

Muisti ja menneisyys uudessa puolalaisessa näytelmässä

Grzegorz Stepnia k

Puolalaisen draaman tapa ymmärtää historia ja muisti on muuttunut viimeisen kymmenen vuoden aikana uusien humanististen suuntausten ja teorioiden vaikutuksesta (mm. uushistorismi, postkolonialismi, feminismi tai sukupuolittutkimus). Ne ovat kyseenalaistaneet vielä 1960-luvulla vallinnutta ajattelua lopullisista tosiasioista, läpinäkyvästä ja objektiivisesta Historiasta (isolla kirjaimella tässä katsauksessa, tiettyjen tyyllillisten ja narratiivisten piirteiden kokoelmana ymmärrettyinä) tai muistista, joka pystyy tavoittamaan sen, ”miten asiat todella olivat”. Tärkeä filosofi tässä on uushistorismin koulukunnan teoreetikko Hayden White. Esitän lyhyesti hänen tärkeimmät Historian luonnetta ja merkitystä koskevat ajatuksensa, sillä ne auttavat ymmärtämään ilmiöitä, joita on tapahtunut uusimmassa puolalaisessa näytelmäkirjallisuudessa ”menneisyyden autenttisia tapahtumia” käsiteltäessä.

White tutkii Historiaa ja sen konstruoinen tapoja paljastaakseen sen ideologisen luonteen. Hän liittää toisiinsa ideologian ja merkityksen muodostamisen, jakelun sekä kulutuksen ja esittää sen prosessina, jossa ja jonka kautta noita

merkityksiä tuotetaan ja uudelleen tuotetaan. Hän dekonstruoi Historiasta kuitenkin pääasiassa romanttisia ihanteita ja mielikuvia osoittaakseen, että oppikirjoissa esitetty Historia ei ole muuta kuin menneisyyden representaatio ja tulkinta, eikä siihen voi ”luottaa”. White lisää, että ”varsinainen historia”, eli se jonka tunnemme oppikirjoista, on menneisyyden tapahtumista kaikkein kauimpana oleva versio, jossa joku on yhdistänyt yksittäiset tapahtumat toisistaan riippuvaiseksi verkostoksi ja esittänyt ne sitten absoluuttisena, päättyneenä ja objektiivisena kokonaisuutena. Mutta hänen mielestään todellista asiaintilaa lähempänä ovat kesiaikaiset annaalit ja kronikat, joissa katkelmalliset päätelmät tai vain kuivat asiatiedot on yhdistetty konkreettisiin päivämääriin. Kaikki se mitä päivämäärien välillä esitetään ”varsinaisena historiana”, on vain puhdasta arvailua, lisäksi diskurssin verkkoon sotkeutunutta. Täysi ja päättynyt Historian versio riippuu kokonaan sitä luovista narratiivisista kuvioista. White huomauttaa, että maailma ja elämä eivät näyttäydä ”varsinaisen historian” muodossa, vaan ovat lähempänä katkelmallisia ja epätäydellisiä annaaleja ja kronikoita – siis niitä narratiivisia muotoja, joissa on tilaa epäselvyyksille, epämääräisyyksille, tauoille ja tyhjille paikoille. (White 1987.)

Samoin on laita uusien puolalaisten teatteritekstien, jotka korostavat sitä, että versio tapahtumista riippuu aina kerronnan tavasta ja muodosta, että se ei voi koskaan olla täysi ja ob-

jektiivinen narratiivi, sillä sellaista ei ole olemasakaan. Tutkin seuraavassa kolmen puolalaisen naiskirjailijan näytelmää, jotka ovat ilmestyneet viiden viime vuoden aikana. Näytelmät käsittelevät ja dramatisoivat Historian, muistin ja biografian kysymyksiä tavalla, jolla ei ole mitään yhteistä essentialistisen menneisyysajattelun kanssa. Näytelmät ovat Małgorzata Sikorska-Miszczukin *Śmierć Człowieka-Wiewiórki* (Ihmisoravan kuolema), Dana Łukasińskan *Olga, eine charmante Frau* ja Julia Holewińskan *Ciała obce* (Vieraat ruumiit).

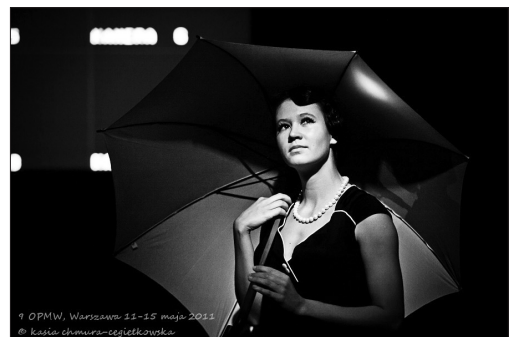
Silläkin on merkitystä, että kaikki käsittelemäni tekstit ovat naisten kirjoittamia. Mutta toisin kuin esimerkiksi 1970-luvulla Yhdysvalloissa liberaalin kulttuurifeminismin kehitysaalossa, jossa panostettiin positiivisten ja ”todellisten” naisten representaatioiden luomiseen teatterissa, näissä näytelmissä ei ole kyse vahvojen naissankareiden luomisesta eikä äänen antamisesta pois suljetuille yksilöille. Vaikka jokaisessa näytelmässä on kyse poissulkemisesta ja marginalisoinnista, nämä puolalaiset näytelmäkirjailijat leikkivät välillä ironisestikin huonomman ”toiseuden” kuvien kanssa, välillä taas käyttävät subversiivisesti hyväkseen kulttuurisia stereotyyppioita. Teksteissä on tärkeimpänä dramaattisena materiaalina Historia ja biografia: näytelmien inspiraationlähteenä on ollut kolmen historiallisen henkilön kohtalo.

