

KIRJA- ARVIOT

Hanna Suutela

Mikko-Olavi Seppälä

Pentti Paavolainen

Saara Moisio

Hanna Suutela

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ PENTTI PAAVOLAISEN JÄTTILÄISURAKKANA

PENTTI PAAVOLAINEN: NUORI BERGBOM.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ I 1843–1872.

Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 43,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2014.

PENTTI PAAVOLAINEN: ARKADIAN ARKI.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ II 1872–1887.

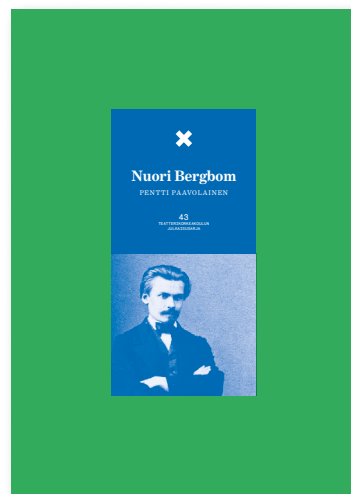
Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 51,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2016.

PENTTI PAAVOLAINEN: KRIISIT JA KAIPUU.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ III 1888–1906.

Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 64,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2019.

Filosofian tohtori, teatteritieteen dosentti Pentti Paavolaisen kirjoittaman Kaarlo Bergbom-elämäkerran ensimmäinen osa *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843-1872* ilmestyi vuonna 2014. Toinen osa, *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872-1887* näki päivänvalon vuonna 2016 ja viimeinen osa *Kriisit ja kaipuu. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ III 1888-1906* julkaistiin vuonna 2019. Kiitos sen, että teokset ovat kaikki heti olleet vapaasti luettavissa myös verkossa, trilogia on jo ehtinyt vaikuttaa teatterin- ja historiantutkijoihin, teatterintekijöihin ja -harrastajiin laajemminkin kuin teatterihistorian opetuksen kautta. Paavolaisen tutkimustyön vaikutusta voi nyt jo olla tunnistavanaan



myös sellaisissa näyttämöteoksissa kuin Seppo Parkkisen kirjoittama ja Kaisa Korhosen Kansallisteatteriin ohjaama *Canth* (2016) tai Juha Hurmeen KOM-teatteriin kirjoittama ja ohjaama *Making of Lea* (2019). Pentti Paavolaisen tässä tutkimustyössä kerryttämällä asiantuntemuksella on ollut merkitystä myös SKS:n Aleksis Kiven tuotannon kriittisten editioiden toimittamistyössä.

On kiistatonta, että Paavolaisen trilogia on sekä paikannut teatterihistoriallisessa yleissivistyksessämme olleita aukkoja että tavallaan herättänyt teatterialalla uudestaan kokonaiseen aikakauteen kohdistuvan kiinnostuksen ja tietoisuuden. Samoin on selvää, että teoskokonaisuus on jatkossakin paitsi teatterin ja kirjallisuuden, myös fennomanian ja kulttuurin historian tutkijoille ohittamaton lähde. *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I-III* on kuitenkin elämäkertakirjoittamisen problematiikasta tietoisin tutkijan työ. Teos ei mielestäni laajuudestaan ja kertojantyylistään huolimatta pyri luomaan aukotonta tulkintaa tutkimuskohteestaan, pikemminkin se on niin yksityiskohtainen, että se kannustaa tutkimaan aihepiiriä ja sen lähimaastoa lisää.

Mammuttimaisen kokonaisuuden ensimmäinen osa käsittää 715, toinen osa 623 ja kolmas osa 732 sivua. Yhteensä kyseessä on siis yli kahdentuhannen sivun kuvaus Suomalaisen Teatterin, myöhemmin Suomen Kansallisteatterin ensimmäisen johtajan Kaarlo Bergbomin 63 vuotta kestäneestä elämästä. Tähän massiivisuuteen ja yksityiskohtaisuuteen liittyvät teoksen suurimmat ansiot, mutta myös sen suurimmat haasteet. On aivan selvää, ettei kukaan toinen tutkija Suomessa ole kammannut Bergbomia tai Bergbomien perustamaa teatteria koskevaa arkistoa materiaalia näin laajalti, saati näin tarkkaan ja yksityiskohtaisesti evidenssiä julkaisten. Teos on yltäkylläinen ja antelias tarjotessaan lukijan tutkittavaksi runsaan päätekstin lisäksi satoja ja taas satoja kiinnostavia alaviitteitä tarkasti merkittyine lähteineen. Työn määrä on ollut käsittämättömän suuri, työn eetos syvästi kunnioitettava ja tutkijan sitkeys ja keskittymiskyky ihailtavaa.

Pentti Paavolaisen tunnetusti laaja yleissivistys ja asiantuntemus teatterintutkijana on tietysti luonut hyvän pohjan aiheen käsittelemiseen, mutta teoksessa konkretisoituvat hyvät aineistonkeruutaidot ja kyky suurten kokonaisuuksien mielessä pitämiseen. Paavolainen summaa suvereenisti historiallisia tapahtumia Bergbomin elämänuran taustalla ja oivaltaa nopeasti myös uusia yhteyksiä teatteritai-

teen esimerkkien ja yhteiskunnallisten tilanteiden välillä. Hänen dramaturgintaitonsa tulevat näkyviin teosesittelyissä ja niiden analyseissä, sekä siinä, miten eloisasti teosta rytmittävät alkukielilleen jätetyt kirjesitaatit. Pentti Paavolainen on hyvä kertoja. Tekstin innostunut perussävy saa pohtimaan, onkohan työtapanan olut kirjoittaa päivän arkistolöydöt auki aina saman tien, myöhemmin tekstiä täydentäen ja korjaten. Kertomuksen sävy ja tyyli on kautta kahdentuhannen sivun hämmästyttävän yhtenäinen.

Tässä vaiheessa tämän arvion lukemista tohtori, dosentti Paavolainen varmaan kuitenkin lausuu kulumiaan kohottaen: ”Mutta?” Teossarjasta ei montaa kriittistä arviota vielä ole ilmestynyt ja kun se itse useampia sellaisia lähteilleen ja edeltäjilleen esittää, haasteeseen täytyy yrittää vastata, vaikka tila ei moneen yksityiskohtaan salli tarttua.

Työ on voitu tehdä nyky-yliopiston Jufo-vaatimuksista vapaana tutkimuksena, mutta voidaan todeta, että artikkeleiksi tai erityiskysymyksiä käsitteleviksi kirjoiksi kirjoitettuna saman aineiston julkaiseminen olisi tuottanut todella pitkän julkaisuluettelon, ehkä kokonaisen uran mittaisen. Tuo lista ei olisi tarjonnut samaa oppimiskokemusta kuin valittu rakenne, saati dokumenttia tehdystä tutkimustyöstä kokonaisuutena. Tietynasteisen yleistajuisuuden eli saavutettavuuden lisäksi tässä on perinteisten humanististen monografioiden hyvä puoli, samoin siinä, että ne voivat itse tavallaan konservoida aineistoa näkyviin tuleville tutkijapolville.

