



Pirkko Koski

Teatterihistorioitsija, aika ja konteksti: Tukholman vuoden 1966 *Puntila* eri perspektiiveistä

Teatterihistorian ominaispiirteet liittävät ja erottavat sen sekä yhteiskuntahistoriasta että muiden taiteenlajien tutkimuksesta. Kohteena on tapahtuma, ja katoavuuden tarkastelu yhdistää teatterintutkijan historioitsijaan. Mutta kyseessä on myös taideteos, mikä synnyttää historioitsijalle harvinaisia ongelmia. Mennyt joutuu arvioitavaksi myös osana taidemaailmaa taiteen tutkimuksen keinoin. Teos on kuitenkin jo kadonnut.

Teatterihistorioitsijan on etsittävä välineensä usealta suunnalta. Historian menetelmät on sovellettava ymmärtämään teatterin ominaislaatua, ja teatterianalyysin keinot on suunnattava sopimaan menneen tarkasteluun: ilmiötä ja tapahtumia lähestytään jälkien avulla. Lähteet ovat siksi teatterihistorioitsijalle erityisen tärkeitä, mikä on tuttua historioitsijalle mutta ei yhtä keskeistä niille taiteentutkijoille, joilla teos on pysyvästi tarkasteltavissa.

Nykyhetken teatterin tutkimiseen rakennetut mallit eivät aina sovi sellaisenaan historiaan siirtyneen esityksen tarkasteluun. Kuten Erika Fischer-Lichte on todennut, historiaan siirtyneitä esityksiä voidaan tarkastella lähinnä selvittämällä systeemejä normikoodien muodossa, ei rekonstruoida esitysten merkkiverkostoa.⁽¹⁾ Konteksti muodostuu erityisen merkittäväksi. Keskeiset kysymykset ja menetelmien päälinjat ovat silti paljolti samoja kohteen ajoituksesta riippumatta.

Historiallinen analyysi kuuluu taidemuodon katoavan luonteen vuoksi teatterintutkimuksen valtavirtaan. Teosluonne taas on vaikuttanut siihen, että historiaa lähestyttäessä on usein omaksuttu taiteentutkimuksessa yleisiä menetelmiä. Tutkijoiden yhteiset keskustelut kohdistuvat sisältöjä useammin menetelmiin ja näkökulmiin, jotka voivat yhdistää tutkijoita hyvin erilaisilta alueilta. Kun tutkimuskenttä on maantieteellisesti, ajallisesti ja taidemuodon ominaislaadun suhteen hyvin laaja mutta kansainvälinenkin tutkijayhteisö verrattain pieni, näin oletettavasti löydetään mahdollisimman monia yhdistävät

kohteet. Esimerkiksi syksyllä 2002 American Society for Theatre Researchin kongressin historiasektiossa tarkasteltiin, kuinka historioitsija toimii menneen ja nykyisen "mielikuvituksen" (imagination) rajoissa. Teatteriesitystä koskevat dokumentit eivät ole sellaisenaan, itsenään, todistuskappaleita tai faktoja vaan tulevat sellaisiksi tutkijan tahdosta — tutkija sallii määrittelyn tapahtua. Kenen agenda ja mikä agenda on kyseessä? Miten tapahtuma ja todistusaineisto luodaan toisistaan? Mennyt nähtiin kenttänä, jolla tapahtunutta luodaan kertomalla yhä uudelleen. Ymmärtämisen edellytyksenä on tuntee historiallisen ajan lisäksi taideteoksen asema omana aikanaan.

Monet teatterintutkijoiden ongelmat ovat historioitsijalle perusasioita, mutta itsestäänselvyydet joutuvat teatteria tutkittaessa uuteen ja ongelmalliseenkin valoon. Hella Wuolijoen ja Bertolt Brechtin yhdessä kirjoittaman näytelmän *Herra Puntila ja hänen renkensä Matti* esitys Tukholman Dramatenissa 1966 havainnollistaa tätä asiantilaa. Näytelmällä on useaan maahan ulottuvat juuret: Sen ovat kirjoittaneet virolais-suomalainen Wuolijoki ja saksalainen pakolainen Brecht. Kirjoitusprosessi kesti useita vuosia ja synnytti useita versioita. Näytelmä on käännetty kielestä toiseen, esitysaika on kirjoitusaikaa paljon myöhempi ja kirjallinen teos on muuttunut uudeksi taidemuodoksi, teatteriesitykseksi. Näytelmää/esityksiä on tutkittu usean vuosikymmenen ajan eri maissa, ja tutkimustulokset ovat heijastuneet uusiin tulkintoihin ja niiden tutkimiseen. Sekä yhteiskunta että teatterin suuntaukset ovat prosessin aikana muuttuneet radikaalisti.⁽²⁾ Vaikka *Puntila* on erityisen kompleksinen tapaus, samat ongelmat, useimmiten pienemmässä mittakaavassa, kohtaavat teatterihistorioitsijaa yleensäkin.

Kungliga Dramatiska Teaternin *Herr Puntila och hans dräng Matti* -näytelmän ohjasi yhteiskunnallisista tulkinnoistaan tunnettu, taiteellisten saavutuksiensa vuoksi erittäin arvostettu teatteri- ja elokuvaohjaaja Alf Sjöberg, joka oli myös Brecht-asiantuntija. Esitys ajoittuu ruotsalaisen Brecht-kiinnostuksen alkupuolelle ja sijoittui Dramatenin Brecht-sarjaan.

Tarkastelen Tukholman *Puntila*-esityksen lähteitä tehden niiden pohjalta tulkintoja teoksesta ja tapahtumasta nykyhetken tutkimuskäytäntöjen ja teatterikäsitteiden puitteissa. Tavoitteena on ymmärtää esitystä aikalaisten kokemuksenä mutta myös arvioida sitä laajemman teatterihistorian osana. Tämän näytelmän kohdalla kontekstin merkittävä osa on intertekstuaalisuus, joka johtaa useaan suuntaan, esimerkiksi kirjoittajien ja muiden tekijöiden käsialan arvioimiseen esityksessä, jopa ongelmaan taideteoksen tekijyydestä: Brecht, Wuolijoki, Sjöberg, muu(t)?⁽³⁾

Kungliga Dramatiska Teaternin arkisto on tallentanut ja järjestänyt tutkijan helposti tavoitettavaksi runsaasti *Puntila*-esitystä koskevia eritasoisia lähteitä: esimerkiksi ohjaajan, kuiskaajan ja järjestäjän käyttämät tekstikirjat (pääkirjat) muistiinpanoineen, valokuvia, asiakirjoja ja lehtikirjoituksia. Mikä tekee ne "faktoiksi", mistä ne ovat "faktoja"? Millaisten oletusten puitteissa nämä lähteet kertovat menneestä tapahtumasta? Millaisia tulkintoja syntyy ajan yhteiskunnallisen ja teatterillisen kontekstin, millaisia esityksen taideteoksen ominaisuuksien analyysin näkökulmista? Esityksen toteutuminen on varmaa ja aineisto epäilemättä läheisessä suhteessa teokseen tai sen osatekijöihin. Kuva jää silti vajaaksi ja pirstaleiseksi. Saamme tiedon tapahtumasta, mutta sen merkityksen arviointi edellyttää luovan asiantuntevan mielikuviuksen käyttöä.