Sikorska-Miszczukin teoksessa henkilö on Punaisen armeijakunnan legendaarinen vallankumouksellinen Ulrike Meinhof, jonka väitettiin tehneen itsemurhan vankilasellissä. Łukasińskan näytelmä syntyi kiinnostuksesta Olga Tšehovaan, kuuluisan venäläisen näytelmäkirjailijan veljenpojan vaimoon, joka oli Hitlerin lempinäyttelijä ja joka toimi sekä natsien että neuvostoliittolaisten vakoojana. Sodan jälkeen hän perusti ketjun kauneussalonkeja ja julkaisi keskenään ristiriitaisia omaelämäkertoja. Holewińskan näytelmä taas on saanut inspiraationsa puolalaisen oppositioaktivistin Ewa (ent. Marek) Hołuszskosta, joka sosialismin kaaduttua meni vuonna 2000sukupuolenkorjausleikkaukseen.

Mikään näistä teksteistä ei väitä kertovansa historiallista ”totuutta” tai pyrkivänsä objektiiviseen versioon menneisyyden tapahtumista. Niillä ei myöskään ole kunnianhimoja olla uskollisia esityksiä todellisten henkilöiden kohtaloista. Päinvastoin, kaikki kolme kirjailijaa pyrkivät valaisemaan henkilöiden elämää mahdollisimman erilaisista perspektiiveistä käyttäen erilaisia tekniikoita ja dramaturgisia keinoja. Erilaisia ovat myös näytelmien päämäärät ja johtoajatukset.

Ihmisoravan kuolema ei ole missään mielessä Punaisen armeijakunnan ja Ulrike Meinhofin dramatisoitua historiaa, vaan pikemminkin se pyrkii problematisoimaan itse Historiaa ja sen kirjoittamisen ja ymmärtämisen prosessia samoin kuin esittämään pohjimmiltaan brechttiläisen kysymyksen siitä, onko vallankumous kapitalistisessa yhteiskunnassa mahdollinen ja mielekäs, sekä pohtimaan valtion ja yksilön välistä konfliktia. Sikorska-Miszczuk käyttää groteskeja keinoja, vie näyttämön tapahtumat pois realistisesta ympäristöstä ja leikkii katsojien odotuksilla.

Sen sijaan *Olga, eine charmante Frau* on teksti, jonka rakenne noudattelee muistin toimintamekanismeja. Łukasińska ammentaa runsaasti subjektiivisen dramaturgian keinoista paljastaakseen katsojille, että ei ole mahdollista kertoa täydellisesti kenenkään elämästä. Sen sijaan *Vieraisa ruumiissa* törmäävät Puolan historia ja muisti, kun siinä esitetään pois suljetun Ewan kohtalo historiallisia tapahtumia vasten. Holewińska käyttää realistista tekniikkaa kiinnittääkseen katsojien huomion siihen, miten



Trupa Czango: *Olga, eine charmante Frau*.

kaikki ”erilaiset” suljetaan pois yhteiskunnasta, ja kysyy syitä tällaiseen asenteeseen. Pysin valaisemaan muistin ja Historian ongelmaa näissä teksteissä ja näyttämään niissä käytetyt erilaiset dramaturgiset keinot.

Ihmisoravan kertautuva kuolema

Ihmisoravan kuoleman ensi-ilta oli 2006, ja teksti on esitetty eri teattereissa useaan kertaan ja käännetty useammalle kielelle. Sikorska-Miszczukin näytelmän suosio ei johdu pelkästään siitä, että se liittyy RAF:n myrskyisään historiaan, joka kiehtoo yhä uusia nuorten kapinallisten sukupolvia. Tekijä ei luo dramaattista versiota 1970-luvun tapahtumista, vaan häntä kiinnostavat enemmänkin konfliktit akselilla yhteiskunta–yksilö. Samalla teos on variaatio tärkeimmistä tapahtumista Ulrike Meinhofin ja hänen tovereidensa elämässä, mutta se on kirjoitettu niin, että joka kerta kun katsojat luulevat saavansa tietää jotakin vallankumouksellisen ”todellisesta” luonteesta, Sikorska-Miszczuk tekeekin ironisen väistöliik-



Trupa Czango: Olga, eine charmante Frau.

keen ja paljastaa näyttämöllä esitettyjen tapahtumien teatraalisuuden ja sopimuksenvaraisuuden. Hän kirjoittaa esipuheessa:

Tässä näytelmässä tapahtunut tarina on tapahtunut oikeasti.

Ulrike Meinhof auttoi vapauttamaan Andreas Baaderin, hylkäsi lapsensa, meni maan alle taistelemaan Uuden Saksan puolesta.

Hän kirjoitti RAF:n manifestin, osallistui pankkiryöstöihin, heitti pommeja.

Hänet pidätettiin, hänen kallonsa läpivalaistiin vastoin hänen tahtoaan.

Vankilassa hän ryhtyi nälkälakkoon niin kuin muutkin.

Hän hirttäytyi vankilaselissä äitienpäivänä.

Myös Andreas Baader ja Gudrun Ensslin tekivät itsemurhan vankilassa. (Sikorska-Miszczuk 2011, 128.)

Ennen näytelmän alkua tekijä antaa kourallisen asiatietoa, joka on kuin suoraan Whiten historiallisesta kronikasta, ja sen tarkoitus on johdattaa näytelmän maailmaan. Tämä tuo mieleen tositapahtumiin perustuvat amerikkalaiset elokuvat, joissa ennen alkua kerrotaan muutamalla lauseella, mitä tapahtui aikaisemmin tai koko autenttinen tarina. Näytelmässä ei kuitenkaan yritetä luoda uskollista kuvaa todellisen Meinhofin ja hänen tovereidensa elämästä. Kohtauksia on toistakymmentä, ja ne on varustettu otsikoilla ja laajoilla ohjeilla, jotka eivät ole niinkään viittauksia esitykseen kuin eräänlaisia tekijän ironisia kommentteja esitettyyn kertomukseen Punaisesta armeijakunnasta. Näytelmä alkaa muotinäytöksestä, jossa mallien päähän on pantu paperikassit. Katsojat liitetään mukaan sivulta kuuluvan Juontajan Äänen kehottaessa heitä katsomaan malleja. Kun jotkut henkilöihahmoista (myös Baader, Ensslin ja itse Meinhof) vetävät kassit päästään, he huutavat: ”Olen Ulrike Meinhof!” Kaikki toistavat vuorollaan saman repliikin. Tämän on tarkoitus saada katsojat herkistymään sille, että näytelmää katsomalla he eivät saa tietää ”koko totuutta” Meinhofista, ja etenkin tajuamaan sen, että kertomuksia voi

olla monia – niin kuin näyttämöllä esiintyvä monta Meinhofia.

