



PAULIINA HULKKO

MITEN DRAMATURGIA MUISTELEE

Hair 50 vuotta myöhemmin

Tiivistelmä

Tässä taiteellisen tutkimuksen alaan kuuluvassa artikkelissa tarkastellaan tapoja, joilla musikaalin *Hair* historiallista kerrostuneisuutta rakennettiin ja purettiin vuonna 2019 Tampereen yliopistolla ensi-iltansa saaneessa nykyesityksessä *Hair - Fifty years after*. Esitys suhteutuu 50 vuotta aiemmin Tampereella nähtyyn *Hiuksiin* sekä Broadwaylla vuonna 1968 esitettyyn alkuperäisteokseen. Pyrkimyksenä on tunnistaa, miten ja millaisin dramaturgisin keinoin nykyesitys muistaa ja muistelee menneitä esityksiä ja niiden syntykontekstia. Lisäksi artikkelissa avataan näkökulmia tapoihin, joilla historiallisia esitysmateriaaleja voidaan nykyesityksessä ylipäätään käyttää.

Abstract

This artistic research article discusses the ways in which the historical multilayeredness of the musical *Hair* was constructed and deconstructed in the contemporary performance *Hair - Fifty years after* (Tampere University 2019). The latter is compared with *Hiukset*, the first Finnish adaptation of *Hair* which premiered in Tampere in 1969, and with the original Broadway production from 1968. The aim is to recognize the ways and the dramaturgical methods by means of which a contemporary performance remembers and reminisces past productions and their contexts. Moreover, the article opens perspectives on how historical performance materials, in general, can be utilized in contemporary forms.

Mitä kaikkea välitämme tai tulemme välittäneiksi, kun vuonna 2019 laitamme näyttämölle *Hairin* - teoksen, joka 50 vuotta aiemmin oli tehnyt Broadway-musikaalin historiaa ja pian sen jälkeen leväyttänyt myös suomalaisille teatterinäyttämöille uuden sukupolven emansipaation ikonit: hipit, huumeet, vapaan seksin ja Vietnamin sodan? Millä tavoin me esityksentekijöinä *muistele*me aiempia esityksiä - tässä tapauksessa etenkin Tampereen Popteatterin *Hiuksia* vuodelta 1969? Miten hyödynämme, uusinnamme tai kommentoimme menneitä esitysmuotoja ja ilmaisutapoja, menneisyyden esitysten dramaturgisia keinoja, joko tietoisesti tai tiedostamatta? Mitä yleisö ja tekijät muistavat menneistä esityksistä, mitä unohtavat? Mitä esityksistä ylipäätään jää jäljelle - ja mitä uutta syntyy?

Kirjoituksen lähtökohtana on lukuvuonna 2018-19 Tampereen yliopiston, Tampereen ammattikorkeakoulun ja Tampereen konservatorion taidealojen opiskelijoille ohjaamani nykyteatterillinen musikaaliesitys *Hair - Fifty years after*, jonka tekoprosessin aikana syntyneitä havaintoja ja oivalluksia pyrin syventämään ja taustoittamaan. Kysymys on ennen kaikkea taiteellisesta tutkimuksesta, jossa keskeisessä roolissa on taiteellinen toiminta, esitys ja siihen liittyvä käytännön työ.¹ Halutessaan kirjoitusta voi lukea kuvauksena siitä, miten työryhmämme tuotti *arkistosta repertuaaria*.² Vuoden 2019 *Hairin* repertuaaria dokumentoidessaan ja analysoidessaan, samoin kuin musikaalin aiempaan esityshistoriaan kuuluvia repertuaareja vertaillen, kirjoitus on lisäksi yritys luoda *uudenlaista arkistoa*, Diana Taylorin (2003) käsitteitä lainatakseeni. Näin se toivottavasti toimii kriittisenä linssinä, pontimena ymmärtää olemassa olevaa arkistoa ja repertuaaria sekä niiden erilaisia historiallisia konteksteja.³

Taiteilija-tutkijana haluan tarjota uusia välineitä ja uudenlaista sanastoa nykyesitysten tekijöille, erityisesti musikaalikäsitteiden kaltaisten historiallisten materiaalien kanssa

1 Taiteellisesta tutkimuksesta ks. esim. Porkola 2014, 24.

2 Arkistolla tarkoitin *Hairin* käsikirjoitusta ja partituuria sekä sitä käsitteleviä kirjoituksia ja tutkimusta, repertuaarilla esitystä konteksteineen ja siitä käytyine keskusteluineen.

3 Kiitän jo tässä vaiheessa artikkelini vertaisarvioijia, joilta saamani palaute auttoi suuresti tekstin syventämisessä ja fokusoinnissa. Toista vertaisarvioijaa kiitän lisäksi hänen suosittelimestaan, kohdallisiksi osoittautuneista lähteistä.

työskenteleville. Rinnastamalla taiteellisen tutkimuksen näkökulmia taiteentutkimukseen pyrin rikastuttamaan laajempaa musikaali- ja *Hair*-tutkimusta sekä antamaan oman lisäni *Hair*-loreeseen.⁴ Jotta syntyhistoriaansa vahvasti paikantuvan musikaalimateriaalin tarkasteleminen ja tekeminen historiatietoisena esityksenä olisi motivoivaa ja perusteltua vielä 2020-luvulla, on musikaalia kyettävä tarkastelemaan osana nykyesitysmuotoja. Paitsi esittävien taiteiden sisäisen kehittymisen kannalta on musikaalin ”nykyteatterillistaminen” tärkeää taiteellis-poliittisesti. Erityisesti suurimmissa VOS-teattereissa esitetyt musikaalit - jotka edelleen ovat pääosin kansainvälisiä brändimusikaaleja, mutta joiden joukossa on enenevässä määrin myös uusia kotimaisia musiikkiteatteriesityksiä - vetävät paljon katsojia ja niihin suunnataan merkittävä osa esittäville taiteille osoitetuista julkisista resursseista.⁵ Tästä johtuen niillä on valtavaa institutionaalista, samoin kuin katsojien katsetta ohjaavaa sekä sosiaalista merkitystä. Ollakseen ajassa elävää nykytaidetta musikaalin olisi tultava sellaiseksi nimenomaan näissä instituutioissa.

Toisin kuin aiemmissa *performance-as-research*- eli esitys tutkimuksena -tyyppisissä hankkeissani en määritellyt *Hairia* etukäteen *tutkimusesitykseksi*, mikä vaikutti tapaani työstää esitystä, dokumentoida esitysprosessia ja kirjoittaa siitä. Koska kyseessä oli suurimuotoinen, eri alojen opiskelijoita, opettajia ja toimintakulttuureja yhteen tuova oppilaitosyhteistyö, jollaisia en ollut aiemmin tehnyt, päätin esitysprosessin alkaessa painottaa siihen liittyviä pedagogisia ja taiteellisia tavoitteita ja vastuita. Niinpä *taiteellinen välineeni* (= esitys) muuttui *tutkimusvälineeksi* (= esi-

4 Edellisen kerran *Hair* oli nähty Tampereella vuonna 1987, jolloin Timo Mäkinen ja Teatteri H-tuotanto tekivät sen Frenckellin tehdasrakennuksen pihalle.

5 Teatterin tiedotuskeskus TINFOn Esittävän taiteen tilastojen mukaan vuonna 2019 myydyistä teatterilipuista melkein kolmasosa kohdistui musiikkiteatteriesityksiin (*Esittävän taiteen tilastot 2019*). Neljä vuoden 2019 eniten katsojia kerännyttä esitystä olivat kansainväliset menestysmusikaalit *Pieni merenneito*, *Kinky Boots*, *Billy Elliot* ja *Notre Damen kellonsoittaja* (*TINFOn katsojatilastot 2019*). Sitä, miten paljon musikaalien tekeminen VOS-teattereille maksaa tai paljonko niihin käytetään julkista tukea, tilastot eivät kerro. Koska brändimusikaaleissa useimmiten on suuri esiintyjäjoukko, massiiviset lavastusratkaisut ja korkeat tekijänoikeuskorvaukset, on niiden tekemisen syytä olettaa vievän resursseja.

tys tutkimuksena) vasta, kuin olin jo tehnyt esityksen.⁶ Tutkimuksen ”jälkikäteisyys” näkyy siinä, millaisen aseman taiteellinen toiminta kirjoituksessa saa. Tekstikohdasta riippuen esitys näyttäytyy tutkimuksen aineistona, menetelmänä, tutkimustuloksena tai tutkimustuloksen esittelemisen välineenä, kuten taiteellisessa tutkimuksessa Annette Arlanderin mukaan usein käy.⁷

Hair - Fifty years after muodostaa tarkasteluni ”taustakuvan”, jota kirjoituksessa katselen ja jota vasten muistelen. Muisteluni perustuu muistiinpanoihin tai pelkkiin muistikuviin, ja pyrin tekemään itse muistamisen eleen kirjoituksessa näkyväksi. Muisteluni, aivan kuten tehty esitys, suhteutuu laajempaan, kollektiiviseen *Hair*-muisteluun, ja on osa sitä. Sekä yksittäisessä että kollektiivisessa muistelussa muistot yhdistyvät nyt-hetkeen ja niistä muodostuu *kertomus*. Martti Hyvärinen (2014) muistuttaa, että kertomukset ”ovat aina tulosta inhimillisestä tulkinnasta, valinnasta ja merkityksenannosta”⁸. Kertomus ”toimii muistuttamisen välineenä ja auttaa muistamaan”⁹. Dramaturgian ja esityksen tekemisen näkökulmasta erityisen kiinnostavaa on, että kertomus voi olla myös ”menneisyyteen kurkottavan tutkimuksen väline, väline muistin rekisteröinnissä ja elvyttämisessä”¹⁰.