Toisen työtavan kiistaton etu olisi kuitenkin ollut siinä, että artikkeleiksi tai luvuiksi tiivistäminen olisi pakottanut kirjoittajan valitsemaan teoreettisia erityiskysymyksiä tai muita näkökulmia aineiston nostamiin kysymyksiin vastaamiseksi. Kaikkea olisi pitänyt rajata, dramatisoida ja abstrahoida - mutta työtapa olisikin sitten todennäköisesti asettunut kehittämään ensisijaisesti jotakin teoreettista keskustelua Bergbomiin ja hänen aikaansa tutustumisen sijaan. Tällainen työ ei ole myöhäistä teoskokonaisuuden ilmestymisen jälkeenkään, etenkin vierailta kielillä. Pidän kuitenkin tehtyä valintaa perusteltuna, näkökulmat eivät nimittäin jää implisiittisiksi vaan teos tuntuu pitkin matkaa keskustelevan aineiston ja lukijansa kanssa.

Mikäli kyseessä olisi ollut esimerkiksi vitöskirjan kaltainen tutkimus, kirjoitusprosessin viimeisiä vaiheita olisi todennäköisesti

ollut ensimmäisen osan alkulukujen uudestaan kirjoittaminen ennen kokonaisuuden julkistamista. Viisivuotisessakin tutkimustyössä tapahtuu paljon, saati vuosikymmenessä. Uuteen aineistoon perehtyminen tuottaa väistämättä oivalluksia, jotka tilaa saadessaan voisivat siirtää tutkimuksen painopistettä tai jopa muuttaa kysymyksenasettelua toiseen kohtaan. Tässä teoksessa suuri ratkaisu on kuitenkin tehty jo rajauksessa *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ*. Kirjoittaja on aavistanut tulevan ongelman, teoksen sivumäärän kasvamisen. Tavoite on perinteinen, elämän ja työn kattava kuvaus, joka toki pyrkii rön-syämään hieman sivuunkin kiinnostavien lisätietojen ja erityisesti henkilöiden perässä, mutta säilyttää linjansa.

Varsinaisena kritiikkinä voidaan kuitenkin todeta muutamia seikkoja. Ensimmäisen osan varhain kirjoitettu alkupuoli sisältää aluluvut Kaarlo Bergbom-tutkimuksen tilanteesta noin vuonna 2014 sekä tutkijan samoihin aikoihin itselleen ottamista tehtävistä. Kun tämä alku rakentuu tavallaan pitkospuiksi koko trilogialle, se saa lukijan odottamaan kolmannen osan päättyessä jonkinlaista tutkimuskokemuksen sulkevaa reflektiota suhteessa samoihin kysymyksiin. Tätä korostaa se, että teoksen toinen osa saa hyvin lyhyen johdannon, jossa lähinnä kerrataan teoksen rakenne. Toki loppuluvuista ja tuloksistakin käy pitkin matkaa ilmi, kuinka tutkimus on Bergbom-tulkintaa muuttanut, mutta jokainen teoksen osista, ja erityisesti viimeinen, loppuu melko äkillisesti. Kustantajan näkökulmasta yhteenvedot eivät varmaankaan jo teoksen mitan takia ole olleet yhtä houkuttelevia kuin mikä kirjoittajan taito materiaalin pedagogiseen kertaukseen olisi ollut.

Vailla introspektiivista kommentointia teossarja ei kuitenkaan jää. Vaikka lukemisen rutiinini saa hakemaan summausta ja itsearviointia teossarjan lopusta, kolmas osa *Kriisit ja kaipuu* alkaa tutkimustehtävän eräänlaisena päivityksenä luvulla, jonka nimi on *Elämäkerroista ja etiikasta*. Tässä kolmannen osan luvussa täsmennetään ensimmäisessä osassa asetettu tutkimustehtävä, kootaan keskeisiä näkökulmia tai hypoteeseja ja asetetaan omaa työtä myös lajityypin ja tradition kontekstiin. Tämä mielestäni auttaa lukijaa käynnistymään sisäiseen keskusteluun teoksen viimeisen vaiheen kanssa. Omana kokemukseni voin nimittäin sanoa, että kakkososa, jonka alussa tämän kaltaista jäsenystä ei ole, pääsi oikeuksiinsa koronakeväänä, kun vallinneista olosuhteista syntyi mahdollisuus viimein lukea kaikki

kolme osaa uudelleen ja peräkkäin - kakkososa siis aidosti tarinan keskivaiheena. Teoksen *Arkadian arki* omien kansien välissä ei laajemmin pohdita sen suhdetta muihin osiin, päivitetä tutkijan siihenastista ajatteluprosessia tai anneta kakkososalta itsenäistä tavoitetta tai tehtävää. Ratkaisu teki *Arkadian arjen* lukukokemuksesta ilmestymisvuonna haastavamman kuin mitä osa sisällöllisesti olisi ansainnut.

Merkittävä avain uuteen Bergbom-tulkintaan on ollut Kaarlo Bergbomin homoseksuaalisuus, johon aiemmin on tutkimuksessa lähinnä vihjattu, mutta joka Paavolaisen löytämän aineiston valossa ei jää millään tavalla epävarmaksi asiaksi. Vaikka asiaan suhtaudutaan oman aikamme näkökulmasta, ensimmäisen ja kolmannen osan tavassa puhua asiasta on mielestäni havaittavissa jonkinlaista eroa. Paavolainen ei ota laajemmin käyttöön sukupuolentutkimuksen nykykieltä ja sanavalinnat tuntuvat välillä jännitteisiltä, mutta teoksen ilmestyminen pidemmän ajan kuluessa osissa ja työhön liittyneet lukuisat luento- ja esitelmämahdollisuudet lienevät vähentäneet tämän biografisen tiedon uutisarvoa. Lukijana en voi välttyä ajatukselta, että biografisen tutustumistyön edetessä ja tätä tietoa sivunneiden keskustelujen kautta Bergbomin homoseksuaalisuudesta kirjoittamisesta on tullut luontevampaa kuin aivan teoksen alkuluvuissa. Jossain määrin on tunnistettavissa myös niitä kohtia, joissa muiden henkilöiden, vaikkapa näyttelijättärien yksityiselämään liittyvät seikat tuntuvat tuottaneen kirjoittajassa jonkinlaista yllätysreaktiota tai asennetta henkilöihin. Sanavalinnat saattavat paikoin saada miettimään, paljonko aikalaislähteillä on ollut vaikutusta ihmiskuvauksen sävyihin, vaikka pyrkimys objektiivisuuteen onkin ilmeinen. Muutaman alaviitteessä mainitun tutkijayhteisön tallentamattoman keskustelun muistan henkilökohtaisesti toisin kuin kirjoittaja.

Paavolainen on empaattinen kertoja. Tutkimusmatkallaan hän oppii ymmärtämään tutkimuskohteensa samoin kuin monien tämän aikaistenkin, erityisesti Emelie-sisaren luonnetta ja problematiikkaa. Eriytyisen kauniisti kuvataan mielestäni Kalle Bergbomin lapsuutta ja nuoruutta, formatiivisia kehitysvaiheita käsitellään tosissaan ja vilpittömällä kiinnostuksella. Paavolaisen silmin katsottuna jo lapsi on älykäs, tunteva ja luova, ja oman ikäisenään arvokas itsessään.