Seuraavat esimerkit ohjaajan pääkirjasta havainnollistavat, kuinka teatterillinen konteksti synnyttää erityisiä lähteitä koskevia kysymyksiä. *Puntilan* kohdalla brechtiläisyys nousee keskeiseksi ongelmaksi. Esimerkiksi:

- esityksessä laulu *Kesäpäivä Kangasalla* muuttuu pian alun jälkeen Ruotsin kansallislauluksi. Onko kyseessä tulkinnan brechtiläisyys, yhteiskunnallisen kontekstin painottaminen?
- musiikki ja lavastus näyttävät rinnastavan esityksen keittiökohtauksen August Strindbergin *Neiti Julien* tapahtumiin. Edellyttääkö yhteyden ymmärtäminen ohjaaja Sjöbergin vähän aikaisemman elokuvan tuntemista ja jos edellyttää, muodostuuko teoksesta itse asiassa kaksi versiota vastaanottajan asiantuntemuksesta riippuen?

Alf Sjöberg oli tunnettu yhteiskunnallisista tulkinnoistaan ja Brechtin näytelmien ohjaajana. Lähteiden merkitys on verrattain selvä, jos niitä luetaan brechtiläisessä normistossa. Mutta entä jos näin ei tapahtunut itse esityksessä? Teatterihistorian tutkija ei voi rajata tarkasteluaan tekijöiden muokkaamiin lähteisiin, mutta hän saattaa kohdata vastaavanlaisen ongelman yleisempänä: pohjata analyysinsä omaan teatterilliseen erityisasiantuntemukseensa, jota tapahtuman vastaanotossa ei todellisuudessa juuri esiintynyt. Ohjaajan merkinnöin varustettu näytelmäteksti on melko suurella todennäköisyydellä toteutettu esityksessä, erityisesti kun kuiskaajan kappale vahvistaa kommentit, mutta ovatko menettelyt "tapahtuma", elleivät muut osanottajat ja erityisesti katsojat näe tulkintojen merkitystä?

Tutkijalla on käytössään aikalaiskommentteja erityisesti kritiikkien muodossa. Ne kertovat ammattikatojan kokemuksesta mutta eivät dokumenttien tavoittein. Kritiikit voivat vahvistaa käsitystä tapahtumista, mutta niiden funktio on toinen. Kiinnostavaksi on myös, jos kukaan kriitikoista ei osoita kokeneensa esitystä tekijöiden ilmaisemien tavoitteiden mukaisesti.(4)

Sjöbergin ohjauksesta on runsaasti valokuvia, jotka vahvistavat pääkirjojen antaman kuvan, erityisesti esityksen muodostumisen erillisistä symbolikuvien lavastetuista kohtauksista, mikä viittaa brechtiläiseen tulkintaan.

Muutammat valokuvat jäävät ilman lisäselvityksiä pääkirjan rinnallakin arvoituksiksi. Esimerkiksi näytelmän loppu, jossa Puntila istuu hajotetun kirjastonsa pöydälle kasatulla "harjulla" taustanaan kaltereita muistuttava heijastuskuva, ei avaudu tekstiä lukemalla. Myöhempi Alf Sjöbergin haastattelu osoittaa, että kuvasta syntyvä tulkinta on "oikea"; ohjaaja on halunnut kertoa kuinka myös Puntila, ei vain Matti, on yhteiskuntaluokkansa vanki. Tulkinta on ristiriidattomassa linjassa suhteessa Brechtin ajatuksiin, mutta "tapahtuiko" näin, kokivatko osanottajat kuvan samalla tavalla? Kriitikot eivät näytä havainneen tarkoitusta.



Kuva: Dramatenin Puntila-esitys vuodelta 1966

Teatteria koskevien "alkuperäisten" lähteiden suhde tapahtumaan siis aukeaa teatterin toimintamuotojen tuntemisen avulla, jos aukeaa. Reseptioestetiikan sääntöjen mukaan "hyvä" taideteos ei koskaan täysin vastaa odotuksia, vaan tietty katsojaa aktivoiva etäisyys/aukkoisuus/ristiriita on esteettisen kokemuksen edellytys.⁽⁵⁾ Miten jäljelle jäänyt todistusaineisto voi olla "aukotonta", jos teos — tekijöiden toteutuneet tavoitteet — saa merkityksensä vasta tapahtumana, jossa katsojat ovat osallisia? Voidaanko lähteiltä edellyttää kattavuutta ja yksiselitteisyyttä, jos yllätyksellisyys on taiteellisuuden arvokriteeri?

Kontekstualisoiminen saa teatterihistoriassa monitasoisen sisällön. Teatteriesityksen sosiaalisen ympäristön rinnalla on arvioitava sen tapahtuma-aikana hallitsevat teatterin tekemistä koskevat käytännöt ja normit. Ammattikatsojien, kuten kriitikoiden ja ns. suuren yleisön kokemukset voivat olla ryhminäkin erilaiset, sillä katsoja tarkastelee esitystä suhteessa omiin kokemuksiinsa, vastaanottokehukseensä. Saattaa myös olla, että esitystä koskevat lähteet liittyvät kirjalliseen tekstiin eivätkä esitykseen tai koskettelevat rajattuja esityskäytäntöjä (tässä yhteydessä brechtilläisyyttä) monipuolisten tulkintamahdollisuuksien sijaan.

Vuoden 1966 *Puntila*-tulkinnan tarkastelun taustaksi on kiinnostavaa vielä nostaa ensimmäinen ruotsalainen kommentti näytelmästä. Hella Wuolijoen arkistossa syksyn

1940 kilpailuversion (Wuolijoki ja Brecht muokkasivat silloin näytelmän suomalaiseen näytelmäkilpailuun; vuotta voidaan pitää lopullisen näytelmän ensimmäisen version syntyaikana) välissä on 25.6.1942 päivätty ruotsinkielinen O. Wieselgrenin arvio, jossa näytelmän nimi esiintyy saksaksi. Se kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Hella Wuolijoki har med sitt skådespel Der Herr Puntila und sein Knecht skrivit en *originell* hymn till den *nationalfinska alkoholismen*. Huvudpersonen är en groteskkomisk figur, som väl skall symbolisera den *finska urkraften* i dess våldsammaste *ursprunglighet*. Han dricker hejdlöst, regerar över sin omgivning efter godtycke och kräver despotisk bestämmanderätt över allt i sin närhet, inklusive sin dotter Eeva, hennes fästman attachén och chauffören Kalle Aaltonen. Stycket består av en serie bizarra scener ur herr Puntilas liv, där han skry[?] och hans alkoholism utgöra det sammanhållande ledmotivet. Möjligen kan stycket spelas i Finland och *där* roa publiken, men utom Finlands gränser är det fullkomligt ospelbart. (Kursiivit lisätty.)

