan myös tutkijan osallistumisen osalta; molemmissa tutkija on myös kuvaamansa tapahtuman osanottaja. Jakson viimeinen teksti, Helena Oikarinen-Jabain artikkeli somalinuorten kertomalla ja audiovisuaalisilla esityksillä tuottamista omakuvista puolestaan jatkaa Laineen aloittamaa teemaa sosiaalisen tilan haltuun ottamisesta. Näiden neljän artikkelin muodostama kokonaisuus yllytti minut pohtimaan tutkimuksen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden tai henkilökohtaisuuden ja jaettavissa olevan keskinäisiä painotuksia, motiiveja ja vaikutuksia. Kaksi ensimmäistä taas viettelivät minut erityisesti miettimään omaa suhdettani tanssiin. Lukukokemuksen jälkeen koen tietäväni sekä maailmasta että itsestäni taas hieman enemmän.

Toisen jakson taiteen esityksiä tarkastelevat kaksi artikkelia ovat toisilleen huomattavasti etäisempiä. Inka Juslinin *Dybbuk*-elokuvan (1937) tarkastelu peilaa klassikkofilmiä kiinnostavasti suhteessa modernismiin sekä juutalaiseen uskonnollisen tradition ja kansanperinteen esitykseen, mutta olisin kaivannut tiukempaa toimituksellista kyseenalaistusta ja huolellisempaa viimeistelyä. Elokuvan koreografiin liittyvä kontekstualisointi ja tiedon hankinta³ sekä juutalaisen teatterin historian referointi⁴ muodostavat kerrontaan asiaankuulumattomilta tuntuvia sivupolkuja. Kummastusta herättää myös käsite ”länsimainen katsoja”⁵ – mitä se mahtaa tarkoittaa suhteessa venäläiseen kirjailijaan, puolalaiseen elokuvaan ja juutalaiseen perinteeseen? Ketkä olisivat tässä yhteydessä ei-länsimaisia katsojia?

Janne Tapperin artikkelissa kaipasin toimittajan otetta ennen kaikkea otsikon muotoilussa. Artikkelin nimi ”Jon McKenzien esityksen teorian tulkinna: käsitteet pölytyt, immanenssi ja hyve” kertoo vain puolesta artikkelin sisällöstä ja antaa ymmärtää, että kyseessä on täysin teoreettis-käsitteellinen teksti. Näin ei kuitenkaan ole asianlaita. Tapper demonstroi esittelemiään käsitteitä kahdellakin esimerkillä, joista ensimmäinen, Jouko Turkan kausi Teatterikorkeakoulun rehtorina on mukana alkusoitonomaisesti esittelemässä joitakin käsitteisiin liittyviä teemoja. Pääasiallinen tarkastelukohde on kuitenkin Kristian Smedsin Kansallis-teatteriin ohjaama *Tuntematon sotilas*, josta Tapper tuottaa jännittävän ja uskotavan tulkinna. Etenkin jälkimmäisen havaintoesimerkin olisi ollut syytä näkyä myös otsikossa.

Kolmas artikkeliosio, ”Esittäminen”, koostuu kolmesta tekstistä. Annette Arlander kirjoittaa blogin pitämisestä, Anna Rajavuori 1900-luvun alun poliittisesta agitaatiosta ja Kirsi Heimonen toteuttamastaan hitaan kävelyn performanssista. Tämän osion nimi ja jäsenitys herättää enemmän hämmennystä ja kysymyksiä kuin tarjoaa opastetta. Miksi juuri ”esittäminen” otsikoimaan juuri näitä tekstejä?

³ Mt. 147-148.

⁴ Mt. 155.

⁵ Mt. 160.

Miksi artikkelit tässä järjestyksessä: historiantutkimuksen teksti kahden taideprojektia välillisesti (blogin pitäminen maiseman esityksellistämistä) tai välittömästi (kokemuksellinen kirjoitus äärimmäisen hitaasta kävelystä) kuvaavan artikkelin välissä? Joka tapauksessa kukin omaäänisistä artikkeleista on kiehtova sinänsä.

Tulokulma-tekstejä on kuusi ja ne täydentävät artikkelien tarjoamaa kuvaa esitystutkimuksen mahdollisuuksista. Mukana on muun muassa muotia (Annamari Vänskä), musiikkiesityksen ruumiillisuutta ja kulttuurisuutta (Pirkko Moisala) sekä esityksellä tutkimista (Pilvi Porkola) käsitteleviä kirjoituksia. Marjukka Lampon ja Marleena Huuhkan pelaamisen ja esityksen risteyskohtia käsittelevä ja kirjoituksen muodossa demonstroiva teksti on leikkisyydessään virkistävä.

Jaana Parviainen kirjoittaa työn performatiivisesta ruumiillisuudesta, mutta huolimatta siitä, että ehdottomasti kannatan ehdotettua tutkimusnäkökulmaa ”ammattillisesta kehonrakennuksesta”, oudoksen Parviaisen esittämää tulkintaa performatiivisuudesta. Hän huomauttaa, että “[Judith] Butlerin käsitystä performatiivisuudesta on pidetty vaikeaselkoisena” ja tähän liittyen toteaa alaviitteessä jättäneensä ”sivuun Butlerin diskursiivisen käsitteen”.⁶ Käsitykseni mukaan diskursiivisuuden ohittava tulkinta Butlerin performatiivisuuden teoriasta ei ole pelkästään ”yksinkertainen ja suoraviivaistettu”, kuten Parviainen toteaa, vaan suorastaan mahdoton, sillä butlerinlainen performatiivisuus muotoutuu ja toteutuu diskursiivisesti. Erittäin ongelmallisena näen yhdistelmän, jossa performatiivisuus-käsite liittyy Parviaisen tekstin Lopuksi-osiossa esiin nostamiin ajatuksiin ammatillisista rooleista ja niiden taakse katoavasta minuudesta. Tällainen jako autenttiseen, olemukselliseen minuuteen ja esityksellisiin rooleihin on ymmärtääkseni suorassa ristiriidassa koko performatiivisuuden teorian kanssa, jossa on nimenomaan kyse toiminnallisesti, diskursiivisesti määrittyvien eleiden toistolla luodun autenttisuuden ja alkuperäisyyden illuusion paljastamisesta. Tämän teorian puitteissa roolien takana ei ole mitään sen todellisempaa minuutta (kuten ei sosiaalisen sukupuolen takana ole sen autenttisempaa biologista sukupuolta, vaan molemmat ovat yhtäläillä diskurssien puitteissa muodostuvia käsityksiä sukupuolista). Autenttinen minuus on näin ollen yhtäläillä kyseessä olevan diskurssin määrittelemien eleiden performatiivisella toistolla tuotettu identiteettikonstruktio kuin työidentiteettikin. Samaa mieltä olen kuitenkin Parviaisen kanssa siitä, että performatiivisuus soveltuu yhtä lailla ammatillisten ja niille vaihtoehtoisten identiteettien tarkasteluun kuin butlerilaisittain sukupuolen käsitteellistämiseen.

Tulokulmia-kirjoituksista toiseksi viimeinen, Salla Poutiaisen ja Sofia Smedsin teksti puheviestinnän ja esitystutkimuksen suhteesta suomalaisessa kontekstissa, on puolestaan silmiä avaava. Tällaista suhdetta ei nimittäin tähän mennessä näytä olevan. Se, että oppiala, joka USA:ssa on muodostanut yhden esitystutkimuksen juurista, ei Suomessa ole tarttunut esityksen tarjoamaan tutkimusnäkökulmaan havahduttaa ajattelemaan tutkimusaloja paikallisesti ja historiallisesti muovautuneina ja muovautuvina – ei universaaleina, selvärajaisina, autonomisina, eikä valmiina, vaan aika usein jopa yksittäisten tutkijoiden valintojen liikuttamina virtoina ja niiden aikaansaamina uomina. Paitsi että tutkimusalat sinällään ovat

⁶ Mt. 279.

jatkuvaan liikkeessä ja prosessissa, myös niiden väliset suhteet, liittolaisuudet ja kilpailutilanteet ovat niin ikään muutokselle alttiina. Tutkimusaloja voi myös syntyä – ja todennäköisesti myös kuolla. Osaltaan esitystutkimuksessa on kai kyse juuri tästä. Uuden tutkimusalan kehittyminen on haastanut vallitsevan tilanteen, tarjonnut uusia näkökulmia ja luonut uusia tieteiden välisyyden tiloja mutta myös synnyttänyt kilpailutilanteita. USA:ssa tällaista kilpaa ennen kaikkea institutionaalista valta-asemista ja niiden suomista resursseista käytiin 1990-luvulla esitystutkimuksen ja teatterin ja/tai draaman tutkimuksen välillä.⁷

Onnellisen vähän näistä taistoista heijastuu suomalaisen kartoituksen alaan tarjoavaan *Esitystutkimus*-kirjaan. Hieman sentään kuitenkin. Tällaiseksi pilkahdukseksi voi tunnistaa Kirsi Heimosen kävely-artikkelin alussa olevan, itse artikkelin kannalta sangen tarpeettoman tuntuisen toteamukseen, jonka mukaan esitystutkimuksessa on ”siirrytty kauas mustan laatikon klassisesta ontologiasta”.⁸ Tämä on viittaus kirjallisuustieteilijöiden Eve Kosofsky Sedgwickin ja Andrew Parkerin toimittaman *Performativity and Performance* -kirjan johdantoon, jonka teatterikäsitystä teatterintutkija William B. Worthen on kritisoinut sekä rajoittuneeksi että tietämättömäksi. Tämä kiteytyy erityisesti juuri Heimosenkin toistamassa mielikuvassa ”mustan laatikon klassisesta ontologiasta”, joka synekdokeen kaltaisesti saa luvan edustaa teatteria kokonaisuudessaan. Sedgwickin ja Parkerin kuva teatterista on kuitenkin sellaisenaan jo risteytys kahdesta teatterin – historiallisesta, ei suinkaan kaiken kattavasta – ilmiöstä: realistisesta draamasta, joka valloitti tirkistysluukunäyttämöt 1800-luvun loppupuolella, ja modernista mustasta laatikosta, millä puolestaan tarkoitetaan muunneltavaa pienehköä teatteritilaa, jollaiset yleistyivät teatteriarkkitehtuurissa 1960-luvulta lähtien.⁹ Worthen on jatkanut kirjassaan *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) kartoitusta teatterin tutkimuksen roolista sekä kirjallisuuden tutkimuksen että esitystutkimuksen Toisena, jota vasten tutkimusalat ovat määritelleet omia näkökulmiaan.