Teos tekee merkittävää uudelleenluentaa suomenkielisen teatterin syntyyn liittyvistä tapahtumista, joista kertominen tähän asti on

ollut osittaista tai kirjaimellisesti jopa puolueellista. Paavolainen on nähdäkseni erityisesti hyötynyt Ilona Pikkasen väitöstutkimuksesta, joka analysoi Eliel Aspelin-Haapkyllän vuosina 1906-1910 kirjoittamaa teosta *Suomalaisen teatterin historia I-IV*. Teos tulee myös kuvanneeksi merkittävän määrän Bergbomien lähellä toimineita taiteilijoita tavalla, joka saa odottamaan seuraavia näiden elämästä ja työstä tehtyjä tarkan arkistoaineiston tutkimuksia. Suurena ansiona pidän kirjoittajan ymmärrystä liittää bergbomilainen suomenmielisyys tarkoin pistoin eurooppalaiseen kansallisuusaatteeseen ja vallankumouksellisuuteen sekä eritoten niiden ilmentymiin taiteessa. Paavolaisen laaja aikakauden ja sen eri taiteenlajien tuntemus pääsee hyvin oikeuksiinsa nimenomaan tässä linkittämisessä ja samalla tarkentuu kuva fennomaanisen kulttuurieliitin ajattelusta mielestäni olennaisella tavalla.

Paavolainen tunnistaa myös Bergbomin säätytaustan aiempaa narratiivisia analyttisemmin. Hän ottaa tosissaan paitsi fennomaanieliitin poliittisuuden, myös porvariston tapakulttuurin, sivistyksen ja sukukytkökset luoden kuvattuihin yksilöihin samalla viehättävän inhimillistä perspektiiviä ja tulkiten meille tuoreella tavalla kirjeiden säilömää ajankuvaa. Pentti Paavolaisen Kaarlo Bergbom on kokonaisen yhteisön kasvatti ja yhteisölleen hän kasvattaa suomenkielisen ammattiteatterin, toki yleisöpohjaa laajentaen ja sen identiteettityön pohjaksi, mutta samalla itsekin uutta eurooppalais -suomalaista identiteettiä kohti kehittyen.

Mikko-Olavi Seppälä

KANSALLISTEATTERI SAVOLAN KAUDELLA

**PIRKKO KOSKI: SUOMEN KANSALLISTEATTERI
RISTIPAINIEISSA. KAI SAVOLAN PÄÄJOHTAJAKAUSI
1974–1991.**

Kirjokansi 195, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2019.

Emeritaprofessori Pirkko Kosken odotettu teos Suomen Kansallisteatterin historiasta Kai Savolan johtajakautena 1974–1991 on luonteeltaan kiihkkoton ja luotettava perustutkimus, joka lisää tietämystä kulttuurin ja taiteen taisteluvuosista ja luo pitävää pohjaa tulevalle tutkimukselle.

Tämän arvion kirjoittaja sai aikanaan tilaisuuden kommentoida käsikirjoituksen varhaista versiota Kansallisteatterin historiatoimikunnan jäsenen roolissa. Tutkimus ei ole kuitenkaan syntynyt Kansallisteatterin ohjauksessa tai sen rahoittamana tilaustyönä, vaan kyseessä on Kosken itsenäisesti suunnittelema ja toteuttama voimannäyte, jonka Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on ottanut julkaisuohjelmaansa.

Kosken tutkimusote on systemaattinen. Teatterin esitystoiminnan läpikäyminen haukkaa leijonanosan tekstistä. Näyttelijöiden suorituksia, kriitikoiden näkemyksiä ja katsojamääriä seurataan huolellisesti. Koski kiinnittää tarkkaa huomiota myös säätömuotoisen teatterin hallintoon ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Pääasiallisena lähdeaineistona on ollut teatterin oma arkisto, johon sisältyy



mittava lehtileikekokoelma. Aineistoa täydentävät Kosken tekemät kaksikymmentä henkilöhaastattelua.

Koski asemoi Kansallisteatteria ajan kiihkeässä kulttuuripoliittisessa keskustelussa. Yhteiskunnan demokratisoinnin nimissä teatteriin kohdistuneista valtiollistamisaineista huolimatta Kansallisteatteri säilyi itsenäisenä toimijana ja sai viime kädessä itse määritellä, minkä sisällön 'kansallisteatteri' sai ja miten teatterin kansallinen tehtävä ymmärrettiin. Kollektiivinen työskentelytapa ei koskettanut Kansallisteatteria. Yleisömäärillä mitattuna Kansallisteatteri oli menettänyt maan ykkösteatterin asemansa jo 1960-luvun lopulla Helsingin Kaupunginteatterille.

Alaotsikko henkilöi tutkimuksen Kansallisteatterin aikaisempia historiateoksia voimakkaammin johtajaan, jota kuitenkin pidettiin verraten näkymättömänä ja vähäeleisenä. Paria suomennosta lukuun ottamatta Kai Savolan osuus varsinaisesta taiteellisesta työstä rajoitui ohjelmistonsuunnitteluun. Tätä aluetta Koski arvioikin nimenomaan Savolan omana kädenjälkenä. Ratkaisu siirtää ohjaajien ja näyttelijöiden taiteellisen työn kuvailun ja puntaroinnin pois valokeilasta.

Savola (s. 1931) vaikuttaa edelleen keskuudessamme, ja Koski on voinut hyödyntää hänen kanssaan käymiään keskusteluja ja kirjeenvaihtoa. Savola puolestaan on ehtinyt jo täydentää Kosken teosta omilla kirjoituksillaan (ks. *Kanava* 6/2020 ja teatterihistoria.kapsi.fi), joissa hän on oikaissut eräitä yksityiskohtia ja nostanut esiin muun muassa luotto-ohjaajiensa, kuten Esko Elstelän, Lisbeth Landefortin ja Vili Auvisen, sekä ulkomaisten ohjaajavierailijoiden merkitystä ja luonnehtinut heidän ominaispiirteitään.

Jälkipuheissa johtaja Savola on myös avoimemmin nostanut esiin vasemmistolaisen virtauksen ja ajan ideologisen taistelun häiritsevän vaikutuksen Kansallisteatterin työskentelyyn. *Kanavassa* Savola kirjoittaa: "Vasemmiston päämääränä oli valloittaa poliittisesti sitoutumaton Kansallisteatteri. - - Kansallisteatterin tapaa tehdä teatteria ei hyväksytty. - - Vaikutti siltä, että taiteellisesti korkeatasoiset esitykset oli tuomittava erityisen kiihaasti; joitakin keskitasoisia tai vaatimattomampia esityksiä saatettiin kiittää." Savola koki puolustavansa kansallista kulttuuriperintöä.

1970- ja 1980-luvut ovat vaikeaa lähihistoriaamme, jonka ideologisen vastakkainasettelun dynamiikassa riittää vielä kosolti

tutkittavaa. Myöskään Koski ei pureudu tähän vastakkainasetteluun syvällisemmin. Historiaan painuneista esityksistä jäävät jäljelle esityskritiikit, joiden taustaideologioiden läpi voi olla vaivalloista lukea, mistä kulloinkin oli kysymys. Kosken etuna on olla aikalainen, joka tunnistaa ideologisen pelin ja joka vieläpä on nähnyt suuren osan käsittelemistään esityksistä. Tutkimus jättää silti auliasti tilaa rajatummille kysymyksenasetteluille ja perinpohjaisemmille analyyseille.