Kirjoittaja oli Ruotsissa asunut suomenruotsalainen.(6) Hänen visionsa eri puolilla maailmaa esitetyn näytelmän menestymisen mahdollisuuksista osui väärään, mutta käsitys suomalaisuudesta ja humalasta näytelmän keskeisinä teemoina on kiinnostava ja osoittautuu eri tarkasteluissa merkitykselliseksi. Esimerkki osoittaa tietämättömyyttä Brechtistä kirjoittajana ja kenties henkilönäkin. Vuoden 1966 esityksestä taas tuskin löytyy lähteitä, joissa tämä seikka olisi tuntematon, mutta kuva suomalaisuudesta näyttää muuttuneen hitaammin, erityisesti kun kyseessä on näytelmän kuvauskohteelle läheinen maa Ruotsi. On myös huomattava, että kirjallinen draama voi näyttämötoteutuksena saada hyvin erilaisia muotoja. Dramatenin vuoden 1966 tulkinta osoittaa sen konkreettisesti.

Aineisto vuodelta 1966

Alf Sjöbergin omassa ennakkoinformaatiossa, joka välittyi lehdistötilaisuuden kautta julkisuuteen, brechtiläisyys oli hallitseva käsite. Se muotoutui Sjöbergin oman ohjauslinjauksen mukaiseksi, tyylin, jota hän kutsui "sitaattien" käytöksi. Wuolijoen näytelmä oli materiaali, jota Brecht käytti sitaattien tavoin omassa näytelmässään. Brechtin valtarakennelma oli sijoitettu suomalaiseen ympäristöön: "Här är det altså insatt i finländsk miljö och med genuint finländska figurer: En blandning av lekfull lyrisk djärvhets och politisk engagemang."(7) Sjöberg paljasti oman tapansa siteerata myös kertomalla sillin ylistyskohtauksen värittämisestä *Yövirtija*-taulun lavastuksella, Strindbergin *Neiti Julien* käyttämisestä keittiökohtauksessa ja Chagallin

viulua soittavan lehmän ripustamisesta Puntilan morsiamien kohtaukseen.(8) Esitystä koskevien dokumenttien perusteella näyttää siltä, että esimerkit luonnehtivat hyvin Sjöbergin ohjauksen yleissävyä.

Teatterin käsiohjelman henki välittyy Sjöbergin ilmaisemille pyrkimyksille ristiriitaisena, sillä suomalaisuutta tuotiin esiin monella tavalla ja korostetusti. Käsiohjelma on poikkeuksellisen tukeva tietopaketti Wuolijokea, Brechtistä ja brechtillisestä teatterista. Wuolijokea koskeva informaatio on pääasiassa yhteiskunnallista, Brechtä koskeva teatteriinkin liittyvää. Näytelmä esitellään muodossa "av Bertolt Brecht — efter ett pjäsutkast av Hella Wuolijoki", mikä voidaan ymmärtää kahdella tavalla mutta tarkoittanee Wuolijoen varhaista näytelmäversiota *Sahanpuruprinsessaa* (vaihtoehtona Wuolijoen kesällä 1940 Brechtille saksaksi sanelema teksti) taustatekstinä. Käsiohjelmassa on painettuna kirjailijoiden toukokuussa 1941 yhteisestä tekijyydestä allekirjoittama sopimus, ja näytelmän agentti kertoo, ettei teatteri ole sidottu pitäytymään vain Brechtin nimeen. Samalla painotetaan, että tulot jaetaan tasan kirjailijoiden kesken. "Huvudsaken är att Hella Wuolijokis namn inte glöms."(9)

Käsiohjelman avausartikkelin on kirjoittanut Väinö Linna, jonka teokset olivat saavuttaneet mainetta myös Ruotsissa. Hän paneutui vakavasti *Puntilan* maailman ja Suomen vertailuun. Lukijoille tehtiin selväksi, ettei kohtuuton alkoholinkäyttö ollut Suomessa suurtalonpoikien piirissä tavallista, vaan päin vastoin luterilaiset puritaaniset arvot olivat kunniaa. Linna näki Puntilan dualismin (useimmin: humalassa joviaali, raittiina kapitalistinen riistäjä) suomalaisena mutta aivan uudella tavalla: juopunut Puntila on kansaa rakastava idealisti, kun taas raittiutus tuo esiin realismin ja välttämättömyyden myydä kaunista metsää. Idealisoitua maailmaa katsotaan kaukaa, Hattelman harjulta, joka "är något av det mest oförgångliga, sublimes och värdefulla som över huvud taget han letas fram i världen". (10) Puntila on talonpoika ja pyrkii ylöspäin, keinoina tyttären kasvatusta ja tämän pääsy yhteiskunnan huippua edustavaan diplomaattiin. Humalassa hän hylkää pyrkyryyden ja antautuu luontaisten kansanomaisten vaistojensa varaan. Linna myös näki Puntilan ristiriidan eettisen individualismin pohjaavan konventionaalisen moraalin ja valtaan ja intresseihin liittyvän sosiaalisen käytöksen välisenä. Matin hahmo tulkitaan kokeneeksi, rajat tuntevaksi työläiseksi. Suomalainen kansallisylpeys kenties sai Linnan liittämään artikkelinsa loppuun ajallisen varauksen: "Jag skulle dock poängtera, att det i stort sätt är fråga om en sanning från i går."(11) Esitysaikana Puntila olisi jo hänen mukaansa joutunut neuvottelemaan luottamusmies-Matin kanssa kompromissista.

Käsiohjelman artikkelit toivat esiin huomattavan laajasti Wuolijokea koskevaa tietoa, mutta osoittavat asiatiedot yksityiskohdissa usein epätarkoiksi tai vääriksi. Wuolijoen salanimen käyttö ulotetaan koko 1930-luvun ajaksi, kun se

alkoi 1936 ja erityisistä syistä; kaikkia näytelmiä ei tunneta jne. Esimerkiksi Greveniuksen artikkelissa ilmenevä vihjaus siitä, että Wuolijoen asemassa näytelmälle olisi 1940-luvun lopulla löytynyt helposti esittäjä ja esittämättä jättämiseen oli joitakin salaperäisiä kirjailijoiden välisiä syitä,(12) on ymmärrettävä mutta pohjaa Suomen yhteiskunnallisen tilanteen ja suomalaisten 1940-luvulla Wuolijokea koskeneiden pinnanalaisten antipatioiden huonoon tuntemukseen. Tekstivertailuja varten ei myöskään ollut käytettävissä myöhemmin löytyneitä käsikirjoituksia. Kokonaisuutena ottaen virheillä on vähän merkitystä. Wuolijoen nimi on näkyvästi esillä.

