

Susanna Välimäki

IHANAA LEIJONAT IHANAA: Päällekirjoittava adaptaatio Kristian Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa*

Ai minkäkö takia ihmisiä tapetaan saatana?
Kunnanplösö tarttee korkeeta viljanhintaa
ja mettäherrat näitä Venäjän korpia,
ja isot herrat tarttee rahaa ja kunniaa
ja niitten huorrat jalokiviä ja turkiksia.
Sen takia täällä ihmisiä tapetaan.
Kirjoitti Väinö Linna vuonna viiskytäneljä,
ja päivittäkää se itte tähän päivään.¹

Kristian Smedsin Kansallisteatterille ohjaama Tuntematon sotilas (2007–2009) purki isänmaallista symboliikkaa kriittisen parodian ja nykyteatterin esityksellisin keinoin. Linnan teksti muuttui kuviksi, tiloiksi, valoiksi, liikkeiksi, musiikiksi ja ääniksi, installaatioiksi ja performansseiksi. Artikkelissa valotetaan teatteriesityksen intertekstuaalista ja intermediaalista adaptaatioprosessia. Erityistä huomiota kiinnitetään musiikin rooliin esityksessä.

Kristian Smedsin ohjaamaa ja Väinö Linnan (2010a; 2000) romaani(e)n pohjalta sovittamaa teatteriesitystä *Tuntematon sotilas*² esitettiin vuosina 2007–2009 Suomen Kansallisteatterin suurella näyttämöllä täysille katsomoille 122 kertaa. Esitys toi ensimmäisen kerran Kansallisteatterin historiassa Linnan tekstiä näyttämölle. Se oli myös Kansallisteatterin Suomen itsenäisyyden 90-vuotisjuhlanäytelmä ja Smedsin ensimmäinen ohjaus Kansallisteatterille. Ensi-iltaa (28.11.2007) seurasi mediamylläkkä, jonka tuoksinassa muun muassa silloinen pääministeri Matti Vanhanen ja valtiosihteeri Risto Volanen tuomitsivat esityksen

¹ Lahtinen Smedsin *Tuntemattomassa sotilaassa*. Vuorosanat ovat viimeistä virkettä lukuun ottamatta Linnan (2000, 308) *Sotaromaanista*. Vuorosanoja lainatessani olen pyrkinyt noudattamaan pikemmin esityksissä kuultuja kuin Linnan romaan(e)ista löytyviä muotoja vaikka viittaankin romaani(e)n sivuihin, joista vuorosanat ovat peräisin.

² Käytän jatkossa myös lyhempää muotoa *Tuntematon*.

³ Suomalaisessa keskustelussa puhutaan usein yksinkertaisesti nykyteatterista. Käytän kuitenkin postmodernin teatterin käsitettä korostaakseni sen yhteyttä muiden taiteen lajien vastaaviin suuntauksiin sekä sen filosofista ulottuvuutta ja ei-vastustavaa suhdetta perinteiseen näytelmäteatteriin. Hanna Korsberg ja Julia Pajunen (2011) ovat tarkastelleet Smedsin *Tuntematonta* Hans-Thies Lehmannin (2009) *draaman jälkeisen teatterin* käsitteistön avulla esimerkkinä nykyteatterin keinojen kulkeutumisesta valtavirtateatteriin. Muita aiempia tutkimuksia Smedsin *Tuntemattomasta* ks. esim. Korsberg 2010, Kyyrö 2009 ja Pöyhönen 2008. Smedsistä teatterintekijänä ks. esim. Ruuskanen & Smeds 2005 sekä Bergroth (toim.) 2011.

⁴ Olen aiemmin kehittänyt tämänsuuntaista ajatusta tarkastellakseni Terrence Malickin elokuvallista filosofiaa fenomenologisesta, erityisesti Martin Heideggerin myöhäisfilosofian näkökulmasta (Välimäki 2008a). Suomessa muun muassa Esa Kirkkopelto (ks. esim. 2007 sekä www.toisissatiloissa.net) on kehittänyt nykyteatteria todellisuutta tutkivana runollis-filosofisena projektina, jonka argumentit ovat muille merkijärjestelmille kääntymättömiä ja joka siten haastaa kielen välineellisyydestä riippuvaisten yhteiskunnallisten instituutioiden valta-aseman.

⁵ Viittaa karnevalismilla Mihail Bahtinin (2002) näkemyskseen kulttuurisesta muutosvoimasta, joka ammentaa rienuksen perustuvasta kansanaurakulttuurista ja kapinoin pysähtyneitä

sitä itse näkemättä. Eniten puhuttiin lopun ampumakohtauksesta, jossa lavan takaseinän täyttävälle kankaalle heijastettiin kasvokuvia suomalaisista menneistä ja nykyisistä politiikan, taiteen ja kulttuurin vaikuttajista sekä satuhahmoista.

Esitykseen liittynyt mediakohu osoitti, kuinka monta totuutta elää jatkosodasta, Linnan romaanista, Suomesta, politiikasta ja teatterista. Esitys nosti esiin koko joukon filosofisia kysymyksiä totuudesta, valasta ja representaatiosta sekä taiteen, todellisuuden ja yhteiskunnan suhteista. Juuri tällaiset kysymykset ovat postmodernin teatterin ytimessä. *Postmodernilla teatterilla* viittaa väljästi tämän päivän teatterin suuntauksiin, jotka tietoisesti irrottautuvat puhekeskeisestä, näytelmäkirjallisuuteen ankkuroituneesta draamateatterista ja ymmärtävät teatterin moniaistiseksi ja monimediaiseksi, eri taiteenlajien ja ilmaisumuotojen rajoja ylittäväksi esitystaiteeksi (esim. Schmidt 2005; Heinonen 2005; Numminen & Hotinen 2006; Numminen & Kilpi 2008; Lehmann 2009; Numminen 2011a–b; Korsberg & Pajunen 2011).³ Postmodernissa teatterissa korostuu kaikki muu paitsi perinteinen puheilmaisu: ruumis, videoheijasteet, elokuva, äänisuunnittelu, musiikki, tila, valot ja ylipäätään audiovisuaalisuus ja ei-sanallinen viestintä. Näytelmätekstin ennalta määräämien vuorosanojen sijaan tekstiä ja ajatuksia ”käännetään”, mukaillaan ja sovitetään kuviksi, liikkeiksi, pantomiimiksi, tanssiksi, lauluiksi, äänimaisemiksi, installaatioiksi, performansseiksi – erilaisiksi *esityksiksi* (Schmidt 2005, 58–59). Postmoderni teatteri on siis jo lähtökohtaisesti monisuuntaisesti adaptoivaa.