Erityisen tärkeänä alueena Savolan johtajantoiminnassa näyttäytyvät teatterin vilkkaat kansainväliset suhteet. Kansallisteatteri oli vanhastaan raskaan sarjan kulttuuridiplomaattinen toimija, ja Savola luovi taitavasti Idän ja Lännen välissä. Niin näyttelijät kuin katsojatkin saivat nauttia korkeatasoisista esitys- ja ohjaajavierailuisista. Esimerkiksi neuvostoliittolaisen Georgi Tovstonogovin ohjaukset tekivät mukana olleisiin lähtemättömän vaikutuksen. Savolalla oli aktiivinen rooli, kun Kansallisteatteri solmi 1980-luvulla tiiviit suhteet virolaiseen teatteriin ja käynnisti vastavuoroisen vierailutoiminnan Suomenlahden yli.

Teatterin taloudellinen tilanne ei ollut erityisen vankka, mutta Savola onnistui järjestämään teatterille kolmannen ja neljännen näyttämön, Willensaunan vuonna 1976 ja Omapohjan 1987. Niiden ansiosta teatterin esitystoiminta saattoi monipuolistua entisestään, kun pienimuotoiset ja kokeelliset esitykset saivat omat tilansa.

Teatterin sisäiset jännitteet, joita silloin tällöin selviteltiin julkisuudessa, jättävät avoimia kysymyksiä puhumattomuuden kulttuurista ja jäätyneistä konflikteista. Apulaisjohtaja, ohjaaja Jack Witikan vuonna 1980 tapahtuneen ennen-aikaisen eron syitä on aikaisemmin pohdiskellut Maria-Liisa Nevala Witikka-elämäkerrassaan (2018). Kansallisteatterissa vaikutti Kai Savolan aikaan myös kaksi vahvaa naista, pääsihteeri Ritva Heikkilä ja johtajan puoliso, dramaturgi Terttu Savola.

Suomen Kansallisteatterin historiankirjoitusta ovat tehneet teatterin hallituksen professorijäsenet, eikä käsillä oleva teos tee siitä poikkeusta. Tosin Koski ei ollut tarkasteluaikana vielä teatterin hallituksessa, ja esiintyy itse teoksessa 1980-luvun teatterikriittikkona.

Professori Eliel Aspelin-Haapkylä käsitteli neljäosaisessa tutkimuksessaan teatterin alkuvaiheet Kaarlo Bergbomin kauden loppuun vuoteen 1905, ja professori Rafael Koskimiehen kaksiosainen teos ulottui Kansallisteatterin rakennuksen valmistumisesta 1902 Eino Kaliman pitkän johtajakauden loppuun, vuoteen 1950. Perinne tulee jatkumaan Arvi Kivimaan ajan Kansallisteatteria (1950-1974) käsittelevässä tutkimuksessa, joka on tietävästi jo pitempään kuulunut professori Hanna Korsbergin työlistalle. Entisistä johtajista Maria-Liisa Nevala on - Eino Kaliman tapaan - pohjustanut tulevaa historiankirjoitusta omilla muistelmillaan.

Näiden lisäksi teatteri on tilannut historiantutkija Kai Häggmanilta yksiniteisen historiateoksen, jonka on määrä ilmestyä teatterin 150-vuotisjuhlaan 2022. Ei pidä myöskään väheksyä sitä värikään subjektiivista populaarihistorian perinnettä, jonka muodostavat Kansallisteatterin rakastetuista näyttelijöistä julkaistut kymmenet elämäkerrat.

Vaikka Kosken monipuolinen ja vankka tutkimus nyt täyttää ammot-tavan aukon, Kansallisteatterin historia on kaikkien näiden teosten valmistumisen jälkeen verrattain perinpohjaisesti selvitetty. Sitä räikeämmin jälkeen jääneeltä näyttäytyy Helsingin Ruotsalaisen Teatterin (Svenska Teaternin) historiankirjoituksen tilanne. Tutkimussarkaa olisi vaikka suuremmallekin työryhmälle. Kuka tarttuisi toimeen - Svenska litteratursällskapet?

Pentti Paavolainen

HYVIEN PYRINTÖJEN SAATTO

MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ: PAREMPI IHMINEN
- PAREMPI MAAILMA. SUOMALAISEN TYÖVÄEN-
TEATTERIN PÄÄTTYMÄTÖN TARINA.

Vastapaino 2020.

Kutsuvan värikäs ja runsaasti kuvitet-
tu kirja tulee tuotteliaan kollegan
Mikko-Olavi Seppälän työpajasta, jonka
julkaisutahti kilpailee suorastaan Panu
Rajalan ja Martti Häikiön kanssa. Ahkeruu-
den lisäksi asiaa selittää se, että mat-
kan varrella kolutut aiheet yhä paremmin
syöttävät toisiaan. Työväenteatteri on
Seppälän omin aihe ja näkyy siinä, miten
varmasti hän käsittelee väitöskirjansa (2010) aihepiiriä, varhaisinta
työväen teatteritoimintaa ja nivoo sen perustaksi sille, miten vuonna
1920 perustettiin Työväen Näyttämöiden Liitto. TNL on nyt surullisena
koronavuonna juhlinutkin 100-vuotista taivalta näyttelyin ja semi-
naarein, joista osa on jouduttu peruuttamaan tai siirtämään verkkoon.
Taannoin olin itsekkin viettämässä TNL:n komeita 90-vuotisjuhlia, sillä
neljän vuoden ajan (1981-85) palvelin liiton dramaturgina konsultoi-
massa ammatti- ja harrastajateatterin näytelmätarpeita ja seuraamassa
kansainvälisiä uutuuksia, erittäin antoisalla, moninaisella ja moni-
kielisellä toimenkuvalla siis.

Seppälän kirja jakautuu neljään ajanjaksoon ja kullekin niistä
on oma taittovärisä: punerva ajalle ennen talvisotaa, tummanvih-



reä 1940-luvulta 1967:ään, kellanvihreä siitä kriisivuoteen 1991, ja sinervä ajalle sen jälkeen. Jaksot myös lyhenevät: ensin noin 50 vuotta, sitten 27 vuotta, 24 vuotta ja lopuksi 18 vuotta. Rajakohdat voi nähdä toisaalta vasemmiston oman historian kannalta: Stalinin hyökkäys Suomeen lopetti intellektuellivasemmistolaisten idealistisen kauden ja syvensi sisäiset jaot sen mukaan, viettikö henkilö sotavuodet rintamalla vai käpykaartissa ja/tai vankilassa.

Vuoden 1966 vaalivoitto ajoi sosiaalidemokraatit ja kansandemokraatit järkiavioliittoon järjestökentillä ja loi ilmapiirin harrastajien vahvoille 1970- ja 1980-luvuille. Se oli myös TNL:n jäsenkentässä monella tavalla toiminnan laajenemisen ja innostuksen aikaa, joka hedelmällisesti kietoutui teatterikerronnan moniin uudistumisiin.