Näytelmän avainhahmo ei olekaan itse Meinhof vaan nimen Ihmisorava. Lähes joka kohtauksessa se kuolee joko Ulrike Meinhofin ajaman auton alle tai vyöhönsä hirttäytyneenä vankilasellissä kuin haluten varjella Meinhofia samalta kohtalolta. Toiseksi viimeisessä näytöksessä on saksalaisen vallankumouksellisen ja Ihmisoravan viimeinen keskustelu ennen kuolemaa:

U: Haluatteko todella hirttäytyä minun puolestani? Ihmisorava: Kravattiin. Olen taitava. Miten? Olkaa hyvä! Viimeisen kerran?!

U: Ja minusta tulee herran enkeli. Se on kaunista. Ihmisorava: Mutta teidän täytyy uskoa minua. Kuolen teidän puolestanne rakkaudesta.

U: Hyvä. Kuole.

Ihmisorava hirttäytyy.

U katsoo.

Ihmisorava keinuu.

U lakkaa pyörittämästä narua.

Keinuu kuin Ihmisorava.

He keinuvat yhdessä.

Vihdoinkin he tekevät jotain yhdessä.

Se on jo jotain. (Sikorska-Miszczuk 2011, 166–167.)

Ihmisorava uhrautuu vapaaehtoisesti Ulriken puolesta kuin haluten suojella tätä vääjäämättömältä kuolemalta (seuraavassa kohtauksessa, joka on säilyttäen myös ironinen, Meinhofkin kuolee samoin kuin hänen vallankumoustoverinsa ”suuren BUM:n” seurauksena), mutta vielä enemmän se edustaa yhteiskuntaa, joka sen piti vallankumouksella kaataa. Siksi se kuolee lähes jokaisessa näyttämöepiisodissa, sillä samalla laillaan ovat kuolleet ympäri maailmaa sadat kansalaiset uuden paremman maailman ja vallankumouksen jälkeisen järjestelmän nimissä. Heidän kuolemansa pommiräjähdyksissä lähiöissä, ryöstöissä tai metrojen terroristiteoissa olivat yhtä sattumanvaraisia kuin Ihmisoravan kuolemanakin. Mutta on yksi perusero: suurimmassa osassa kohtauksia – minkä muuten huomaa yllä

siteeratussa kappaleessakin – sankari etsii omaa kuolemaansa. Sen käyttäytyminen ei ole mitenkään psykologisesti motivoitua, eikä toimintaa ohjaa syyn ja seurauksen logiikka sen enempää kuin psykologinen todennäköisyys tai uskotavuuskaan. Käyttäytymisestä tulee elementti leikkiin, jota kirjailija harrastaa katsojien kanssa, jotka odottavat yleensä kirjailijan selittävän hahmojen käyttäytymisen psykologisia motiiveja. Mutta Ihmisorava on eräänlainen teatraalinen merkki, näyttämöllinen allegoria – eikä niinkään vallankumouksen lasten kuoleman vääjäämättömyydestä kuin yhteiskunnan uhreista.

Sikorska-Miszczuk ei pyri luomaan selkeää viittausta tämän päivän poliittiseen tilanteeseen ja aseellisiin konflikteihin eri puolilla maailmaa. Hän ei myöskään yritä esittää katsojille yksiselitteistä opetusta tai missiota, jonka mukaan sota ja vallankumous ovat pahoja ja kylvävät kuolemaa ja tuhoa. Mateusz Borowski huomauttaa aiheellisesti esipuheessaan RAF:n historiasta inspiraationsa saaneiden näytelmien antologiassa, jossa myös *Ihmisoravan kuolema* ilmestyi: ”Sikorska-Miszczuk muistaa koko ajan, että hänen teemallaan ei puolalaisen kulttuurin ja teatterin kontekstissa ole välitöntä vaikutusta. Siksi hän käyttää Meinhofin ja tämän tovereiden kohtaloita tekosyynä avoimen teatterinomaisiin leikkeihin katsojien kanssa, vaikka ei kertaakaan viittaa suoraan nykypäivän poliittisiin tapahtumiin, ei edes silloin kun viittaa stereotyyppisiin kuviin kommunismin ikeen alla kärsivästä Puolasta”. (Borowski 2011, 22.) Näppärä keino, jonka läpi kuuluu kirjailijan katsojia tai kirjailijan itse luomia hahmoja pilkkaava ääni, ovat subjektiiviset näyttämöohjeet, joita Sikorska-Miszczuk sijoittaa lähes jokaisen näytöksen alkuun. Kirjailija vitsailee niissä käyttämistään teatterin- ja dramaturgiankeinoista, paljastaa työskentelytapojaan ja ujuttaa pisteliäitä huomautuksia näytelmän juonesta tai nykypäivän Saksasta ja Puolasta. Sikorska-Miszczuk sekä ivailee stereotyyppioita Saksasta poliisivaltiona että esittää ironisesti käyttämänsä dramaturgiset ratkaisut. Hänen ohjeillaan ei ole mitään yhteistä perinteisen näyttämöohjeistuksen kanssa, vaan

ne muistuttavat pikemminkin tietoisuuden virtaa, joka on tyypillinen modernille romaanille tai jota mielellään sovelletaan nykyisin, esimerkiksi Elfriede Jelinek, joka ironisoi kaikkietävän kolmannen persoonan kertojan selityksiä.