Vaikka itse esitys syntyi tiiviissä yhteistyössä työryhmän, etenkin koreografi Samuli Nordbergin ja musiikkivastaava Niina Alitalon kanssa, artikkelista hahmottuva kertomus on subjektiivinen. Jokainen tekijä muistaa esityksen ja sen valmistusprosessin omalla tavallaan. Esimerkiksi esiintyjien muistoista rakentuisi aivan toisenlaisia kertomuksia kuin tässä kertomani. Hyvärinen muistuttaakin, että vaikka muisti ja kertomus kyllä liittyvät toisiinsa, niin muisti ei ole yhtä kuin kertomus. Yrittäessään muistaa ja muistellessaan kertomus saattaa yhtä hyvin jäsentää ja muokata kuin peittää muistia.¹¹ Koska

6 Ajatuksen taiteellisen mediumin muuttamisesta tutkimukselliseksi mediumiksi esittää Esa Kirkkopelto (2015, 49).

7 Arlander 2013, 14.

8 Hyvärinen 2014, 33.

9 Mt., 31.

10 Mt. 32.

11 Mt. 31.

myös minun kertomukseni sisältää aukkoja, on sitä syytä tarkastella osana erilaisten ja eriaikaisten *Hair*-kertomusten muodostamaa kollektiivista muistivarantoa. Sellaisena se osaltaan rakentaa kollektiivista identiteettiä, sillä, kuten Freddie Rokem kirjoittaa, "kollektiiviset identiteetit [-] kehittyvät menneisyyden tuntemuksesta; teatteri osallistuu päättäväisesti meneillään oleviin kuvauksiin ja keskusteluihin, jotka koskevat näitä menneisyyksiä"¹². Rokemin mukaan näyttelijöillä on teatterin harjoittamassa muistelussa keskeinen rooli. Hän huomauttaa, että juuri näyttelijät, tai "hyperhistorioitsijat"¹³, synnyttävät yhteyden menneisyyden sekä tässä ja nyt esitetyn fiktion välille.¹⁴

Millä tavoin *Hair - Fifty years after* ja sen esiintyjät sitten muistelevat, jos esitystä tarkastellaan *muisti-* tai *muistoteatterina*?¹⁵ Miten esitys ja sen sisältämä muistelu suhteutuvat olemassa olevaan *Hair*-materiaaliin ja musikaalin aiempiin näyttämöllepanoihin? Millaista esitysdramaturgiaa se rakentaa menneen päälle? Entä millainen on esityksen suhde omaan aikaansa ja syntykontekstiinsa?¹⁶

Edellä esitettyjä kysymyksiä mielessä pitäen lähden tarkastelemaan, millaisia ovat vuoden 2019 *Hairissa* käytetyt *dramaturgiset keinot* ja miten niitä voisi ymmärtää suhteessa aiempiin esityksiin,

12 Rokem 2000, 3.

13 Mt. 13.

14 Aristoteleen tapaan Rokem vertaa teatterin ja historiankirjoituksen keinoja käsitellä menneisyyttä. Rokemin mukaan käyttämiensä retoristen keinojen lisäksi niitä yhdistää tapa, jolla kumpikin sitoo sisäisen diskurssinsa todellisuuteen. Molemmat perustuvat oletukselle kuvitteellisesta (*as if*) menneisyyden tilanteesta. (Mt. 12.) Teatteri onnistuu menneisyyden esittämisessä kuitenkin paremmin, ja se osallistuu ideologiaan väittelyihin suuremmin kuin historiankirjoitus (mt., 3).

15 Muistoteatteri (*memory theatre*) ymmärretään tässä "rakenteena, joka sisältää ja herättää muistoja" (Lexico.com). Ensi kerran muistoteatterin idean hahmotteli vuosina 1480–1544 elänyt italialainen filosofi Giulio Camillo, jonka teoksessa *L'idea del teatro* (1554) muistoteatterien kerrotaan olevan "luokittelu- ja organisointirakennelmia, joita käytettiin suurten tietomäärien muistamiseen" (Saper 1998, 142). Camillon pyrkimyksenä oli säilöä roomalaista amfiteatteria muistuttavaan muistoteatterirakennelmaan koko maailmanjärjestys kaikkine fyysisine ja henkisine osineen, tasoineen ja yksityiskohtineen. (Camillo 2007; ks. myös Yates 2007.)

16 Anne Bogartin mukaan "teatteri on muistia, se on muistamista ja kuvaamista" (Bogart 2004, 49). Muistelu sisältyy jo itse teatterin toimintatapaan, johon historialliset aiheet, esitystraditioiden rekonstruointi sekä näytelmätekstien ja ilmaisutapojen kierrättäminen olennaisesti sisältyvät. Esitykset viittaavat aiempiin esityksiin, joiden muistoa tekijät ja katsojat kantavat mukanaan ja joita he muistelevat. (Hulkko 2013, 275–276.)

joita esitys muistelee. Lähden kuitenkin liikkeelle historiasta eli siitä, mitä muistellaan.

***Hairin* tie off-Broadwaylta Broadwaylle vuosina 1967–1968¹⁷**

Musikaalin *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* käsikirjoitti yhdysvaltalainen näyttelijäkaksikko James Rado (1932-) ja Gerome Ragni (1935-1991). Kumpikin myös esiintyi sen alkuperäisen kokoonpanon päärooleissa, Rado Claude Bukowskina ja Ragni George Bergerinä. Musikaalin musiikin sävelsi Galt MacDermot (1928-2018), joka oli kotoisin Kanadasta. Monimutkaiselta kuulostavan alaotsikkonsa amerikkalainen ”rock-heimo-rakkaus -musikaali”¹⁸ teos sai, kun sen tekijät halusivat parodioida muodissa ollutta tapaa nimetä popmusiikille erilaisia alalajeja¹⁹. Näin he tulivat keksineeksi termin *rock-musikaali*, ja *Hair* oli sellainen. Aikansa rockmusiikista vaikutteita ottaneista musikaaleista on sittemmin tullut osa Broadwayn, samoin kuin off- ja off-off-Broadwayn arkipäivää. Kellään ei kuitenkaan näyttäisi olevan selkeää käsitystä siitä, mitä tarkoitetaan termillä rock-musikaali²⁰ - jollaiseksi nimettiin myös esimerkiksi 3.9.2020 Tampereen Työväen Teatterin suurella näyttämöllä ensi-iltansa saanut kotimainen uutuusmusikaali *Hamlet*.

17 Niin omaperäinen näyttämöteos kuin Broadwayn *Hair* monilta osin olikin, sille löytyy esikuvansa. Elisabeth Wollman (2006) näkee *Hairin* osana amerikkalaisen ”protestiteatterin” historiallista jatkumoa. Teos muistuttaa sekä aiheen, juonen että työskentelymetodien puolesta Open Theaterin Vietnamin sodan vastaista esitystä *Viet Rock*, joka sai ensi-iltansa toukokuussa 1966 Café La MaMassa, ja jonka ohjasi Megan Terry. Esitysten samankaltaisuus ei yllätä, etenkin kun Ragni, toinen *Hairin* käsikirjoittajista, oli mukana *Viet Rockin* suunnittelussa ja esiintyi siinä. Open Theaterille ominaiseen tapaan *Viet Rock* syntyi työryhmälähtöisesti improvisaatiota hyödyntäen. Esitystä harjoiteltiin vuosien 1965 ja 1966 aikana työpajoissa, joiden lähtökohtana oli dokumentaarinen, sanomalehdistä, televisiosta ja silminnäkijöiden tarinoista koostettu materiaali. *Viet Rock* ei kuitenkaan ollut musikaali, vaikkakin siinä oli mukana muutamia, lähinnä folktyylisiä lauluja. (Wollman 2006, 43–44.)

18 Salo 2003, kansilehti.

19 Wollman 2006, 2 & 54.

20 Wollman 2006, 2.

Hairin maailmanensi-ilta oli lokakuussa²¹ 1967 Manhattanin East Villagessa sijaitsevan The Public Theaterin kokeellisessa Anspacher-salissa. Kyseessä oli vasta perustettu, voittoa tavoittelematon teatteri, jonka kaikkien aikojen ensimmäinen ensi-ilta *Hair* oli.²² Esityksen ohjasi teatterin taiteellinen johtaja Gerald Freeman (jonka nimi esiintyy myös muodossa Freedman), ja sen koreografian teki Anna Sokolow.²³ *Hair* pyöri Public Theaterissa kahdeksan viikkoa, Radon (2009) mukaan tosin vain kuusi, minkä jälkeen sen esitykset siirtyivät Keski-Manhattanilla sijaitsevaan Cheetah-diskoon. Cheetahissa tuotantoa esitettiin joulutammikuussa 1967-68 kaikkiaan 45 kertaa.²⁴

Jo samana keväänä, noin puoli vuotta Public Theaterin ensiesityksen jälkeen, *Hair* nähtiin Broadwaylla. Tämä teki siitä kaikkien aikojen ensimmäisen off-Broadwaylta Broadwaylle siirtyneen musikaalin, mistä sittemmin tuli yleinen käytäntö tuntemattomien musikaalien tiellä maailmanmaineeseen²⁵. *Hairin* varsinainen maailmanvalloitus käynnistyi 29. huhtikuuta 1968 Biltmore-teatterista. Siellä *Hairista* tuli saman tien menestys, jota tahkottiin Broadwaylla viiden vuoden ajan

21 Virallisen *Hair*-nettisivuston mukaan musikaali sai ensi-iltansa 18. lokakuuta 1967 (hairthemusical.com). Eräät lähteistä esittävät Public Theaterin -ensi-illan päivämääräksi myös 17.10. (Browne 2019, 168) ja 29.10. (Jones 2003, 248), yksi myös 2. joulukuuta 1967 (Wollman 2006, 45). Samankaltaisia ristiriitaisia tietoja sisältyy *Hairia* koskevaan tutkimukseen enemmänkin. Syytä tähän en tiedä. Kenties juuri muisti tekee tässä tepposet, eli ihmiset muistavat menneen eri tavoin. Toiseksi mahdolliseksi syyksi arvelisin sen, että *Hair*-tuotantoja ei dokumentoitu kunnolla – eli niitä koskevia kirjallisia ja muita materiaaleja ei pidetty säilyttämisen arvoisina.

22 Visionääriselle tuottajalle Joseph (Joe) Pappille (1921–1991) ei-kaupallisen Public Theaterin käynnistäminen oli jatkoa hänen vuonna 1954 perustamalleen New York Shakespeare Festivalille, joka järjesti ilmaisia Shakespeare-ulkoilmaesityksiä – mikä jatkuu edelleen nimellä Free Shakespeare in the Park. Kummankin projektin oli tarkoitus tarjota yleisölle "amerikkalaista teatteria, joka on saavutettavaa ja merkityksellistä kaikenlaisille ihmisille" (The Public Theaterin nettisivut). Alkuperäisellä paikallaan Manhattanin eteläosassa toimiva Public Theater koostuu nykyään viidestä teatterisalista ja estradiesityksille tarkoitettu ravintolateatterista nimeltä Joe's Pub.

23 Toisin kuin *Hairin* Broadwaylle ohjannut Tom O'Horgan, joka tuli kokeellisen teatterin eli niin sanotun *off-off-Broadwayn* parista, sekä Free(d)man että Sokolow edustivat pikemminkin New Yorkin korkeakulttuuria. Molemmat opettivat Juilliardin arvostetussa taidekoulussa, minkä lisäksi Sokolow oli toiminut tanssijana muun muassa Martha Grahamin ryhmässä (Grode 2011, 114).