Vuoden 1991 aallokoissa taas purkautui siihen asti suomalaisen julkisuuden silkkihansikkain kohteleva Neuvostoliitto ja pian kaatuivat myös ne Suomen työväenliikkeen pääomat, joiden varassa oli eletty jopa vähän komeilevasti. Uusiksi jouduttiin ajattelemaan TNL:n järjestöpoliittiset paradoksit kuten se, että radikaalit harrastajat olivat samassa järjestössä kuin suuret työnantajateatterit. Sukupolvenvaihdosta käyvä kenttä kysyi myös, miksi harrastajateatterit tarvitsevat edelleenkin kaksi suomenkielistä liittoa välittämään samoja palveluksia. Vastaus oli liiankin ilmeinen: kepulla ja demareilla piti olla omat suojattinsa sulle-mulle -politiikan aikana eikä sen ajan päättymistä kukaan oikein tahtonut, tai huomannut.

Kirjan alaotsikko kuvaa aiheensa suorastaan ”päättymättömänä tarinana” ja haluaa siten uusintaa työväki-käsitteen alla toimivan teatterin erityisyyden määrittelemällä sen viime kädessä ”heikko-osaisten puolella” olevaksi teatteriksi. Kirjan kokonaisuuden voi nähdä kuin hyvien pyrkimysten saaton, kulkueen tai kavalkadin.

Toisteisuutta aiheuttavat päälukujen johdantotekstit, joiden jälkeen vasta käydään detaljoidumpi kuvaus lyhyissä alaluvuissa. Niissä taas toimivinta on se, että kussakin alaluvussa tehdään myös valtakunnallista kartoitusta ja pistäydytään kuin droonilla kuvaamassa eri paikkakuntien tarjoamia esimerkkejä ilmiön variaatioista tai yhdenmukaisuuksista. Näin kaiken aikaa on pääsy myös ruohonjuuritasonalle, mikä on kieltämättä palkitsevaa. Kiinnostava tieto on se, miten valtakunnallista kiertävää Riksteatern-mallia myös on 1950-luvulla mietitty Suomeen.

Kaikki vaiheet selitetään aina parhain päin, ja kun rahoitus, toiminta ja henkilökunta huippuvuosien jälkeen supistuvat, herää lukija pohtimaan, mitä syvempää ajassa oikeastaan tapahtuikaan. Kokonaan vaille selityksiä ja päätelmiä lukija ei jää, mutta esimerkiksi eduskunnan muuttuvista voimasuhteista ja kulttuuriministerien linjauksista lukisi mielellään täsmällisiä faktoja ja nimiä. Nyt koko järjestö- ja puoluepolitiikan peli on siivottu taustaverhojen taakse. Siten Seppälä onnistuu elvyttämään loppusivuille jotain tuttua 1970-luvun vasemmisto-optimismista. Nuorten ”päättymätön” innostus teatterin tekemiseen näyttää juhluvuonna kirjassa juuri siltä kuin sen pitääkin, kun karut sosiologiset ja rakenteelliset väestöanalyysit on rajattu ulkopuolelle. Toki on niin, että taannoiset uutiset eläkeläispuolue demareiden kuolemasta näyttävät juuri nyt osoittautuneen ennaikaisiksi.

Näin on päästy myös teoksen lajimäärityksen ongelmaan. Avoimeksi jää nimittäin, onko kyseessä satavuotiaan TNL:n järjestöhistoriikki, vai aatehistoriallinen katsaus ilmiöön, jonka muuttumista ajassa tulisi seurata.

Nyt näkyy merkkejä molemmista. TNL:n järjestöroolin muutoksista ja henkilöistä, jopa poliittisista jännitteistä tärkeimpiä löytyy ajoittain piilotettuina sujuvasti kirjoitettuun leipätekstiin, mutta ei varmaan kaikkia. Olisiko ollut liian suuri työ, vaikkapa liiton toimistossa koota kattava matrikkeliisuus TNL:n palveluksessa olleista vakinaisista henkilöistä ja liittotoimikunnan (/hallituksen) puheenjohtajistoista virkavuosineen? Siten näkyisivät yhdellä silmäyksellä ne monet toimialat, jotka TNL:lle olivat kasautuneet, ja se, miten niistä on ollut eri vaiheissa ja eri syistä luovuttava esim. yhdistämällä toimintoja Suomen Teatteriliiton kanssa, tai miten ’lähetti-monistajan’ toimenkuvakin ajan saatossa muuttui tai siirtyi sivustojen ylläpitäjän tehtäväksi. Järjestöhistorian lajityyppiin kuuluisi jopa vähän enemmän ja tylsempiäkin valokuvia avainhenkilöistä.

Painopiste kirjassa tuntuu keikahtavan siihen, mikä on liiton tämänhetkiseksi tyypistynyt päätoimi: harrastajien projekti- ja koulutusavustukset sekä Kuusankosken ja Mikkelin näyttämöpäivien ylläpito. Ammattiteattereille tehdyt palvelut saavat mainintansa aina melkein kuin ohimennen. Siksi esimerkiksi näytelmävälityksen osuus ja sen edellyttämä monikielinen ammattiosaaminen ja systemaattisuus

jäävät teoksessa kovin syrjään. Järjestöhistorian kannalta TNL:n paria epäonnistunutta puoluepoliittista rekrytointia ja kriisikohtaa kyllä valotetaan, ainakin sen verran kuin liiton pöytäkirjat asiasta kertovat.

Aatehistoriallisena kuvauksena kirjalla on ansioita varhaisemmilta vuosilta ja on tärkeää, että Seppälä käsittelee selkeästi eron niin sanotun laajan työväenteatterikentän ja 1930-luvun Helsingin älymystövasemmiston teatteritoiminnan välillä. Koulutus pohjista ja niiden muutoksista nousevat erilaiset taidemaut - ihan bourdieulaisittain - olisi voitu käsitellä vähän systemaattisemminkin, ja samalla kysyä sitä "kuka tai mikä taho" kulloinkin määritteli niin sanotun hyvän teatterin TNL:n piirissä, tai millaisten perusoletusten varaan TNL:n historiankirjoitus kulloinkin rakentui (Oittinen 1975, Kalemaa 1980, Seppälä 2010). Josko Seinäjoen ja Mikkelin festivaalien sisäisiä jännitteitä olisi voitu kuvata johdonmukaisemmin tarkastelemalla esim. valinta- ja palauteprosesseja? Taiteen perusopetuksen alkaminen 2000-luvulla ja *Nuori Näyttämö* -hanke kertovat toki liiton ketteryydestä. Eri opistojen näytelmäpiirit muodostuivat monella seudulla keinoksi maksaa ohjaajalle palkkio ja sitouttaa ryhmä.