Kohtauksessa nimeltään ”Puu ja Tuuli” Ulrike keskustelee Ensslinin kanssa naiseudesta, omasta horjumattomasta asenteestaan ja siitä milloin on viimeksi harrastanut seksiä. Heidän juttelunsa on ironisessa, absurdissa tyyliä, mutta ohjeessa sanotaan:

U haluaisi mennä maan alle. U ei tiedä, haluaisiko hän mennä maan alle. Eräs nainen Punaisista prikaateista sanoi: ”Olin varma, että joudun hengenvaaraan, mutta että lopulta tulee vallankumous – eikä se kestä kahtakymmentä vuotta, vaan paljon vähemmän (...) Militanttien [niin kuin minun] täytyy sanoutua joka suhteessa irti entisestä elämästään, eristäytyä perheestään ja yhteisöstään ja mennä maan alle”.

Koska tässä nyt käytetään sitaatteja, tehdään viisaita kasvoniilmeitä, väitöskirjaa, kunnan bibliografian näytelmään, niin sanotaan tasapainon vuoksi myös jotakin tyhmää, esimerkiksi riimitön runo:

”Mitä me sille tehdään? Tanssikoon, tanssikoon!
Mitä me sille tehdään? Tapetaan se, mutta tanssikoon!” (Sikorska-Miszczuk 2011, 143–144.)

Sikorska-Miszczuk käyttää tässä Meinhofin autenttista lausuntoa, mutta ottaa seuraavassa lauseessa etäisyyttä siteeraamastaan tasapainottaen sitä ”idioottimaisella” runonpätkällä. Tällä tavoin hän leikkii katsojien odotusten kanssa; nämä ovat varmaan odottaneet oppinutta vuodatusta mutta saavat kohtauksen ja siihen kommentin, jolla ei ole mitään yhteistä Meinhofin ajatusten vallankumouksellisuuden kanssa vaan josta tulee eräänlainen pseudo-tunnustus, joka päättyy toteamukseen ”Olen puu”.

Ihmisoravan kuolemassa ei ole niinkään kyse Saksan monimutkaisesta historian reflektoinnista, vaan pikemminkin uusista tavoista aktualisoida



Trupa Czango: Olga, eine charmante Frau.

konkreettinen hetki sen historiasta – Punainen vuosikymmen. Sikorska-Miszczuk pyrkii – etupäässä laajoissa ohjeissaan – opettamaan katsojat epäilemään yhteiskunnan ja kapinallisen vähemmistön välisen konfliktin molempia osapuolia. Paljastamalla vallankumouksellisten iskulauseiden banaalisuuden ja fraasit, mutta myös näennäisen turvallisuuden ja mukavuuden, jonka jokainen valtio pyrkii takaamaan kansalaisilleen, kirjailija ei säästä ironialtaan ideologisen taistelun kumpaakaan osapuolta. Näytelmästä muodostuva historia on eräänlainen groteski, toistuva areena, jolla jonkun viattoman ja naiivin Ihmisoravan on aina kuoltava.

Muisti konstruktiona

Łukasińskan teksti on saanut inspiraationsa Olga Tšehovan elämäkerrasta (ensiesitys 2010, teatteriryhmä Czango). Olga Tšehova (s. 1897) oli venäläissyntyinen näyttelijä, joka saavutti suuren maineen Kolmannessa valtakunnassa. Hän oli Anton Tšehovin veljenpojan, Mihail Tšehovin, yhden Moskovan taiteellisten teatterin kuuluisimman näyttelijän, vaimo. 24-vuotiaana hän matkusti Berliiniin, jossa hänestä tuli natsi-Saksan rakastetuimpia näyttelijöitä. Hän näytteli 143 elokuvassa, ensin mykkäfilmeissä, sitten äänielokuvissa. Hän esiintyi mm. kohutussa, itsensä Alfred Hitchcockin ohjaamassa elokuvassa *Mary*. Suuri kiinnostus Olga Tšehovan elämää kohtaan ei johtunut pelkästään hänen hämmästyttävästä näyttelijänurastaan. Häntä epäiltiin vakoilusta Neuvostoliiton hyväksi, ja hänen

kuuluisa kauneussalonkiketjuna oli huhujen mukaan KGB:n rahoittama. Vaikka hänet nähtiin ja valokuvattiin usein Hitlerin tai Goebbelsein rinnalla, epäiltiin häntä osallistumisesta Führerin surmaamista suunnitelleeseen salaliittoon. Olga Tšehova kirjoitti itse useammankin ristiriitaisen omaelämäkerran, joissa suhtautui ironisesti itseään koskeviin juoruihin.

Päinvastoin kuin Olga Tšehovan elämäkerrat, Łukasińska ei halua luoda legendaarisen näyttelijättären muotokuva, kertoa miten asiat olivat todella, tai spekuloida, oliko Tšehova todella sotkeutunut Hitlerin vastaiseen salaliittoon. Sen sijaan, että alistaisi historialliset tosiasiat lineaariselle kerronnalle, Łukasińska käyttää hyväkseen Olga Tšehovan elämäkerran aukkoja tehdäkseen niistä kentän taiteelliselle kokeilulle, jonka on tarkoitus osoittaa, että muisti on vain ja ainoastaan ideologisten ja poliittisten diskurssien muotoilema konstruktio.

Łukasińskaa ei kiinnosta vastaus kysymykseen, millainen Olga Tšehova todella oli. Päinvastoin, kirjailija lähtee ajatuksesta, että – niin kuin Jan Assmann on vakuuttavasti todistanut – ei ole olemassa ”uskollista muistia” eikä myöskään ”luonnollista muistia”, vaan se on vain valmiille malleille ja kulttuurisille narratiiveille rakentuvan kertomuksen luomisprosessi. Hänen näytelmänsä on esimerkki nk. muistin dramaturgiasta, jossa kaikki toiminnan parametrit on alistettu muistin toiminnan mekanismeille. Muisti ei siis ole näytelmässä pelkästään tematisoitu, vaan siitä tulee myös matriisi, jolle tekijä rakentaa näytelmän episodit.