Postmodernia teatteria luonnehtii myös metateatterillinen ja filosofinen ulottuvuus. Postmoderni teatteri tutkailee itseään esitystaiteena ja pohtii esittämisen luonnetta, keinoja, mahdollisuuksia ja reunaehtoja. Teatterin itseensä päin kääntyminen toimii samalla filosofisena periaatteena, jonka varassa esitetään kysymyksiä todellisuudesta, todellisuuden rakentumisesta sekä teatterin tehtävästä nyky-yhteiskunnassa. Postmoderni teatteri pyrkii haastamaan ja kyseenalaistamaan tavanomaisia maailman esittämisen ja näkemisen tapoja ja luomaan uusia, kokeellisia havaitsemisen, kokemisen ja tietämisen tapoja. Se tähtää kokonaisvaltaiseen kokemukseen vetoamalla älyn ja tunteiden ohella katsojan ruumiillisuuteen ja esikäsitteelliseen kokemukseen.⁴

Lähestyn tässä artikkelissa Smedsin *Tuntematon sotilas* -teatteriesitystä *päällekirjoittavana adaptaationa* (Hutcheon 2006, 94), jossa keskeistä on *kriittisen parodian* estetiikka. Kriittisellä parodialla tarkoitan Linda Hutcheonin (2000) tapaan muutoshakuista esteettistä tyyliä ja tekniikkaa, joka asettaa tunnetun klassikkoteoksen, tässä tapauksessa Linnan romaanin, uuteen yhteyteen ja vuoropuheluun tämän päivän maailman kanssa. Sen keinoja ovat inversio eli pääläelleen tai vastakohtaksi kääntäminen, matalasta ja irvokkaasta kansankulttuurista ammentava karnevalismi,⁵ liioittelu ja toisto sekä uudelleenkontekstualisointi eli ajankohtaistava suhteuttaminen (ibid. xii, 5–7, 11, 25, 32, 36–37, 72). Kriittiseltä etäisyydeltä tapahtuvan toisin toistamisen seurauksena vastaanottaja näkee tunnetun teoksen (Linnan romaanin) uudella tavalla ja uusia merkitystasoja synnyttäen.

Parodian ja kritiikin kohde ei Smedsin *Tuntemattomassa* ole Linnan romaani vaan tämän päivän yhteiskunta ja sen ideologiset mallit, kuten kilpailun ja jatkuvan talouskasvun ihanne. Adaptoitava taustateksti

eli Linnan romaani toimii standardina, mittatikkuna ja välineenä, jolla tarkastellaan nyky-yhteiskuntaa (ks. Hutcheon 2000, xii, 5–7, 11, 25, 32–38, 57). Kriittinen parodia myös yhdistää Linnan ja Smedsin teoksia: molemmat arvostelevat omien aikojensa henkistä ilmapiiriä parodian kautta. Smedsin Linna-adaptaatio keskittyy, korostaa ja vahvistaa entisestään Linnan romaanin jo sinänsä keskeisiä ironisia ja parodisia aineksia.

Smedsin *Tuntematon* ammentaa *Tuntematon sotilas* -romaanin ohella huomattavissa määrin romaanin vuonna 2000 julkaistusta käsitteilyteoksesta, *Sotaromaanista*, joka sisältää *Tuntematonta* enemmän Suomen sodanaikaisen poliittisen johdon, vallanpitäjien ja sotahenkisen mentaliteetin kritiikkiä sekä sodan mielettömyyttä heijastelevaa eksistentiaalista ajatuskenttää. Jos ymmärtää Linnan *Tuntemattoman* ja *Sotaromaanin* eri teoksiksi, on Smedsin ohjaama teatteriesitys nimenomaan *Sotaromaanin* adaptaatio.⁶

Rytmi ja esityksellisyys

Smedsin *Tuntematon* muodosti äänen, musiikin, videoaineksen, valojen, liikkeen, lavasteiden ja puheen yhdistelmistä montaasimaisen koostelman. Postmodernille teatterille tunnusomaiseen tapaan esityksen kokonaisrakennetta leimasi *katkelma-dramaturgia* (esim. Schmidt 2005, 20, 48). Juonelle, kiinteille roolihahmoille ja niiden kehityskaarelle, ajalle, paikalle ja syy- ja seuraussuhteiden jatkumolle perustuvan kerronnan sijaan nähtiin esityksellisten *toimintablokkien*⁷ sarja. Toimintablokit ovat voimakkaiden esityksellisten tekijöidensä vuoksi itsenäisiksi kokonaisuuksiksi hahmottuvia audio-visuaalispatiaalisia esitysryhmittymiä. Ne eivät esitä juonta vaan ”kuvia” (Schmidt 2005, 58–59, 75). Juonen ja hahmojen sijaan esityskokonai-

normeja vastaan kääntämällä ne nurinpäin. Bahtinin näkemys karnevaalista on tärkeä tekijä Hutcheonin (2000) kriittisen parodian sekä Julia Kristevan (1986) poeettisen kielen teorian ja intertekstuaalisuuden käsitteessä.

⁶ Viitattessani *Sotaromaanin* viittaan siihen aina *Tuntemattomasta* eroavana romaanina eli viittaan siihen, mitä *Sotaromaanissa* on ja *Tuntemattomassa* ei ole. Romaanien julkaisuhistoriasta ks. esim. Varpio 2006, 270–317 & 2009.

⁷ Käsite on Richard Schechnerin (ks. Schmidt 2005, 144–146).



Smedsin *Tuntemattoman* näyttämöilmaisu oli elokuvallista ja unenkaltaista.

⁸ Esityksen "kuvia" voisi tarkastella freudilaisen unityön kannalta tiivistymiä (metaforia), siirtymiä (metonymioita), ajatuksen tilalla olevia kuvia (konkretisaatioita, vertauskuvallisten ilmaisujen kirjaimellisia esityksiä) ja toiskertaista työstöä (fragmenttidramaturgiaa) hahmotellen (ks. esim. Välimäki 2005, 187–191).

suutta kannatteli toimintablokeista syntynyt audiovisuaalinen rytmi (vrt. Schmidt 2005, 127), joka muistutti elokuvan leikkaustekniikkaa. Blokista toiseen siirryttiin ikään kuin räjähtäen musiikin, valojen, kuva-aineksien, näyttämöasetelmien ja tilavaikutelmien myötä. Räjähtelevä estetiikka sopi sotänäytelmään, ja sitä tehosti konkreettinen räjähdyskuvasto äänitehosteissa, musiikissa ja videoheijasteissa.

Smedsin *Tuntemattoman* näyttämöilmaisu oli päällekkäyvä voimakasta ja unenkaltaista: venäläiset sotilaat olivat pesukoneita, panssarivaunu oli Lada ja sotamies Susi koira. Yksityiskohtien ja kuvastojen intertekstuaalisuus ja monimerkityksellisyys teki esityksestä tiheän ja monitulkintaisen.⁸

Unenomaista oli myös Antonin Artaudin (1983) julmuuden teatteria muistuttava yleisön hämmäntäminen väkivallalla, kuten pesukoneiden (vihollisten) raivoisalla lekavasaroinnilla. Kun ensimmäinen pesukone ilmestyi näyttämölle, se tippui rytinällä kattorakenteista. Vaarallisuuden tunne, joka ratkaisuun sisältyi, oli läsnäolon ja todellisuuden tunnetta kasvattava šokkikeino. Hetkellinen kauhistus pitää sisällään kokemuksen äärimmäisestä läsnäolosta, jolloin taide ja todellisuus, esitys ja todellistuma, representaatio ja presentaatio, sekoittuvat toisiinsa (Schmidt 2005, 67).

Esityksen dramaturgia oli korostuneen musiikkivetoinen. Monet kohtaukset perustuivat tunnetun musiikin ällistytävälle käytölle, yllättävälle sovitukselle tai Linnan tekstin odottamattomalle musisoinnille. Esityksen musiikkivalikoimaan kuului musiikkia ääni-installaatioista musiikkivideomaisiin performansseihin, musikaalimaisiin laulunumeroihin ja yleisön joukkolauluun. Musiikkia kuultiin esityksessä sekä nauhalta että näyttelijöiden itse tuottamana.