Näytelmän esityshistoriaa arvioitaessa teatterin jakaman informaation, itse esityksen aineiston ja vastaanottoon liittyvien kritiikkien toisistaan poikkeavat tiedot tuottavat kokonaisarvion tekijälle ongelmia. Esityksen kriitikot näyttävät tunteneen annetun aineiston pääkirjoja lukuun ottamatta, ja erityisesti ohjaajan tarjoama lukutapa on usein omaksuttu. Toisaalta kritiikeistä välittyy huomattavan vahva suomalaisuuden korostus, jonka lähteenä voi olla sekä suora kokemus että käsiohjelman synnyttämä mielikuva.

Hämmästyttävintä on, että vain kaikkeen aineistoon ilmeisen hyvin perehtynyt kriitikko B.O. Strömstedt(13) viittasi näytelmän esitysympäristöön Ruotsiin. Muut eivät kiinnittäneet huomiota siihenkään, että Hattelmala-kohtauksen Hämettä ylistävä laulu (joka suomenruotsalaisen Runebergin kirjoittamana oli ruotsalaisille lähes kansalliskirjallisuutta) muuttui pian alettuaan Ruotsin kansallislauluksi. Jos tapahtumaympäristönä ei korostettu suomalaisuutta, kuten useimmin tehtiin, katseet käännettiin Ruotsin sijasta näyttämölle ja teatteriin: brechtalaisyyteen ja poliittisen teatterin arviointiin todellisen yhteiskunnan sijasta. Sjöbergin korostettu *Neiti Julie* -sitaatti koettiin teatterinomaisena lisänä, vaikka tavoitteena oli ehkä ollut Matin ja Eevan yhteiskunnallisen eron korostaminen. Tähän kenties vaikutti se, että Wuolijoen "luonnollisesta hämäläistyöstä"(14) oli rakennettu karrikoitu kalsea mannekiini, joka ilmiselvästi oli Matin yhteiskunnallisesta asemasta käsin saavuttamattomissa. Yhteiskunnallisen eron selventämiseksi ei tarvittu *Neiti Julien* tapaista rinnastusta, joka vertautui siksi pikemmin esityksen teatricalismiin. Kohtaus näyttää silti jääneen ruotsalaiseen kulttuurimuistiin, sillä *Puntilaa* luettiin vielä 1990-luvulla *Neiti Julien* läpi.

Kritiikkien perusteella arvioituna esityksen poliittisuus ilmeni selkeimmin Matin tulkinnassa. Thommy Bergrenin Mattia pidettiin mallityöläisenä, jonka tulkinnan vaarana oli liikakin idealisointi. Vastakohtaisuus korostui, sillä Sigge Fürstin tulkitsema Puntila oli vain yhden kriitikon mielestä vaarallinen; yleisempi oli kuvaus ilmaisun laajuudesta ja hahmon tragikoomisesta fantasiasta. Esityksen poliittisuus oli silti näkyvää, vaikka sitä ei liitetty Puntilan hahmoon. Esimerkiksi Puntilan "morsianten" laulama *Kansainvälinen* kritiikin mukaan varmisti, jos ei muuten ymmärretty, "att arbetarna i Tavastland har ett helvete". Eräiden arvioiden

mukaan poliittisuus uhkasi tasapainoa, vaikka esimerkiksi *Matin* tulkintaa pidettiin sinänsä loistavana.(15) Kokonaisuutena ottaen sen käsittely oli kuitenkin kriittikeissä suppeata, ja muita esityksen osatekijöitä kuvattiin laajemmin.

Vastaanotto korosti näytelmän suomalaisuutta: "[--] det litet didaktiskt torra hos Brecht har fått ett tillflöde av underbar finsk frodighet med doft av björkris, bastuångor, sommarnatt, finska torparfattigdom och heroisk fyllaktighet" (16) ja "nationalkänslan, den geografiska nationalkänslan, för Finlands tusende sjöar och susande skogar osv, den är helt Hella Wuolijokis verk — liksom en massa miljö och underfundiga iakttagelser om finska människor som ger pjäsen ett privat inre liv"(17). Suomalaisuus nähtiin vahvana tekijöiden tavoitteiden vastaisestikin. Sjöbergin kosmopoliittisten rinnastusten tai ruotsalaisen esitysympäristön korostamisen sijaan viitattiin Suomeen: "[--] finns det där, Finland, det litet exotiska och fjärran Finland under foxtrotepoken, finns altigenom och blommar i sällsam skönhet [--]".(18)

Suomalaisuuden painottaminen ei voinut olla nostamatta Brechtin kustannuksella esiin Wuolijoen ja osin ohjaaja Sjöberginkin osuutta. Useat kriitikot asettuivat selvästi ohjaajaa vahvemmin yhteistyön kannalle Brechtin yksinomaisen tekijyyden sijasta. Wuolijoen ansioksi luettiin luonnonläheisyys, kansanomaisen sävy ja huumori. Yksi kritiikeistä viittasi paradoksiin, kun valtiollisesti tuettu ja vanhoillisenä pidetty Dramaten toi näyttämölleen poliittisen draaman yläluokkaisen yleisön kiittäessä esitystä. Luonnollinen johtopäätös on, että poliittisuuden katsottiin mahtuvan taiteen kehyksiin ja pysyvän erossa yhteiskunnallisista ongelmista. Tätä ajatusta kenties tuki se, että suomalaisuutta ja ohjaajan taitoa korostettiin. Teatterin käsiohjelma omalla tavallaan häivytti poliittisuutta esittelemällä laajasti Wuolijoen toimintaa.(19)

Ruotsalaisen esityksen yhteydessä kiintoisaa on se, miten asenne *Puntilan* suomalaisuuteen oli muuttunut kahdenkymmenen vuoden aikana. Wieselgrenin vuonna 1942 kirjoittama arvio oli tietysti yksityinen ja vuoden 1966 esityskritiikit julkisia, mutta oletettavasti erot eivät johtuneet vain siitä. Poliittinen ja teatterillinen tilanne oli täysin toinen. Tietoisuus Brechtistä oli lisääntynyt, ja hänestä oli tullut arvostettu poliittisena taiteilijana pidetty kirjailija-ohjaaja-teoreetikko. Sjöberg tunnettiin yhteiskunnallisesti tietoisena taiteilijana ja lisäksi Brecht-tuntijana. Hän oli kuitenkin puhdasverinen taiteilija, ei poliittinen toimija. Toista ruotsalaisten Brecht-ohjausten yhteydessä mainittua ohjaajaa Ralf Långbackaa voi luonnehtia samalla tavalla. Brechtinäisyyttä voi pitää eräänlaisena teatterillisena intertekstuaalisena linjana ja vaarattomana suoranaisille yhteiskuntasuhteille. Wuolijoki taas oli ulkomaalainen, suomalainen, eikä voinut uhata ruotsalaista yhteiskuntaa. Sekä brechtinäisen ohjaustaiteen että suomalaisuuden painottaminen häivytti mahdollisia rinnastuksia

esitysympäristöön. Valtiollisesti tuetulla Dramatenilla ei ollut aihetta huoleen, esitys ei politisoitunut vasemmistolaisin tunnuksin.