24 Grode 2011, 117.

25 Rado 2009; ks. myös Wollman 2006, 6.

yhteensä 1750 kertaa²⁶. John Bush Jones kirjoittaa esityksiä olleen peräti 1844.²⁷

Biltmore-teatterissa nähty *Hair* ei kuitenkaan ollut sama teos, joka edellisenä syksynä debytoi Public Theaterissa. Käsikirjoitus ja partituuri kirjoitettiin Broadwayta varten kokonaan uusiksi, ja myös esityksen näyttämöllepano koki muodonmuutoksen. Musiikkinumeroiden määrä kasvoi yli kolmanneksella. Alkuperäisten 20:n sijaan *Hairissa* oli nyt 33 tai 32 numeroa²⁸. Broadway-versioon syntyneistä kappaleista mainittakoon muun muassa ikoninen *Let the Sunshine In*. Lisäksi moni aiemmin puhutuksi kirjoitetuista monologeista oli muutettu lauluksi, esimerkkinä *Colored Spade*, johon palaan tuonnempana. Myös musikaalin käsikirjoitusta ”siistittiin”. Muun muassa päähenkilöiden Sheilan, Bergerin ja Clauden kolmiodraamaa vahvistettiin, ja näyttämöohjeista poistettiin maininta siitä, että Berger raiskaa Sheilan.²⁹

Ohjaajaksi Broadwaylle saatiin off-off-Broadwaylla vaikuttanut Tom O’Horgan, jota tekijät olivat toivoneet jo Public Theaterin produktion. Ohjauksessaan O’Horgan sovelsi kokeellisessa teatterissa käyttämiään harjoitusmenetelmiä ja esiintyjäntyötä. Improvisaatiolla oli harjoittelussa keskeinen osa, ja musikaaleissa perinteisesti sovelletun metodinäyttelemisen sijaan esiintyjäryhmä teki erilaisia herkkyyttä ja energiaa vahvistavia tehtäviä ja lainasi esiintymistekniikoita muun muassa Open Theaterilta ja Viola Spolinilta.³⁰ Kollektiivisia ja improvisatorisia menetelmiä hyödynnettiin myös

26 Horn 1991, xiv.

27 Tutkijat näyttävät olevan yksimielisiä joistain *Hairin* ansioista, kuten että se onnistuu ilmentämään aikansa nuorten elämäntapaa ja uudistamaan Broadway-musikaalia. Broadway ja sen valkoisen, keskiluokkaisen yleisön ravisteleminen olivat myös tekijöiden alkuperäinen tavoite (Wollman 2006, 44; Jones 2003, 249–250). Siitä, miten edistykseellinen tai poliittisesti radikaali musikaali itse asiassa aikanaan oli, ei sen sijaan ole yhtenevää näkemystä. Lisäksi suuri osa tosielämän hipeistä oli Hornin (1991, 6–7) mukaan epäpoliittisia. Myös 1960-luvun lopun kokeellinen ”esitysskene” näyttää suhtautuneen *Hairin* uudistuksellisuuteen nihkeästi. Esimerkiksi poliittisesti radikaali The San Francisco Mime Troupe, joka omassa toiminnassaan pyrki sosiaaliseen muutokseen, ilmoitti vastustavansa taiteen tekemistä sekä rahan että taiteen itsensä vuoksi tehden näin eron ”instituutioita muuttamaan pyrkivän, todellisen vallankumouksen sekä trendikapitalismin ja *Hairin* edustaman ’muotivallankumouksen’ välille” (”The San Francisco Mime Troupe”, lain. Mason 2007, 201).

28 Edellinen luku on Radolta (2009), jälkimmäinen Wollmanilta (2006, 49).

29 Wollman 2014, 4.

30 Wollman 2006, 49–50; Rado 2009; Grode 2011, 118.

laulujen työstämisessä, tekstin muotoilemisessa sekä musikaalilumeroitujen tekemisessä³¹. Koreografi Julie Arenal sovelsi samankaltaisia työtapoja esityksen liikekieleen, ja suuri osa koreografiasta rakentui esiintyjien itse tuottamasta liikemateriaalista. Arenal kuvailee työtapaansa seuraavasti: ”Irrotin esiintyjien tuottamia yksittäisiä liikkeitä ja rakensin sanaston. [-] Kun minulla sitten oli neljä tai viisi hyvää liikettä, annoin ne muulle ryhmälle.”³²

Harjoittelutapojen lisäksi off-off-Broadwayn vaikutus tulee esiin musikaalin tilaratkaisuissa ja katsojasuhteessa. Näyttämötila oli avonainen paljastaen varsinaisen näyttämön lisäksi myös kulisit. Niin sanottua neljättä seinää ei ollut, mikä oli kokeellisilta näyttämöiltä tuttua. Broadwayn käytännöistä poiketen muusikoita ei sijoitettu orkesterimonttuun näyttämötapahtumista erilleen, vaan bändi soitti näyttämöllä. Lisäksi musikaalin toiminta ja esiintyjät levittäytyivät eri puolille teatteritaloa, mukaan lukien eteistilat ja käytävät. Katsojan oli vaikeaa havaita rajaa esityksen ja ”ei-esityksen” välillä. Esitystilaan tullessaan yleisön täytyi väistellä rooliasuissaan käytävillä loikoilevia näyttelijöitä. Samaan aikaan osa esiintyjistä vasta maskeerasi itseään näyttämöllä esityskuntoon.³³ Näiden kahden erilaisen tason, *esitysmaailman* ja *esittämiss tapahtuman*³⁴ sekoittuminen oli yksi kokeelliselta puolelta omaksuttu dramaturginen ratkaisu, jollaista Broadwaylla ei ollut nähty ennen *Hairia*.

Roolituksella oli Broadway-versiossa erityinen merkitys. Tekijät etsivät aitoutta, ”the real thing”³⁵; esiintyjien tuli muistuttaa autenttisia Greenwich Villagen hippejä, samoja, joiden kanssa Rado ja Ragni olivat viettäneet aikaa *Hairin* käsikirjoitusta vuosina 1965-66 työstäessään³⁶. Näyttämöllä nähtiin monimuotoinen ryhmä erilaisia nuoria, heidän joukossaan useita afroamerikkalaisia esiintyjä. Ryh-

31 Wollman 2006 51-52; Wollman 2014, 2.

32 Grode 2011, 118.

33 Wollman 2006, 47-48.

34 Arlander 1998, 60.

35 Wollman 2006, 48.

36 Mt., 44.

män diversiteetti vaikutti osaltaan siihen, että *Hair* toi Broadwaylle uudenlaisia katsojia. Sen katsojakunta oli historiallisen nuorta, ja mustien katsojien osuus yleisöstä oli epätavallisen suuri³⁷. Public Theaterin esityksestä Broadwaylle kelpuutettiin vain seitsemän esiintyjää, heidän joukossaan miespääosien esittäjät Rado ja Ragni. Esiintyjien vahvat habitukset ja Broadwaylla ennen näkemätön alastomuus korostivat *Hairin* ”esiintyjäerityisyyttä”³⁸. Osaltaan ne myös lisäsivät autenttisuuden tuntua, jota Wollman pitää rock-musiikin ideologialle olennaisena piirteenä.³⁹

Harjoituksissa käytettiin runsaasti aikaa sopivien esiintyjien valitsemiseen ja *Heimon* muodostumiseen. Alkuvaiheessa ryhmäläisiä myös testattiin: esiintyjät, jotka ohjaajan mielestä eivät syystä tai toisesta olleet riittävän ”aitoja” tai istuneet ryhmään, erotettiin. Keskeistä oli, että Heimo saatiin hitsautumaan yhteen. Yhteishenkeä rakennettiin erilaisin rentoutta, luottamusta sekä erityisesti mustien ja valkoisten esiintyjien välistä yhteyttä vahvistavin harjoittein.⁴⁰

Edellä kuvattu havainnollistaa, miten *Hair* pääpiirteissään syntyi, millä tavoin se kehittyi ja millaisia muutoksia esitys koki ensimmäisen elinvuotensa aikana tiellä off-Broadwaylta Broadwaylle. Aikalaiskertomukset paljastavat miten oleellisesti O’Horganin vetämä Broadwayn-harjoitteluprosessi ja erityisesti sen aikana tehdyt improvisaatiot vaikuttivat esityksen muotoutumiseen. Ne saavat myös kysymään, miltä osin nämä muutokset ja lisäykset tulivat kirjatuiksi itse käsikirjoitukseen - vai tulivatko lainkaan? *Hairin* musiikkipartituuri, jota myös me Tampereella käytimme, on eräänlaista raakamateriaalia, josta käy ilmi ainoastaan ”stemmoissa laulettavat osuudet ylipäättäen, harmoniat sekä pääpiirteisesti äänenkuljetukselliset suunnat/tyyli”⁴¹. Esityksemme musiikkivastaava Alitalo joutui nuottintamaan laulujen harmoniat ja sanoitukset partituuriin opiskelijae-

37 Mt., 54-55; Horn 1991, 133-134.

38 Hulkko 2013, 94.

39 Wollman 2006, 24.

40 Wollman 2006, 49-50.

41 Alitalo 2020.

siintyjiiä varten, sillä emme voineet edellyttää heiltä samankaltaisia improvisaatiovalmiuksia tai afroamerikkalaisen musiikkiperinteen tajua kuin vuoden 1968 esiintyjillä oli ollut⁴². Jälkikäteen katsottuna edelleen käytössä olevan musiikkipartituurin ”alkeellisuus” saattaa selittyä sillä, että tekijät eivät koskaan työstäneet Broadway-esityksessä käytettyä, improvisaatiolle avointa musiikkimateriaalia ”valmiiksi” partituuriksi. On mahdollista, että materiaali jätettiin yksinkertaiseen muotoonsa jopa tarkoituksella, niin että jokainen tuleva produktio voisi itse työstää ja improvisoida siitä mieleisensä elävän kokonaisuuden.

Hairin partituuria tarkastellessa mieleen nousee myös toinen kiinnostava kysymys, johon en ole löytänyt vastausta: miksi musiikkimateriaalia muutettiin vielä silloin, kun musikaali oli jo tehnyt maailmanvalloituksensa? Alun perin 20, sitten 32/33 musiikkinumeroa sisältänyt musikaali on nykyisessä, englanninkielisessä muodossaan 91 sivua pitkä, 51 musiikkinumeroa sisältävä megateos. Laulujen lisäksi musiikkipartituuri sisältää erilaisia välikkeenkaltaisia musiikkinumeroita, ja mielestäni siinä on ikivihreiden ohella lukuisia tuotoksia, joille ei musikaalin kokonaisuudesta löydy draamallista tai musiikillista funktiota. Myös *Hairin* useaan kertaan ohjannut ja sitä tutkinut Scott Miller pitää ongelmallisena sitä, että Rado jatkoi käsikirjoituksen työstämistä vielä 1990-luvulla. Millerin mukaan ”alkuperäinen [käsikirjoitus] on juuri sellainen, kuin sen pitääkin olla”⁴³. Tällä hetkellä musikaalista esitetään Radon ja MacDermotin vuonna 1995 ”tarkistamaa” laajaa versiota, johon myös meidän esityksessämme käytetty, Markku Salon vuonna 2003 ilmestynyt suomennos perustuu.