Paksuimmat silkkihansikkaat Seppälä pukee kuitenkin päälleen aina Neuvostoliiton roolia käsitellessään, ikään kuin meillä vieläkin olisi olohuoneessa tämä herkästi loukkaantuva virtahepo. Seppälän mukaan toisen maailmansodan jälkeen "totalitarismi hellitti otteensa Euroopasta", vaikka juuri samoina vuosina puoleen Eurooppaan juurrutettiin totalitarismia, ja länsieurooppalainen älymystö alkoi laajasti kannattaa totalitaarista ajattelua. Lukijalle tuli parissa kohtaa tarve tuulettaa ja avata hieman ikkunaa siitä YYA-Suomen tunkkaisuudesta, jossa puolet Suomen työväenpuolueistakin vielä tuki totalitarismia.

Seppälälle työväenliikkeen eri osat ovat edelleen vain viattomia uhreja, jotka "kutsutaan hallitukseen" tai "syöstään pois Valposta". Suomen Työväen Teatterikin (1948-1957) esitellään kuin mikä tahansa muu työväenteatteri, vaikka sen perustaminen oli avoimesti osa jotain suurempaa kulttuurisuunnitelmaa, kunnes "avustukset vain loppuivat". Sehän oli ollut tekohengityksessä jo useita vuosia. Sosiaalidemokraattien ja kansandemokraattien välisestä jännitteestä Seppälä ei oikein uskalla olla kovin suora ja nimeää asevelisocialistit mieles-

tään nokkelasti ”jermu-sosialisteiksi”. Termi on pejoratiivinen rintamalla palvelleita tannerilaisia demareita kohtaan, jotka pyrkivät minimoimaan Neuvostoliiton vaikutusta Suomeen.

Neuvostoliitolle valuuttatuloja hankkivan VAAP:n (Yleisliittolainen tekijänoikeusjärjestö) sopimusten luonne tulee rivien välissä ehkä selväksi, mutta olisihan ilmiön voinut kytkeä myös demarien ulkopoliittiseen käännökseen, joka johti kovin manifestoiviin kunnostautumisiin idänpolitiikassa, esimerkkinä TNL:n neuvostodramatiikan vuosi (1977-1978). Miniversiota suomalais-neuvostoliittolaisesta näytelmäsymposiumista yritettiin vielä 1983-1984, mutta se on jäänyt mainitsematta, samoin eräät pohjoismaiset ja itä-eurooppalaiset vierailuesitykset festivaaleilla.

Kenen identiteettiin sitoutuneita tunteita muuten ansioitunut kirjoittaja on pelännyt loukkaavansa, jos olisi käsitellyt yleisempään politiikkaan kytkeytyviä ilmiöitä vähän rouheammalla purennalla. Työväen näyttämöiden arki ja juhla pääsevät kirjassa esiin, mutta olisiko poliittisen historian kysymyksillä saanut koukatuksi vielä kiinnostavampia kysymyksenasetteluja tyyppiä: ”follow the money” tai ”kun kansa saa vallan, kuka sen saa”. Tai oliko kulisseyksissä vielä joku valtapyrkimyksille omistautunut, joka veteli naruista - eivät kai demaritkaan aivan yksimielisiä olleet.

Tutkimusta aihepiiristä sopii siis vielä tehdä, mutta siinä pitää kuljettaa relevantimpia kysymyksenasetteluja. Entä 1920-luvun alun luokkasota-näytelmät? Eikö olisi jo korkea aika julkaista ne vaikka verkossa, niin näkyisi, millä asteella ja millä keinoin tuo ”yllytys uuteen vallankumoukseen” oikein tapahtui. Nyt niidenkin kohdalla toistetaan vain uhrkertomus sensuroinnista. Sinänsä sisällissodan, sen jälkitilanteen ja lapualaisvuosien yleiskuvat ovat havainnolliset ja asiallisesti toteavat. Paitsi, että kommunistit ja NL olivat viattomia, ja oikeiston toimenpiteet, muun muassa kommunistien toimintakielto 1930, syntyivät taas ikään kuin aivan ilman aiheita.

Lopussa Seppälä mainitsee ilmiöitä, jotka eivät koskaan päässeet TNL:n piiriin, kuten teatteriryhmien ensimmäinen aalto. Seppälä perustelee sanomalla, ettei TNL:n piirissä teatteria nähty ensisijaisesti julistuksen kannalta. Näin varmaan oli, mutta olihan siinä mukana myös se poliittinen torjunta, jonka taistolaiset saivat Sorsan hallitusten Suomessa kohdata. Tässä päivässä on kiintoisa se

tieto, että TNL:n nykyiset ja uudetkin jäseneteatterit ovat koossa paikkakunnilla usein jonkun muun seikan kuin puoluepolitiikan takia, esimerkiksi lapset, nuoret tai ylioppilasteatterit tai eläkeläiset tai musiikkiteatteriin innostuneet.

Viittaukset, lähde- ja kirjallisuusluettelot tietenkin ovat kattavia ja huolellisesti tehtyjä. Kirjan kuvatoimittaja ja taittaja jäävät anonyymeiksi, elleivät sitten nämäkin taidot ole olleet Sepälän itsensä hallussa.

Saara Moisio

POSTMODERNIN JÄLKIÄ SUOMALAISESSA TANSSISSA

LIISA PENTTI & NIKO HALLIKAINEN (TOIM.)
POSTMODERNI TANSSI SUOMESSA?

Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2018.

Vuonna 2018 julkaistu Liisa Pentin ja Niko Hallikaisen toimittama antologia *Postmoderni tanssi Suomessa?* on tervetullut lisä suomalaisen tanssin historian hahmotukseen. Kirja on tulosta Pentin 30-vuotisjuhlavuoden aikaisesta *After contemporary* -hankkeesta. Kuten esipuheessakin mainitaan, kirja ei ole tyhjentävä kuvaus siitä mitä suo-

malainen postmoderni tanssi on, vaan kokoelma taiteilijapuheenvuoroja, joissa käsitellään oman työn suhdetta postmoderniin löytämättä siihen suoraa vastausta. Kirjan teksteistä välittyy se, miten postmoderni pakoilee määritelmiä ja viehättää epämääräisyydessään. Osa artikkeleista on taiteilijoiden oman työnsä reflektioita, osa haastatteluita ja osassa tyyli lähenee tutkimusartikkelia. Lukijalle tämä vaihtelu on mielekästä.

Tanssin katsojana ja katsojakokemuksia tutkivana lukijana sijoitan kirjan jatkumoon julkaisuja, joissa tanssitaiteilijat avaavat uraansa, taiteellista ajatteluaan ja lähtökohtiaan vastaamalla ennalta määriteltyihin kysymyksiin. Vastaavia teoksia ovat muun muassa Hannele Jyrkän toimittamat *Tanssintekijät* ja *Nykykoreografin jalan-*



*jäljissä*¹. Pentin ja Hallikaisen toimittaman kirjan kohdalla tehtävänanto on ollut hyvin avoin: joko vastata kysymykseen postmodernista tai muotoilla se uudelleen suhteessa omaan taiteilijuuteen ja historiaan. Tanssitaiteilijoiden työtä avaavista kirjoista *Postmoderni tanssi Suomessa?* eroaa siinä, että tekijät pyrkivät muodostamaan suhdetta historiaan. Kirjaa voisikin olla hyvä lukea rinnakkain tai lomittain Aino Kukkosen *Postmoderni liikkeessä* -väitöskirjan² kanssa, jos haluaa saada kattavampaa käsitystä siitä miten postmodernin vaikutteita suomalaisessa tanssissa voisi hahmottaa. Yksistään kirja avaa suomalaista tanssihistoriaa taiteilijoiden muistin pohjalta. Lukijalle jää kuitenkin tehtäväksi muodostaa kokonaiskuva, jos sellaisen haluaa saada. Toimittajat mainitsevatkin, että kirja on itsessään teos, jonka erilaisista teksteistä lukija voi muodostaa ”limittyviä, yhteen tulevia ja ristiriitaisiakin rihmastoja eri äänten välille”³.