Silti suomalaisuudellakin oli teatterin leima: puhuttiin saunan tuoksusta ja koivumetsästä, ja vain satunnaisesti mainittiin humala: "heroisk fyllaktighet." Esitys oli tyylielty, eikä humala muuntunut alkoholismiksi. Tähän vaikutti myös pääroolin valloittavuus. Tilannetta voi tulkita eri tavoin. Näyttämölle kenties syntyi romantisoitu "mallimaa" ironisena vastineena Brechtin teoreettisille pyrkimyksille tai ruotsalainen ajan yleisö oli liian kohteliasta esittääkseen selkeämpää rinnastusta. Suomenruotsalaisella Wieselgrenillä ei ollut tätä tarvetta. On nimittäin myös mahdollista, että suomalaisten kansallisissa stereotyyppioissa tunnistama pinnanalainen puoli, Puntilan vetovoimaa lisäävä humalan todellinen ongelmallisuus, tiedettiin "suomalaiseksi" mutta jätettiin armeliaasti tai muista syistä mainitsematta. Yhdessä arvosteluista viitattiin siihen, että katsojat jättivät mielellään havaitsematta omaan ympäristöönsä viittaavan kritiikin, koska oli "bekvämast att bli upprörda över saker som i grunden inte angår oss särskild"(20). Esityksen ajankohtana suomalainen humala oli ruotsalaisille jokapäiväinen tuttu yhteiskunnallinen ongelma, eikä siihen oletettavasti liittynyt minkäänlaista huumoria. Rinnastus olisi ollut auttamattoman mauton. Maailma kuitenkin muuttui koko ajan, ja 1990-luvun ruotsalaisessa esityksessä voitiin huvitella jo vaurastuneen ja Ruotsin kanssa tasa-arvoisen naapurin kanssa. Silloin Dramatenin *Puntila*-esityksessä nähtiin näyttämön kokoinen Suomen lippu ja Eevan roolin tulkitsi suomenruotsia (siis luokkanäkökulmasta "väärinpäin") puhuva näyttelijä.

Tutkimuksen näkökulma vuodelta 1980

Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti on jäänyt ruotsalaistenkin teattereiden kantaohjelmistoihin, mutta selvästi osana maan Brecht-traditiota eikä suomalaisen draaman lajina. Tämä ilmenee myös tutkimuksessa. Viveka Hagnellin toimittama laaja artikkelikokoelma vuodelta 1980 on nimeltään *Brechts Puntila i öst och väst*, siis ilman Wuolijoen nimeä, ja sisältö vastaa aika pitkälle otsikkoa. Toimittaja tuntee Wuolijoen roolin: "Klart tycks vara att Wuolijoki står för cirka 80 procent av textmassan. Pjäsidén och en stor del av grunddialogen är hennes men Brechts insats är ändå avgörande, då det är han som skärpt klassmotsättningarna i pjäsen, skapat en ny proletär Matti och ersatt alla konflikters upplösning i en slutharmoni med äkta motsättningar inom rollerna", kirjoittaa Hagnell johdannossaan.(21) Teoksessa on myös Wuolijokea koskevia artikkeleita, mutta pääasiassa otsikon "Textens genetik" alla; pääsisältö unohtaa Wuolijoen. Myös esimerkiksi Ruotsissa kiitettyjä Brecht-ohjauksia tehnyt suomenruotsalainen Ralf Långbacka esitellään kappaleessa, jonka nimi on "Tre svenska regissörer". Alf Sjöbergin vuoden 1966 tulkintaa käsitellään yleisessä kritiikkikatsauksessa ja erillisenä haastatteluna.

Kritiikkikatsauksessa(22) käsitellään lähes yksinomaan poliittisia mainintoja, jotka todellisuudessa muodostivat pienen osan tekstimassasta. Niiden arvio vastaa silti kuvaa, jonka olen itse saanut kritiikeistä; ongelmallisena vain näen, ettei kuva alkuperäislähteiden perusteella ollut esitystä hallitseva. Kritiikkien lyyriset, verevät ja suomalaisuutta tai Wuolijoen roolia painottavat kuvaukset jäivät mainitsematta. Näyttää siltä, että Brechtin varjo oli niin vahva, ettei kritiikkiarvioinnin tekijä tullut käyttäneeksi omia silmiään muuta nähdäkseen.

Kiinnostavampi onkin Alf Sjöbergin haastattelu,(23) joka valottaa vuoden 1966 esityksen tavoitteita, harjoitusprosessia ja yleisemmin Sjöbergin suhdetta Brehtiin. Haastattelusta käy yllättäen selville, että Sjöbergillä oli ollut henkilökohtainen suhde Hella Wuolijokeen ja tämän menestysnäytelmään *Niskavuoren naiset*, jonka hän ohjasi 1930-luvulla. Sjöbergin suhde Brehtiin oli ristiriitainen ja heijastui Sjöbergin Brechtin näytelmiä koskeviin asenteisiin. Sjöberg oli tutustunut venäläisiin teatteritaiteilijoihin 1935 tietämättä silloin pian edessä olleista Stalinin puhdistuksista. Hän oli syvästi pettynyt Brechtin veljeilyyn Stalinin kanssa, ja näytelmien tulkintoihin siirtyi dialektinen jännite välillä "lustprinsip" ja "realitetsprinsip". Haastattelun mukaan *Fröken Julie* -sitaatti pyrki osoittamaan sensualismin liittymistä luokkakysymykseen, ja herran ja ringin vastakkaisuuden korostamisen taustalla oli tietoinen Hegelin teorian sovellus. Sjöberg näki myös Puntilan luokka-asemansa vankina, ja haastattelun kautta esityksen valokuvien vankilalta näyttävät raidat varmistuvat todella vankilaksi. *Kansainvälisen* laulamisella ei tavoiteltu Hämeenmaan surkeiden olojen korostamista vaan luokkakysymyksen osoittamista rajoja ylittäväksi ja maailman kaikki köyhät yhdistäväksi tilaksi. Arvostelijat eivät kerro kokeneensa esitystä juuri näin, ja historioitsijan ongelmalliseksi tehtäväksi jää miettiä, mikä tulkinta on todennäköisimmin lähellä todellisuutta.