Łukasińska ei yhdistä omaelämäkerrallista muistia objektiiviseen, menneisyyden yksiselitteisen rekonstruktion sallivaan muistiin, jotta hänen sankarittarensa saisi mahdollisuuden kertoa itsestään, vaan paljastaakseen ”pahan muistin” (niin sananmukaisesti kuin metaforisestikin), joka tuottaa valheita ikään kuin itselleen. Łukasińska esittelee äänten polyfonisen teatterin, jossa Olga Tšehovan elämän faktat sekaantuvat tekijän taiteellisiin visioihin. Tekijä leikkii dramaattisella muodolla tyylytellen sitä osin Marcel

Proustin proosaan ja parodioiden Tšehovia tai kitsch-muistelmatyylä, jota jo unohdetut tähdet luovat menneen maineensa kantamina.

Tärkeä keino tuoda esiin Olgan elämäkerran epäselvyyksiä ja esittää hänen elämänsä monesta perspektiivistä on päähenkilön jakaminen neljäksi näyttämöhahmoksi – ääniksi, jotka kommentoivat vuorotellen Olgan kohtaloa käyttäen valmiita narratiivisia kuvioita ja rakenteita. On Olga, Vakooja, Näyttelijätär ja Kaunotar, jotka ammentavat jäykkien kerrontatekniikoiden varastosta ja luovat yhdessä Olga Tšehovan ristiriitaisen muotokuvan, jossa tarkoituksella esitetään valheita ja vihjauksia. Äänet kertovat ensimmäisessä persoonassa, mikä tuo mieleen *storytelling*-tekniikan, mutta myös kolmannessa persoonassa, joka assosioituu Brechtin vieraannuttamiseksi tai dokumenttiteatteriin. Łukasińska myös katkoo kerrontaa lukuisin lauluin, jotka Brechtin tapaan kommentoivat näyttämön tapahtumia ja pakottavat katsomaan niitä uudesta perspektiivistä.

Storytelling-tekniikan tarkoitus on tehdä tarina uskottavaksi – kertomus on luonteeltaan emotionaalinen tunnustus, joka viittaa yksityisiin muistoihin, joita *storyteller* uskoo yleisölle. Mutta Łukasińskan tekstissä tämän keinon tehtävä on suorastaan päinvastainen. *Storytellingiksi* tyylytellyt osat paljastavat tekstin läpinäkymättömyyden ja osoittavat, että se on vain valmis kerrontarakenne, joka sopivalla hetkellä käytettynä tekee helpommaksi kertoa tarina uskottavasti. Asettamalla vierekkäin tyylytellyt *storytelling*-



Trupa Czango: Olga, eine charmante Frau.

kohdat – muiden henkilöhahmojen lausumat ja aivan eri tavalla esittämät Olgan elämäkerran tapahtumat – Łukasińska haluaa kaataa myytin riippumattomista tosiasioista ja osoittaa, että nk. historiallinen totuus on vain taitavasti konstruoitu narratiivinen elementti, kun taas tarinan uskottavuus riippuu vain ja ainoastaan siitä, miten se kerrotaan. Allen Feldmanin mukaan ”Tapahtuma ei ole se mitä on tapahtunut. Tapahtuma on se mitä voidaan kertoa”.

Niin kuin Harald Welzer esittää, omaelämäkerralliseen muistiin tuodun materiaalin ei tarvitse olla luonteeltaan visuaalista, vaan se voi olla esim. klassisesta kirjallisuudesta peräisin olevia kertomuksen osia. Omaelämäkerrallisiin kertomuksiin sisällytetään kokonaisia tarinoita tai narratiivisia osia yhteiskunnallisesti muotoutuneiden periaatteiden mukaan, joita hän kutsuu työnimellä *memory talk*. *Memory talk* edellyttää, että juuri kertoja löytää tietyn narratiivisen mallin joko kirjallisuudesta, elokuvasta tai jostain muusta välineestä. Seuraamalla uskollisesti mallia herätetään vastaanottajan luottamus ja saadaan aikaan nk. todellisuusvaikutus. Łukasińskan *Olga* tuntuu olevan kirjoitettu uhmaamaan näin määriteltyjä *memory talkin* periaatteita tuomalla esiin tarkoituksella narratiivin epälineaarisuus ja heterogeenisyys. (Welzer 2009.) Tällä lailla esitetyllä Olgan tarinalla ei ole esikuvaa missään yhdessä narratiivisessa mallissa, vaan siinä törmäivät erilaiset narratiiviset rakenteet, jotka sulkevat pois toisiaan ja kyseenalaistavat omaa uskottavuuttaan. Łukasińska jäljittelee kerronnan erilaisia konventioita paljastaen niiden tyhjät mekanismit: ne riippuvat ajan diskursiivisista trendeistä, jotka legitimoivat kertomuksen uskottavuuden. Paljastamalla poliittisen muistin toiminnan – muistin, joka väittää olevansa historiallisen totuuden tae – kirjailija osoittaa, miten jokaisesta tarinasta tulee työkalu vallanpitäjien tai politiikan käsissä.

Sen vuoksi Łukasińska mukaillee universaaleja narratiivisia malleja, joita käytetään kaavamaisesti vallanpitäjien valitseman historian version uskottavuuden lisäämiseen ja pönkittämiseen. Lisäksi tässä näytelmässä toisen maailmansodan

historiaa muistelee nainen, ja vieläpä näyttelijätär, jonka täytyi kyetä kertomaan tarinoita vallanpitäjien vaatimusten mukaan tasapainoillessaan kahden totalitaarisen järjestelmän välillä. Muistista tulee tässä performanssin areena, sillä hyvin myyty tarinahan saattaa pelastaa hengen.

Sotatarinoiden kerronnan universaali malli on Welzerin mukaan kertomus paosta taistelukentältä. Kannattaa kuitenkin huomata, että tämä malli viittaa pelkästään miesten kertomuksiin. Kertoessaan osallistumisestaan taisteluun ja vastarintaliikkeeseen naiset kertovat yleensä haavoittuneiden sotilaiden auttamisesta, sodassa olevan rakastetun kaipuusta tai myrkyin piilottamisesta leipomuksiin. Łukasińskan tekstissä on kyseessä myös tällainen malli, jossa Proustin madeleine-leivoksen roolin ottaa salaperäinen ruusunmarjahillomunkki – Olgan isoäidin erikoisuus. Oleellisinta ei ole se, että Łukasińska kertoo sodan historiaa naisen suulla, vaan se että hänen tekstinsä pohjautuu monille konventio-



Trupa Czango: Olga, eine charmante Frau.

naalisille malleille, joita hän panee vastakkain ja risteyttää näyttääkseen niiden olevan osa historian performatiivista tuottamista ja esittämistä. Historia saa merkityksen vasta silloin, kun kuulija hyväksyy sen rakenteena.