Lukukokemuksessani kirja jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen puolisko muodostuu 1980-luvulla aloittaneiden tekijöiden Liisa Pentin, Jaana Irmeli Turusen, Kirsi Monnin, Annika Tudeerin, Riitta Pasanen-Willbergin, Soile Lahdenperän, Paula Tuovisen ja Sanna Kekäläisen teksteistä ja haastatteluista. Kirjoittajat ovat valikoituneet Pentin kanssa samaan aikaan uransa aloittaneista ja osittain yhteisestä opiskelutaustasta ponnistaneista tekijöistä. Välissä on Hilde Rustadin ja Hanna Järvisen postmodernin tanssin historiaa käsittelevät artikkelit. Loppuosassa 2000-luvulla uransa aloittaneet tanssitaiteilijat Elina Pirinen, Anna Torkkel, Masi Tiitta ja Sonya Lindfors pohtivat työtään ja suhdettaan postmoderniin.

Terminä *postmoderni tanssi* todetaan monessa kohtaa vaikeaksi määritellä. Koska johonkin määritelmään oma työnsä pitää suhteuttaa, moni kirjoittajista viittaa Sally Banesiin⁴ ja 1960-luvulla Judson Dance Theatreen kuuluneisiin tanssijoihin. Käsitteenä postmoderni tanssi määritellään siis pohjoisamerikkalaisen tradition mukaan. Keskeisenä siinä nähdään asettuminen vastakohtaksi modernin tanssin

1 Jyrkkä 2005; 2011.

2 Kukkonen 2014.

3 Pentti & Hallikainen 2018, 17.

4 Banes 1987.

tekniselle taituruudelle. Ajoittain puhutaan myös uudesta tanssista ja nykytanssista. Alkupuolen kirjoittajat jäljittävät postmodernin vaikutteita taiteeseensa käymällä läpi koulutustaan, opettajiaan ja tekniikoita, joita työssään ovat käyttäneet. Osalle (Pentti, Turunen ja Pasanen-Willberg) on yhteistä opiskelu 1980-luvun alussa Amsterdamin teatterikoulussa tanssin osastolla, joka tunnetaan nimellä School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO). Nekin, jotka eivät käyneet Amsterdamin koulua mainitsevat koulun kesäkurssit. Taustaa löytyy myös klassisesta baletista ja moderneista tekniikoista, mutta yhteistä kaikille kirjoittajille on halu irrottautua niistä. Koulutuksessa painopiste on ollut tekniikoissa, jotka keskittyvät keho-mieli-yhteyteen, tanssijan omaan liikkeeseen ja sen vapautumiseen. Tanssiteoksissa korostetaan prosessimaisuutta. Tiettyjen samojen määritelmien toistuminen teksteissä saattaa ajoittain tuntua lukijasta puuduttavalta. Kiinnostavinta antia ovat reflektiiviset toteutuneista tanssiteoksista, ajan kuvaukset ja tanssitaiteilijoiden verkostojen hahmottuminen. Kirjoittajat ovat toimineet toistensa yhteistyökumppaneina ja opettajina. Lopulta reitit tanssitaiteilijan ammattiin ovat olleet moninaiset.

Kirjoittajia yhdistää myös kokemus toimimisesta vastarintana suhteessa vallitseviin käsityksiin tanssitaiteesta 1980-luvulla ja 1980- ja 90-lukujen vaihteessa. Toisaalta ajan ilmapiiriä kuvataan ankarana, toisaalta innostavana kun taidekentässä oli paljon uutta ja vaihtoehtoista kuhinaa. Ilmapiirin ankaruus liittyy tanssitaiteilijoiden kokemuksiin teostensa ristiriitaisesta ja ajoittain tyrmävästä vastaanotosta. Tekijöiden näkökulmasta kriitikot eivät vaikuttaneet ymmärtävän tai osaavan tulkita teoksia niin kuin tekijät olivat ajatelleet. Tekstien pohjalta tulee näkyviin se, miten uusi ja erilainen taiteessa kohtaa vastustusta törmätessään vallitseviin käsityksiin siitä, mitä taidetanssi on kriitikoiden näkökulmasta. Vallitsevien näkemysten haastaminen on kuitenkin myös uuden ja erilaisen tehtävä. Kirjan tanssitaiteilijat ovat haastaneet käsityksiä koreografista auktoriteettina ja tanssijasta tämän ilmaisun välineenä, sekä suorittavasta, teknisestä taituruudesta taidetanssin ainoana oikeana lähtökohtana.

Hilde Rustadin ja Hanna Järvisen tanssihistorian kirjoitusta käsittelevät artikkelit auttavat lukijaa suhteuttamaan tanssitaitei-

lijoiden tekstejä laajempaan kontekstiin. Rustadin artikkeli avaa Marcel Duchampin vaikutusta postmoderniin tanssi-improvisaatioon ja siten kehottaa tunnistamaan eri taidemuotojen väliset yhteydet myös tanssihistorian kirjoittamisessa. Rustad näkee, että näiden yhteyksien tunnistaminen auttaa taiteilijaa ymmärtämään omaa tilannettaan ja toimintaansa suhteessa traditioon. Näenkin, että kirjan alkupuolen tekstit ovat vahvasti pyrkimystä ymmärtää omaa taiteellista toimintaa kolmen vuosikymmenen ajalta. Niissä painopiste on oman opiskelutaustan ja eri tekniikoiden harjoittamisen sekä jakamisen vaikutuksissa omaan kehoon ja tekemisen tapaan. Hanna Järvinen taas haastaa tekstissään postmoderni tanssi -termin käytön suomalaisessa kontekstissa ja peräänkuuluttaa tarvetta kriittiselle keskustelulle kotimaisen tanssitaiteen historian ymmärtämisestä ja merkityksistä. Toki tanssihistoriaa olisi vielä paljon kirjoitettavana tämän ymmärryksen tavoittamiseksi.

Järvinen muistuttaa, että amerikkalainen postmoderni tanssi, johon moni alkupuolen kirjoittajistakin viittaa, asettui amerikkalaisessa kontekstissa modernin tanssin perinnettä vastaan. Vastaava perinne puuttui 1980-luvun alkupuolella Suomesta, joten tarpeellista olisi kirjoittaa enemmän auki sitä historiaa, jonka kautta eri termien käyttö nykyhetkessä merkityksellistyy. Järvisen huomio siitä, että tyylikausiluokittelut ovat sekä tapa ilmentää toistuvuutta, että vahvistaa illuusiota toistumattomuudesta nostaa osuvasti esiin eri luokitteluiden paradoksin⁵. Tämä paradoksi tavallaan toistuu myös itse kirjassa kokonaisuutena. Järvisen tekstiä lukiessa tulee tunne, että se olisikin ollut hyvä lukea heti ensimmäisenä. Lukijoilla toki on vapaus valita järjestys, jossa he lukevat teoksen artikkelit. Suositellenkin harkitsemaan lukemisen aloittamista keskeltä Rustadin ja Järvisen artikkeleista. Niiden jälkeen tanssitaiteilijoiden tekstejä lukiessa voi pohtia kirjoitusten suhdetta tanssihistorian kirjoittamiseen sekä sitä, minkälaista tanssihistoriaa taiteilijoiden oman työn reflektiosta voi muodostaa.