Postmodernille teatterille ominaisesti Smedsin *Tuntematon* laajensi teatteritilan lavan ulkopuolelle audiovisuaalista teknologiaa hyväksi käyttäen. Näyttelijät esiintyivät yleisön joukossa ja lavan alla live-elokuvakameroiden heijastaessa tapahtumat kankaalle. Kankaalla nähtiin myös videoita, jotka oli aiemmin kuvattu teatterin ulkopuolella (esim. ns. tankkivideo Kiasman ja Mannerheimin patsaan edessä). Teatteritilan laajentaminen imi katsojan esityksen keskelle, osaksi esitystä. Yleisöä laulatettiin, puhuteltiin, haettiin näyttämölle tanssimaan, ammuttiin ja kuvattiin videokameroilla. Kaikki tämä viesti, että esityksessä oli kyse "meistä", yhteisistä asioista, yhteiskunnasta, jaetusta maailmasta. Vaikutelmaa vahvisti myös se, ettei yleisön saliin tuleminen, istuutuminen ja esityksen odottaminen erottunut selvästi esityksen alusta. Yleisön täydessä katsomoa sotilaat istuivat jo salissa permannon viimeisellä rivillä. Tarkkaa hetkeä sille, milloin esitys alkoi, ei voinut havaita. Katsoja oli esityksen sisällä ennen kuin ymmärsi sen alkaneeksi.

Suurine kuvapintoinen, live-elokuvatekniikoinen, videoheijasteinen, musiikkeinen ja äänisuunnitteluinen Smedsin *Tuntematon* oli korostuneen audiovisuaalinen teos. Esityksessä viitattiin nykyiseen mediatodellisuuteen television chatti-ohjelmista ja tekstiviesteistä aseiden videomaiseen tähtäinkuvaan. Mediateknologialla oli esityksessä myös filosofinen ulottuvuus: esitys esitti kysymyksiä median ja teknologian merkityksestä nykyelämässä, -maailmassa ja -sodissa. Esitys ohjasi pohtimaan, miten totuuksia esitetään, kuka meitä hallitsee ja

ohjaa, olemmeko olemassa vasta kameran kankaalle todentamina, näemmekö oikeasti tai haluammeko nähdä mitä maailmassa tapahtuu?

⁹ Ilmaus on Juha Siltalan (2007).



Postmodernin teatterin korostunutta audio-visuaalis-spatiaalisuutta: live-elokuvaa, videoheijasteita, installaatioita.

Elävä voima

Kuten artikkelin alussa lainatut Lahtisen (Antti Pääkkönen) vuorosanat tuovat esiin, Smedsin *Tuntematon* päivitti Linnan *Tuntemattoman* yhteiskuntakritiikkiä tähän päivään. Sota toimi esityksessä vertauskuvana nyky-yhteiskunnan rakenteelliselle väkivallalle. Keskeistä esityksessä oli *työn* kuvasto. Sotilasvarustus oli vaihtunut tai täydentynyt työmiehen ammattivarusteilla, kuten kuulosuojaimilla, suojalaseilla, lekavasaroilla, porakonelaatikoilla, kirveillä, moottorisahoilla, met-surinkypärillä, turvasaappailla ja työhansikkailla.

Päivitykseen kuului myös nykysodista, ympäristökatastrofeista ja muista globaaleista ongelmista sekä medioituneesta nykykulttuurista ammentava kuvasto. Esimerkiksi tolppakengillä pylväaseen kiivennyt Lahtinen muuntui monologinsa jälkeen amerikkalaisotilaaksi, joka tappoi ihmisiä lämpöohjatun kameran tekniikkaa hyödyntävällä konekykillä. Kohtaukseen kuului Irakin sodassa kuvattu video, jossa todellisia (irakilaisia) ihmisiä tapettiin kameran edessä (Kyyrö 2009, 44).

Siinä missä Linna vertaa romaanissaan sotaa työhön, Smeds vertasi näytelmässään tämän päivän työtä sotaan (vrt. Kyyrö 2009, 37). Esityksen voi tulkita käsitelleen 2000-luvulla kiihtynyttä suomalaisen työelämän huonontumista.⁹ Työ näyttäytyi ”tuntemattomalle” kansalaiselle pakotettuna ja julmana, ylhäältä määrättyinä tekemisenä, joka ei ole tekijälleen mielekästä. Kuten Jere Kyyrö (2009, 56) kirjoittaa, ”syy tähän on hyvinvointivaltion purkaminen ja neuvottelevan yhteisöllisyyden korvaaminen kovalla kilpailuyhteiskunnalla ja kurivallalla”. Pelkälle valta-asemalle perustuva johtaminen oli esityksen keskiös-



Työmiehet sodassa, sotamiehet työssä.

sä. Lammio (Antti Luusuaniemi) toi kuuluville työelämästä tuttujen simputtavien ja narsistisesti häiriintyneiden johtajien äänensävyjen ja puhetapojen kirjon. Kariluotoa esityksessä ei ollut ollenkaan.

Absurdiudessaan ja apokalyptisuudessaan esityksen työmies-sotilas-hahmot muistuttivat Hieronymus Boschin helvetinpainajaisia ja Pieter Brueghel vanhemman ihmiskunnan typeryyttä suomivia näkyjä kuin konkreettisenä kuvituksena Rokan sanoista Sarastielle (Linna 2010, 360 & 2000, 400): ”Ja mitä lähemmäs se [sodan häviäminen] tulloo, sitä järettömämpiä hommii työ keksittä.” Tässä esityksen voi nähdä ammentaneen maailmanloppu-satiirin lajityypistä, joka kehittyi 1900-luvulla maailmansotien traumaattisen peruskokemuksen käsitteijäksi.

Jos Edvin Laineen ohjaama elokuva *Tuntematon sotilas* (1955) on Suomen kansan myyttinen alkukertomus (ks. Välimäki 2008b, 63–106), niin Smedsin *Tuntematon* on sen loppukertomus: hyvinvointiyhteiskunnan kuolema. Esitys julisti, ettei sotien jälkeen rakennettua Suomea enää ole. Viesti tiivistyi lopun kohtauksessa, jossa ammuttiin tunnettuja suomalaisia, joista suurin osa kuuluu 1920–40-luvuilla syntyneisiin ikäluokkiin. Samalla kuultiin raskas rock *Suomi on kuollut*.

Laulun sanat ovat peräisin Linnan (2010a, 474 & 2000, 517) romaanin viimeiseltä sivulta, vänrikki Jalovaaran syvästi pettyneestä mielestä: ”Suomi on kuollut. Hautoja peittävi hanki.” Soittimina olivat piano, saksofoni, kontrabasso, rumpusetti, isorumpu, sähkökitara ja mandoliini. Raskaasta rockista free metalliksi muuntunutta musiikkia luonnehtivat repivät, ”hälyttävät” soinnit, alaspäisen asteikkomaisen kuolemankuvion (katabasiksen) toisto ja jatkuvasti kasvava voima. Sanojen iskulausemainen toisto (”Suomi, Suomi” / ”Suomi on kuollut” / ”Hautoja peittävi hanki”) on kuin urheilujoukkueen kannastushuuto.

Ammuttujen kuvien joukkoon kuuluivat muiden muassa Tarja Halosen, Arto Paasilinnan, Lenita Airiston, Ransu-koiran, Adolf Ehrnroothin, Kaj Chydeniuksen, Matti Vanhasen, Katri-Helenan, Pentti Linkolan, Paavo Lipposen, Jouko Turkan, Maria-Liisa Nevalan (Kansallisteatterin silloinen johtaja), Raija Pellin ja Hannu Karpon ku-

vat. Kohtauksessa näkyivät kriittisen parodian perustekijät, inversio, liioittelu ja toisto.

¹⁰ Huomioni Linnan elävän voiman ajatukseen on alun perin kiinnittänyt Jukka Sihvonen (2009) tarkastellessaan Linnan *Tuntematonta* elokuvalisena ja käsitteellisenä, filosofisena romaanina.