Esitystutkimus-kirjan päättäviä suomennoksia, Della Pollockin ”Laitetaan historia toimimaan: Esittävyys” (suom. Taina Riikonen) ja Peggy Phelanin ”Performanssin ontologia: representaatioita ilman toisintamista” (suom. Helena Erkkilä) tydyn kommentoimaan ainoastaan viittaamalla Hanna Järvisen kirjan julkaisutilaisuudessa esittämiin ”Kutsuttuihin kriittisiin jälkisanoihin” (Esitystutkimus-seminaari 27.4.2015), joiden huomioihin voin paljolti yhtyä. Käännökset eivät ole kirjan tärkeintä antia, mihin viittaa myös niiden sijainti teoksen lopussa. Tässä yhteydessä haluan nostaa ainoastaan esiin yhden käännösvalinnan, joka liittyy edellä käsittelemääni kirjallisuustieteen ja teatterintutkimuksen väliseen hiertymään. Taina Riikonen kääntää käsitteen ”anti-theatrical prejudice” antiteatraaliseksi ennakkoluuloksi. Teatraalisella on suomenkielessä kuitenkin totuttu tarkoittamaan suurieleistä, teeskentelevää tai teennäistä käytöstä (<http://www.kielitoimistonanikirja.fi/netmot.exe?motportal=80>), mitä ei ole toivottavaa samaistaa yhteen teatterin kanssa sinänsä. Käsitteen osuvin suomenkielinen vastine lienee teatterin vastainen ennakkoluulo, sillä suomenkieleen ei

⁷ Mm. Dolan 1995, 29, 32; Reinelt 2002, 202–203.

⁸ Arlander et al. 253.

⁹ Worthen 1998, 1096; Tieteen termipankki/esittävät taiteet.

ole vakiintunut adjektiivia teatterillinen, joka olisi englannin "theatrical"-sanan vastine. Sen sijaan käytössä ovat edellä mainitussa merkityksessä "teatraalinen" sekä "teatricalistinen", joka taas englanniksi kääntyisi varmaankin lähinnä sanalla "metatheatrical", mutta joka joissakin englanninkielisissä teksteissä myös vaikuttaisi esiintyvän muodossa "theatrical".

Käännöksissä kielestä toiseen on siis mahdollisuus sekä voittaa että hävitä, mistä syystä sanastoa sekä luova että vakiinnuttava suomenkielinen tutkimuskirjallisuus on elintärkeää. Tästäkin syystä *Esitystutkimus* on tarpeellinen ja tervetullut teos.

Lähteet

- Dolan, Jill, Roach, Joseph, Schechner, Richard and Zarrilli, Phillip B. 1995. "Responses to W. B. Worthen's "Disciplines of the Text/Sites of Performance"". TDR, Vol. 39, No. 1 (Spring, 1995), 28-41. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1146400> (Luettu 18.3.2015).
- Järvinen, Hanna. 2015. "Kutsutut kriittiset jälkisanat" Esitystutkimus-seminaarissa 27.4.2015. <https://esitystutkimus.wordpress.com/> (Luettu 25.10.2015).
- Reinelt, Janelle. 2002. "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality". SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism. Special Issue: Theatricality.# 98/99 vol. 31 No:s. 2& 3. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 201-215.
- W. B. Worthen. 1995. "Disciplines of the Text/Sites of Performance". TDR, Vol. 39, No. 1 (Spring, 1995), 13-28. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1146399> (Luettu 18.3.2015).
- W. B. Worthen. 1998. "Drama, Performativity, and Performance". PMLA Vol. 113, No. 5. (Oct. 1998), 1093-1107. Modern Language Association. <http://british-drama.pbworks.com/~f/Worthen%2BPerformativity.pdf> (Luettu 26.10.2015).

► Teatterin erityispiirteet tiukkana pakettina

Johdatus teatteriin

Christopher B. Balme. 2015. Suom. Pirkko Koski. Helsinki: Like Kustannus Oy, 301 s.

Risto Ojanen

Teatterintutkimuksen suuntia ja menetelmiä päivitetään maailmalla isommin resurssein ja ymmärrettävästi tiuhempaan tahtiin kuin meillä. Kun Pirkko Koski joutui Helsingin yliopistossa esitystutkimuksen perusteita opettaessaan sen tosiasian eteen, ettei opintojaan aloitteleville ollut tarjolla pätevää peruskäsitteitä ja historiallisia taustoja sisältävää kokonaisuutista, hän päätti korjata asian. Uusiseelantilaisyyntyisen, 30 vuotta Amsterdamissa ja useissa Saksan yliopistoissa vaikuttaneen Christopher B. Balmen *Johdatus teatteriin* on tähän tarpeeseen mainio työkalu. Se osoittautuu Kosken lupaamaksi, monipuoliseksi mutta samalla tiiviiksi pakettiksi. Sen lisäksi, että lukija pääsee toteamaan teatterintutkimuksen laajuuden ja sen lukuisat näkökulmat, erityisesti kirjan tarkoittamalle kohderyhmälle avautuu näkymiä pohtia sitä, mihin oma tutkijanpolku voisi johtaa.

Pirkko Koski on kirjoittanut teoksen eri lukuihin osuuksia omasta tutkimustilanteestamme ja poiminut samalla keskeistä suomenkielistä lähdekirjallisuutta. Näin paikkamme kansainvälisessä vertailussa määrittyy havainnollisesti. Lähtökohta on se, että omaa tutkimustamme löytyy vasta 1900-luvulta, mutta kasvavaan tahtiin. Näyttelemistä koskevaa suomenkielistä tutkimuskirjallisuutta on teoksen lähdeluettelon perusteella määrällisesti hyvänlainen määrä, yleisöjen ja vastaanoton tutkimuksessa lista jo lyhenee, kunnes Balmen teoksen aiheittaista kronologiaa seuraten huomaa, että omalla kielellämme tutkimusta ylipäätään on toistaiseksi verraten niukasti. Koski itse on ollut useilla tutkimusaloilla uuttera suomentamansa Balmen tavoin.

Huomionarvoista on, että tanssintutkimus on teoksen mukaan Suomessa hyvässä kasvussa sekä tiede- että taideyliopistoissa, mutta myös muuna teoreettisena kirjoitteluna. Tanssi on voimissaan joka tasolla, ja ala on tarjonnut haasteita tutkimukselle, kun tarjonta on tuonut ”painetta”. Sen sijaan soveltava teatteri, jonka kansainvälinenkin tutkimuskirjallisuus on vielä nuorta, on viime vuosina juurtunut maahamme moninaisine muotoineen, mutta oma tutkimuksemme ei ole vielä ehtinyt mukaan.

Teatterintutkimusta, kuten muutakin tutkimuskirjallisuutta ilmestyy yliopistojen ja kulttuuritehtävänsä tiedostavien pienten kustantamoitten kautta – varsinkin Likeltä – joilta tulee myös suomennoksista iso osa. Keskeistä on Teatterikorkeakoulun julkaisutoiminta. *Johdatus teatteriin* -teoksessa alan kansainvälisen kirjallisuus-

den esimerkit ovat mainio yhdistelmä uutta ja vanhaa. Spesiaalitutkimuksenkin preferenssiaineistossa vilahtelee myös Suomessa harjoitettuun pedagogiikkaan liittyviä ”vanhoja” teoksia, tutkimuksen perusklassikkoja Richard Southernin ja Eric Bentley'n teatterin olemuksesta 1960-luvulta ja Toby Colen ja Helen Krich Chinnoun näyttelijäntyyön teorioinneista vuodelta 1970. Tekstin ja esityksen suhdetta tarkastelevista lähteistä tämän kirjan perusteella tuntuu aikaa kestäneen ope- tuksessa Suomessakin vuosikymmenet käytetty John Luis Styanin *The Elements of Drama* vuodelta 1963. Teatteriteorian parhaana kronologian tekijänä kirjoit- taja pitää Marvin Carlsonin 30 vuoden takaista teosta, jos kohta teatteriteorioi- den terävöityessä systemaattisia ja kriittisiä näkökulmia nousee aivan viime vuo- silta. Carlson on Balmen noteeraama ja ahkerasti siteeraama auktoriteetti, joka liikkuu joustavasti useiden teatteriteorioiden alueilla. Varhaisista kansainvälisistä teoreetikoista Stanislavski on ollut meillä naapuri- ja teatterisuhteiden ansiosta poikkeus, sillä hänen työhönsä on päästy tutustumaan suomeksi jo 1940-luvulla.