42 Ks. Wollman 2006, 51.

43 Miller 2001, 82.

Hair ennen ja nyt – ja miten Hiuksia muistellaan

Kun teatteria tarkastellaan yhtenä muistelun muotona, on loogista ajatella, että se ei ole ensisijaisesti todellisuuden esitystä tai representaatiota. Teatteriin, kuten muihinkin taiteen ilmaisutapoihin, sisältyy aina etäännyttävä elementti. Voisi jopa väittää, että taiteen tapa esittää on lähtökohtaisesti outo ja ”vieraannuttava”⁴⁴. Myös kysymys taiteen ajankohtaisuudesta asettuu muualle kuin sisällön ja representaation tasolle. Minua esityksentekijänä kiinnostavat ennen kaikkea keinot, joilla taideteoksen ja sen syntyajan välistä suhdetta esityksessä käsitellään. Todellisuuden kuvaamisen tai juonen rakentamisen sijaan kiinnitän näyttämötapahtumaa ohjatessani huomiota etenkin esiintyjän tai tilan ”tuntuun” (*sensation*) ja esiintyjäjoukon synnyttämään ”lihaan” (*flesh*) - David Graverin termejä lainatakseni.⁴⁵ Näitä voisi Richard Dyeria seuraten nimittää myös esityksen ei-esittäviksi merkeiksi (*non-representational signs*).⁴⁶

Hairissa syntykonteksti - hippiliike, kansalaisoikeustaistelu, Vietnamin sota ja yleiset kutsunnat - muodostaa musikaalin eksplisiittisen sisällön, jolle myös musikaalin dramaturgia rakentuu. Tämä tekee siitä sekä representaation että etäännyttämisen kannalta haastavan materiaalin työstää. Itselleni 1960-luvun loppuun paikantuva ”ajankohtaisuus” näyttäytyi esitystä suunnitellessani siinä määrin historiallisesti ja kulttuurisesti spesifinä, suomalaiselle nykykokemukselle etäisenä, että musikaalin tekeminen nykykontekstissa ikään kuin ”pelkkänä” musikaalina tuntui mahdottomalta. Myöskään vahvasti rodullistavan käsikirjoitussuomennoksen käyttäminen sellaisenaan ei ollut perusteltua. Suhteessa nykyaikaan *Hairin* käyttäminen näytti suorastaan edellyttävän vieraannuttavien dramaturgisten keinojen käyttöä. Jälkeenpäin on mahdollista havaita, että näitä keinoja yhdisti jonkinlainen *muistelemisen ele*.

Jos alkuperäinen *Hair*-materiaali muodostaa ensimmäisen ”kerroksen”, johon vuoden 2019 esityksen muistelu kohdistuu, on Tampereen Popteatterin *Hiukset* muistelun toinen kerros. En itse muista vuotta

44 Šklovski 2001.

45 Graver 1997, 230–231.

46 Dyer 2002, 20.

1969, mutta lapsuuteni ja nuoruuteni paikkakunnalla eläneenä muistan, miten esitystä edelleen muisteltiin 1970- ja 1980-lukujen Tampereella. Paikallismuisteluissa nimenomaan Popteatterin esitys nostettiin keskiöön. En muista Tampereella muistellun Broadwayn-*Hairia* tai pari kuukautta myöhemmin Rampen-teatteriryhmän Svenska Teaternissa toteuttamaa *Håria*, vaikka esimerkiksi Reijo Paukku (2009) mainitsee molemmat omissa muisteluissaan. Tästä johtuen valitsin *Hiukset* myös meidän esityksemme sisältämän muistelun lähtökohdaksi.

Kiinnostavaa *Hiuksiin* kohdistuvassa muistelussa oli, että esitystä näyttivät muistelevan paitsi siinä itse mukana olleet ja sen aikoinaan nähneet myös ne, joilla ei ollut teokseen mitään ensikäden kosketusta. Tällainen toisen käden muistelu paljastaa, miten ”muistelu ei kerro niinkään muistelijoiden kokemuksista tai siitä, mitä menneisyydessä todella on tapahtunut, vaan niistä merkityksistä, joita muistelijat antavat menneisyydelle sitä muistellessaan”⁴⁷. Samalla se auttaa merkityksellistämään nykyhetkeä. Mielenkiintoinen kysymys on myös se, olisiko juuri kollektiivinen muistelu osaltaan vaikuttanut siihen, että etenkin Tampereella *Hairista* kasvoi *sukupolvikokemus* -joksi sen kaiken lukemani ja kuulemani perusteella miellän.

Hiuksien suhteen minua kiinnosti etenkin se, miten tekijät esitystä muistelevat. Halusin ymmärtää heidän kokemustaan 1960-luvun lopun ajasta ja hengestä. Joitakin näkökulmia aiheeseen löytyi Paukun vuonna 2009 kirjoittamasta historiikista ja TV2:n vuonna 1970 Tampereen Popteatterin *Hiukset*-esityksestä tekemästä dokumentista *Supertähti*, mutta saadakseni lisää muistoja päätin haastatella esityksen ohjannutta Paukku.⁴⁸ Taiteellisten näkemysten ohella toivoin kuulevani muistoja siitä, millä tavoin 1960-luvun lopun nuoret olivat *Hairin* materiaaliin ja tekemiseen suhtautuneet, mikä sen sisällössä oli heitä eniten kiinnostanut ja millainen kokemus musikaali oli heille ollut.

1960-luvun lopulla Suomi oli vasta modernisoitumassa oleva maa, jota leimasi kiihtyvä rakennemuutos. Maaseudulla ei enää riittänyt

47 Miettunen 2009, 169.

48 Haastattelu saatiin toteutettua vasta 20.11.2018, jolloin esityksen harjoitukset olivat jo pitkällä. Tästä johtuen haastattelumateriaali ei vaikuttanut suoraan esitykseen tai sen dramaturgiaan, vaan keskustelu toimi lähinnä inspiraationa ja pohdintojen lähteenä minulle.

elantoa siellä asuville, ja suurten ikäluokkien tultua työkään työvoimaa oli tarjolla enemmän kuin työtä. Maaltamuuton lisäksi aikaa leimasi kasvanut maastamuutto, jonka ensimmäisenä huippuvuonna 1969 yhteensä 40 000 suomalaista muutti töiden perään Ruotsiin.⁴⁹ Nuorisomuodosti uuden luokan, joka alkoi enenevästi osallistua julkiseen keskusteluun ja ottaa kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin Yhdysvaltain ja muun Euroopan esimerkkiä seuraten. Demokratiaa, oikeudenmukaisuutta ja kansojenvälistä solidaarisuutta vaatiessaan nuoret liittyivät osaksi kansainvälistä nuoriso- ja opiskelijaliikettä. Samaan aikaan erilaisista, pääosin USA:sta peräisin olevista populaarikulttuurin ja etenkin -musiikin muodoista - kuten rock, folk ja jazz - oli tullut osa suomalaisen nuorison todellisuutta. *Hairin* Suomeen tuloa edelsi kapinavuosi 1968, joka Suomessa ilmeni muun muassa Neuvostoliiton elokuussa tapahtunutta Tšekkoslovakian miehitystä vastustaneina mielenosoituksina ja Vanhan ylioppilastalon valtauksena marraskuussa. Uskaltaisinkin väittää, että vaikka suomalainen konteksti poikkeakin amerikkalaisesta verrattain paljon, niin myös Suomessa nuoret kokivat *Hairiin* tiivistyvän jotakin olennaista 1960-luvun ajan hengestä, siihen sisältyvistä odotuksista ja unelmista. Paukku kuvaa aikaa näin:

Ajassa oli vielä semmoinen juttu, että 50-60-luvulla ei ollut nuoruutta ollenkaan. Rippikouluikään asti oltiin lapsia, sitten päästiin ripille ja sitten [--] oltiin aikaihmisinä. Käyttäytyttiin kuin aikaihmiset ja pukeuduttiin hirveän konservatiivisesti. Siitä jäi pois se, että oltiin nuoria ja hulluja ja tehtiin kaikkea mahdotonta. Tämä [- *Hair* -] toi mukanaan vapauden ja toisenlaisen näkemyksen.⁵⁰

Itse tulkitseen, että *Hairissa* ilmenee 1960-luvun lopun henki, ajan uusi kokemistapa, jota voisi nimittää myös ”uudenlaiseksi herkkyydeksi”⁵¹. Esityksentekijänä olin kiinnostunut *Hairista* tunnistamani

49 Tilastokeskuksen kotisivut.

50 Paukku 2018.

51 Rose 1995, 275.

kokemistavan tulkitsemisesta nykyhetkestä käsin. Haastattelun aikaan yritin harjoituksissa ratkaista kysymystä Heimosta, siitä, mihin Heimo uskoo, mihin pyrkii, mikä saa sen pysymään yhdessä. Mietin, mikä voisi yhdistää nuoria tässä ajassa, mikä saisi heidät toimimaan.

Voisiko kollektiivinen muistelu ja esityksentekeminen sen yhtenä muotona olla keino ylläpitää, vahvistaa ja kannatella 1960-luvun lopun henkeä ja herkkyyttä yli ajan ja paikan? Ajatukseen uudenlaisesta herkkyydestä sisältyy myös utooppinen ulottuvuutensa. Dyerin (2002) mukaan utooppisuus on ominaista juuri viihteelle, sekä musikaalille yhtenä sen muodoista. Dyer kirjoittaa: ”Viihteessä [--] utooppisuus sisältyy sen ilmentämiin tunteisiin [- tai tuntuihin -]. Se näyttää ikään kuin päin naamaa, miltä utopia tuntuisi, eikä niinkään sitä, miten se järjestyisi.”⁵² Vaikka en ennen harjoitusprosessia osannut ilmaista asiaa juuri näillä sanoilla, niin jälkikäteen tunnistan, että syy tarttua *Hairiin* ja ymmärtää *Hiuksia* liittyi tuonkaltaisen kollektiivisen utopian pohtimiseen.

Paukun muistelusta keskeiseksi nousee se, miten *Hair* mursi käsityksen teatterista ja siitä, mitä näyttämöllä on mahdollista esittää ja miten:

Olihan se niin kuin olisi halolla päähän lyöty. Se oli täysin uutta, erilaista teatteria kuin mitä ikimaaailmassa on nähnyt. Se musikaali muutti koko näkemyksen musiikkiteatterista. Se oli ensimmäinen musikaali, joka toi nuoret katsomoon ja myöskin näyttämölle. [--] Ei sitä voi selittää.⁵³

Hiukset pyrki kokonaisuudessaan, ohjausta ja lavastusratkaisuja myöten, muistuttamaan Broadwayn-esitystä, mikä oli tuohon aikaan käytäntönä muuallakin. *Hair* oli kaikkien aikojen ensimmäinen täysimittainen *konseptimusikaali*, tai fragmentaarinen musikaali, jossa juonen ja käsikirjoituksen sijaan keskeistä on kokonaisteema tai tarina, joka

52 Dyer 2002, 20. Dyer tunnistaa viihteen utopiasta viisi keskeistä piirrettä: energia, runsaus, intensiteetti, läpinäkyvyys ja yhteisöllisyys. (Dyer 2002, 21–22). Savolaisuuden esittämistä suomalaisessa populaarikulttuurissa analysoidessaan Veijo Hietala (2000, 72) kääntää runsauden (abundance) yltäkylläisyydeksi ja läpinäkyvyyden (transparency) välittömyydeksi.