Toinen strategia, joka käyttää hyväkseen muistin toiminnan mekanismeista ja paljastaa historiallisen narratiivin läpinäkymättömyyden, on illuusion tasojen kerrostuminen ja Olgan elämäkerran sepitetyn luonteen korostaminen. Se näkyy erityisesti niissä kohtauksissa, joissa Olga ”esittää” elokuvaroolia tai valmistautuu seuraavaan. Alussa on tarkoitus tuoda vaikutelma, että on kyse Olgan elämän tapahtuman näyttämöllepanosta, mutta hetken päästä käy ilmi, että se näyttämöllepano on myös näyttämöllepano – se on rooli, jossa sankaritar on vain hetken. Niinpä ei tiedetä, onko meneillään kappale Olga Tšehovan elämäkerrasta vai kappale elokuvakäsikirjoituksesta, josta tehdään koekuvauksia. Łukasińska käyttää tietoisesti hyväksi Olga Tšehovan näyttelijänammatin mukanaan tuomia metaforisia mahdollisuuksia. Paitsi banaalia toteamusta, että koko hänen elämänsä oli näyttelemistä ja silkkaa sepitystä, näyttelemisestä tulee myös tekstin tärkein rakennekeino, joka panee henkilöahmot muuttumaan yhä uusiin rooleihin, Olgan *alter egoksi*. Łukasińska sotkee vastaanottajan järjestystä antamatta hänen hetkeäkään uskoa, että esitetyn materiaalin on tarkoitus millään tavoin viedä lähemmäs historiallista totuutta.

Kielen tyylittelyn ja konventionaalisiin narratiivisiin rakenteisiin viittaamisen lisäksi Łukasińska käyttää myös subjektiivisen draaman keinoja. Hän monistaa sankarittaren ja jakaa hänen vuorosanojaan neljälle hahmolle ja käyttää hyväkseen sisäistä monologia tai tajuunvirtaa osoittaakseen selkeämmin muistin toiminnan mekanismeja. Łukasińska ammentaa historian arkistosta mutta näyttää ennen kaikkea nykyisyyden diskurssien vaatimusten mukaisesti aktualisoidun muistin ja historiallisen totuuden eroosioprosessin. Muistaminenhan on rekonstruoitu prosessi; se ottaa aina viittauskohdaksi nykyisyyden, mikä vääjäämättä johtaa siihen,

että muistetaan väärin, muistettua arvioidaan uudelleen ja uudistetaan sillä hetkellä, kun sitä luodaan uudelleen.

Aleida Assmannin – jonka kiinnostuksen kohteena on muistamisen ja muistiin painamisen prosessi – mukaan taiteellinen muisti ei kuitenkaan täytä varaston tehtävää vaan ainoastaan simuloi varastoa (Assmann 2009). Samalla lailla *Olgassa* taiteen aiheeksi tulevat samat muistamisen ja unohtamisen, muistojen riekaleista sepitetyn tarinan kerronnan, menneisyyden rekonstruoinnin ja sen tiettyssä muodossa myymisen prosessit.

Tekstille ei ole juuri merkitystä, saako se inspiraationsa Olga Tšehovan, Lida Baarován vai Zarah Leanderin elämäkerrasta. Kyse on siitä, että se käyttää hyväksi täynnä ristiriitoja ja epäselvyyksiä olevaa elämäkertaa, joka yhä uudelleen rekonstruoituna ja uudelleen kirjoitettuna hajoaa moniin toisistaan poikkeaviin historioihin, joita luodaan vastaanottajille ja joita vastaanottajat luovat itse. Łukasińskan tekstistä tulee näin ”pahan muistin” performanssi – ei vain epämuodostuneen ja huonosti toimivan muistin, vaan politiikan vaikutukselle alistuvan muistin, joka määrittelee mitä milläkin hetkellä pidetään totena ja mitä sepitetynä. Kirjailija leikkii rakenteilla ja muistamisen ja unohtamisen mekanismeilla vahvistaen näin teesiä, jonka mukaan muisti on luonteeltaan rekonstruktivistista ja sitaatinomaista.

Kahdentumista marginaalissa

Julia Holewińskan näytelmää *Vieraat ruumiit* inspiroi Jacek Hugo-Baderin artikkeli ”Podziemne życie Ewy H.” (Ewa H:n maanalainen elämä), joka ilmestyi päivälehti *Gazeta Wyborczassa*. Ewa Hołuszko oli transseksuaali oppositioaktivisti, joka sotatilan aikana 1980-luvun alussa organisoimaan maanalaisista toimintaa. Solidaarisuuden aikana hän johti Mazowszen alueen interventio-komissiota ja otti aktiivisesti osaa ammattiyhdistystoimintaan. Helmikuussa 1982 hänet pidettiin ja kesäkuussa 1983 tuomittiin puoleksitoista vuodeksi vankilaan, mutta tuomio muutettiin

kolmen vuoden ehdolliseksi tuomioksi. Vuonna 2000 hänelle tehtiin sukupuolenvaihdosleikkaus.

Tekijä muistuttaa, että näytelmän *Vieraat ruumiit* ei ole tarkoitus olla historiallisen todellisuuden rekonstruktio. Holewińska ei halunnut tehdä tapaustutkimusta eikä luoda elämäkerrallista näytelmää. *Dialog*-lehden haastattelussa hän sanoo: ”Minun näytelmäni ei ole elämäkerrallinen näytelmä – otin reportaasista tarinan entisestä oppositioaktivistista Ewa Hołuszkosta, jolle tehtiin sukupuolenvaihdosleikkaus, mistä hän maksoi kalliin hinnan. Mutta juonen loin itse ja keksin maailman sen ympärille”.