Balmen teos linjaa menetelmiä ja tutkimussuuntia, ja koska se puristaa kasaan teatterintutkimuksen aasta ööhön, se pitäytyy olennaiseen, ei rönsyile, mutta ei tiivistä vaikeastikaan. Näinkin tiukassa paketissa eri kulttuurien normatiivinen tie- toaines ja teatterikäytäntöjen alueittaiset vaihtelut on esitetty johdonmukaisesti ja verraten helppotajuisesti. Aivan erinomaista tiedonvälitystä ovat kirjaan liite- tyt linkit, joitten etsintä muuten voi olla sattumanvaraista tai ne voivat jäädä ka- teisiin. Balme lanseeraa punaisena lankanaan *integroitua* lähestymistapaa, jolla kulttuurien- ja tieteidenvälinen näkökulma on sisällytetty teatterintutkimukseen. Mitä lähemmäs omaa aikaamme ja *elävän esityksen* tutkimista tullaan, sitä pa- remmin tavoite teorioiden ja tutkimusmenetelmien kehittyessä realisoituu. Kuten Pirkko Koski toteaa, ”esitystutkimus on laajentunut tarkastelemaan sekä esittä- misen eri muotoja että yhteiskunnallisia ilmiöitä [--]” Myös Kosken osuudet on integroitu muuhun tekstivirtaan, mikä erikseen alussa mainitaan.

Balme määrittelee teatterintutkimuksen käsitteitä huolellisesti ja kytkee eri te- atterilajeja alan tutkimukseen. Tarpeen on perustella esimerkiksi se, miksi musiik- kiteatteri ja tanssi kuuluvat juuri teatterintutkimukseen, vaikka asian luulisi olevan selviö. Samalla tavalla nukketeatteri on liukunut ”pelkän” teatterin kategoriaan, kuten nukkeilmaisuun likeisesti liittyvät naamiot, jotka kulttuurien vuorovaiku- tuksessa ovat murtaneet länsimaisen psykologisen draaman traditiota. Vähin erin on jatkunut myös kirjallisuuspainotteisen draamantutkimuksen matka teatterin- tutkimukseen ja nykyisen esitystutkimuksen nousuun.

Johdatus teatteriin jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa tarkastelee te- atteriesityksen osatekijöitä leikki-luonteen pohjalta katsomo-näyttämö –suhtee- na. Toinen osa tarkastelee teatterintutkimuksen keskeisiä näkökulmia teoreetti- sesti, historiallisesti ja analyttisesti metodologisena painopisteenä esitysanalyysi. Kolmas osa kartoittaa teatterintutkimuksen ja muiden tieteiden leikkauspisteitä.

Esittäjien/näyttelijöiden osiossa selvitetään eläytymistä painottavia menetel- miä, vieraannuttamista ja itsestä luopumista, myös aasialaisia vaikutuksia näyt- telijäpedagogiikkaan. Katsojien vastaanottoon liittyvä tutkimus ankkuroituu kir- jallisuuden reseptioestetiikkaan. Teos esittelee erityisesti Patrice Pavisin tuloksia katsojan kyvystä soveltaa samanaikaisesti toimivia vastaanoton koodeja. Yksi

suunta on Marvin Carlsonin lanseeraamat kummituskokemukset eli katsojan muistin vaikutus vastaanottoon. Tärkeä tieto on, että yleisöt eri maissa ovat hyvin samankaltaisia.

Aiheita ja menetelmiä koskevassa osassa teatterin teorioita esitellään kahdessa luvussa, ensin historiallisia paradigmoja, sitten systemaattisia ja kriittisiä lähestymistapoja. Keskeinen teoreetikko on Richard Schechner, jolle esitys on tekstiin pohjaavaa draamaa laajempi käsite, mistä on enää hyppy havainnollistaa käsitteen tieteidenväliset mahdollisuudet. Esitysanalyysia on vauhdittanut teknologian ja semiotiikan samanaikainen kehittyminen.

Tieteidenvälinen pääotsikko alkaa kolmella soveltavan teatterin esimerkillä. Lajityypin tärkeä edustaja on Augusto Boal, jonka Forum-teatteri aktivoi katsojia puuttumaan arjen asioihin. Kiintoisaa on, että katharsiksella on hänellekin edelleen käyttöä.

Lopuksi tarkastellaan teatteria viestimenä ja sen suhdetta medioihin, vaikka yleistä keskustelua käydäänkin etupäässä teatterin ja median eroista. Balme pitää sen enempiä problematisoimatta hallitsevan aseman menettämistä draamallisen alueella teatterin kenties suurimpana uhkana. Kysyä sopii silti, onko teatterille ikään kuin predestinoitujen asemien suhteen ylipäätään viisasta nähdä uhkia. Tämäkin teos nimittäin osoittaa teatterin muuttaneen muotojaan ja löytäneen jatkuvasti relevantteja uusia suuntia ja tutkimushaasteita.

► Idän tähdet Lännen taivaalla.

Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky.

Hanna Järvinen. 2014. London: Palgrave-Macmillan, 244 s.

Liisa Byckling

Hanna Järvisen kirja *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky* (Palgrave-Macmillan. London 2014, Helsingin Taideyliopiston Teatteriakatemia väitöskirja) käsittelee venäläisen tanssijan ja koreografin Vatslav Nižinskin (1889 – 1950) myy-tiksi muodostunutta uraa ja Sergei Djagilevin Ballets Russes -seurueen reseptiota Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Käytän Vaslav Nijinsky-nimen ranskalaisen kirjoitustavan sijasta suomalaista translitterointia Vatslav Nižinski. Järvinen on tutkinut aihetta koko laajuudessaan useita vuosia eri maiden arkistoissa ja kirjastoissa ja julkaissut kahdeksan artikkelia etupäässä englanniksi. Hän laajentaa kirjan nimen osoittamaa henkilöhistoriallista aihettaan moniin kiehtovasti ja syvällisesti valais-tuihin teemoihin. Niitä ovat Euroopan ja Venäjän kulttuurihistoria, venäläisen balettin historia, sen reseptio ja tutkimus Lännessä, 1800- ja 1900-luvun vaihteen esteettiset suuntaukset, sukupuolitutkimus ja itä-länsi-suhteet.

Vatslavin vanhemmat olivat tanssijoita. Puolestani lisään, että kevättalvella 1897 puolalaissyntyinen Tomasz (Venäjällä Foma) Nižinski kokosi Moskovassa tanssija F. Vittigin kanssa venäläis-puolaisen seurueen, joka saapui kuukauden mittaiselle vierailulle Helsingin Aleksanterin teatteriin. Perhe asettui tuolloin asu-maan Pietarin seudulle ja Vatslav ja hänen sisarensa pääsivät Pietarin keisarilliseen balettikouluun. 18-vuotiaana Vatslav alkoi esittää johtavia rooleja nousten Ma-riinskin baletin tähdeksi. Hän tutustui impressaari Sergei Djagileviin, joka järjesti useita taidenäyttelyitä ja toimitti taidelehteä. Vuodesta 1909 Djagilev vei venä-läistä kuvataidetta, oopperaa ja balettia Pariisiin ja muualle Eurooppaan sekä Yh-dysvaltoihin ja Etelä-Amerikkaan. Johanna Laakkonen kertoo tutkimuksessaan *Canon and Beyond: Edvard Fazer and the Imperial Russian Ballet 1908-1910* (2009) kuinka jo ennen Djagilevia Edvard Fazer järjesti keisarillisen baletin vierai-lun Keski-Eurooppaan vuonna 1908. Kirjassaan Järvinen pyrkii myös palaamaan Nižinskin uran primaarilähteille eli alkuperäiskritiikkeihin ja tarkastelemaan miten muistelmien subjektiivisuus ja suoranaiset väärintulkinnat syrjäyttivät ne. Tans-sijan jälkimainetta väritti hänen melisairautensa, jonka vuoksi hän eli elämänsä viimeiset vuosikymmenet sairaaloissa.

Johdantoluvussa Järvinen kertoo miten häntä innoitti sekä ristiriita että tut-tuus Nižinskissä: hänen persoonansa halventaminen Lännessä yhdistyneenä hä-nen suurenmoisen tanssitaiteensa ylistykseen. Tästä ristiriidasta nousee Craig Dod-din nimeämä Nižinski-mania, ”Tanssin Jumalan” ihailu. Hänen poikkeuksellinen uransa sekä seurueen tanssijana että koreografina kesti vain vuosikymmenen. Kun Lännessä Nižinski-mania on syntynyt ihailusta eksoottiseen venäläisen seu-

ruuen tähtitanssijan taiteeseen, Järvinen arvelee, että vasta viime aikoina on tutkittu hänen neljää balettiteostaan. Oletan että Järvinen tarkoittaa päälähteitään eli länsimaista tutkimusta, venäjänkielisessä tutkimuksessa Nižinskin koreografioita on tarkasteltu.

Manian käsittelyyn Järvinen tarjoaa uusia käsitteitä ja selitysmalleja, kuten myyttien tutkimuksen, joka on Roland Barthesin määritelmän mukaan ”historiallisten ristiriitaisuuksien yksinkertaistamista” ja ”vaihtelevien olosuhteiden alistamista logiikalle”. Järvinen kysyy, kuinka yksilön elämä on rakennettu ”filmikerromuksen” sääntöjen mukaan. Tutkimus laajenee henkilöhistoriasta suurempiin näköaloihin. Nižinskin nimi liittyy julkisuuskuvaan, jonka tiedotusvälineet loivat hänen aktiiviuransa aikana ja muistelijat hänen uransa päätyttyä ja kuolemansa jälkeen. Järvinen haluaa heittää myytit yli laidan ja käyttää metahistorian ja genealogian välineitä. Michel Foucaultin käsitteitä (tekijyys ja vallankäyttö) hyödyntäen hän tutkii kohteensa kanonisointia tanssinerona ja miten Nižinskin välityksellä tanssin arvostusta nostettiin taidemuotona (nimenomaan Länessä, Venäjällä tanssin tunnustus oli vakiintunut).