53 Pauku 2018; ks. myös Pauku 2009, 48.

esitetään musiikin ja liikkeen kautta.⁵⁴ Tällainen musikaali muodostaa taiteellisen kokonaisuuden, konseptin. Alkuperäisen musikaalin ilmentämä uudenlainen estetiikka, ”fragmentaarinen rakenne, toistuva kuvitteellisen neljännen seinän rikkominen [--], alastomuus näyttämöllä sekä yhteistyön ja yhteisöllisyyden korostaminen”⁵⁵, siirtyi liki sellaisenaan tamperelaiselle näyttämölle. Kysyttäväksi jää, miten laajalle nämä uudistukset suomalaisessa teatterissa levisivät ja miten syvästi ne muuttivat musikaalin konventioita.

Pohdin, millainen käsitys *Hiusten* tekijöillä oli vuoden 1969 maailmanpoliittisesta tilanteesta ja musikaalin käsittelemistä ajankohtaisista teemoista. Paukun muisteluista muodostuu kuva tietynlaisesta viattomuudesta. Esiintyjäryhmälle, joka oli kasvanut Tampereen ortodoksikirkon kerhohuoneesta harrastajaporukasta, olennaista näyttää olleen into tehdä teatteria, ja esimerkiksi Vietnamin sotaa tai mustien ja valkoisten välisiä suhteita käsittelevät sisällöt eivät Paukun mukaan nousseet *Hiuksissa* merkittäviksi:

Porukka, joka esitti silloin, kaikki olivat niin nuoria, että ne eivät välittäneet tällaisista taustoista. Kiva päästä esiintymään, kivaa laulaa ja tanssia. Rotujutut ja nämä, ne olivat samantekeviä. Itse yritin niitä jotenkin korostaa, mutta vasta myöhemmin ne ovat tulleet pintaan. Kuitenkin siinä suuressa innostuksessa teimme ne [- ihonväriin liittyvät -] asiat oikein, [- mikä tarkoitti -] että tuli vastakaikua yleisöstä.⁵⁶

Tässä suhteessa *Hiukset* näyttää poikkeavan pari kuukautta myöhemmin Helsingissä ensi-iltansa saaneesta *Härästä*, jossa oli mukana pääosin suomenruotsalaista, rauhanliikkeestä ja hippiaatteesta vaikutunutta, poliittisesti tiedostavaa kulttuurinuorisoa.⁵⁷ Toisin kuin popteatterilaisille, jotka Paukun mukaan eivät käyttäneet huumeita,

54 Wollman 2006, 46.

55 Wollman 2014, 2.

56 Pauku 2018.

57 Ks. Harma ja Kousa 2017, 120-122.

helsinkiläisille nuorille huumeet, etenkin kannabiksen poltto, olivat tuttuja.⁵⁸ On syytä olettaa kannabista poltetun myös 1960-luvun lopun Tampereella, mutta Tampereen- ja Helsingin-produktioiden toteutusten takaa voi tunnistaa muunkinlaisia eroja. Yksi selitys niille löytyy erilaisista konteksteista. Pienempi, perinteisesti työväenluokkainen Tampere oli 1960-luvun lopulla henkisesti lähempänä maaseutua, kun taas Helsinki oli jo historiallisesti kansainvälisempi ja monikulttuurisempi suurkaupunki. *Hiuksien* ohjaaja Paukku oli kotoisin Pieksämäeltä, *Hårin* ohjasi kanadalainen Dmitry Cheremeteff. Svenska Teaternin esitys oli muutenkin kansainvälisempi kuin *Hiukset*. Sen käsikirjoitus oli sama kuin Tukholman *Hairissa*, ja esityksessä käytettiin sekä ruotsia että englantia. Siinä missä *Hiukset* oli paikallinen ja täysin ”valkoinen” produktio, oli Svenska Teaternin esityksessä mukana yksi afroamerikkalainen ja useita muita ei-suomalaisia esiintyjä.

Molemmissa *Hair*-esityksissä afroamerikkalaisia henkilöitä esittivät valkoiset näyttelijät, jotka oli maskeerattu mustiksi. Heikki Harman (2017) mukaan ”[s]e oli vähän kornia, mutta silloin elettiin aikaa jolloin Suomi oli melko yksivärinen”.⁵⁹ Paukku muistelee samaa käytäntöä seuraavasti:

Meillä osa joutui [--] maalaamaan meikkivärillä koko korpansa. Aluksi se oli aika kornia, kun se väri ei ollut kunnollista, se näytti siltä kuin ne olisi tervattu.

[--] Se pieni neekerityttö, joka laulaa ”Black boys, white boys”. [--] Meillä oli kolme värjättyä neekerityttöä, sillä oli yhteinen puku, semmoinen stretch-juttu, ne lauloivat ja tanssivat siinä.⁶⁰

Nykyhetkestä katsottuna Paukun muistelu saattaa kuulostaa hämentävältä. Sen voi kuitenkin nähdä havainnollistavan tapaa, jolla etnisyyteen ja ihonväriin 1960-luvun lopun Suomessa suhtauduttiin;

58 Mt.

59 Mt. 142.

60 Paukku 2018.

esiintyjien maalaamisessa mustaksi, *black face*, tai nykykuuntelijan korviin rasistisilta kuulostavissa lauluissa, ei tuolloin osattu nähdä mitään pahaa. Vuonna 2019 tilanne oli aivan toinen. *Hairiin* kirjoitettu etninen asetelma, sen ”suomentaminen” eli tulkitseminen Suomen kontekstissa ymmärrettäväksi oli minulle ohjaajana yksi esityksentekemisen suurimpia haasteita. En osannut ratkaista, miten tämä historiallisesti ja kulttuurisesti erityinen ilmiö olisi mahdollista näyttämöllistää, tehdä katsojalle koettavaksi ja merkitykselliseksi, etenkin, kun esityksessä ei ollut mukana ainoatakaan rodullistettua esiintyjää. Palaan tehtyihin dramaturgisiin ratkaisuihin tuonnempana.

Myöskään katsojat eivät tulleet Popteatterin esitykseen ensisijaisesti poliittisen sanoman vuoksi. Kysyessäni Paukulta, mikä toi ihmiset katsomaan juuri *Hiuksia*, hän vastasi: ”Luulen, että aika lailla se oli se musiikki. Sitten osa ihmisistä tuli katsomaan, kun ’siellä kuulemma oltiin alasti’. Tultiin kurkkimaan sinne.”⁶¹ Jälkeen päin katsottuna Popteatterin esitys näyttää tarjonneen niin tekijöille kuin katsojille ennen kaikkea yhteisöllistä voimaa. Tässä piili sen keskeinen esteettinen ja kulttuurinen merkitys. Varsinaista yhteiskunnallista agendaa esityksellä ei ollut, ja Paukku kertoo ryhmän muutoinkin pysytelleen ajan puoluepoliittisten leirien ulkopuolella. Se, että *Hiukset* siirtyi Tampereen Teatterin ohjelmistoon, ja että sillä oli paikallisen teatterivaikuttajan, Aamulehden kriitikkonakin tunnetun Olavi Veistäjän vankkumaton tuki, kuitenkin asemoi esityksen ajan poliittiseen karttaan. Tästä kielii myös seuraava, Paukun kertoma anekdootti: ”Kalle Holmberg sanoi, että ’siellä ne kakarat lämmittelee porvariston sylissä’. Me oltiin kakaroita, porvarit taputti meille, ja me oltiin suuria tähtiä.”⁶² Sitaattia voi nähdäkseni lukea paitsi mahdollisena kritiikkinä amerikkalaismusiikkaa ja sen tekijöitä kohtaan myös ilmaisuna siitä, miten nuoriso oli jakautunut amerikkalaismielisiin ja USA:ta vastustaviin, Neuvostoliittoon myönteisesti suhtautuviin ryhmiin.

61 Mt.

62 Mt.

Konteksti: miksi ja miten tehdä *Hair* vuonna 2019?

Esityksen *Hair - Fifty years after* toteuttamiselle voi hahmottaa kolme keskeistä lähtökohtaa: taiteellisen, institutionaalisen ja pedagogisen. Taiteellisesti projekti perustui henkilökohtaiseen kiinnostukseeni ohjata *Hair*, ja sen voi nähdä jatkona aiemmille töilleni, joissa musiikilla ja auditiivisuudella on ollut keskeinen rooli. Ennen *Hairia* en ollut ohjannut alkuperäismusikaalia, vaan esitykseni ovat pikemminkin edustaneet jonkinlaista kokeellista, *erilaisia* musiikkityylejä eri tavoin hyödyntävää musiikkiteatteria. Käytän niissä niin sanotun korkeataiteen keinoja populaarikulttuurista löytämieni ainesten ja esittämistapojen rinnalla. Näiden kahden ”ilmaisu maailman” keskinäisen suhteen tutkiminen on työskentelyni lähtökohta. Populaarit esitysmuodot inspiroivat minua, ja draamallisen rakenteen sijaan sovellan esityksissäni muun muassa estradiviihteelle ominaista numerodramaturgiaa. Myös musiikissa kiinnostukseni jakautuu kahtaalle; olen opiskellut eurooppalaisia ja indonesialaisia klassisia musiikkiperinteitä ja nuoruudessa elättänyt itseni vähän aikaa rockmuusikkona. Konserttimusiikin ohella harrastan edelleen eri maanosien ja alueiden populaarimusiikkia, ennen kaikkea afroamerikkalaista juurimusiikkia. Niin ikään työssäni näyttelijänkouluttajana olen pyrkinyt murtamaan viihteen ja taiteen välistä, keinotekoisena pitämääni rajaa. *Hair* sijoittui opintojaksolle, jolle Teatterityön tutkinto-ohjelman opetus suunnitelmassa on annettu nimeksi Näyttelijän populaari taide.