Ammuttu Turkka.

Tuntemattomien uhrien tilalla oli mahdollisimman tunnettuja hahmoja, kuvia oli ylenmääräisesti ja ampuminen jatkui pitkään. Tulkintani mukaan kohtaaus muistutti, ettei sodassa kuollut sotilas ole koskaan tuntematon vaan aina joku. Kohtaus herätti katsojan pohtimaan, ketä saa ampua ja ketä ei, onko jonkun toisen henki vähemmän arvokas kuin jonkun toisen, ja kuka siitä päättää.

Kuvien ampuminen näytti, mitä sota pitää sisällään: ihmisten sarjakuoleman. Kohtausta voi tarkastella Linnan (2010b, 481) romaaninsa tarkoitusta kuvaavien sanojen valossa:

Sillä sodalta minä tahdoin riisua kaiken arvon, mutta sotilaille tahdoin sen antaa, niille joita nimitetään eläväksi voimaksi. Olen tahtonut osoittaa, ettei tämä elävä voima ole mitään muuta kuin ihmisiä, yksilöitä, joilla jokaisella on menetettävään yhtä arvokas elämä kuin meillä itse kullakin.

Ampumiskohtauksen ja koko Smedsin ohjaaman esityksen voi tulkita tämän *elävän voiman* esitykseksi.¹⁰ Elävä voima voidaan ymmärtää Smedsin *Tuntemattoman* keskeiseksi käsitteelliseksi ajatukseksi, joka viittasi sekä Linnan *Tuntemattoman* sotilaisiin että tämän päivän kansalaisiin. Elävä voima kuvaa osuvasti myös Smedsin *Tuntemattoman* hillitöntä energiaa, sen audio-visuaalis-spatiaalista vyörytystä ja räjähtelevää estetiikkaa. Jukka Sihvosen (2009, 13) mielestä Linnan romaanin suuren suosion yksi syy aikoinaan oli juuri "*energia*, jolla Linna ryhtyi raastamaan kanonisoituja kuvia alas jalustoiltaan" ja jossa "'kansa' saattoi kokea jotakin 'omaksi' tuntemaansa, vanhaa Lallin ja Kullervon eetosta". Samaa voisi sanoa Smedsin teatteriesityksestä.

Ampumakohtaus voidaan ymmärtää myös pienen ihmisen aggressiona valtaapitäviä kohtaan. Sotilaat joutuvat kohtaamaan kuolemaa taistelussa mutta heitä myös teloitetaan omien toimesta, mihin Linna jatkuvasti palaa *Sotaromaanissa*. Smedsin *Tuntemattomassa* annettiin takaisin: maistakoot vallanpitäjät omaa lääkettään. Julkkisten ja

valtaapitävien kuvien ampuminen oli myös yksinkertaisesti *kuvien alasampumista*: vertauskuvallisen ilmaisun teatterillinen konkretiisaatio. Kielellisten ilmaisujen ja ajatusten kirjaimellinen, aineellinen ja ”kuvallinen” esittäminen oli keskeistä Smedsin *Tuntemattomassa*. Myös Linnan romaani ampuu kuvia ja kaataa kulisseja kritisoidessaan sotahenkisyyttä ja vallanpitäjiä. Smedsin *Tuntemattomassa* revittiin alas tämän päivän suomalaisen yhteiskunnan kulisseja, joiden takaa paljastui pienen ihmisen pahoinvointi.

Uhrisymbolien karnevalisaatio

Smedsin *Tuntematon* leikitteli suomalaiskansallisilla symboleilla, kuten Suomen lipuilla, muumeilla, Suomi-neidolla, jääkiekko-leijonilla ja Jean Sibeliuksen musiikilla, niiden merkkiluonnetta ja kitsisyyttä korostaen. Esitys sekoitti toisiinsa korkeaa ja matalaa kulttuuria edustavia Suomi-merkkejä. Siten korkeahenkisiä – pyhiksikin koettuja – isänmaallisia arvoja kantavat yhteisölliset identiteettimerkit joutuivat tämän päivän karnevalistista kansankulttuuria edustavien identiteettimerkkien uudelleenkontekstualisoimiksi. Esimerkiksi Sibeliuksen *Finlandia* rinnastettiin A-typin ja Antero Mertarannan *Ihanaa leijonat ihanaa* -jääkiekkolauluun.

Keskeistä kohottavissa isänmaallisissa symboleissa, kuten Suomen lipussa tai *Finlandiassa*, on niiden luonne *uhrisymbolina*. Uhrisymboli edustaa kansakunnan suorittamia ja siltä odotettavia uhrauksia – sitä minkä puolesta ”elää ja kuolla”. Samalla yksilön uhrautumisen koetaan vahvistavan yhteisöä. (Tepora 2006, 91–92; Marvin & Ingle 1999.) Uhrisymbolit ovat tavanomaisia sotaelokuvien aluissa ja lopuissa. Esimerkiksi Laineen *Tuntemattoman* alussa ja lopussa kuultava *Finlandia* rakentaa sodasta ja historiallisesta traumasta siedettävän kertomuksen: Suomi säilytti itsenäisyytensä, mikä edellytti sotaa, uhrauksia, kuolemaa, mutta minkä jälkeen on seurannut Suomen uusi päivän koitto. *Finlandian* ahdistuksesta vapauten -kaava ”muistuttaa” elokuvan katsojaa siitä, miksi niin monen sotilaan piti kuolla sodassa. Uhrisymboli antaa sodalle ja väkivallalle selityksen. (Ks. Välimäki 2008b, 63–106.)

Smedsin näytelmä repi suomalaiskansalliset uhrisymbolit rikki ja yhdisteli niitä vieraannuttavaan ja yllättävään – ironisoivaan ja karnevalisoivaan – ainekseen. Esimerkkinä toimivat Suomen jääkiekko-maajoukkueen vuoden 1995 maailmanmestaruuteen liittyvään *Ihanaa leijonat ihanaa* -lauluun perustuneet taistelukohtaukset.

Musiikin äänenvoimakkuus oli taistelun esityksessä huumaaava, valokeilat kieppuivat ja kankaalla pyöri jääkiekkovideo. Sotilaat hypivät, huusivat, lauloivat, tanssivat, tuulettelivat ja kaulailivat toisiaan. He heiluttivat Suomen lippuja ja nostelivat ilmaan kivääreitä ja voiton pokaalina toimivaa samovaaria. Välillä musiikki taukosi tulituksen ääniin, jolloin miehet lakosivat maahan, ”kaatuivat” (kuolivat). Hetken päästä musiikki ja juhlinta taas jatkuivat.

Juhlinnan ja sotimisen, jääkiekon ja jatkosodan – yhdistelmä on šokeeraava ja häpeällinen mutta samalla tehokkaan aistivoimainen. Sotaa vasten *Ihanaa*-laulun sanat saivat uusia ulottuvuuksia: ”Hellurei hellurei / Vääntö on hurjaa / Ei kun miestä seinälle / Siinä on paikka



Ihanaa, leijonat ihanaa.

mikset lauo / Nyt huudetaan / Ihanaa leijonat ihanaa...” Samalla sanojen rehvakkuuus ja kansankulttuurin matala tyyli tuntuivat sopimattomalta kuvaamaan niin vakavaa asiaa kuin jatkosota.¹¹

Ihanaa leijonat ihanaa -kohtaus ironisoi ja karnevalisoi jatkosodassa taistelleiden sotilaiden sankaruudesta kertovat kertomukset. Esityksen voi tulkita kriittiseksi parodiaksi sotapropagandasta, joka esittää sodan urheilujuhlanä, jossa tuuletellaan sankaritekojen jälkeen ja jossa ei kuolla vaan ”kaadutaan” (vrt. Kyyrö 2009, 46). Esitys kärjisti vallanpitäjien retoriikan ja rivisotilaiden todellisuuden välisen ristiriidan.¹² Samalla sen voi katsoa viitanneen ylipäätään esityksen ja todellisuuden väliin jäävään aukkoon. Ristiriitaa tehostivat kohtauksen seuranneet valokuvat tapetuista ja raiskatuista ruumiista. Esityksen aikana laulu katkesi useasti sanoihin ”vaikka tekee kipeää”. Kivun merkitystä vahvisti laulun (”vaikka tekee kipeää, ei haittaa”) ja kopipistoolisarjan rytmikäs äänileikkaus.