Manian syninä Järvinen mainitsee kolme tekijää: tanssijan ylivoimainen mestarillisuus; hänen arvoituksellinen kulissien takainen elämänsä; ja hänen uransa äkillinen päättyminen. Järvinen uskaltaa epäillä Nižinskin ylivoimaista mestaruutta ja mainetta ”Maailman parhaana tanssijana” (vain hyvin lyhyitä filmikatkelmia on säilynyt, valokuvia on paljon). Eivätkö kuitenkin venäläiset kriitikot, joita Järvinen kehottaa länsimaisia tutkijoita lukemaan, kyenneet esimerkein todistamaan tanssijan poikkeuksellisia taitoja? Järvisen tehtävänä onkin länsimaisen myytin (lue: väärintulkintojen) rikkominen. Oikeutetusti Järvinen toteaa taiteen historian tutkimuksen peruskysymyksen: baletin (kuten mielestäni kaiken esittävän taiteen) sidonnaisuuden aikaansa ja sen estetiikkaan, ja hän kehottaa suhtautumaan kriittisesti ennakoasenteisiin: tutkijan liikkua mennessä ajassa ja kulttuurien rajoja ylittäen ei pidä langeta yksinkertaisuuksiin.

Järvinen loittonee varsinaisesta esitystutkimuksesta (tanssijan taide ja koreografia) jännittäville poluille, joita määrittelen perinteisin käsittein kulttuurihistoriana ja reseptioestetiikkana. Järvisen keskeisiä kysymyksiä ovat miten Itseä ja Toista ”esitettiin” sekä miten sukupuoli ja kansallisuus dekonstruoiitiin. Järvinen tutkii siis miten sellaisten ”esitysten” affektiivinen merkitys näyttämöllä ja sen ulkopuolella toteutui. Kuten hän myöhemmin toteaa, länsimainen käsitys venäläisten ”itämaisyydestä” väritti kritiikin suhtautumista jopa länsimaisiin aiheisiin ryhmän ohjelmistossa.

Katsauksessaan tanssintutkimuksen vaiheisiin Järvinen osoittaa, kuinka pitkän ’kuivan kauden’ jälkeen tanssintutkimus vakiintui akateemiseksi alaksi 1980-luvulla, jolloin myös kiinnostus menneiden teosten, kuten Nižinskin koreografioiden, rekonstruointiin heräsi. Tuolloin myös tanssintutkimus omaksui uusia metodeja. Lynn Garafolan *Diaghilev's Ballet Russes* (1992) korosti seurueen taloudellisia edellytyksiä ja Deborah Jowittin tutkimus *Time and Dancing Image* (1989) selvittivät ajan esteettistä kontekstia. Nämä ja useat muut tutkimukset lähtökohtanaan ja osin myös polemiikkinsa kohteena Järvinen avaa uusia kysymyksiä, kuten orientalismin kaanonin rakentajana. Hän löytää myös Länessä

jokseenkin tuntemattomia lähteitä, kuten venäläisen tanssintutkimuksen. Kuriositeettina voi pitää, että Järvinen siteeraa venäläisiä kritiikkejä vanhaa ortografiaa käyttäen. Se uudistettiin vuonna 1919 eikä historiallisissa teksteissä eikä kaunokirjallisuudessa enää käytetä vanhaa oikeinkirjoitusta. Mutta venäläisten kritiikkien esille nostaminen on Järvisen kirjan suuri ansio.

Taiteilijan kaksoispersoonallisuudesta (elämä ja taide) ja kaksoisolennon teemasta ovat kirjoittaneet monet näyttelijät, mm. Mihail Tšehov muistelmissaan. Vaikka Järvinen ei puutu tähän 1800-luvun romantiikan keskeiseen teemaan, se on todennäköisesti vaikuttanut myös Nižinskin persoonallisuuden arviointiin ja siihen, miten hän konstruoi julkisuuskuvansa. Foucault'n idea "kaikesta (julkitulosta) esiintymisenä" muistuttaa mielestäni Venäjän dekadenssin ajan taiteilijoiden tapaa konstruoida habituksensa julkisuuden valokeilassa. Oletettavasti julkisen minän rakentaminen on esiintyvän taiteilijan perinteinen strategia ja tapa suojella taiteensa autonomiaa uteliailta katseilta. Nižinskin elämä vahvisti romanttista myyttiä neron taipumuksesta mielipuolisuuteen. Jälkikäteen hänen kohtalonsa näytti väistämättömältä, mistä tuli osa hänen "kanonisointiaan" uran päättymisen jälkeen 1916. Puolestani huomautan, että uusin biografiatutkimus on kuitenkin osoittanut, että elämäkerran ei tarvitse olla johdonmukainen ja eheä, vaan se voi olla myös katkonainen ja sirpaleinen (ks. Maaria Leppälähti, *Tieteessä tapahtuu* 4/2015).

Järvinen puuttuu tanssihistorian kirjoittamisen ongelmiin, joita ovat materiaalin hajanaisuus ja katoavaisuus sekä katsojien/kritiikkojen subjektiivisuus. Ongelmat ovat mielestäni samoja kuin teatterihistorian kirjoittamisessa: tanssiteos (ja teatteriteos) ilmenee vain esityksissä, alati muuttuvissa tapahtumissa, muuntuen illasta toiseen, eläen esiintyjensä ja yleisön mukaan tässä hetkessä. Tämän näennäisesti ratkaisemattoman ongelman selvittämiseksi tutkija turvautuu saatavilla oleviin materiaaleihin tehdäkseen esityksen rekonstruktion. Järvisen mukaan nämä kysymykset eivät ole relevantteja, sillä "tanssi ei ole sen enemmän haihtuvaa kuin mikään muukaan inhimillinen toiminta", ja tanssitutkimuksen kohteen "autenttisuus" on aina myöhempi konstruktio. Silti mielestäni esityksen rekonstruktio muodostaa tutkimuksen perustan. Siltä pohjalta Järvinenkin etenee muihin näkökulmiin ja yleistäviin päätelmiin.

Eräs esittävän taiteen tutkimusongelma on kritiikkien todistusvoima: miten ne kuvastavat kirjallisissa kritiikeissä totuttuja retorisia keinoja pikemmin kuin näkyvää taideteosta. Esimerkkinä retoriikasta on ranskalaisen de Miomandren teksti Nižinskiä kuvaavassa teoksessa; se ylistää kohteen herättämiä tunteita ja sen luomaa nuoruuden illuusiota luoden enemmän impressioita kuin näköhavaintoja tanssista.

Järvinen tarkastelee päähenkilönsä kautta avautuvaa 1900-luvun alun kulttuuririkenttää ja sitä, miten tanssijan ruumiintaide toimii historiankirjoituksen näkökulmana. Ensimmäisessä pääluvussa aiheina ovat Venäläinen invaasio, Balettiyleisö ja Orientalismi. Viimemainittu on kirjan mielenkiintoisimpia lukuja. Kuten Edward Said osoittaa vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Orientalism* (1978; suomennettu), vuosisatojen ajan Orientti on toiminut länsimaiden fantasioiden näyttämönä ja samalla vahvistanut länsimaisia arvoja. Vaikka Ballets Russes-ryhmälle sallittiin

taiteellisia ja moraalisia vapauksia, yleisö saattoi samaan aikaan torjua heidät "vieraina". Orientalismin soveltaminen Ballets Russes-reseptioon on perusteltua, sillä ilmiö liittyy vuosisadan vaihteen modernismin primitivismin ja eksotiikan ihannointiin ja Orientti-fantasioihin. Venäläisten tuottama ja ideoima taidetanssi on tuonut orientalmi -keskusteluun oman näkökulmansa, joka vahvistaa Saidin ajatuksia. Ballets Russes-ilmiön tarkasteleminen Saidin orientalmi-käsitteen näkökulmasta ei ole aivan uutta, sillä siitä ovat kirjoittaneet useatkin tutkijat, joihin Järvinen viittaakin tekstissään. Järvisen Orientalismi-luvun runsaat loppuviitteet sisältävät paljon mielenkiintoista tietoa orientalismin kulttuurihistoriasta. Hän viittaa suureen määrään tutkimuskirjallisuutta, joiden ajatuksia hän esittelee; lisäksi hän tekee laajan yhteenvedon orientalmi-käsitteen herättämästä keskustelusta.

Edward Ziterin mukaan (*The Orient on the Victorian Stage*, 2003) teatteri oli yleensäkin keskiössä Orientin populaarissa tulkinnassa. Kuten Christopher B. Balme ja Claudia Teibler osoittavat ('Orient an der Wolga: Die Ballets Russes im Diskurs des Orientalismus', 1997), Ballet Russes-ryhmä ei imitoinut Lännen Orientti-muotia, vaan loi oman venäläisen versionsa samalla toistaen lajityypin kaavamaisia käsityksiä ja kliseitä. Järvisen johtopäätös on perusteltu: Lännessä venäläisen orientalismin ominaispiirteet nähtiin autenttisesti Orienttia edustavina ja siihen kuuluvina. Uutena tutkimusaineistona Järvinen tuo esille Ballet Russes-ryhmän Euroopassa herättämän aikalaiskeskustelun, joka tähdensi ryhmän esitysten "intiimiä ja fyysistä Orientin tuntemusta" suorastaan omalaatuisena kulttuurisena atavismina tai toisaalta positiivisena ilmiönä ja piristysruiskeena länsimaiselle kulttuurille. Viitaten Pariisin lehtien kritiikkeihin Ballet Russes -vierailulla vuonna 1912 Järvinen vahvistaa jo julkaistujen tutkimusten johtopäätökset. Esimerkiksi A. Borodinin *Ruhtinas Igor* – oopperasta lainattujen *Polovetskilaistanssien* suuri suosio vahvisti perinteisiä sukupuolirooleja, jotka tuolloin Lännessä olivat hajoamistilassa mutta joita noudatettiin Idässä. Tanssien vitalisuus ja voima edustivat maskuliinisuutta, jota tulkitsi Nižinski laajoin ja tilaa hallitsevin liikkein. Muiden Ballets Russes –teosten ohella tämä teos vahvisti myös länsimaista käsitystä kulttuurisesti "Toisen" eli Venäjän/Orientin emotionaalisuudesta.