Ohjaukseen ryhtyessäni en tuntenut *Hairia* materiaalina: en ollut nähnyt ainoatakaan siitä tehtyä näyttämöllepanoa, en Miloš Formanin elokuvaa vuodelta 1979 enkä lukenut sen käsikirjoitusta. En tuntenut musikaalin henkilö- ja juoniasetelmia enkä sen dialogia tai laulunsaanoja. *Hair*-tuntemukseni rajoittui lähinnä edellä kuvaamiini paikallismuisteluksiin. Mielikuvissa musikaaliin tiivistyivät 1960-luvun lopun utooppinen hippiaate, kapina ja universaali pasifismi. Näiden teemojen lisäksi halusin esityksessä hyödyntää *Hairiin* kasautuneita muistikerroksia, mikä sopi dramaturgiseen tapaani tehdä esityksiä. Pohdin, millaisten dramaturgisten keinojen ja millaisten *tekniikoiden*⁶³ avulla muistelun kerroksellisuutta saisi avattua. Kutsun

63 Spatz 2015.

esityksiäni *materiaaliseksi teatteriksi* sekä tapaan työskennellä ”dramaturgiseksi ohjaamiseksi”. Esityksentekemisen miellän kokoa- mis-, luomis- ja rakentamisprosessiksi, en ensisijaisesti ratkaisuun tai tulkintaan keskittyväksi työksi.⁶⁴ Jälkeenpäin ajateltuna *Hairin* kaltainen amerikkalainen konseptimusikaali, jonka käyttömahdollisuuksia tekijänoikeudet olennaisesti määrittävät, ei ollut tämänkaltaiselle työskentelytavalle hedelmällinen lähtömateriaali.⁶⁵

Toinen määrittävä lähtökohta oli esityksen sijoittuminen yliopistoon. *Hair - Fifty years after* oli paitsi esitys, joka muisteli ja teki kunniaa Popteatterin 50 vuotta aiemmin esittämälle *Hiuksille*, myös institutionaalinen hanke, mikä osaltaan saneli sille asetettuja tavoitteita. Esitys oli Tampereen vuonna 2019 aloittaneen uuden yliopiston taideoja yhdistävä oppilaitosyhteistyö, jossa oli mukana näyttelijäopiskelijoita Tampereen yliopiston teatterityön tutkimusohjelmasta (Näty), musiikkiteatterin ja media-alan opiskelijoita Tampereen ammattikorkeakoulusta sekä tanssialan ja musiikkialan opiskelijoita Tampereen konservatoriosta. Esityksen tuotannossa ja teknisissä tehtävissä, samoin kuin sen keskeisissä taiteellis-pedagogisissa vastuissa, ohjaajana, koreografina, kapellimestarina ja musiikkivastaavana oli samojen oppilaitosten henkilökuntaa ja taiteilija-opettajia. Institutionaalinen lähtökohta tuli esiin muun muassa työryhmän jäsenten erilaisissa taustoissa ja instituutioiden toimintakulttuurien eroina, minkä lisäksi se vaikutti esityksentekemisen materiaaliin reunaehtoihin: rahoitukseen, työnjakoon ja siihen, milloin, miten ja mihin esitys tehtiin. Toisin kuin omien taiteellisten tavoitteideni kannalta, *Hair* oli mitä osuvin valinta suhteessa edellä mainittuihin institutionaalisiin tavoitteisiin ja reunaehtoihin.

64 Hulko 2013, 151; dramaturgisesta ohjaajantyöstä ks. myös Numminen ja Kilpi 2018, 37.

65 Tekijänoikeudet asettivat *Hairin* tekemiselle monenlaisia rajoituksia. Ensinnäkin se, että Jyväskylän kaupunginteatteri oli ennen meitä ehtinyt varata esitysoikeudet syksyllä 2018 ensi-iltaan tulevalle produktiolleen, torppasi suunnitteilla olleen yhteistyömme Tampereen Työväen Teatterin eli suuren VOS-teatterin kanssa. Toiseksi yleisö- ja esitysmääriämme rajoitettiin tekijänoikeuksiin vedoten sillä seurauksella, että peruumme suunnitelman tehdä esitys yli viisisataapaikkaiseen Sampolan koulun juhlasaliin, eli Tampereen Popteatterin vuonna 1969 käyttämään tilaan. Lopulta saimme oikeuden tehdä *Hairin* sillä ehdolla, että esitys toteutettiin pelkkänä oppilaitosyhteistyönä ja että siitä oli enintään kymmenen esitystä, kussakin maksimissaan 100 henkeä. Tekijänoikeudet koskivat myös esityksen nimeä, mistä johtuen esityksemme virallinen nimi oli yksinkertaisesti *Hair*.

Esityksen *Hair - Fifty years after* kolmas lähtökohta oli pedagoginen. Kysymyksessä oli suuri hanke, jossa erilaiset koulutusalat ja pedagogiset lähestymistavat kohtasivat. Ohjaajana vastasin paitsi esityskokonaisuuden suunnittelusta myös ja ennen kaikkea sen näyttämötoiminnan ohjaamisesta ja esiintyjien⁶⁶ harjoittamisesta yhdessä koreografin ja musiikkivastaavan kanssa. Tärkeimpänä pedagogisena tavoitteena oli löytää jokaiselle esiintyjälle monipuolista esitettävää - näyteltävää, tanssittavaa ja laulettavaa - riippumatta siitä, mikä hänen lähtötasonsa ja aiempi koulutuksensa oli. Toinen, myös *Hairin* sisällön kannalta olennainen pedagoginen tavoite oli ryhmän rakentaminen, sillä esiintyjäjoukko oli heterogeeninen, eivätkä eri oppilaitosten opettajat ja opiskelijat tunteneet toisiaan. Ääneen lausuttu päämäärä oli, että esitysprosessin aikana jokainen opiskelija pääsisi laajentamaan osaamistaan ja haastamaan itseään esiintyjänä. Yhtäältä *Hairin* vaativa musiikkimateriaali ja toisaalta sen vain kymmenen varsinaista henkilöahmoa sisältävä käsikirjoitus eivät kuitenkaan sellaisenaan riittäneet asetettujen tavoitteiden saavuttamiseen. Pedagogisten tavoitteiden saavuttaminen ja ennen kaikkea 25 riittävän solistisen tehtävän rakentaminen vaati alkupe- räisestä materiaalista poikkeavia ratkaisuja. Kun olimme kuulleet opiskelijoiden omaa työskentelyään koskevia toiveita - ja kun olin tehnyt tekstiin muokkauksia, joita tuonnempana kuvaan - päädyimme muodostamaan esitykseen kolme eri roolitusta. Pääroolit jaettiin lähinnä äänialojen perusteella niin, että Sheilaa ja Jeaniea molempia esitti kolme näyttelijää. Bergerin ja Clauden rooleissa oli kummassakin kaksi näyttelijää. Clauden esittäjistä toinen oli mies-, toinen naisoletettu. Lisäksi Heimon jäsenille kirjoitettuja kohtauksia ja lauluja muutettiin niin, että jokainen esiintyjä sai sellaista laulettavaa tai replikoitavaa, joka haastoi ja täydensi hänen aiempaa osaamistaan. Päätöksestä varioida rooleja, yhdistää materiaaleja ja vaihtaa äänialoja seurasi, että jokainen kohtaus piti harjoitella erikseen kolmen eri roolitusryhmän kanssa. Tämä vaati

66 Tässä yhteydessä esiintyjällä viitataan näyttelijäntaiteen, musiikkiteatterin ja tanssialan opiskelijoihin, ei bändissä soittaneisiin muusikoihin, jotka keskittyivät kapellimestari Tuomas Turriagon johdolla ennen muuta musiikilliseen ilmaisuun ja tulivat esitysharjoituksiin vasta prosessin loppuvaiheessa.

koko työryhmältä paljon aikaa, samoin kuin muuttuvissa kokoonpanoissa työskenteleviltä roolituksilta keskittymistä ja kärsivällisyyttä. Samalla ratkaisu vähensi yksittäisten näyttelijöiden ja roolitusten saamaa harjoitusaikaa, mikä kiristi lähtökohtaisesti tiukkaa aikataulua ja lisäsi harjoittelun paineita.

Kontekstista dramaturgiaksi: kehyskertomuksen synty

Siinä missä syntykontekstin voi väittää olleen alkuperäisen *Hair*-musikaalin aihe ja sisältö, vaikutti esityksen *Hair - Fifty years after* konteksti ennen muuta esityksen dramaturgiaan. Esityspaikka ja -aika muodostivat ikään kuin kehyksen, jonka läpi 50 vuotta aiemmin tehtyä *Hairia* ja sen syntyä aikaa esityksessä muisteltiin. Vuoden 2019 esityksessä ei kuitenkaan muisteltu mitään tiettyä *Hair*-versiota. Ennemmin muistelun kohteena oli *Hair* materiaalina ja 1960-lopun ilmiönä - sellaisena, kuin minä olin sen mielessäni kuvitellut. *Hair - Fifty years after* muisteli rakkautta, rauhaa ja yhteisöllisyyttä manifestoivaa utooppista musikaalia, ja toi samat teemat nykykatsojan koettaviksi ja pohdittaviksi.⁶⁷ Esityksessä Heimo ruumiillisesti näitä sisältöjä. Heimon merkitystä ja läsnäoloa korostamalla sekä eri aikakausia rinnastamalla esitys kysyi, onko hippiaatteesta jäljellä mitään.

Muistelemisesta rakentui myös dramaturginen metataso, totta ja fiktiota yhdistävä kehyskertomus, joka sijoittaa esitystapahtumat Tampereen yliopistolle tässä ja nyt. Jälkikäteen voi lisäksi nähdä, miten muistelu ilmeni esityksen tilaa, yleisösuhdetta ja ilmaisua koskevissa ratkaisuisani. Broadwayn *Hair*, joka toimi myös *Huiksien* esikuvana, oli hyödyntänyt dramaturgiassaan kokeellisen teatterin keinoja. Tästä seurasi, että käsikirjoituksen dramaturgia oli kestänyt paremmin aikaa kuin sen sisältö. Tämä teki juuri dramaturgiasta kiinnostavan muistelun kohteen.

⁶⁷ Myös esityksen alaotsikkoon liittyy muistelua, ja siitä voi tunnistaa viittauksen 1960-1970-luvun vaihteessa toimineeseen brittiyhtyeeseen Ten Years After.

Esityksemme kehyskertomuksessa Tampereen uudessa yliopistossa on menossa tutkimushanke, ihmiskoe nimeltä *Hair - Fifty years after*. Tutkimushanketta johtaa Margaret Mead, vuonna 1978 kuolleen amerikkalaisantropologin ”klooni”, jota esitti Ghentin KASK-taidekorkeakoulusta Belgiasta Erasmus-vaihdossa ollut Semna Segal. Mead ottaa katsojat vastaan yliopiston kahvilassa ja toivottaa heidät tervetulleiksi seuraamaan alkavaa esitystä. *Hairin* käsikirjoituksessa Meadilla on ainoastaan pieni osa ensimmäisessä näytöksessä, ja hahmon laajentaminen koko esityksen näkökulmahenkilöksi, samoin kuin sen roolittaminen suomea taitamattomalle vaihto-opiskelijalle, oli yksi esityksemme keskeisistä dramaturgisista ratkaisuista.