Sukupolvien välinen ero huokuu kirjan alkupään ja loppuosan välillä. Tämä on siinä mielessä kiinnostavaa, että oletetusti osa alkupään

5 Järvinen 2018, 224-225.

kirjoittajista on toiminut loppuosan kirjoittajien opettajina. Alkupuolen kirjoittajat kuvaavat teksteissään omana opiskeluaikanaan kokemaansa halua irrottautua baletin ja modernin tanssin tekniikoista opiskelemalla vaihtoehtoisia tapoja tutkia omaa kehoa ja liikettä. Reflektoidessaan uraansa ja tekemiään teoksia kirjoittajat pohtivat olivatko teot postmoderneja. Loppuosan nuoremman sukupolven tekijöiden teksteissä taas välittyy halu irrottautua postmodernista, välttää kategorisointia ja asettumista käsitteen alle. Toistaako historia itseään? Haluaako uusi sukupolvi olla aina vastavoima edelliselle? Siltä lukijasta vaikuttaa.

Teoksen loppuosa muodostuu neljän tanssitaitelijan Elina Pirisen, Anna Torkkelin, Masi Tiitan ja Sonya Lindforsin teksteistä, joista lukijalle avautuu 2000-luvulla uransa aloittaneiden tanssitaitelijoiden ajattelu. Tyyli luokittelun paradoksi ilmenee teksteissä siinä, miten kirjoittajat vastustavat oman työnsä määrittelyä postmoderniksi. Samaan aikaan he kuitenkin joutuvat myöntämään postmodernit vaikutteet työssään ja toistavat määritelmiä sille ominaisista tekniikoista, vapaudesta, moninaisuudesta, tyylien sekoittumisesta ja valtarakenteiden haastamisesta. Erityisesti Pirisen vuodatuksenomaisesta tekstistä huokuu halu pyristellä irti postmodernista. Torkkellelle kysymys postmodernista ei ole ajankohtainen vaan mielekkäämpää on keskittyä olemisen dynamiikkoihin, asioiden pulppuamiseen, aaltoiluun, vähenemiseen ja voimistumiseen. Tekstistä välittyy vahvasti se, että Torkkelin taiteellisen ajattelun ja toiminnan juuret ovat Amsterdamissa sekä kirjan alkupuolen tekstien perusteella postmoderniksi mielletävissä tekniikoissa.

Tiitta taas avaa taiteellisen toimintansa juuria lähtien taidemusiikin opinnoista ja postmodernin määrittelystä siellä. Tässä kohtaa esiin nousevatkin kiinnostavasti eri taidemuotojen väliset yhteydet ja eroavaisuudet. Lopulta Tiitalle vastakkainasettelu modernin ja postmodernin välillä on edelleen jatkuvaa liikettä taidemuodosta riippumatta. Omassa toiminnassaan Tiitta paikantaa itsensä modernille tanssille ominaisen kyvykkyyden ihanteen kyseenalaistajaksi. Lindfors näkee postmodernin tanssin lähtökohtaisesti valkoisten länsimaisten instituutioiden määrittelemänä taidemuotona, jota hän haluaa ravistella. Samaan aikaan hän joutuu myöntämään tasapainoilun taiteilijana instituutioissa, jotka eivät enää hyljeksi hänen

töitään, mutta voivat silti hylkiä mustuutta. Toisin kuin varttuneempien tekijöiden teksteissä, kriitikoiden vastustusta ja kokemusta ristiriidoista vastaanoton kanssa - Tiitan tekstiä lukuun ottamatta - ei suuremmin välity. Ne haasteet, joita vastaan tämän sukupolven taiteilijat toimivat ovat kiire, jähmeät rahoitusrakenteet ja jatkuva vaatimus uuden luomiselle. Toki näistä mainitsevat myös alkupuolen kirjoittajat. Pohjimmiltaan teksteistä välittyy se, että 1980-luvulla uransa aloittaneet ovat vahvasti luoneet pohjan 2000-luvulla uransa aloittaneille tanssitaiteilijoille. Aikoinaan uusiksi ja vaihtoehtoiksi mielletyt tanssitekniikat ovat institutionalisoituneet. Vaikka postmoderni edelleen pakenee määritelmiä, uudempi sukupolvi mieltää sen tanssissa joksikin, jota vastaan pitäisi toimia.

Pentti ja Hallikainen ovat halunneet tehdä teoksen, joka kuvaa tekstien sisällöissä ja muodoissa tekijöiden moninaisuutta. Kirjan luettuani jäin kuitenkin kaipaamaan sellaista tekstiä, joka olisi tuonut mukaan katsojan kokemuksen postmodernista suomalaisessa tanssissa. Kirjoittajat käsittelevät teostensa vastaanottoa toki omasta tekijänäkökulmastaan. Se, miksi taiteilijat joutuivat kohtaamaan vastustusta ja ristiriitoja kriitikoiden suunnalta mielestäni kaipaisi syvällisempää analyysia ja reflektiota kuin vain toteamusta, että kriitikot ymmärsivät väärin. Artikkelini, jossa vastaanottoa olisi analysoitu tarkemmin, olisi auttanut muodostamaan monipuolisempaa käsitystä siitä, minkälaista dialogia taiteilijoiden teokset kävivät yleisön, kriitikoiden ja ympäristön kanssa. Tiettyjen tyylikausien määrittelyt syntyvät aina suhteessa vastaanottoon, vaikka määrittelyjä haluttaisiinkin välttää. Vastaanotto taas kehittyy ja muokkautuu vuorovaikutuksessa taiteen muutoksiin ja kehityksiin. Siksi uskonkin, että vastaanoton käsittely analyttisemmin näiden tekstien yhteydessä olisi tanssihistorian kirjoituksellekin tarpeen. Toki voi olla, että tämä olisi täysin uusi ja oma projektinsa otsikolla "Postmodernin tanssin vastaanotto Suomessa?".

Lähteet

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press.

Järvinen, Hanna. 2018. "Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä." Teoksessa Liisa Pentti & Niko Hallikainen (toim.) *Postmoderni tanssi Suomessa?* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 209–235.

Jyrkkä, Hannele (toim.). 2005. *Tanssintekijät*. Helsinki: Like.

Jyrkkä, Hannele (toim.). 2011. *Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia*. Helsinki: Like.

Kukkonen, Aino. 2014. *Postmoderni liikkeessä: tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto. Helsinki.

Pentti, Liisa & Niko Hallikainen. 2018. "Esipuhe". Teoksessa Liisa Pentti & Niko Hallikainen (toim.) *Postmoderni tanssi Suomessa?* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 9–18.