Kanonisten kertomusten uudelleen kontekstualisoinnilla ja tuttu-
jen kuvastojen päivittämisellä Smedsin esitys osoitti tämän päivän yhteiskunnan kipupisteitä. Kohtaukset ohjasivat pohtimaan sitä, mille tänä päivänä ihmisiä uhrataan ja miksi. Uhrisymbolien purku alkoi heti esityksen alussa. Esiripussa roikkui Suomen lippu. Lavan reunalle astellut, Munsalan kansallispukuun pukeutunut Nainen (Minttu Mustakallio / Meri Nenonen) lausui yleisön joukossa istuville sotilaille pehmeään ja houkuttelevaan sävyyn: ”Pojaat.” Suomi-neito kutsui ja pojat vastasivat: sota voi alkaa. Kohtaus oli teatterimuotoon muunnettu ilmaisu Linnan lauseesta *Tuntemattoman* (2010, 6; 2000, 34) toiselta sivulta: ”Siinä he seisoivat, hieman vaivalloisesti aikaansaadussa rivissä, nämä Suomi-äidin maailmanhistorialle valitsemat uhrit.” Pahaenteisen äänimaiseman jatkuessa verhoista putkahti toisenlainen Suomi-äiti, Muumimamma, joka nosti kätensä tervehdykseen. Samalla kuultiin laukaukset: Muumimamman fasisistisesti ojentuva käsi olikin ase. Yhdistelmä oli unenomaisen kammottava: kaikkea turvallista

¹¹ Jääkiekkospektaakkelia voi tarkastella myös esityksenä siitä Linnan teemasta, etteivät herrojen laulut ja kansakoulun sankaritarinat sovi suomalaiselle kansanmiehelle, jonka mieltä nostattavat paremmin tarinat, joissa hyipitään panssarivaunujen päälle ja väännetään rautakangella piiput vääriksi (Linna 2010 [1954]; 7; 2000, 35).

¹² Linnan *Tuntemattomasta* konfliktiromaanina ks. esim. Lilja 1984.



lhana sota ja esiintyjien ja yleisön yhteinen kalmandisko.

symboloiva muumipeikko tuli ja tappoi. Laukauksista käynnistyi Eminemin raskas rap *White America*, joka purkaa sotahenkistä uhrimentaliteettia yhdysvaltalaisessa (rotu)kontekstissa:

America / Hahaha / We love you / How many people are proud to be / Citizens of this beautiful country of ours? / The stripes and the stars for the rights of men / Who have died for to protect / The women and men who have broken their necks / For the freedom of speech / The United States Government has sworn to uphold / Yo, I want everyone to listen to the words of this song / Or so we're told[.]

Siinä missä Laineen *Tuntematon* alkaa *Finlandia*-uhrisymbolilla, Smedsin *Tuntematon* alkoi *White American* uhrisymbolikritiikillä. *Finlandiaa* ja *White Americaa* kuultiin myös rinnakkain ja päällekkäin. *White America* raadollisti *Finlandian* paljastamalla sen sisältämän väkivallan sekä ylikansallisti sodan. Isänmaallisen, uhrisymboleita viljelevän propagandan kritiikki on keskeistä myös Linnan *Tuntemattomassa* ja korostuu *Sotaromaanissa*:

Niinä päivinä Suomesta ei olisi löytynyt montaakaan päätä, jonka harkinta olisi pysynyt todellisuuden tasalla. Armeija eteni, väsyneenä mutta menestyksen siivittämänä ja kansa riemuitsi sen voitoista. Vain leskien ja orpojen suru heitti varjonsa tähän riemuun, mutta nauha rintaan ja taputus olkapäälle. Olette antaneet kalleimman uhrin maallemme. Ja kenties löytyi niinkin luonnottomia äitejä, jotka todella tunsivat iloa poikansa haudalla. Hän oli saanut antaa uhrinsa. (Linna 2000, 164.)

Smedsin *Tuntematon* nosti Linnan romaani(e)n teemoista keskiöön sotahenkisyyden kritiikin, isänmaallisen propagandan ja sotilaiden todellisuuden välisen ristiriidan sekä ajatuksen sotilaista kuolemankultille vastakkaisena elävänä voimana. Mutta yhtä paljon esityksessä oli kyse siitä symboliasemasta ja niistä populaarimytologisista käyttötavoista, jotka Linnan *Tuntematon* on kulttuurissamme saanut ja jotka

perustuvat pitkälti Laineen elokuvaan, joka korostaa huumoria ja sanakarillisuutta ja häivyttää Linnan ironiaa ja kritiikkiä. *Tuntemattomasta* itsestään on kulttuurissamme muodostunut sellainen isänmaallisten vertauskuvien pankki, joita Linna ivaa TK-kirjallisuuden¹³ ja J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* parodioillaan. Linna itse tähdensi, ettei hän *Vänrikki Stoolin tarinoihin* liittyvillä parodioillaan arvostellut Runebergiä tai tämän taidetta vaan sitä, miten Runebergin runoutta oli käytetty hyväksi vanhentuneiden yhteiskunnallisten asenteiden pönkittäjänä (ks. Sihvonen 2009, 16, 48). Samalla tavalla Smedsin *Tuntemattoman* voi nähdä arvostelleen sitä, miten *Tuntematon* käytetään hyväksi vanhentuneiden yhteiskunnallisten asenteiden pönkittäjänä. Kulttuurisena mielikuvapankkina *Tuntematon* ei ole palautettavissa Linnan romaaniin; sen kuvastoa käytetään tavoilla, joissa yhteys romaaniin on katkennut.

¹³ TK-kirjallisuus viittaa sodanaikaisen Suomen Armeijan Tiedotuskomppanian virallisiin propagandistisiin tiedotteisiin.

Kaikkien pitää laulaa

Smedsin *Tuntemattoman* tavasta vieraannuttaa ja nykypäiväistä Suomi-kuvastoa voidaan puhua myös *kriittisenä montaa* (vrt. Eisenstein 1978), jossa vastakohtaiset ja ”epäsopivat” ainekset luovat ristiriitaitalanteita pakottaen vastaanottajan oma-aloitteiseen pohdintaan merkitysten tulkitsemiseksi. Niin ikään voidaan puhua brechttiläisestä *etäännyttämisestä* eli *vieraannuttamisesta*, joka avaa tutun kohteen ei-totutusta näkökulmasta uusia merkityksiä synnyttäen. Esimerkiksi täydennysmies Hauhia oli television chat-juontaja, joka miksasi *Eldankajärven jäätä* teknobiittiin. Honkajoen (Petri Manninen) spastinen cp-vammaisuus korosti hahmon normista poikkeavuutta, erilaisuutta. Rokan (Henry Hanikka) tummaihoisuus liitti siirtokarjalaiset maahanmuuttajiin.