Vieraat ruumiit ei ensin muistuta klassisesti rakennettua realistista näytelmää. Ensiksi sotketaan kronologia ja syyn ja seurauksen lait. Sankaritar nähdään kahdessa hahmossa: vallanpitäjiä vastaan käydyn taistelun aikana Adamina ja sukupuolenvaihdosleikkauksen jälkeen Ewana. Aika ennen muutosta ja muutoksen jälkeen ovat kaksi samanaikaista tasoa, joiden väliin kirjailija jännittää näytelmän tapahtumat. Nämä kaksi maailmaa menevät päällekkäin ja sisäkkäin. Maailmat on rakennettu keskinäisten heijastusten ja korrelaatioiden periaatteelle, toinen on olemassa koko ajan toisen rinnalla, ikään kuin Adam ja Ewa yhä muodostaisivat myyttisen kokonaisuuden. Ewa ei koskaan pääse eroon Adamin leimasta.

Tämä dramaturginen keino on itse asiassa toimittaja Hugo-Baderin strategian kopioimista, sillä hän rakensi reportaasinsa Hołuszkosta keskustelulle, jossa nainen keskustelee sen naisen kanssa joka hän oli ennen muutosta. Reportaasin rakenne antoi runsaasti dramaturgisia mahdollisuuksia, joita Holewińska käyttää taitavasti hyväkseen. Lisäksi tekijä tuo näytelmään kuoron, joka korostaa näytelmän maailman heterogeenisyyttä rikkomalla illuusiota absurdein kommentein ja assosiaatioin lasten lorujen rytmissä.

Näennäisen radikaalit muutokokeilut, joiden on määrä rikkoa realistista esityskonventiota, kopioivatkin itse asiassa perinteisiä dramaturgisia strategioita. Vaikka klassista kronologiaa on selvästi sekoitettu, huomaa Adamin ja Ewan kohtaloita erikseen tarkastellessa, että ne kehit-

tyvät hyvin klassisen, suorastaan freytagilaisen mallin mukaan. Johdannossa nähdään Adam maanalaisen toiminnan ja vastarintaliikkeen syntymisen aikoina. Sitten tarkastellaan sankarin yksityiselämää ja suhdetta naiseen, joka synnyttää hänelle lapsen. Sitten miliisi pidättää Adamin ja kiristää häntä hänen tranvestismillaan. Lopussa Adam tunnustaa vaimolleen, että ei ole se joksi tämä on häntä luullut. Ewan tarina esitetään periaatteessa samalla tavalla. Hänet nähdään sarjana kuvia, jotka näyttävät hänen hitaan rappionsa ja hänen sulkemisensa ulos yhteiskunnasta. Ewa valmistaa yksin jouluaaton aterialla, jolle kukaan ei tule. Hän yrittää olla hyvä opettaja, mutta yrittäessään lähestyä oppilaita saa päälleen loukkauksia. Hänen poikansa vieraantuu hänestä. Lopussa häneltä löydetään paksusuolensyöpä. Loppukohtauksessa Adam ja Ewa istuvat sairaalan tyhjässä odotushuoneessa ja odottavat toivorikkaina leikkausta. Adam sukupuolenvaihdosta, Ewa kasvaimen poistoa.

Näin rakennettu juonimateriaali pyrkii esittämään sankarittaren muutoksen, hänen metamorfoosinsa, mutta myös hitaan rappion ja jäämisen kaiken ulkopuolelle. Sankaritar näytetään kummajaisena, yhteiskunnan leimaamana ja marginalisoimana. Päähenkilön jakaminen kahdeksi on tehokas ja dramaturgisesti epäilemättä mielenkiintoinen keino, mutta aivan muuta kuin mitä transsukupuolisuus pohjimmiltaan on. Transseksuaalit eivät kärsi skitsofreniasta, eivät tunne persoonallisuuden pirstoutumista, vaan vain ja ainoastaan inhoa omaa ruumistaan kohtaan, joka ei sovi yhteen heidän sisäisen minänsä kanssa. Tällä lailla esitettyä transseksuaalia kritisoi sitä paitsi Ewa Hołuszkokin, joka käski poistaa Hugo-Baderin reportaasista kaikki kieliopilliset maskuliinimuodot, koska ei mielestään koskaan ollut tuntenut eikä ajatellut kuin mies. Julia Holewińskan tapa esittää sankaritar muistuttaa strategioita, joita italialainen näytelmäkirjailija Annibale Rucello käyttää kuvatessaan – yleensä välimatkan päästä – transvestiittiyhteisöjä.

Vieraiden ruumiiden sankarittaressa on juuri transvestismille tyypillisiä piirteitä – mieltymys naisten vaatteisiin pukeutumiseen (turvalli-



Trupa Czango: Olga, eine charmante Frau. Kuva: Wieslaw Kaluszka.

suuspoliisin valttikortti oli tieto tästä hänen taipumuksestaan), kiinnostus naisen fysiologiaa ja biologiaa kohtaan (Adam kyselee Maryjalta vankilan prostituoitujen käyttäytymisestä), seksuaalisen ja lähes perverssin mielihyvän saaminen koskettelemalla naisten vaatteita eikä vain vaatteita (Adam nuuhkii myös terveysseiteitä).

Tällainen päähenkilön konstruktio panee katsomaan häntä sekä kummajaisena, jota ei hyväksytä ja joka on tuomittu suvaitsemattoman yhteiskunnan ulkopuolelle, että perverssinä, transvestiittina, ”naiseksi pukeutuneena miehenä”, joka ammentaa kieroutunutta mielihyvää naisten vaatteisiin pukeutumisesta. Lisäksi kirjoittaja on asettanut sankarittaren yhteiskunnan vainoamaksi, abjektiksi. Hän nimittäin kuvaa Ewaa naturalistin kiihkolla maalattuina kuvottavina kuvina, joissa tämä sananmukaisesti hukkuu omaan oksennukseensa haisevassa vessatommassa asunnossaan. Inhosta tulee yksi perusreaktioista, joihin sekä näytelmän muut henkilöt että vastaanottajat kykenevät. Tällainen rivous nousee tärkeimmäksi esteettiseksi kategoriaksi, jolla tekstissä mässäillään moneen kertaan.