Esityksen alussa Mead kertoo katsojille, että teatteritilaan ”on [-] säilötty outo ryhmä nuoria, voisiko sanoa anakronistinen heimo, joka ei tunnu tietävän mitään ulkopuolisen maailman tapahtumista. He ovat sekä psyykkisesti että fyysisesti jääneet elämään jonnekin 1960-luvun lopulle, rauhan, rakkauden ja vapaan seksin rituaaliin.”⁶⁸ Tämän jälkeen hän kutsuu katsojat mukaansa ”koelaboratorioon” eli Teatterimonttuun seuraamaan esitystä *Hair*. Mead kuljettaa katsojat ”rituaalisen portaikon” kautta ”hygieniakäytävään”, jossa ”kaikista poistetaan karmaenergeettisen ionisoinnin avulla ajan nihilistinen henki”⁶⁹. Kehyskertomuksen kautta katsojat voivat ottaa roolin, jonka avulla he pääsevät osaksi esitystä. He alkavat ikään kuin leikkiä edessä olevaa esitystä ja esityksen kanssa. Näin esityksestä muodostuu yhteinen leikki, ”toimintaa, joka synnyttää leikkijän”⁷⁰.

Esityksen ensimmäisen näytöksen aikana yleisö ja Mead istuvat katsomossa ja seuraavat, miten Heimo esittää *Hairia*. Mead katselee esitystä vuoroin siihen eläytyen, sitä vuoroin kommentoiden. Kehyskertomusta korostaa se, että esityksen alkupuolella näyttämötila on rajattu muovilla ja erotettu katsomosta niin sanotulla neljännellä seinällä. Yleisö näkee Heimon, mutta Heimo ei näe sitä. Lisäksi näyttämöllä oleva esitys on kokonaan vahvistettu; soittimet on mikitetty, ja jokaisella esiintyjällä on poskimikrofoni. 1960-luvun lopun

68 *Hair - Fifty years after*-esityskäsikirjoitus.

69 Mt.

70 Numminen 2018, 182.

Hair-esityksistä poikkeavilla ratkaisuilla pyrittiin korostamaan menneen ja nykyhetken, esitysmailman ja esittämistilanteen välis-
tä rajaa. Lisäksi sen tarkoitus oli vahvistaa ensimmäisen ja toisen
näytöksen toisistaan poikkeavia tilaratkaisuja ja näistä syntyvää
ruumiillista tuntua.

Segalin rooli Meadina poikkesi muiden esiintyjien rooleista.
Suhteessa näyttämötilassa tapahtuvaan *Hair*-fiktioon ja Heimon ilmen-
tämään ”lihaan” hän on ”kommentoija”⁷¹, mikä tuo esiin, miten näytte-
leminen on paitsi personointia ja ruumiillistamista, niin aina myös
niiden historian ja konventioiden kommentointia.⁷² Meadin kommentoin-
nissa erityistä on se, että hän kritisoi *Hair*-fiktiota nimenomaan
nykynäkökulmasta. Häntä voisikin kutsua jonkinlaiseksi *nykynäkökul-
mahenkilöksi*. Osa kommenteista nousee esityksen tekoprosessista,
jota leimasivat aika ajoin kiihkeiksi äityneet keskustelut siitä,
miten rodullistettuja henkilöitä ja afroamerikkalaista kulttuu-
ria tulisi esityksessä kuvata ja miten *Hairin* näkökulmasta ra-
sistiselta vaikuttavaa alkuperäismateriaalia käyttää. Meadin kautta
nämä keskustelut muuttuvat osaksi esityksen sisältöä. Lisäksi hän
kritisoi esityksen kuvaamia sukupuolirooleja ja -asetelmia ja vaatii
niihin muutoksia. Mead ikään kuin lukee auki *Hairia* nykykeskustelu-
jen näkökulmasta. Esityksen ensimmäisen näytöksen aikana Mead myös
saa aikaan muutoksia. Nimettömän naisroolin esittäjä (Teatterikor-
keakoulun ruotsinkielisestä näyttelijäntaiteen koulutusohjelmasta
vaihdossa ollut Oksana Lommi) pukeutuu Meadin sovinniksi haukkuman
Berger-hahmon (Miko Petteri Jaakkola ja Santeri Niskanen) vaattei-
siin jälkimmäisen ensin raahattua hänet hiuksista tilan takaosaan.
Ratkaisu ei kuitenkaan poista rakenteellista väkivaltaa, minkä myös
Mead tuo esiin.

Kuvattuja dramaturgisia ratkaisuja käyttämällä pyrin synnyttä-
mään katsomiskulman tai linssin, jonka läpi katsoja voisi nähdä *Hai-
rin* sekä esityksenä että historiallisena materiaalina. Ensimmäisen
näytöksen lopussa fiktiivinen ja metatase sekoittuvat: Mead/Segal
tempautuu näyttämötapahtumiin, osaksi esityksen fiktiota eli *Hairia*.

71 Graver 1997, 225.

72 Mt.

Tämä rikkoo neljännen seinän: Heimo ”huomaa” katsojat ja astuu rampin yli yleisön sekaan. 50 vuotta säilössä olleet hipit ”ihmettelevät” nykyihmisten vaatteita ja hiuksia, minkä jälkeen he ”karkaavat” esitystilasta.

Tästä käynnistyy esityksen väliaika, jonka aikana Heimo liikuskelee aulalämpioon levittäytyneen yleisön keskellä. Samalla esityksen nyt-hetki, esittämistilanne, ja sen esittämä fiktio, esitysmailma, alkavat sulautua toisiinsa, jolloin katsojien rooli esityksen muodostamassa leikissä alkaa muuttua. Heistä tulee, jos nyt ei Heimon jäseniä, niin ainakin osa *Hairin* joukkoa. Tätä vahvistaa myös toisen näytöksen tilaratkaisu: ensimmäisen näytöksen nousevasta frontaalikatsomosta on väliajalla poistettu tuolit, ja näyttämöllä ollut lavastus - erikorkuisista vanerikorokkeista rakennettu, kullalla ja mandaloilla koristeltu käärme - on purettu. Lavastuksen muodostaneet värikkäät vaneripodestat on levitetty pitkin näyttämötilaa katsojien istuimiksi. Tältä uudelleen järjestetyltä näyttämöltä katsojat itsensä sitten löytävät. Myös bändi, joka ensimmäisessä näytöksessä on soittanut näyttämön oikeaan laitaan sijoitetun monitasoisen koro-kerakennelman päällä, esiintyy toisen näytöksen ajan lattian tasolla ollen näin katsojien kanssa samassa tilassa.⁷³

Esityksen toinen näytös käynnistyy rituaalina, joksi Heimon jäsenet sen myös katsojille etukäteen nimeävät.⁷⁴ Rituaalisuuden kautta pyrittiin rakentamaan uudenlainen katsomiskehys, jonka katsoja voisi helposti tunnistaa ja jonka kautta hän voisi tapahtumia seurata. Tavoitteena oli katsomiskokemuksen muuntuminen ja syventyminen, mitä tukivat myös toisessa näytöksessä käytetty akustinen ääni sekä muuttunut esitystila, jossa katsojat ovat esiintyjien kanssa samassa näyttämötilassa. Elävä tuli ja pimeys, samoin kuin se, että osa tapah-

73 Yliopistolla ei ollut musikaalien perinteisille esittämipaikoille eli vakiintuneille ammattiteattereille ominaista määrää näyttämöhenkilökuntaa, mistä johtuen väliajan, noin 20 minuuttia kestänyt tilarakennus edellytti jokaisen esiintyjän osallistumista siihen.

74 Richard Schechner (2002) korostaa rituaalien merkitystä muistin ja muistojen välittäjänä. Hän kirjoittaa, että ”rituaalit ovat ihmisille tapa muistaa. Rituaalit ovat toimimaan laitettuja muistoja.” (Schechner 2002, 45.) Rituaalit säilövät ja uusintavat sekä yksilöiden että etenkin yhteisön muistia. *Hair* teoksena sisältää monenlaista rituaalisuutta. Toisen näytöksen uhrirituaalin lisäksi sen Heimoa kannattelevat erilaiset, etenkin huumeiden käyttöön ja astrologiaan liittyvät hippirituaalit.

tumista esitetään yleisön selän takaa ja heidän ympäriltään, pyrkivät vahvistamaan tunnetta, että katsoja ei enää seuraa *Hairia* ulkopuolelta, vaan on sen sisällä, osa esityksen muodostamaa rituaalia.

Teksti ja musiikkimateriaali

Esityksen *Hair - Fifty years after* suhde alkuperäismusikaalin käsikirjoitukseen oli monitahoinen. Kehyskertomusta lukuun ottamatta *Hairin* juoni säilyi esityksessämme lähes alkuperäisenä. Alkutekstiin verrattuna esityksestä puuttui kuitenkin suuri määrä juonen ja esitykselle valittujen teemojen kannalta epäolennaisina pitämiäni kohtauksia ja muuta tekstiä, kuten dialogeihin sisältyviä ”heittoja” ja sutkauksia, joiden viittauskohdat jäivät mielestäni suomalaisessa kontekstissa hämäräksi. Aluksi suunnittelin rakentavani esityksen tekstidramaturgian musikaalin eri versioista, laittamalla englanninkielisen alkuteoksen, Elstelän vuoden 1969 suomennoksen ja Salon vuonna 2003 Uudelle Iloiselle Teatterille tekemän käännöksen ikään kuin ”keskustelemaan” keskenään. Olin hyödyntänyt samankaltaista tekstidramaturgiaa aiemminkin ja ajattelin, että eri ajoilta peräisin olevia käsikirjoituksia rinnastamalla *Hairin* 50-vuotinen aikajänne olisi mahdollista muuttaa esityksen sisällöksi. Etenkin Elstelän *Hiukset*-suomennoksen kieli, sen dialogin vanhanaikaiselta kuulostava puhunta, ilmensi mielestäni onnistuneesti syntyäikaansa ja sen kulttuurista kontekstia, mikä vieraannutti tekstin kiinnostavalla tavalla nykyhetkestä ja teki kuluneen ajan koettavaksi.