Rokan ja Sarastien (Jaakko Kytömaa) välisessä kuulustelukeskustelussa ei juuri puhuttu, vaikka Linnan romaanissa kyseinen kohtaus sisältää sen tunnetuimpia lauseita. Vuorosanojen sijaan kuultiin Ennio Morriconen musiikkia Sergio Leonen italowesternistä *Huuliharppukoskaja* (*C’era una volta il West*, Italia 1968). Musiikki toi esiin myyttisen kaksintaistelun, koston sekä suuren syntykertomuksen ja nostalgian teemat: ”C’era una volta la Finlandia”, olipa kerran Suomi. Ja olipa kerran jatkosota ja Sibeliuksen *Finlandia*. Mutta ei ole enää. Nyt on Irakin sota, ekokatastrofi, Eminem ja jääkiekkolaulut.

Stalinin syntymäpäivänä esityksessä kuultiin venäläistä teknopoppia. Lava muuttui yökerhoksi, jonne näyttelijät hakivat näyttelmän yleisöä tanssimaan. Vuoden 2003 (ja 2008) Euroviisuista tutun tyttöduon t.A.T.u.:n laulujen *Robot* ja *Malchik Gay* soidessa kankaalla nähtiin kuvia venäläisistä taiteen, urheilun ja politiikan suurinimistä sekä tanssivista luurangoista. Kyseessä oli *disco dance macabre*, kalman-tanssi, joka muistutti, että kuolema tulee kaikille, rikkaille ja köyhille, kuninkaille ja kerjäläisille, näyttelijöille ja katsojille.

Petroskoi-kohtauksessa puolestaan kuultiin Sibeliuksen *Sydämeni laulun* venäjänkielinen rockballadiversio. Moni katsoja tuntee Aleksis Kiven (1990, 427) *Seitsemästä veljeksestä* peräisin olevan runon alkusanat: ”Tuonen lehto, öinen lehto! / Siell’ on hieno hietakehto /

Sinnepä lapseni saatan. [– –] Tuonen viita, rauhan viita! / Kaukana on vaino, riita / Kaukana kavala maailma.” Suomen kansalliskirjailijan tekstin laulaminen venäjäksi nosti suomalaisuuden sijaan keskiöön ihmisyypden, elävän voiman. Lohduttava tuutulaulu soi hetken rauhan väsyneille miehille, joista moni tulisi kuolemaan. Samalla se muistutti, kuinka kaukana ulkomailla, vieraassa kulttuurissa, nuoret suomalaismiehet kävivät jatkosodan hyökkäysvaiheessa ja kuinka kaukana sodan maailma on kodista.

Kohtauksessa, jossa miehet löysivät kuolleen venäläisen sotilaan (pesukoneen) taskusta maatuskanuken, kuultiin lottapukuisen naisen laulamana Cherin ja Nancy Sinatran 1960-luvulla tunnetuksi tekemä kappale *Bang, Bang (My Baby Shot Me Down)*. Monet muistavat kappaleen Quentin Tarantinon *Kill Bill* -elokuvasta (*Kill Bill 1*, USA 2003). Miehet kuorivat maatuskaa irvokkaan seksuaalisesti elehtien, nukkeja nuollen ja suuhun tunkien. Nukun sisustaan tunkeutuminen vertautui raiskaukseen ja yhä uuden nukun löytäminen yhä uuteen raiskaukseen, mitä myös laulun sanat ”bang, bang” tässä yhteydessä rakensivat. Laulu vaihtui äänimontaasissa *Ihanaa leijonat ihanaa* -spektaakkeliksi alkaen sanoilta ”vaikka tekee kipeää, ei haittaa”. Tämän jälkeen kankaalle heijastettiin valokuvia raiskatuista ja tapetuista naisten ruumiista ja kuolleista sotilasta, joiden taustalla kuului venäjänkielinen laulu *Ne speshi* (suom. *Älä kiirehdi*). Yleisön ohella kuvista järkyttyi niitä yksin katsonut Riitaoja, jota Koskela riensi opastamaan, hän ”kun on ennenkin ollut” (Linna 2010a, 49; 2000, 77), kääntämällä Riitaojan katseen pois kuvista ja lyömällä kiväärin käteen. ”Rauhallisesti se on vaan otettava.” (Ibid.)

Karaokemaisessa kanttiinikohtauksessa Riitaoja pakotettiin laulamaan vasten tahtoaan. Hänet nostettiin ristinpuun – uhrimielen kristillisen perisymbolin – eteen. Laulamisen pakko samaistui sotimisen, uhrautumisen pakkoon. Kuten Koskela totesi: ”Se vaan nyt on niin, että kaikkien täytyy laulaa.” Mandoliinin helinän hallitsema mollisävyinen laulu muistutti hieman REMin *Loosing my religionia*. Laulun sanat yhdistivät aineksia Linnan romaani(e)n kahdesta kohtauksesta: siitä, jossa järkyttynyt Riitaoja kertoo muille nähneensä tien puolessa kaatuneita suomalaisia sotilaita (Linna 2010a, 106; 2000, 134–135) sekä siitä, jossa vihollisen tykistön jylystä pelästynyt Riitaoja kysyy Koskelalta, saattaako vihollinen kääntää tulensa suoraan heihin (Linna 2010a, 48–49; 2000, 77):

Ei soa puhuu / Ei soa puhuu / Pappi levyjä taittel / kuoleman levyjä /
[– –] Koatuneita oli tien puolessa / Liäkintämiehillä veet silmissä / Hevosia
mennynnä ranaatista / Monta miestä töpinästä / [– –] Ryssä tiijä meistä
mittää / Luulee mejän jäniksi olevan / [– –] Miks hoavoittunu yhtenä
huuteli / Voi Jeesuksen Ristuksen perkele [– –]

Laulaminen korosti tunteita, herkkyyttä, psyykeä, subjektiutta – sitä mikä asettuu uhrimieltä vastaan: elävää voimaa. Ahdistunut Riitaoja lopetti laulun kesken ja ryntäsi pakkoon, mutta miehet pakottivat hänet takaisin ristille, jonne hän jäi yksin. Nyt hahmo esitti sekä eksynyttä, vihollisen tuleen kuolevaa Riitaojaa että tottelemattomuuden takia teloitettavaa sotilasta. Sarastie luki tuomiota, hätäntynyt Riitaoja

yritti pyyhkiä rinnastaan pois lasertähtäimen punaista valopistettä. Pakkokuolema ja elävä voima asettuivat jälleen vastakkain.

Adaptaatio ja transformaatio

Linnan *Tuntematon sotilas* on modernina romaanina avoin erilaisille, jopa vastakkaisia seikkoja korostaville luennoille, tulkinnoille ja mukaelmille (ks. Sihvonen 2009). Tämä Linnan romaanin monidis-kursiivisuus (ks. Altman 1992, 9) tulee esiin *Tuntemattomasta* tehtyjen erilaisten adaptaatioiden kirjossa (ks. taulukko). Kyse on siitä, miten Linnaa luetaan ja mitä siitä adaptoidaan. Smedsin *Tuntemattomassa* korostuivat yksilöön sekä sotaan yleensä liittyvät eksistentiaaliset ja yhteiskuntakriittiset teemat: elävä voima ("pieni ihminen") vastaan yhteiskunnan rakenteellinen väkivalta. Samalla purettiin sitä suomalaiskansallista mytologiaa, jossa Laineen elokuvalla ja *Tuntemattomaan* liittyvällä populaarikuvastolla on ollut huomattava asema.