Sjöbergin kertoma Wuolijoesta ei valota hänen omaa suhdettaan Wuolijoen näytelmiin, mutta Wuolijoen ja Brechtin yhteiselo kesällä 1940 saa uusia värejä. Sjöberg kertoo nähneensä silmiensä edessä Brechtin vieraana Wuolijoen kartanossa, ympärillä mukana seurannut haaremi (Brechtin pakolaisseurueeseen kuului näyttelijävaimo ja kaksi lasta sekä sihteeri ja tanskalainen näyttelijätär) ja edessään suomalaisen maaseudun yltäkyläinen ruokapöytä. Mieleen tulee Sjöbergin *Puntila*-ohjauksen ilmasta riippuva valtava ruokapöytä. Kartanoympäristön ulkoinen mukavuus oli oletettavasti ristiriidassa Brechtin sisäisen ideologian kanssa. Sehän ilmenee Brechtin omassa runossakin, jonka luettelo kartanon herkuista päättyy huonoa omaatuntoa kuvaavaan siirtymään:

Oi, voisinpa kutsua teidät, joita leireissään
Sota pitää meren takana mahat tyhjillään.(24)

Hella Wuolijokin kaikessa äidillisyydessään Sjöbergin oletuksen mukaan hämmensi Brechtiä. "Det var en oerhört spännande människa, denna våldsamma renessanskvinna som förde med sig en atmosfär av stor sultan men med originella och väldigt självständiga yttringar", toteaa Sjöberg. "Hon var en kvinna med en väldigt bred famn".(25) Wuolijoki edusti ylenpalttisuutta poliittisista mielipiteistään huolimatta.

Näytelmän Hattelmala-kohtausta on kiintoisaa tarkastella näytelmän kahden kirjailijan erilaisten taustojen valossa. Brecht tiettävästi ei koskaan käynyt Hattelmalan harjulla, mutta suostui sen sijaan kiipeämään Marlebäckin kartanon vastarannalla olevalle jyrkälle Hiidenvuorelle, jonne Wuolijoen tiedetään kannattaneen flyygelinsäkin konserttia varten. Kirjailijat voi kuvitella maisemaa ihailmassa: Wuolijoen *omia* metsiään ja lehmiään, Brechtin *Wuolijoen* omaisuutta mutta myös luonnon kauneutta. Nämä kerrostumat löytyvät myös näytelmästä *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti*, jonka realistisimmat piirteet voi sijoittaa Wuolijoen alkutekstiin ja Hämeenlinnaan. Realistisimmat maininnat nimittäin sijoittuvat oikean Hattelmalan maisemaan, johon sen kauneudesta huolimatta eivät sovi Kymin rantojen tavoin Puntilan monologin viittaukset tukkilauttoihin ja saunantuoksuun.



Kuva: Hiidenvuori

Itse asiassa on yllättävää, ettei Sjöbergin mieleen tullut *Puntilan* yhteydessä Wuolijoki, siinä määrin haastattelun luonnehdinnat Wuolijoesta muistuttavat humalaista Puntilaa ilman humalaa. Sjöbergin asennetta voi verrata Brehtiin: kaupunkilainen taiteilija, jonka yhteiskunnallinen ajattelu kulkee näyttämön kautta ja näyttämöä varten. Sukupuolikaan ei välttämättä ole merkityksetöntä. Heidän rinnallaan Wuolijoki näyttäytyy realistisessa maailmassa omalla erikoislaatuisella tavallaan toimivana luonnonvoimana. Loppukohtauksen intertekstuaalinen analyysi Sjöbergin Brecht- ja Wuolijoki-tuntemuksen valossa nostaa

tapahtumasta esiin itse teosta koskevan uuden näkökulman, yllättävän piirteen kirjailijoiden monien tutkimustenkin jälkeen epäselväksi jääneestä osuuksista näytelmän muotoutumisessa.(26) Tämän aineiston tulkinta saa vahvistusta teatterintutkimuksessa epätavallisesta lähteestä: kahden maiseman vertaamisesta, pysähtymisestä Hattelmalan näköalapaikalle ja kipuamisesta Hiidenvuoren polkuja ylös kalliolle.

Nyky näkökulma

Teatteriesityksen analysointi vuosikymmeniä esitystapahtuman jälkeen on monella tavalla ongelmallista — ja kiehtovaa. Yleisö rakentaa esitystä mielessään näyttämöllä näkemänsä pohjalta ja käyttää hyväkseen kokemuksiaan ulkopuolisesta maailmasta — joko tekijän tahdosta tai ilman sitä. Konteksti ja sen osa-alueena intertekstuaalisuus, esityksen linkit aikaisemmin koettuun ja ympäröivään yhteiskuntaan, on merkittävä tapahtumaa määritellyt, mutta samalla vähän todistusaineistoa jättänyt elementti.

Intertekstuaalisuus on sidoksissa teatterilliseen kompetenssiin, eikä siis ole ihme, että suuri yleisö tarkastellessaan näytelmää ja esityksiä osana omaa sosiaalista ja kulttuurista ympäristöään poimii erilaisia merkityksiä mitä tekijät ovat omassa strategiassaan asettaneet teoksiin tai miten ammattikatsojat ja -tulkitsijat arvioivat. Teokset näyttäytyvät erilaisina, jos niiden sidoksia teatterin käytäntöihin ei tunneta. Sekundaariteksteillä kuten kriitikoiden analyyseilla ja tutkimuksilla on silti vahva vaikutus teosten lukutapoihin. Historiankirjoittaja kohtaa tulkintatilanteen ongelmallisuuden kaksinkertaisesti: oman intertekstuaalisen kompetenssinsa ja lähteinään käyttämiensä sekundaaritekstien kautta.