Nižinskin neljä kumouksellista koreografiaa olivat *Faunin iltapäivä*, säv. Claude Debussy, 1912, *Le Sacre du Printemps*, säv. Igor Stravinski, 1913, *Jeux* 1913 ja *Till Eulenspiegel*, joka esitettiin Amerikan-vierailulla vuonna 1916. Koska näitä koreografioita on tutkittu jo paljon, Järvinen ei syvenny niiden analyysiin vaan luonnehtii niitä balettitaiteen murroskauden ilmiöinä. Järvinen korostaa, että Nižinski kumosi koreografioissaan Venäjän modernin tanssiestetiikan, joka oli nostanut hänet maineeseen. Järvinen osoittaa toisaalta myös, että teokset vahvistivat eurooppalaisen yleisön käsitystä Nižinskin mielipuolisuudesta. Järvinen palaa myöhemmin Ballet Russes -estetiikan herättämään vastustukseen Lännessä: tuo estetiikka koettiin kapeana, mutta toisenlaisen järkytyksen tuotti Nižinski kumotessaan sen. Kritiikki ei kerta kaikkiaan löytänyt keinoja kuvata venäläisten "luonnollista" esiintymistapaa, jonka katsottiin pyrkivän pelkän mielihyvän tuottamiseen. Samalla kun balettivierailut kohottivat venäläisen kulttuurin arvostusta Lännessä, Nižinskin koreografioissa nähtiin omalaatuinen yhdistelmä "rotuominaisuuksia" ja yksilöllistä luovuutta. Toisessa pääluvussa Järvinen käsittelee aihe-

ta *The Silent Body of a Genius; The Unique Genius; Male Beauty; Corporeality ja The Mad Genius*.

Kolmas luku sisältää katsauksen nationalismin rooliin venäläisen baletin historiassa sekä Venäjän kulttuurissa. Esitän muutamia tarkennuksia Järvisen tekstiin: Venäjän keisarillisten teattereiden yleisö ei tullut pelkästään eliitistä, sillä teattereiden valtaviin katsomoihin mahtui sekä aristokratiaa ja tehtailijoita, jotka istuivat aitoissa, että vähävaraista sivistyneistöä halvemmilla paikoilla. Kuten Järvinen toteaa, Ballet Russes-seurueen maailmanvalloitukseen liittyi läheisesti modernin kuvataiteen edustajien, *Mir iskusstva* (Taiteen maailma)–ryhmä, jonka taiteilijat suunnittelivat balettiesitysten skenografioita. Myös *Mir iskusstva* -ryhmän aktiivisuus ovien avaamisessa Länteen oli suuri. Muistutan että ryhmä teki yhteistyötä myös skandinaavisten taiteilijoiden kanssa ja ryhmän tuottaja Djagilev järjesti Venäläisten ja suomalaisten taiteilijoiden näyttelyn 1898. Mielestäni kuitenkin Järvinen korostaa Djagilevin roolia taidekriittikkona liiaksi. Järvisen laajaan tutkimukseen on päässyt pujahtamaan pikkuvirheitä: Djagilevin järjestämä historiallisten muotokuvien näyttely Pietarissa ei ylistänyt hallitsijoita, vaan toi esille unohdettujen aateliskartanoiden omistajat ja liittyi Venäjällä virinneeseen historiankiinnostukseen. Järvisen harrastamalla sukulaisverkoston tutkimisella on oma arvonsa, mutta se johtaa toisinaan harhaan. Kuten Järvinen osoittaa, Venäjällä tärkeää oli yksityinen taiderahoitus: varakkaat tehtailijat, suurliikemiehet ja rautatiemagnaatit (ei niinkään kauppiaat, *merchants*, sana jota Järvinen käyttää) sponsoroivat taidelaitoksia. Moskovan taiteellisen teatterin toinen perustaja (1898) Konstantin Stanislavski, joka oli varakas kultalankatehtaan osakasomistaja, ei saanut mainetta sukulaisuussuhteiden ansiosta, vaan teatterinohjaajana ja näyttelijänä jo 1890-luvun alussa. Hänen kollegansa, Moskovan taiteellisen teatterin toinen johtaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko oli aristokraatti, mutta ennen kaikkea tunnettu näytelmäkirjailija, kriitikko ja pedagogi. Nižinskin taiteilijauran kannalta on tärkeää, että Järvinen esittelee lyhyesti tässä luvussa Pietarissa esitetyt Mihail Fokinin uudet baletit *Le Pavillon d'Armide*, *Cleopatra* ja *Juhlat* sekä *Le Spectre de la Rose* ja Igor Stravinskin *Petruška*, sillä ne nähtiin myös Lännessä, Nižinskin tanssiessa pääroolit Tamara Karsavinan kanssa.

Viimeinen luku ("Revolutionary Exiles") pureutuu Nižinskin uraan ja vielä tarkemmin Ballet Russes -ryhmän länsimaiseen ja venäläiseen reseptioon. Mielestäni ryhmä ei ollut "pakolaisia", sillä heitä ei karkotettu kotimaastaan, ja heidän päätöksensä olla palaamatta Neuvosto-Venäjälle on verrattavissa monen muun venäläisen taiteilijan ja kirjailijan ratkaisuihin 1920-luvulla. Mielestäni ryhmä ei pystynyt ylläpitämään mainettaan vallankumouksellisina (jollei määritelmä ole ironinen), toisin kuin Järvinen haluaa osoittaa. Hän myöntääkin, että heidän suosionsa koki laskukausia. Järvinen osoittaa vakuuttavasti, että ryhmän menestyksen syynä oli sekä sen taiteellinen taso että tuottajien tekemä taitava julkisuustyö 20 vuoden ajan kolmessa maanosassa. Menestyksen käänköpuolena oli kriitikkojen kyvyttömyys analysoida esityksiä ja joidenkin impressaarien käsittämätön halu vaimentaa kriittinen keskustelu seurueesta. Vaikka Djagilevin ryhmä ei esiintynyt Venäjällä, pietarilaiset kriitikot kertoivat sen näytöksistä ulkomaan raporteissaan. Tosin venäläiset kriitikot eivät löytäneet ryhmän esityksistä mitään

varsinaisesti uutta, päinvastoin kuin eurooppalaiset kollegansa, ja yhden miestanssijan esille nostaminen tuntui heistä ballerinojen aliarvioimiselta. Järvinen päättelee uskottavasti, että samalla kun Ballet Russes-ryhmä pakotti Lännen arvioimaan uudelleen tanssin taidelajina, ymmärtämys ei ulottunut Nižinskin pinnallisiksi moitittuihin koreografioihin, jotka muka laskivat ryhmän arvovaltaa. Toisin koettiin Venäjällä (ja nykyajan Lännessä): etenkin *Kevään pyhytys* mullisti käsitykset tanssin mahdollisuuksista. Järvinen arvelee lopuksi, että moderni tanssi etsii nyt aineksia menneestä sitä rekonstruoimalla ja hakien näiden rekonstruktioiden saumakohtia ja murroksia.

Lisäisin puolestani Järvisen esittelyyn venäläisen baletin, kuvataiteen ja musiikin läpimurrosta Länteen vielä yhden: Moskovan taiteellisen teatterin kuuluisan vierailun Saksaan ja Itävalta-Unkariin 1906, jolloin ensemblenäyttelemisen, psykologinen realismi ja ”tunnelmateatteri” nousivat uudistusten johtoon.

Järvisen väitöskirja on elegantisti kirjoitettu ja hyvin luettava ja luotettava analyysi rikkaasta kulttuurikaudesta ja Itä-Länsi-suhteista. Hänen kirjansa on arvokas lisä kansainväliseen balettihistorian tutkimukseen. Järvinen kokoaa tähänastisen Ballets Russes -tutkimuksen runsaaksi tietopakettiksi. Kirja avaa uusia näkökulmia historialliseen ilmiöön ja sen ajankohtaiseen merkittävyyteen. Järvinen osoittaa jatkotutkimukselle useita aiheita, esimerkiksi venäläisen aikalaiskritiikin ja tanssintutkimuksen tuomisen länsimaiseen tietoisuuteen.

► Suomalainen teatteri Saksassa – kaksi tutkimusta

*Danton's Tod von Georg Büchner –
Revolutionsdrama als Tragödie.*

Riitta Pohjola-Skarp. 2015. Frankfurt am Main: Peter Lang, 280 s.

*Theater als eine Volkssauna. Politisches
Gegenwartstheater aus Finnland in der Tradition
von Bertolt Brecht.*

Niklas Füllner 2015. München: Epodium, 396 s.

Mikko-Olavi Seppälä

Suomalainen kirjallisuus ja teatteri ovat viime vuosina päässeet ilahduttavan hyvin esille Saksassa. Saman buumin seurauksina tai oireina voidaan pitää sitä, että kaksi suomalaista tai Suomea koskevaa teatterintutkimusta julkaistiin Saksassa keväällä 2015. Molemmat käsittelevät poliittista teatteria.

Riitta Pohjola-Skarp tunnetaan saksalaisen draaman syvällisenä tutkijana ja välittäjänä, joka on vuosikymmenten ajan lisännyt suomalaisten tietämystä saksalaisesta kulttuurialueesta ja teatterista, erityisesti Georg Büchneristä ja Heiner Mülleristä. Nyt hänen painavin tutkimustuloksensa tältä alueelta, Georg Büchnerin näytelmää *Dantonin kuolema* käsittelevä väitöskirja vuodelta 2004, on myös julkaistu saksan kielellä Saksassa. Vain joitakin rönsojia on leikattu. Väitöskirjan suomenkielinen versio ei näet rajaudu yksinomaan *Dantonin kuolemaan*, vaan sisältää pohdintoja myös Büchnerin *Woyzeck*-näytelmästä sekä Bertolt Brechtin ja Heiner Müllerin näytelmistä vallankumouksellisen tragedian perinteen jatkajina.