Tuntemattomaan liittyviä käsityksiä käsiteltiin Smedsin esityksessä jopa käsiohjelmassa. Käsiohjelmaan sisältyneessä palautekaavakkeessa kysyttiin muun muassa, oliko esitys uskollinen Linnan romaanille, oliko Rokka kova jätkä ja voisiko esitystä suositella sotaveteraaneille. Esitys siis parodioi jo ennalta esityksen vastaanottoa sekä adaptaatio-teoksille ja erityisesti sotateoksille tyypillisiä uskollisuuskeskusteluja. Myös Linnan romaani herätti aikoinaan kiihkeään keskustelun sen "uskollisuudesta sodalle". Samoin Rauni Mollbergin ohjaama elokuva (1985) – jota Linna itse oli käsikirjoittamassa, toisin kuin Laineen kohdalla – herätti voimakasta kritiikkiä ja keskustelua sen "uskollisuudesta" niin Linnan romaanille kuin sodalle.

Vaikka Kansallisteatterin *Tuntematon* oli adaptaatio Linnan romaan(e)ista, se asettui vuoropuheluun myös kaikkien aiempien *Tuntematon*-adaptaatioiden kanssa (ks. taulukko) sekä ylipäätään kaiken *Tuntemattomaan* liittyvän kulttuurisen kuvaston kanssa, liittyen sen kanonisoituneeseen asemaan isänmaallisena symbolina, mielikuvien, sanontojen ja kliseiden kulttuurisena pankkina. Sotienjälkeisten sukupolvien yhteisöllisessä muistissa elävä *Tuntematon* on moniaineksinen ilmiö, jossa Linnan romaani on sekoittunut vuosi romaanin ilmestymisen jälkeen valmistuneeseen, Edvin Laineen ohjaamaan elokuvaan (Sihvonen 2009, 32). Juuri Laineen elokuva onkin usein se perusteksti, johon myöhempiä *Tuntematon*-adaptaatioita verrataan ja jota pidetään vähintään yhtä alkuperäisenä *Tuntemattomana* kuin Linnan romaanina.

Jukka Sihvosen (2009, 47, 71, 98) sanoin *Tuntematon* muodostaa kerronnallisen aineksen rihmaston, jossa *Tuntematon sotilas* -romaanin on yksi teksti muiden joukossa taustanaan niin jatkosota ja *Tuntematon*-narratiivi kuin monet korkea- ja populaarikirjalliset viiteteokset (intertekstit), joita se muuntelee. *Tuntematon sotilas* -romaanin ja *Tuntematon*-narratiivin välisen elimellisen yhteyden voi nähdä katkenneen Laineen elokuvan valmistumisen myötä vuoden 1955 kuluessa mutta *Sotaromaanin* ja *Tuntemattoman* kesken sen voisi nähdä katkenneen jo romaanin muokkaus- ja julkaisuvaiheessa ja vahvistuneen *Sotaromaanin* julkaisemisen myötä vuoden 2000 kuluessa. (Ibid.)

- 1954 Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* -romaani
- 1955 Edvin Laineen ohjaama elokuva
- 1961 Edvin Laineen ohjaama näytelmä (Pyynikin kesäteatteri)
- 1966 Saulo Haarlan ohjaama radiokuunnelma
- 1967 Tauno Pylkkäsen säveltämä ja Edvin Laineen ohjaama ooppera
- 1971 Jouko Turkan ohjaama näytelmä (Joensuun kaupunginteatteri)
- 1979 Jouko Turkan ohjaama näytelmä (Helsingin kaupunginteatteri)
- 1985 Rauni Mollbergin ohjaama elokuva
- 1997 Kalle Holmbergin ohjaama näytelmä (Pyynikin kesäteatteri)
- 2000 Väinö Linnan *Sotaromaani*
- 2007 Mika Myllyahon ohjaama näytelmä (Ryhmäteatteri, Suomenlinna)
- 2007 Kristian Smedsin ohjaama teatteriesitys (Suomen Kansallisteatteri)
- 2009 Kristian Smedsin teatteriesityksestä tehty televisioelokuva

Tuntematon sotilas -mukaelmien historiaa (valikoima).

Smedsin *Tuntemattoman* vuoropuhelu Linnan romaani(e)n kanssa on voimakas johtuen sekä teosten yhtäläisyyksistä että eroista. Smedsin *Tuntematon* on luenta *Sotaromaanin* yhteiskuntakriittisistä ja sodanvastaisista teemoista, mikä yhdistää teoksia. Mutta vuoropuhelu on voimakasta myös Smedsin postmodernin teatterin moniaistisen ilmaisukielen ja kriittisen parodian nykypäiväistävän estetiikan takia. Postmodernissa päällekirjoittavassa adaptaatiossa adaptaation eli Smedsin *Tuntemattoman* itsenäinen teosluonne korostuu: teos on nimienomaan *Smedsin Tuntematon*, joka asettaa kysymyksiä tämän päivän todellisuudesta.

Smedsin *Tuntemattomasta* voidaan puhua *transformaation* teatterina (ks. esim. Schmidt 2005, 11–12), joka pyrkii horjuttamaan totunnaisia ajattelukaavoja ja vallalla olevia historian kirjoituksen tapoja, herättämään vastaanottajan omaa ajattelua ja luovan tätä kautta henkistä *muutoksen* tilaa. Paradoksaalinen kerronta tuottaa rinnakkain eri merkityksiä, eri ”totuuksia”, joista katsoja joutuu rakentamaan itse oman tulkintansa, ”mukaelmansa”. Valmiiden vastausten sijaan transformaa-tion teatteri sysää liikkeelle kysymyksiä, ajattelua. Teatteria, esitystä, maailmaa ja minuutta lähestytään avoimina, prosessinalaisina kokonaisuuksina, joissa muutos mahdollistuu. Transformaatiota voidaan pitää postmodernin teatterin keskeisenä vertauskuvana, strategiana, tekniikkana ja esteettisenä periaatteena (vrt. Schmidt 2005, 11–12).

Smedsin *Tuntemattoman* raivoisassa energiassa, räjähdyksissä, tuhon ja eko-apokalypsin kuvastossa saattoi kokea vapauttavaa anarkistista voimaa, joka on tähdätty pakkorakenteita, yhdenmukaistamista, alistumista, riistoa ja sortoa vastaan kaikkialla, yhteiskunnassa, teatterissa ja yksilön sisäisessä todellisuudessa.

Tietoisuuden rajoilla ja äärimmäisyyksissä liikkeessaan anarkistinen taide ”mahdollistaa vapaiden väylien murtamisen laitostuneeseen todellisuuteen” (Scrivener 1981, 4–5). Se hakkaa aukkoa, murtaa jäätä, luo elämää.

Lopun täystuhoon johtavassa ampumakohtauksessa ammuttujen kuvien sarjan päätteeksi nähtiin Väinö Linnan kuva. Ilmoille kahjahti



¹⁴ Smedsin esityksessä ei kuulla kertaakaan *Finlandian* hymniosaa vaan aina pelkästään sen uhkaavaa alkua.