Toisaalta myös konteksti on paikallinen käsite ja edellyttää tiettyä asiantuntemusta, jonka puute johtaa omanlaisiin tulkintoihin. Paikallinen voi aktivoitua silloinkin, kun tavoitteena on yleistäminen. Tämä ilmeni *Puntilan* kohdalla esimerkiksi silloin, kun Alf Sjöberg painotti isännän ja rengin vastakkaisuutta, mutta ruotsalainen yleisö tunsi itäisen naapurimaansa ja tunnisti *Puntilan* talonpoikaisuuden ja yläluokan kaipuun; suomalaisessa yhteiskunnassa suurtalonpojatkin olivat "kansaa". Samalla palattiin Wuolijoen kirjallisille ja yhteiskunnallisille juurille tekstin alkuperään kieltolakiajan Suomessa. Ralf Långbackan esittämä maininta suomalaisen materiaalin hallitsevuudesta *Puntilassa* osoittautuu käytännössä usein paikkansapitäväksi.(27)

Ralf Långbacka on painottanut marxilaisen näkökulman välttämättömyyttä *Puntilan* tulkinnassa, mikä merkitsee kriittistä asennetta henkilön humalasta riippumatta. Joutuminen *Puntilan* pauloihin johtaa kansankomediaan alkoholiongelmallisesta isännästä.(28) Näytelmä sai Brechtin kirjoittamaan kokonaisen artikkelin kansannäytelmästä. Hän

painottaa artikkelissa sitä, ettei *Puntila* ole tendenssinäytelmä ja ettei luontaista charmia saa riisua. *Puntila* on nähtävä "kansallisena henkilöihahmona", jonka luomisessa näyttelijä tarvitsee "ihmistuntemusta", "rohkeutta" ja "hienotunteisuutta".(29) Brechtin "kansallinen" on silti ilmeisesti käsitteellinen, vailla paikallistavaa sidosta, huolimatta siitä, että artikkeli on kirjoitettu Suomessa 1940. Alkoholi on kuitenkin Pohjoismaissa merkittävä kansallinen merkittäjä, ja *Puntilan* humalaan liitetään helposti suomalaiskansallinen identifikaatio. Se saa eri muotoja esimerkiksi Suomessa ja Ruotsissa, mutta paikantaminen toimii molemmissa tapauksissa. Entä jos näytelmästä kertoo alkoholiongelmasta, tuleeeko siitä automaattisesti huono? Se saattaisi muuntua uudella tavalla naturalistiseksi, mikä esimerkiksi Tukholman tulkinnassa on vältetty jättämällä viittaukset suomalaisiin häiriköihin sekundaariteksteissäkin tarkasti mainitsematta.

Ymmärrettävästi hyvin monille maailman eri puolilla *Herra Puntila ja hänen renkinsä Matti* toteutuu Bertolt Brechtin näytelmänä, jos nimelle ylipäätään halutaan panna painoa, eikä sitä kykenisi estämään Hella Wuolijoen suurin kirjaimin kirjoitettu nimi rinnalla. Nimen maininta vaikuttaa vastaanottoon, mutta uudessa kontekstissa kenties aktivoituvat silti ennakoimattomat seikat.

Kohteen lisäksi historioitsija on "ajan ja kontekstin saartama".(30) Omaan lähestymistapaani luonnollisesti vaikuttaa moni kontekstuaalinen seikka. Brecht on osa suomalaista teatteri- ja teatterintutkimustraditiota vahvemmin kuin monissa muissa Brechtia suosivissa maissa, eikä hänen asemaansa voi horjuttaa. Pidän myös luonnollisena, että (ilmeisen itsekeskeinen?) Brecht tarkasteli kaikkea mihin on koskenut osana omaa toimintaansa. Oma erityisosaamiseni liittyy silti toiseen osapuoleen Hella Wuolijokeen, ja näkökulmaa luonnollisesti muovaa suomalaisuus ja sen mukanaan tuoma kielitaito sekä kulttuurinen muisti, jotka kieltä taitamattomilta usein puuttuvat. Nämä ovat oma "menomatkeni", jonka nykyisessä pisteessä olen kohtaamassa "historian ja kulttuurin kertomuksia" Stuart Hallin ehdotuksen(31) tavoin. Painotukset ovat siksi erilaisia kuin auktorisoiduissa Brecht-tutkimuksissa.

Tukholman esitys asettuu Brechtin maailmanmaineen vahvistumisen ja yleisen poliittisen teatterin muotoutumisvaiheen ("orastavaan") aikaan. Sjöbergin tapa rakentaa esitystä on yhteydessä kysymykseen *Puntila*-näytelmän tekijyydestä, joka osoittautuu monella tavalla yhtä häilyväksi kuin konteksti — ja tavallaan jopa konstruoiduksi. Jos näytelmän synty- ja esityshistoriaa tarkastellaan Stuart Hallin "menomatkena" ja identiteetin rakentamisena, vuoden 1966 ruotsalainen esitys näyttää siirtyneen historioitsijoiden auttamana brechtiläiseen suuntaan ajan yleisön mahdollisista toisenlaisista kokemuksista huolimatta. Historiantutkijoiden teksteissä tekijöiksi nousevat Brecht ja Sjöberg, jossakin määrin näyttelijät, mutta itse esityksen analyysissä tuntuu

vahvana myös virolaissyntyisen Hella Wuolijoen suomalainen henki.

Viitteet

1. Ficher-Lichte 1992, 13-17; ks. myös Koski 1992, 20.
2. Lisää tekstin eri vaiheista ks. Koski 2000, 167-193.
3. Intertekstuaalisuuden ja kontekstin eri painotuksista ks. mm. Carlson, Lehtonen, Mylly, Nikula.
4. Kritiikit on luokiteltu sekundääri- tai tertiäärilähteiksi. Mutta jos hyväksytään Jaussin alkuaan linjaama käsitys taideteoksen merkityksen muodostumisesta vastaanottotapahtumassa, eikö kritiikki ole tapahtuman luonteisesta taideteoksesta yhtä varma todiste kuin ohjaajan intention osoittama pääkirja?
5. Mm. Varpio 1982.
6. Oscar Wieselgren oli ilmeisen konservatiivinen. Myös hänen saksalaissympatioistaan on viitteitä, mikä ei ollut tavatonta 1942 Ruotsissa eikä Suomessa. On myös huomattava, että Wuolijoen menestysdraamat tunnettiin suomenruotsalaisessa ympäristössä lähinnä usein poliittisesti värittyneiden lehtikirjoitusten välityksellä; näytelmiä ei juurikaan esitetty suomenruotsalaisilla näyttämöillä. Helsingin Svenska Teaternissa 1940 esitetyn Niskavuoren nuoren naisen ensi-illan loppukiitosten yhteydessä tapahtui skandaali, kun kirjailijalle myötämielinen Neuvostoliiton lähetystö oli lähettänyt näyttelijöille kukkia ja yksi heistä tallasi kukkansa maahan. Puntilassa nähtävä humala ja 'urkraft' liitettiin suomenkieliseen ei suomenruotsalaiseen väestöön.
7. Svenska Dagbladet 21.4.1966. Eliza.
8. Annika, Dagens Nyheter 21.4.1966.
9. Programbladet, 16-17.
10. Programbladet, 4.
11. Programbladet, 5.
12. Programbladet, 12. Vaikka ensimmäinen yhteisesti kirjoitettu näytelmäversio on vuodelta 1940, sitä edeltää useita Wuolijoen tekstiversioita. Suomenkielinen käännös Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle (nimenmuutos etäännytti näytelmän Wuolijoen sukulaisista) painettiin 1946 ja esitettiin vasta 1960-luvun lopulla. Eri tekstiversioita säilytetään Hella Wuolijoen arkistossa.
13. Expressen 25.4.1966.
14. Wuolijoki luonnehti Eevaa näin suomenkieliseen näytelmään Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Matti kirjoittamassaan johdannossa "Näytelmän synty ja historia". Wuolijoki 1946.
15. Allan Fagerström, Aftonbladet 25.4.1966.
16. Sv.A.T., 25.4.1966.
17. PGP, V. J. 18-66.
18. Håkan Tollet, Hufvudstadsbladet 26.4.1966.
19. Käsiohjelmassa myös käytetään hyväksi Wuolijoen tyttären Vappu Tuomiojan omakohtaisia muistoja Brechtin Suomen-ajasta. On vaikea arvioida, missä määrin tämä oli tuttu Tukholmassa, mutta jos oli, liittymät olivat poliittisuutta lieventäviä. Vappu Tuomiojan aviomies oli 1960-luvun alkuvuosina Suomen Tukholman-lähettiläs, traagisesti kuolleen ruotsalaisen YK:n pääsihteeri Dag Hammarskiöldin aikaisempi läheinen työtoveri ja lähettiläskauden jälkeen Kyproksen kriisin menestyksekkäs neuvottelija.