Georg Büchneriä (1813–1837) pidetään modernin draaman edelläkävijänä, joka ”löydettiin” vasta 1900-luvun alussa. *Dantonin kuolema* on Büchnerin teoksista ainoa, joka julkaistiin hänen elinaikanaan, sekin muunneltuna. Büchnerin perintöä on tutkittu ja tulkittu paljon, tragedian ja traagisen käsitteistä puhumattakaan. Pohjola kiinnittyy paljolti 1900-luvun vasemmistolaisen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen, mutta punnitsee väitteensä alkuperäisaineistoa huolellisesti analysoimalla. Ristiriitoja tutkimusperinteessä on aiheuttanut se, että Büchner oli kumouksellinen, poliittiseen vastarintaliikkeeseen osallistunut kirjailija, mutta hänen näytelmänsä vaikuttaa tuomitsevan vallankumouksen. Marxilaisen perinteen rinnalla Pohjola-Skarp käyttää rohkeasti hyväksi myös Shakespeare-tutkijoiden esittämiä – lähinnä Jacques Lacanin teoriaan perustuvia – psykoanalyttisia ja sukupuolentutkimuksen tulkintoja peilattaessaan Büchnerin

näytelmän roolihenkilöitä Shakespearen näytelmien roolihenkilöistä ja rakenteista tehtyihin malleihin.

Dramaturgisen analyysinä tuloksena Pohjola-Skarp nimeää *Dantonin kuoleman* vaihtoehtoiseksi tragediaksi, jonka ”kysymisen ja kyseenalaistamisen dramaturgia [- -] ylläpitää kapinaa vallaksi hyytyneen kumouksen puristuksessa”.

Saksan kielellä julkaistuna Pohjola-Skarpin tutkimus on vihdoin luettavissa Saksassa ja ympäri maailmaa. Tutkimus on jo levinnyt kirjastoihin eri puolille Eurooppaa. Tämä on myös hyvä osoitus siitä, että saksa ei ole syrjäytynyt tieteen kielenä.

Niklas Füllner (s. 1983) väitteli tohtoriksi 2014 Bochumin Ruhr-yliopistossa suomalaisesta nykydraamasta, jota hän tarkastelee poliittisen teatterin perinteen sekä Brechtin teorioiden näkökulmasta. Hän opiskeli myös Helsingissä ja on kyennyt tutustumaan suomenkieliseen tutkimuskirjallisuuteen ja lisäksi haastatellut Suomessa teatterin tekijöitä ja tutkijoita.

Füllner mainitsee teoksensa olevan ensimmäinen saksankielinen tutkimus suomalaisesta teatterista. Näin varmaankin on. Toki Ester-Margaret von Frenckell ja Sven Hirn ovat julkaisseet Suomen saksalaista teatterihistoriaa valottavia artikkeleita saksan kielellä; nämä puuttuvat teoksen lähdeluettelosta.

Füllnerin tarkoituksena onkin osaltaan avata suomalaista teatterikulttuuria saksalaisille. Hän toteaa haastattelujen ja tilastojen avulla, että Suomessa kansanteatteriperinne ja teatterin yhteiskunnallinen asema on edelleen vahva. Niinpä 2000-luvun Suomessa esitetään poikkeuksellisen paljon kotimaisia kantaesityksiä ja kirjailijoita arvostetaan teattereissa.

Füllnerin tutkimuskohteena on suomalainen nykydraama, mutta pioneeriluonteen vuoksi 400-sivuinen väitöskirja sisältää perinpohjaisen katsauksen Suomen teatterihistoriaan sekä suomalaiseen Brecht-perinteeseen. Historiallinen jakso toimii saksalaiselle lukijakunnalle hyvänä johdatuksena suomalaiseen kulttuurimaisemaan ja teatteriin. Harmittavasti siihen on jäänyt eräitä kömmähdyksiä varsinkin varhaisemman teatterihistorian osalta. Esimerkiksi ”fennomaani” Zacharias Topelius asettuu tekstissä outoon valoon. Tampereen Työväen Teatterista ei tullut 1972 valtioneatteria, vaikka sellainen aloite tehtiinkin.

Füllnerin varsinaisen analyysin kohteena on viisi suomalaista poliittiseksi nimettyä näytelmää ja niiden esitystä, joista tekijä osoittaa ”brechtillisyyksiä”. Näytelmät ovat Juha Jokelan *Esitystalous*, Esa Leskisen ja Sami Keski-Vähälän *Päällistakki*, Mika Myllyahon *Kaaos*, Emilia Pöyhösen *Valitut – triptyykki* sekä Kristian Smedsin *Huutavan ääni korvessa*.

Teoksen liitteenä on neljän kirjailijan haastattelut, joissa he kiinnostavasti avaavat omaa suhdettaan näytelmänkirjoittamiseen, poliittiseen teatteriin ja Brehtiin. Pöyhösellä on opiskelijakokemusta myös Berliinin Ernst Busch -teatterikorkeakoulusta, jonka eriytetty ja autoritaarinen opetus muodostaa selvän kontrastin TeaK:n keskustelevalle ja yhdessä tekemistä painottavalle kulttuurille. Myllyaho puolestaan käynnisti Teatterikorkeakoulun opettajana säännönmukaiset Brecht-kurssit.

Esa Leskinen kertoo pyrkivänsä ärsyttämään vallanpitäjiä, jotka eivät käy teatterissa mutta kuulevat esityksistä ”median” välityksellä. Kommentti paljastaa, että teatteria ei oikein pidetä enää mediana. Samaa skeptisyyttä teatterin mahdollisuuksista tavoittaa ihmisiä on osoittanut saksalainen teatterintutkija Hans-

Thies Lehmann, jonka teos ”postdramaattisesta” teatterista on merkittävässä roolissa sekä Füllnerin tutkimuksen teoreettisessa johdannossa että Teatterikorkeakoulun opetuksessa.

2000-luvun nuoren polven poliittinen teatteri tahtoo kaikkialla länsimaissa sanoutua irti 1970-luvun sosialistisesta tai marxilaisesta vaiheesta. Tämän vuoksi yritys nivoa poliittisen teatterin perinne ja poliittinen nykyteatteri yhteen on lähtökohtaisesti hankala tehtävä; Füllner koettaa selviytyä tästä Brechtin avulla. Suomessa Brecht oli tärkeä 1960- ja 1970-luvulla, mutta sitä edeltänyt varhaisempi poliittinen teatteri ei kiinnittynyt Brehtiin. Myöskään nykyiselle teatterintekijäpolvelle Brecht ei ole lainkaan niin tärkeä ja keskeinen, että se perustelisi tutkimuksen tulokulman. Brechtin kuuluisan toteamuksen mukaan teatterin oli muutettava maailmaa – saman vaatimuksen Marx esitti aikanaan filosofeille. Tässä jatkumossa maailmaa muuttamaan pyrkivä teatteri voidaan väljästi määritellä poliittiseksi.

Ja loppujen lopuksi kyse on saksalaisesta väitöskirjasta, joten Brechtin perimäinen tarkoitus on tässä oikeastaan tarjota teoreettinen pohja näytelmäanalyyseille.

Tämä tutkimuksen osien tietty yhteensopimattomuus ei vähennä Füllnerin teoksen informaatio- ja käyttöarvoa. Teos on sujuvasti kirjoitettu ja sisältää kunnioitettavan paljon tietoa suomalaisesta teatterista ja sen tekijöistä. Voi ennustaa, että tämä kirja ja nuori tutkija levittävät Suomi-tietoutta saksalaisen lukijakunnan ja teatterinkävijöiden keskuudessa vielä vuosien ja vuosikymmenten ajan.

► Maisemafondien viestit

Suomalainen ideaalimaisema näyttämön tyyppikulisissa.

Rauni Ollikainen. Aalto-yliopiston julkaisusarja, Doctoral dissertations 98/2014. Helsinki: Unigrafia, 198 s. + kuvaliitteet ja hakemistot n.100 s.

Pentti Paavolainen

Pitäisikö sellaiset teatterimuodot, jotka kukoistavat Suomessa laajojen väestöpiirien keskuudessa, tunnistaa teatterillisen kansanperinteen tai teatterin perinnetieteiden tutkimuskohteeksi? Vertautuisivatko ne etnomusikologiaan, perinнемusiikkiin käytäntöinä ja tutkimuskohteina sekä populaarimusiikin moniin muotoihin? Antropologisen teatterintutkimuksen olisi ehkä asetettava ilmiölähetoiset tutkimuskysymyksensä ja perattava vihdoon myös kansanteatteri-keskustelun arvet ja luutumät.

Rauni Ollikaisen väitöskirja suomalaisten seuratalojen tyyppikulisista, niitä synnyttäneestä perinteestä (n.1905–1965) ja tekijöistäkin asettuu parhaiten populaariteatterin kerrostumien tutkimukseksi. Taidehistoriassa nämä kulissit määrittyvät vain lavastustaiteen ohitetun vaiheen, perspektiivimaalauksen ja idealisoidun maisemakuvauksen jatkajiksi. Jäänteenomaisella ilmiöllä on kulttuurintutkimuksen kontekstissa kuitenkin suurempi relevanssi. Seuratalojen teatteriaktiivisuus ja harrastajateatteri yleisemmin asettuu osaksi sen synnyttänyttä elämäkokonaisuutta. Siinä syntyy merkityksiä, rakentuu identiteettejä ja osoitetaan yhteisölle sen normit ja suotuisan tulevaisuuden ehdot. Seuratalon koivukulissit ovat vähän kuin aikanaan oli kansanpelimannin soittama menuetti. Teatteriväeltä se voisi ansaita edes murto-osan siitä huomiosta, minkä perinнемusiikki ja etnomusikologia musiikin puolella saavat. Ollikainen esitteleekin muutaman ”lavastustaiteen kansanpelimannin.”