Esityksen lopussa siniristilippu oli reikäinen ja tyhjäksi jäänyt lava savusi.

katkelma *Finlandiasta*, sen alun uhkaavista soinnuista, jotka häipyvät nopeasti pois paljastaen altaan tuulen huminalta ja suolinnuilta kuulostavan äänimaiseman.¹⁴ Yhteys Laineen elokuvaan, jossa myös loppurytiniää seuraa hiljaisuus ja tuulenhumina, oli puhutteleva. Laineen elokuvassa tuulesta syntyy *Finlandia*-hymni, Smedsin *Tuntemattomassa Finlandia* hukkui eko-apokalyptiseen tuuleen. Laineen kertomus Suomesta alkaa ja päättyy *Finlandialla*, Smedsin epämääräisellä suo-ambientilla (jota kuultiin esityksessä muutenkin siellä täällä apokalyptisiin sienipilviin yhdistettynä). Laineen elokuva synnyttää *Finlandia*-hymnillä tuhon maisemaan näyn Suomen uudesta huomesta: eheän kansallismaiseman, jossa havupuiden välistä pilkistää aurinko. Smedsin esityksen lopussa siniristilippu oli reikäinen ja lava savusi. Tuhon maisemaa ei eheytetty, se jäi voimaan. Mutta luonto-installaatio kaatuneine koivunrunkoineen ja suoäänineen tarjosi ekologisen vision Suomesta 2000-luvulla. Dystopiassa säteili anarkistinen utopia, korjaava näky inhimillisestä, moniarvoisesta ja ekologisesti kestävästä maailmasta.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Bergroth, Aina (toim.) (2007) Väinö Linna – Kristian Smeds: Tuntematon sotilas. Näytelmän käsiohjelma. Helsinki: Kansallisteatteri.

Kivi, Aleksis (1990) *Seitsemän veljestä*. Jyväskylä: Gummerus.

Linna, Väinö (2000) *Sotaromaani. Tuntemattoman sotilaan käsikirjoitus*. Helsinki: WSOY.

Linna, Väinö (2010a) [1954] *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.

Linna, Väinö (2010b) [1955] Tuntemattoman sotilaan taustaa. Teoksessa Väinö Linna, *Tuntematon sotilas* 2010a, 477–482.

Tuntematon sotilas (2007–2009) Näytelmä Suomen Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä. Ohjaus ja sovitus Kristian Smeds Väinö Linnan romaanin pohjalta. Videosuunnittelu Ville Hyvönen, äänisuunnittelu Esa Mattila, musiikin miksaus Jussi Kerkola, ohjaajan assistentit Akse Pettersson ja Sirpa Riuttala, äänimies Raine Ahonen (muut tekijät ks. esim. www.tuntematonsohilas.com). Ensi-ilta 28.11.2007, viimeinen esitys 12.12.2009. Kirjoittajan muistiinpanot esityksistä 26.1.2008, 12.2.2009, 30.11.2009 ja 12.12.2009.

Tuntematon sotilas (2009) Smedsin Kansallisteatterille ohjaamasta näytelmästä tehty televisioelokuva. TV-ohjaus Mikko Kuparinen, kuvaus Juha Leskelä, ääni Teemu Tanskanen ja Samuli Liikonen, leikkaus Jussi Kärnä. Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskus & Suomen Kansallisteatteri. Tuotanto YLE Teema & YLE Draama. Ensimmäinen lähetyks YLEn Teema-kanavalla 7.2.2009.

Tuntematon sotilas -näytelmän (Kansallisteatteri 2007–2009) tekijöiden blogi osoitteessa http://www.kansallisteatteri.fi/ohjelmisto/index.php?we_objectID=58&show=blogi (6.6.2011).

Tutkimuskirjallisuus

Altman, Rick (1992) General Introduction: Cinema as Event. Teoksessa Rick Altman (toim.), *Sound Theory / Sound Practice*. New York, NY: Routledge, 1–14.

Artaud, Antonin (1983) *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.

Bahtin, Mihail (2002) *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.

Bergroth, Aina (toim.) (2011) *Lentoharjoituksia. Mr Vertigon matka näyttämölle*. Helsinki: Kirja kerrallaan (Lasipalatsi).

Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen – Vesa Oittinen – Veli-Pekka Makkonen – Timo Nieminen – Sakari Toiviainen – Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus.

Heinonen, Timo (2005) Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa Hans-Thies Lehmann (2009) *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like, 11–34.

Hutcheon, Linda (2000) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

— (2006) *A Theory of Adaptation*. New York, NY & London: Routledge.

Kirkkopelto, Esa (2007) *Nuori kaarti: Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.

Korsberg, Hanna (2010) Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* Suomen Kansallisteatterin tilassa. *Historiallinen aikakauskirja* 108: 1, 88–101.

Korsberg, Hanna & Julia Pajunen (2011) Liukumia instituutioon – Nykysteatterin keinoja Kansallisteatterin Tuntemattomassa sotilaassa. Teoksessa ks. Ruuskanen (toim.) 2011, 204–218.

Kristeva, Julia (1984) [1974] *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

Kylänpää, Riitta (2008) Smedsin teesit. *Suomen Kuvalehti* 30 (25.7.2008), 24–33.

Kyyrö, Jere (2009) "Suomi on kuollut." *Kristian Smedsin Tuntematon sotilas -näytelmän ja sitä käsittelevän lehtikirjoittelun kansakuntapuheen ja kansalaisuskonnon analyysi*. Julkaisematon uskontotieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos.

Lehmann, Hans-Thies (2009) *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.

Lilja, Pekka (1984) *Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktromaania. Normistojen taistelu*. Jyväskylä Studies in the Arts 21. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Marvin, Carolyn & David W. Ingle (1999) *Blood Sacrifice and the Nation: Totem Rituals and the American Flag*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nummi, Jyrki (1993) *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tunteen sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.
- Numminen, Katariina (2011a) Johdanto. Teoksessa Annukka Ruuskanen (2011) (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu, 9–20.
- (2011b) Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Annukka Ruuskanen (2011) (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu, 22–39.
- Numminen, Katariina & Juha-Pekka Hotinen (2006) Hot spot: Nykyteatteri. *Teatterikorkea-lehti* 2/2006. Saatavilla myös sähköisesti osoitteessa <http://www2.teak.fi/teak/Teak206/15lyhyt.html> (9.5.2011).
- Numminen, Katariina & Maria Kilpi (2008) Luonnos nykyteatterin sanakirjaksi. *Teatterikorkea-lehti* 1/2008. Saatavilla myös sähköisesti osoitteessa <http://www2.teak.fi/teak/Teak108/10lyhyt.html> (9.5.2011).
- Pöyhönen, Mika (2008) Kansallisteatterin Tunteen sotilas. *Nuori voima* 2–3, 52–57.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) (2011) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like & Teatterikorkeakoulu.
- Ruuskanen, Annukka & Kristian Smeds (2005) *Kätetty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Helsinki: Tammi.
- Schmidt, Kerstin (2005) *The Theater of Transformation. Postmodernism in American Drama*. Amsterdam: Rodopi.
- Scrivener, Michael (1981) Anarkismi ja estetiikka. *Musta tuuli* 1, 4–5.
- Sihvonen, Jukka (2009) *Idiootti ja samurai. Tunteen sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.
- Siltala, Juha (2007). *Työelämän huonontumisen lyhyt historia*. Helsinki: Otava.
- Tepora, Tuomas (2006) Elää ja kuolla lipun puolesta. Suomen lippu uhrisymbolina ensimmäisessä tasavallassa. Teoksessa Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (toim.) *Ihminen sodassa: Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Helsinki: Minerva, 91–106.
- Varpio, Yrjö (2006) *Väinö Linnan elämä*. Helsinki: WSOY.
- (2009) Sensuroitiinko Linnan sotaromaani? Teoksessa Väinö Linna, *Sotaromaani*. Helsinki: WSOY, 5–13.
- Välimäki, Susanna (2005) *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Helsinki & Imatra: The Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.
- (2008a) Olemisen soinnit. Heideggeriläinen tulkinta äänen ja musiikin merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 1 (*Fenomenologinen musiikin tutkimus*), 49–88.
- (2008b) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.