20. PGP, V.J. 18-66.
21. Brechts Puntila 1980, 3.
22. Brechts Puntila 1980, 103-123: Jan Mark & Viveka Hagnell, "Svenska uppsättningar".
23. Brechts Puntila 1980, 124-137: Alf Sjöberg, "Sensualiteten hos Brecht".
24. Mm. Koski, 175.
25. Brechts Puntila 1980, 132.
26. Enemmän Koski, vielä julkaisematon artikkeli.
27. Långbacka 1982, 249.
28. Långbacka 1982, 198.
29. Brecht 1991, 145.
30. Ajatus Nisulan, viittaus Mylly, 127.
31. Hall 1999, 10-11.

Lähteet

- Wuolijoki, Hella & Brecht, Bertolt, *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle. Komediakertomus hämäläishumalasta*. Tammi, Helsinki 1946.
- Näytelmän painettuja/monisteina julkaistuja versioita Hella Wuolijoen arkistossa, Tampereen Työväen Teatterissa sekä Dramatiska Teaternin arkistossa
- **Arkistot**
 - *Kansallisarkisto*
 - Hella Wuolijoen arkisto: mm. varhaiset tekstiversiot, näytelmää koskeva sopimus
 - *Kungliga Dramatiska Teatern*
 - mm. [Programbladet] Herr Puntila och hans dräng Matti av Bertolt Brecht — efter ett pjäsutkast av Hella Wuolijoki. Premiär den 24 april 1966.
 - näytelmän työkopioita
 - valokuvia
 - kritiikkejä
- **Tutkimuskirjallisuus**
 - Ammond, Jukka, "Bertolt Brechtin vaikutuksesta Hella Wuolijoen tuotantoon." *Hella Wuolijoki kulttuurivaikuttajana. Vuosisata Hella Wuolijoen syntymästä*. Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä 1988 (Jyväskylä Studies in the Arts 29.), 247-262.
 - Bentley, Eric, *The Brecht Commentaries 1943-1980*. Grove & Methuen, New York - London 1981.
 - *Bertolt Brecht Journals*. Transl. By Hugh Rorrison. Edited by John Willett. Routledge, New York 1996 (1993).
 - Brecht, Bertolt, *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. VAPK-kustannus, Helsinki 1991.
 - *Brechts 'Puntila' i öst och väst*. Redigerad av Viveka Hagnell. Tapir/Universitet i Trondheim 1980.
 - Carlson, Marvin, "Invisible presences — Performance intertextuality." *Theatre Research International* vol. 19:2 (1994), 111-117.
 - Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992.

- Grossberg, Lawrence, "Contexts of Cultural Studies?" Sirpa Leppänen & Joel Kuortti (eds.), *Inescapable Horizon. Culture and Context*. University of Jyväskylä, Jyväskylä 2000. (Publications of the Research Unit for Contemporary Culture 64.)
- Hall, Stuart, *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino, Tampere 1999.
- Koski, Pirkko, *Kaikessa mukana. Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Otava, Helsinki 2000.
- Koski, Pirkko, *Teatterinjohtaja ja aika. Eino Salmelaisen toiminta Helsingin Kansanteatterissa 1934–1939*. Helsinki 1992.
- Leerssen, Joep, "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey." *Poetry Today* 2000.
- Lehtonen, Mikko, *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino, Tampere 1996.
- Långbacka, Ralf, *Muun muassa Brechtistä. Tekstejä teatterista*. Suomentanut Kalevi Haikara. Tammi, Helsinki 1982.
- Mylly, Juhani, "Kontekstuaalisuuden rikkaus ja vaikeus." *Jäljillä. Kirjoituksia historian ongelmista*. Osa 1. Toim. Pauli Kettunen, Auli Kultanen, Timo Soikkanen. Department of Political History and Kirja-Aurora, University of Turku, Turku 2000, 123–132.
- Nisula, Tapio, toim., *Näköaloja kulttuureihin — antropologian historiaa ja nykysuuntauksia*. Gaudeamus, Tampere 1994.
- Salmelainen, Eino, *Teatterin naisia. Eilisen ja nykypäivän havaintoja*. Tammi, Helsinki 1968.
- Sauter, Willmar, *Brecht i Sverige*. Akademilitteratur, Stockholm 1978.
- Semrau, Richard, "Hella Wuolijoen ja Bertolt Brechtin esteettisistä käsityksistä." *Hella Wuolijoki kulttuurivaikuttajana. Vuosisata Hella Wuolijoen syntymästä*. Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä 1988 (Jyväskylä Studies in the Arts 29), 209–226.
- Sihvola, Juha, "Anakronismi ja sen välttäminen." *Jäljillä. Kirjoituksia historian ongelmista*. Osa 1. Toim. Pauli Kettunen, Auli Kultanen, Timo Soikkanen. Department of Political History and Kirja-Aurora, University of Turku, Turku 2000, 107–120.
- Tuomioja, Vappu, *Sulo, Hella ja Vappuli. Muistelmia vuosilta 1911–1945*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo-Helsinki-Juva 1997.
- Varpio, Yrjö, *Käyttökirjallisuus. Käyttökirjallisuuden rajankäyntiä ja rajatapausten estetiikkaa*. Kirjastopalvelu ry, Helsinki 1982.
- Wuolijoki, Hella, *Enkä ollut vanki. Tuokiokuvia vankilasta*. Tammi, Helsinki 1944.

Artikkelin kirjoittaja FT Pirkko Koski on Helsingin yliopiston teatteritieteen professori.

ENNEN JA NYT

Historian tietosanommat