Ollikaisen työ ponnistaa kansallisen kuvaston ja kansallismaiseman syntyä tutkivasta vakiintuneesta paradigmasta. Kansanomaisen kuvamaailman tutkimusta olisi ehkä myös löytynyt tueksi, samoin teatterihistorian nationalismi-keskusteluilla olisi voinut olla annettavaa. Pohjoismaisista vertailukohdista tulevat mieleen norjalaisen maaseudun kuva-esiriput, joita on tutkittu. Humanistisen maisematutkimuksen kirjallisuuteen työssä kyllä viitataan.

Ansiokkainta on, että Ollikainen tulee toimineeksi merkittävän artefaktivarannon kartoittajana ja luetteloijana. Taustalla on projekti ’Pelastakaa kulissit’ (1998–2001), johon Ollikainen sai monia paikkakuntia mukaan. Määrärahoja seuratalojen kunnostukseen oli saatavilla ja maalauksen ja restauroinnin opiskelijat tarvitsivat harjoitustöitä. Ollikainen on saanut tehdä työtään kovin yksin, mistä seuraa tietty epäsystemaattisuus ja lopputuloksen sattumanvaraisuus. Koottu aineisto on vain Etelä-Hämeestä ja Uudeltamaalta. Valtakunnallista kattavuutta ei

koskaan voine saavuttaa, mutta ainakin Pohjanmaa täytyisi saada mukaan. Pääsimme paremmin vielä vertailemaan saariston, järviluonnon, mäntykankaiden ja peltoaukeiden kuvakonventioita. Itse asia jää tavallaan kesken ja siksi viestikapula pitäisi siirtää eteenpäin. Laajoissa luetteloissa ja upeissa kuvaliitteissä, joista onnettomasti osa on mustavalkoisia, on paljon upeita yksittäiskuvia. Onneksi diat ovat värillisiä ja niitä voitiin väitöstilaisuudessa katsella suurella kankaalla. Kuvat voisi viedä taiteiden yönä Senaatintorille katsottaviksi suurelta kankaalta ja antaa upeiden värien hehkua.

Joillain fondeja laatineilla teatterilaisilla ja joskus ulkopuolisilla taiteilija-käsityöläisillä, "perinteen taitajilla" oli takanaan taideopintoja ja alan töitä, mutta leipä tuli muusta. Kulissien uusiminen tai entisten kohentelu oli sopiva rakennusmiehen pätkätyö ja yhden kylän uudet kulissit levittivät mainetta maakuntaan. Yksi taitavista tekijöistä oli Emil Niinistö Salon suunnalta, presidentin setä ja puoluejohtajan isosetä. Siellä täällä saadaan myös arvokasta kokemustietoa tekijöiden kirjeistä tai jopa haastatteluista. Delikaatti on myös "lavastussuunnittelijan" ja "lavastemaalarin" ero, sillä ollaan taiteen ja käsityön sekä näiden arvottamisen miinoitetulla rajavyöhykkeellä. Se liittyy myös tutkijan positioon ja tutkimusparadigmaan: puhutaanko kansantaiteesta vai oikeasta taiteesta. Myös taiteen ja käyttötaiteen rajaviiva on herkkä: seurantaloon kulissit olivatkin "arjen designia" tuhansien ihmisten elämässä, sitä "hyvää elämää" jonka tuottajaksi design aina ilmoittautuu.

Edistyksen hurmioituneella 1960-luvulla mikään ei symboloinut vanhaa sietämättömämmin kuin koivukulissit. Niistä tuli parodioinnin toistuva kohde, vaikka samaan aikaan ihmiset hankkivat koteihinsa kuvatapetteja. Niissä kaksio aukesi Karibiaan tai Alpeille. Keskustelu jatkuu tänään teatterissa käytettävien suurten video-screenien mahdollistamalla kansallismaisemilla. Suomessa urbaaneja tiloja ei ole nähty ideaalipotoksina, toisin kuin eteläisessä Euroopassa. Meillä kansallista kansaa ei koskaan ollut kaupungeissa.

Väitöskirjana työ jättää paljon toivomisen varaa. Rajauksensa ja rakenteensa osalta se haparoi ja tekee ajallisia hyppyjä taaksepäin. Suomen 1800-luvun ammattiteattereiden maisemakulissien jäljittäminen, jota kyllä yritetään, jää kesken. Se olisi kokonaan oman tutkimuksensa aihe. Monta tietoa uupuu, sillä suomalaisia maisemia on nähty jo ainakin 1850-luvulta lähtien, vaikka Ollikainen on siinä oikeassa, että tarve suomalaisiin maisemiin lisääntyi rinnakkain suomalaisen ohjelmiston kanssa. Suomen teatterihistorian yleislähteitä ei ole päivitetty työn viemän vuosikymmenen aikana. Vanhaakin 1800-luvun peruskirjallisuutta puuttuu. Elina Pietilän *Sivistävä huvi* (2003) tunnetaan, mutta ei Mikko-Olavi Seppälän työväenteatteritutkimusta (2010). Neljän harrastajateatterioppaan (1929–1954) lavastusneuvojen selostaminen on turhan laajaa. Juhani Ahon *Panua* ja Eero Järnefeltin Koli-maalauksia käsittelevä kappale on väärässä kohdassa ja siinä myös Kaarlo Bergbomin koristeellisuutta, Venny Soldanin tyyllittelyä ja naturalismia koskevat lausumat menevät täysin väärinpäin. Teoksen sisäisissä viittausjärjestelmissä ja yhtenäisissä kuva- ja sivunumero-viittauksissa olisi ollut paljon säädettävää; samoin viitteiden ja lähdeluettelon kampaamisessa – ihan siis vain huolellisuudessa ja systemaattisuudessa. Oma kysymyksensä on tutkimusmenetelmien opetus

taiteilijoiden tutkijakoulutuksessa sekä pakollisten taiteellisten osioiden merkitys tieteellisessä kokonaisuudessa, mutta tätä Pandoran lipasta en avaa.

Puutteet korvaa työn merkitys Suomen teatteriperinnön taltioinnin ja perustutkimuksen kannalta. Keskittyessään aineistonsa osalta harrastajateatterin jäänteenomaiseen lavastusmuotoon ja yli puoli vuosisataa sitten käytössä olleisiin maalattuihin fondeluihin, niiden syntyyn liittyvän perimätiedon keräämiseen sekä artefaktien tekijöiden, kansanomaisten taiteilijoiden kartoittamiseen ja esittelemiseen Ollikainen nostaa arvokkaasti ja omistautuneesti esiin arjen designia. Sel-laista joka vuosikymmeniä vaikutti suomalaisen työväestön ja maaseutuväestön visuaaliseen maailmankuvaan ja taidesosiologiselta kannalta laajoissa väestöpiireissä vaikuttaneeseen mielenmaisemaan – ideologiseen ikonografiaan.

► Kauhua kaavoihin kangistumatta

Silmät ilman kasvoja – Kauhun filosofiana

Tapani Kilpeläinen. 2015. Tampere: niin&näin, 201 s.

Jussi Omaheimo ja Petri Tervo

Kansitekstien lupaamalla tavalla filosofinen tietokirja kauhusta tuntuu kategoriavirheeltä. Filosofisten tutkimusten sitaattien suosta ryömii kaunopuheisia hirviöitä. Mukaan on otettu kattavasti suomalaisia kommentteja kauhun filosofias-ta. Villeimpiä kulttuurintutkimuksellisia teoriasolmuja tai kauhugenreinnostajien hypetystä ei mukana juurikaan ole. Filosofeista runsaimmassa käytössä ovat kuitenkin alansa kauhukakarot, kuten Gilles Deleuze (1925-1995) ja Georges Ba-taille (1897-1962). Äärirajojen filosofiaa kirja esittelee selkeästi.

Kirjassa käsitellyn kauhutaiteen galleriasta löytyy esimerkkejä videopeleistä, elokuvista ja kirjallisuudesta. Erilaisista taidelajeista löytyykin erilaista kauhua. Fi-losofisesti, eli käsitteellisesti ja teoreettisesti, onkin tärkeää löytää yhtäläisyyksiä ja eroja erilaisille kauhukokemuksille. Kirjaa lukiessa nousee kuitenkin mieleen yhä uudelleen kysymys: Voiko kirjallisuus oikeasti kauhistuttaa jotakuta? Saman kysymyksen voisi esittää esimerkiksi teatteriesityksistä, vaikka niitä ei kirjassa si-vutakaan. Todellisen maailman kauhistuttavuuden ja taidekauhun välinen suh-de nousee kyllä esille, mutta vain määritelmällisenä rajanvetona. Likaisempaan käytäntöön, kuten väkivaltaan, voimaan tai valtaan, ei filosofian sfääreistä las-keuduta.