Kirjoittaja esittää tietoisesti transvestismille luonteenomaisia piirteitä, sillä ne herättävät enemmän keskustelua ja ovat vähemmän ymmärrettäviä kuin transsukupuolisuus. Transsukupuolisuushan ei kuulu seksuaalisiin parafilioihin, eivätkä transseksuaalit vastusta *essentialistista* käsitystä sukupuolisuudesta miehisen ja naiseuden binaarisina oppositioina. Myös Ewa Hołuszko korostaa, että hänellä ei ole mitään yhteistä sen sensaatiomaiseen tyyliin kuvatun ”zoologisen seksuaaliobjektin” kanssa, jonka toimittaja oli keksinyt reportaasin tarpeisiin.

Jos tarkastellaan *Vieraita ruumiita* irti yhteiskunnallisesta kontekstista ja tekijää inspiroineesta tarinasta, ei voi kritisoida sitä, miksi hän luonut tällaisen henkilöahmon keskittymättä transsukupuolisuuden lääketieteellisiin ja psykologisiin aspekteihin. Jos esitetyn materiaalin on tarkoitus hätkähdyttää vastaanottajaa ja ohjata tämän huomiota selkeään yhteiskunnalliseen ongelmaan, voi tekijän strategia olla jopa perustellumpi. *Vieraiden ruumiiden* päähenkilö voi samalla edustaa sekä transseksuaaleja että kaikkia ulkopuolelle suljettuja, joiden käytös

ei mahdu yhteiskunnan normien sisälle. Ongelmana on se, että tekijän esittämät sisällöt eivät sovi pohjimmiltaan traditionaaliseen muotoon, joka realistiselle näytelmälle luonteenomaisesti tuomitsee yhteiskunnallisen suvaitsemattomuuden ilman selkeää pyrkimystä muuttaa teatterikatsojien asenteita. Ei ole myöskään vaikea kuvitella, miten teatterin *mainstream* esittäisi tämän tyyppisen näytelmän. Adamin/Ewan hahmo esitettäisiin varmaan liioiteltuna, groteskina ”naismiehenä”, jonka käytös pelottaa ja inhottaa. Ongelma näkyy myös silloin, kun teatterikappale, joka pyrkii olemaan manifesti yhteisön puolesta, kohtaa vastustusta asianosaisten taholta. Silloin näkyy selvästi, että teoksen vastaanotto on seurausta realistisista esittämiskonventioista, joiden vuoksi teosta ei ymmärretä ja luetaan klassisen projektion ja identifikaation kautta.

Historian subjektiivisuus

Nämä näytelmät eivät väitä puhuvansa siitä, mitä on tapahtunut ”todella”. Vaikka ne käyttävät Historiaa ja saavat inspiraationsa autenttisista henkilöahmoista, niistä on turha etsiä päähenkilöiden käyttäytymisen psykologisia motiiveja. Sikorska-Miszczuk pohtii ideologista konfliktia valtion ja yksilön välillä ja paljastaa Historian toiminnan mekanismeja. Łukasińska taas analysoi muistia ja sen toimintaa luotaessa kertomusta omasta elämästä ja keskittyä pääosin valmiista kerronnan malleista koostuvan pro-

sessin subjektiiviseen luonteeseen. Holewińska käyttää paljon realistisia esityskonventioita ja pyrkii pääsemään yhteiskunnan pois sulkeman ja marginalisoiman henkilön ytimeen samalla kun yrittää sisällyttää yksilön kohtalon Puolan myrskyisään historiaan.

Nämä kolme erityylistä ja eri keinoja käyttävää näytelmäkirjailijaa osoittavat, kuinka mahdoton on objektiivinen kertomus menneisyydestä – sellaista ei yksinkertaisesti ole olemassa. Kirjoittajat valaisevat näytelmän tapahtumia eri näkökulmista ja yrittävät vetää katsojat mukaan niihin ja tehdä heidät tietoisiksi siitä, että jokainen heistä kertoisi samat tapahtumat eri tavoin.

Sikorska-Miszczuk, Łukasińska tai Holewińska eivät yritä piiloutua luomansa teatterimaailman taakse, vaan korostavat omaa panostaan Historiasta ammentavassa näytelmässä. Tällä näytelmäkirjailijat tekevät pesäeroa erehtymättömän historioitsijaan (josta Hayden White kirjoitti), joka ”näkymättömällä langalla” pyrkii yhdistämään tapahtumia tehdäkseen kertomuksensa ”luonnolliseksi” ja ”objektiiviseksi”. Käyttäessään hyväksi yleistyneitä kulttuurisia stereotyyppioita, olemassa olevia tekstejä ja historiallisia lähteitä, tekijät harrastavat Historian kierrätystä ja paljastavat sen, että vastoin romantiikan ihanteita, se ei ole mitään muuta kuin ”suuri tunkio”, josta jokainen voi ottaa mitä mieli tekee.

Puolasta suomentanut Päivi Paloposki.

Lähteet

Assmann, Aleida (2009), *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Tłum. Piotr Przybyła. – *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków Universitas.

Borowski, Mateusz (2011), *Maski w Teatrze Rewolucji. – Czerwona Dekada*. Red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierchowska-Woźniak. Kraków: Panga Pank, 22.

Jaworska, Justyna (2011), *Obecnie Nieobecne*. Rozmowa z Julią Holewińską. – *Dialog 2*.

Sikorska-Miszczuk, Małgorzata (2011), *Śmierć Czło-*

wieka-Wiewiórki. – Czerwona Dekada. Red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Anna Wierchowska-Woźniak. Kraków: Panga Pank.

Welzer, Harald (2009), *Materiał, z którego budowane są biografie*. Tłum. Magdalena Saryusz-Wolska. – *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas.

White, Hayden (1987), *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.