Vähintään kauhun kokoisessa roolissa *Silmissä ilman kasvoja* on kriittinen suh-tautuminen teoriavetoiseen kulttuuritutkimukseen. Akateemisen, tai muilla kau-histuttavilla tavoilla etabloituneen tutkimuksen sudenkuopista varoitetaan tois-tuvasti: jos taidekauhusta jotain lähdetään etsimään, sitä varmasti löydetään. Esimerkiksi psykoanalyttinen teoria usein lähtökohtaisesti olettaa sen, mitä oli tarkoitus selittää. Omaa kapeuttaan tiedostamattomien teorioiden perimmäinen tarkoitus onkin tutkittavan ilmiön lakaiseminen pois silmistä. Silti kauhukokemuk-sesta puhutaan kokijoiden parissa innokkaasti ja mielekkäästi arkikielellä vielä teorioiden ilmestymisen jälkeenkin. Kilpeläiselle tutkimuksen kohteena kauhun tulee pysyä tutkana ja vieraana, lähellä ja kaukana. Lähestymistavan etuna on, ettei esimerkiksi selviytymiskauhua redusoida vapautumiseen tai ruumiskauhua transgressioon. Kauhufiktion kuluttajan on aina mahdollista olla välinpitämätön teoksen kauhistuttavuutta kohtaan ja samalla tavalla kauhututkimuksen lukija voi olla uskomatta tutkimuksen tulkinnalliseen kehykseen. Jos kirjasta etsii Kil-peläisen omaa tulkinnallista ehdotusta kauhulle, löytää ehkä pikemminkin saa-telman sille, kuinka filosofiakin yrittää hävittää kauhun.

Kilpeläisen filosofinen näkökulma kuolemaan on, ettemme koskaan koe omaa kuolemaamme. Eikä omassa olemattomuudessa mitään pelottavaa olekaan. Pel-

ko kohdistuu jatkuvuuden katkeamiseen. Oma, lajin tai kulttuurin loppu kohdetaan mielikuvituksessa. Nämä kohtaamiset luovat mielekkyyden koko elämälle. Kauhukohtaamisia sattuu subjektiivisesti ruumiin tasolla (väkivalta), epistemologisesti tiedon tai ymmärryksen rajalla (tuntematon) tai ontologisesti maailman rajalla (tuhoutuminen). Kauhun filosofisen mahdollisuus liittyy siihen, että kuolemasta tulee filosofisen puheen kohde vasta kun kyseessä on oma kuolema. Filosofinen puhe kuolemasta on hiljaisuutta tai huutoa; se ei ole subjektimetafysiikan varmuudesta lausuttua totuutta. Kauhufiktiota voisikin ajatella epävirallisena kuolemaavalistuksena. Kilpeläinen lainaa kuolemantutkija Jean Carrettea, joka toteaa kouluissa kyllä vaadittavan sukupuoliasioiden opettamista lapsille, mutta kuolemaopetusta kenellekään ei tule mieleenkään vaatia.

Silmissä ilman kasvoja ei keskitytä taidekauhuteoksista löytyvään filosofiseen itsereflektioon. Kauhugenressä kauhistuttavuuden luotaaminen on kuitenkin toistuva temaattinen motiivi. Esimerkkinä kävisi vaikkapa David Cronenbergin elokuva *Videodrome* (1983). Kirjaan jäikin toivomaan muutamaa lisälukua. Lovcraftia ja zombeja käsittelevien osien jälkeen olisi maistunut palanen väkivaltaivihdettä, ruumiskauhua tai kauhufilosofisia elokuvia. Bataillen dokumentaaristen kuvien jälkeen lukija harhautui yksin matkallaan surrealistien *Andalusialaisen koiran* (1929) kautta Pier Paolo Pasolinin *Saloon* (1973) tai kauheimpien b-luokan rainojen kautta Gaspar Noéen.

Ryhdykkään filosofisesta ja rajatusta tietokirjasta ajatuksemme lähteekin vuotamaan yksilön, lajin, kulttuurin, tiedon ja ymmärryksen aistikenttien vyyhteen kollektiivisessa ruumiissamme. Siihen kuinka itseyyden ja autonomisen subjektin (filosofisetkin) ideaalit tuottavat meissä kauhutunnelmaa 24/7. Monet filosofiset näkemykset kauhusta ovat kauhistuttavalla tavalla yksilöpsykologian leimaamia. Kahuu ei kuitenkaan löydy mistään kauhuyhtälön osatekijästä: tekijästä, teoksesta, lukijasta, katsojasta, kokemuksesta, psyykestä, hirviöstä, tapahtumasta, maailmasta, vaan enemmänkin yhtälön hajoamisesta, johonkin kuviteltuun toimivaan keskukseen yliladattujen pätevyiden ja pätemisen odotuksien lopahtamisesta. Kuten Kilpeläisenkin alleviivaa: kahuu ei ratkaise mitään, se rikkoo tiedollisia odotuksia ja hylkii syvämerkitystä.

Jos kahuu ei perustu yleistettävään kokemuksen tai psyyken rakenteeseen, se vetoaakin enemmän todelliseen mahdollisuuteen identiteetin kadottamisesta. Onko oma kuolema sittenkään kauhufiktion aihe, vai kohdistuuko pelko omuuden lohduttomaan muuttumiseen toiseksi, eli lopulta yksinäisyyteen? Kosminen tai paranoidi kahuu - Kilpeläisen suosikit - vaativat tieteen peilin rikkomisen: äärrirajalla tieteen valo ei enää palaa kotiin kertomaan tarinoita outouksista. Valo katoaa kosmiseen tyhjiyteen, maailman, elämän ja aineen välinpitämättömyyteen ihmiskohtaloa kohtaan. Tältä kauhulta ei ole turvaa.

Keskeinen kauhutaide-teos kirjassa on John Carpenterin *The Thing* (1982). *The Thing* -elokuvassa selviää hitaasti, kuinka kateissa oleva olento (avaruudesta) onkin jo tutkimusaseman sisällä. Samalla olennon tajutaan olevan kuin elämä itse: solutasoinen elämänvoima, joka kykenee kopioimaan kaiken itselleen ulkopuolisen. Graafinen hirviömäisyys tulee esille siirtymävaiheissa, jossa prosessi on vielä keskeneräinen. Tutkijaryhmä kauhistuu heidän ihmismuotonsa ja biologisen

substanssinsa alentuessa tämän olion työstämismateriaksi. He päättelevät oliolla olevan tahdon koko olemassa olevan ihmiskunnan (elävän maailman) ”soluttamiseen”. Kun olio kopioi yhä useampia tutkijoita, ryhmä reagoi polttamalla ja räjäyttämällä saastuneita jäseniään sekä tutkimusaseman rakennuksia. Lopulta kaksi viimeistä ryhmän jäsentä jakavat loppunsa viskipullon kanssa tutkimusaseman liekkien keskellä.

Kilpeläisen esitys herättää lisäkysymyksen: Entä jos ottaisimme kuoleman (yksilön, identiteetin ja ihmiskunnan) rinnalle kauhun figuuriksi plastisuuden: ihmisessä paljastuneen kyvyn tulla tapayhteisön ja uskomusyhteisön toisen lisäksi ei-ihmisen kaltaiseksi. Kauhun avaama altistuminen oudoille voimille muodostaa sommitelman itseään hallinnoivan biopoliittisen yksilön ontologisen turvattomuuden kanssa. *The Thingissä* olento on itse elämän mimesis. Kauhun lähtökohta on ruumismielen plastisuus. Tästä plastisuudesta, mahdollisuudesta tulla ei-ihmisen kaltaiseksi, itselle ja yhteisölle vieraaksi olennoiksi, ei ole pakotietä. Mutta vaatii-ko tämä plastisuuden kauhu (joka ei siis enää ole poissuljetun, epäkaltaisen hirtviön kauhua, eikä myöskään poissuljetun alitajunnan kauhua) toimiakseen hyvin ahtaan näkemyksen ihmisyyksilöstä inhimillisen elämissä maailman perustana? Olisi kiinnostavaa tutkia Christian Nybyn *The Thing from Another Worldin* (1951) ja John Carpenterin *The Thingin* synnyttämän kauhun eroja. Miehisen homososiaalisen toveruuden takaama koti ja ihmismuodon, identiteetin ja kaltaisuuden turva katoaa 30 vuodessa ja äkkiä kauhu on avoinna paranoidiselle, rajoittamattomalle ihmisyyden merkityksen epäilylle. Minkälaiselle toiselle – taloudelliselle, kulttuuriselle - tapahtumasarjalle tämä katoaminen on rinnakkainen?

Tämä muutos on kauhun filosofian usein välttelemää historiaa, vaikka samasta tarinasta ja kuvallisesta leikkauksesta syntyikin reipas potilas ja halvaantunut invalidi. Ehkä John Carpenterin kauhutaideteoksessa ei ole mitään äärimmäisen kauhistuttavaa, jähän sankari ihmismuotoisena ja tunnistettavana velikultana viskipullonsa ja miehisen kumppaninsa kanssa eksistoimaan jälkikuvalliseen aistikenttään. Cronenbergin ruumiskauhussa tilanne olisi toinen: antarktisen keskuksen tutkijoiden tulisi muuttua *Sen* kaltaiseksi moneudeksi ja plastisuudeksi kyetäkseen liittoutumaan *Sen* kanssa.

Kauhussa ei Kilpeläisen määritelmän ankarimmassa muodossa ole selviytymistarinoita. Paolo Virno korostaa *Väen kieliopissa* kapitalismin luoman prekaarisuuden suhdetta paikallisyhteisöjen pelkoihin: pelot ovat yhteisössään tunnettuja riskitekijöitä, helposti paikallistettavissa ja niitä vastaan suojautuminen on mielekästä toimintaa, vaikkei siinä aina onnistuta. Globaalissa kapitalismissa uhkaavien voimien ja niille altistuvien ruumiiden, paikallisten aistikenttien ja maailmojen välillä ei ole yhteisöllistä suojavallia (säätyn, luokkien, sukujen kaltaisia). Tässä järjestelmässä jaettua on lähinnä kodittomuuden tunne ja maailman avautuminen ei-inhimillisten voimien ympäristöihin, joissa ihmiskaltaisuus kadottaa mimeettisen turvaverkkonsa. Ehkä jotkut meistä pikemminkin pakenevat kapitalismin ihmiskohtaloista välinpitämättömiä avaruustuulia kauhugenren ja taideteoksen vanhaan leppoisaan tarinapiiriin?