Pian kuitenkin selvisi, että tekijänoikeudet koskivat ainoastaan vuoden 2003 suomennosta. Tekstidramaturgia täytyi siis suunnitella uudelleen, mistä seurasi alkuperäismateriaalin karsiminen. Tämä oli aivan ensimmäinen esitystä koskeva dramaturginen ratkaisu. Uutta materiaalia lähdin etsimään vasta myöhemmin, kun esitys alkoi harjoitusten myötä hahmottua.⁷⁵ Ensimmäisestä näytöksestä poistin heti juonen kannalta turhia tai vähäpätöisiä jaksoja. Toinen näytös sen

⁷⁵ Tekijänoikeuksien mukaan käsikirjoituksen muuttaminen oli kielletty, joten tekstin dramatisointi tapahtui epävirallisesti eikä sitä voinut mainita esitystiedoissa.

sijaan koki muodonmuutoksen. Näytöksen keskiössä on Clauden kokema LSD-trippi, jonka aikana hänelle ilmestyy sekava joukko erilaisia hahmoja, suuri osa Yhdysvaltain historian mieshenkilöitä, kuten George Washington, kenraali Grant, Abraham Lincoln, John Wilkes Booth ja *Tuulen viemää* -elokuvassa näytellyt Clark Gable. Lisäksi tripissä esiintyy anonyymi ryhmä "Intiaaneja", tanssiva joukko "Afrikkalaisia" ja "Kolme katolista nunnaa". Hahmoilla oli vahva sidos amerikkalaiseen kulttuuriin, enkä löytänyt niille suomalaisessa kontekstissa esityksellisesti kiinnostavia enkä sisällöllisesti mielekkäitä assosiaatioita tai rinnastuksia. Ne eivät tukeneet esityksen tavoittelemaa muistelua, minkä lisäksi etenkin viimeksi mainittujen "ryhmien" kautta ilmennetyn estetiikan tuominen esitykseen näyttäytyi minulle teatterillisesti epäkiinnostavana ja esityksen teeman kannalta epämiellekkäänä. Poistin nämä kohdat esitystekstistä kokonaan ja ratkaisin trippikohtauksen toisin.

Clauden apokalyptisesta hallusinaatiokokemuksesta muodostui myös meidän esityksemme toisen näytöksen olennainen osa. Sen sijaan, että rankaksi kuvattua kokemusta olisi alkuteoksen tavoin lähdetty synnyttämään visuaalisesti ekspressiivisin, Amerikan mytologiaa kuvittavin keinoin, rakensimme hallusinaation tuntua kuulo- ja tuntoaistin kautta. Syntyi katsojien takaa ja ympäriltä kuuluva, lopuksi heidän istuimiaan tärisyttävä "Vietnam-kuunnelma", jonka kulku seurasi alkuteoksen ideaa, mutta materiaalit lainattiin pääosin muualta. Kuunnelmassa kuultiin otteita Vietnam-aiheisista elokuvista *Apocalypse Now* (1979) ja *Full Metal Jacket* (1987) sekä T.S. Eliotin runosta *Ontot miehet* (1925). Käyttämällä suomen- ja englanninkielistä populaarikulttuurin ainesta - jollaiseksi koin myös Eliotin usein lainatun runon aikojen saatossa muuttuneen - pyrimme rakentamaan assosiativisen äänikentän, jonka avulla katsojalle voisi esityksen teemasta kehkeytyä omia, päänsisäisiä kuvia.

Käsikirjoituksesta poistettiin suuri määrä keskeisten teemojen ja juonenkulun kannalta turhia lauluja ja muuta musiikkia. Laulujen karsimisessa esikuvana oli vuoden 1968 Broadway-version musiikkipartituuri. Käsikirjoituksen 51 musiikkinumerosta esitykseen jäi 27 laulua ja muuta musiikkikappaletta. Poistettujen joukossa olivat myös kaikki rodullistettua esittämistä tai personointia mielestäni edellyttäneet kappaleet: *Mutakuono*, *Olen musta*, *Mustat kundit*, *Valkoiset*

pojat ja *Sähköinen blues* sekä instrumentaalikappaleet ”Intiaanimsiikkia” ja ”Afrikan rummut”.⁷⁶

Hairin käsikirjoitus näyttäytyy nykynäkökulmasta tarkasteltuna monella tapaa ristiriitaisena, jopa rasistisena. Paitsi sen kuvaamat sukupuolisuhteet, niin esityksentekemisen kannalta erityisen hankala oli tapa, jolla teksti käsittelee rodullistamista - siis sitä, miten afroamerikkalaiset henkilöhahmot musikaalissa esitetään ja miten heistä puhutaan. Käsikirjoitukseen sisältyvän ristiriidan voi tiivistää kysymykseen, millä ehdoin n-sanan⁷⁷, tai sanan mutakuono, käyttö olisi näyttämöllä perusteltua. Seuraavat sanoitukset havainnollistavat ongelman:

I am a colored spade, a nigra, a black nigger, a jungle bunny jiggaboo, coon, Pickaninny Mau-Mau. Uncle Tom, Aunt Jemima, little black jumbo, cotton picking swamp Guinea, junk man, shoeshine boy, [--].⁷⁸

Mä olen eri värinen mustanaamainen ja vierasrotuinen ja nekru jutku mustalainen mau mau, setä Tuomo muukalainen pieni musta Sambo, liejurotta tautinen roskisdyykkari, puliukko hissipoika yhteiskuntaongelma vaikein.⁷⁹

Mä olen mutakuono, nekru ja neekeri ja mutiainen, lakupel-

76 Rodullistettujen laulujen poistamisen voi jälkikäteen tulkita jonkinlaisena ”valkopesuna”. Poistuihan niiden mukana paitsi osa ”alkuperäistä” *Hairia* myös pala musikaalin ja amerikkalaisen yhteiskunnan ristiriitaista historiaa, ja tätä kautta osa niiden nykyisyyttä. Warren Hoffman kutsuu alkuperäisen käsikirjoituksen uudelleenkirjoituksesta tehtyjä musikaaleja nimellä *revised musical* tai *revisaali*. Nimityksellä hän viittaa esityksiin, jotka ”sen sijaan, että tekisivät uuden musikaalin, joka kuvaisi todella moninaista Amerikkaa, [--] uudelleenkirjoittavat libretot [--], mikä johtaa amerikkalaisen rotu- ja teatterihistorian valkopesuun” (Hoffman 2014, 28).

77 Käytän omassa kirjoituksessani n-muotoista eufemismia tarkoituksella. Syynä tähän on se, etten vieläkään ole varma, millä tavoin minun olisi kunnioittavaa ja reilua käyttää tätä eksplisiittisesti rodullistavaa, alistavaa, vieraskielistä termiä – etenkin, koska olen valkoinen suomalainen ja suomenkielinen nainen. Mutta kuten Randall Kennedy toteaa, ”*nigger* on avainsana rotusuhteiden sanavarastossa ja siten tärkeä termi USAn politiikassa” (Kennedy 2002, 4, painotus alkuperäisessä). Samasta syystä sen, samoin kuin sitä vastaavien suomenkielisten termien tutkiminen ja aiheesta julkisesti keskusteleminen myös suomalaisessa kontekstissa on tärkeää.

78 Ragni & Rado 1995.

79 Elstelä 1969.

le, hubabuba maumau apina, savimajan hikinen Sambo siivoo-
ja, tsuppari, paskakuski ja luku-, laskutaidoton [--].⁸⁰

Lainaus on *Hairin* alkupuolelle sijoittuvasta kappaleesta. Afroamerikkalaiseksi määritelty henkilöahmo Hud esittää sitä samalla, kun hänet kannetaan tangosta pää alaspäin roikkuen näyttämölle, mikä ymmärtääkseni on viittaus Afrikan orjakaupan kuvastoon. Sitaatti havainnollistaa suomalaisen ja amerikkalaisen kontekstin eroja, mikä olikin ensimmäinen asia, jota itse lähdin esitystekstiä suunnitellakseni pohtimaan. Erilaiset suomennotukset tuovat lisäksi kiinnostavasti esiin, miten rodullistamista on teatterissamme eri aikoina tulkittu ja millaisin sanoin musikaalitekstin sisältämää rasistista ironiaa on ilmaistu.

Olin esitystä ohjatessani tietoinen siitä, miten monin tavoin *Hairin* sisältämä nykynäkökulmasta loukkaavana näyttäytyvä kieli saattaa amerikkalaisessa kontekstissa näyttäytyä. *Nigger*-sanankäyttöä ja pitkä historiaa analysoidessaan Randall Kennedy (2002) tuo esiin, miten erilaisia merkityksiä ja sävyjä sana afroamerikkalaisessa kulttuurissa voi saada. Paitsi että se on amerikkalaisen kielenkäytön monista rodullisista loukkauksista tunnetuin ja kenties pahin, eräänlainen ”esimerkillinen loukkaus”⁸¹, voi termi ilmentää myös oman kulttuurin arvostusta, identiteetin haltuunottoa, yhteishenkeä ja huumoria. Randall toteaa, että tietyissä yhteyksissä sana voi olla jopa kohteliaisuus.⁸² Koska *Hair* sijoittuu kansalaisoikeustaistelun vuosiin, tulkitsin n-sanan, samoin kuin muiden tekstissä esiintyvien, useimmiten rasistisessa tarkoituksessa käytettyjen termien pyrkivän ilmentämään juuri mustien emansipaatiota.⁸³

Vaikka tekemäni tulkinta olisikin ollut oikea, se ei vielä poistanut ongelmaa, joka afroamerikkalaisten esittämiseen suomalaisessa kontekstissa ja suomenkielisen tekstin kautta mielestäni liittyi.

80 Salo 2003.

81 Kennedy 2002, 27.

82 Mt. 37.

83 Tosin esimerkiksi Hilton Als (2009) väittää, että mustat Heimon jäsenet toimivat *Hairissa* pelkästään ”esityksen valkoisen trendikkyuden vahvistajina” (Als 2009, lain. Browne 2019, 169).

Minulle ohjaajana rodullistettujen hahmojen representoiminen ikään kuin fiktion sisällä näyttäytyi falskina, olihan näyttämöllä valkoisista enemmistösuomalaisista koostuva, etnisesti ja kulttuurisesti yhtenäinen esiintyjäjoukko. Materiaalin esittäminen sellaisenaan oli ongelmallista myös, koska *Hair* ja sen kuvaama 1960-luvun lopun amerikkalainen asiayhteys näyttäytyivät itsessään siinä määrin historiallisina ja outoina, että niiden käsittely tuntui vaativan jonkinlaista outouttamista tai etäännytyistä. Ohjaajana minun oli vaikea löytää näkökulmaa, jonka kautta saisin näyttämöllistettyä tekstiin ja sen kuvaamaan aikakauteen sisältyvän *kokemuksen* ymmärrettävästi tamperelaisessa nykykontekstissa.

Se, mitä sen sijaan toivoin, oli, että esiintyjät eivät kokonaan kyseenalaistaisi epäeettiseksi tai rasistiseksi kokemansa tekstin kiinnostavuutta, kuten oli vaarassa käydä, kun materiaalia ensi kertaa harjoituksissa testattiin.⁸⁴ Lopulta ehdotin, että opiskelijat kokeilisivat, millaisia havaintoja tekstin puhumisesta näyttämöllä voisi syntyä.⁸⁵ Perusteluni oli, että mielestäni näyttelijäopiskelijan on syytä kokeilla myös sellaisen tekstin puhumista, jota hän pitää moraalisesti vääränä. Näkemykseni on, ettemme taiteilijoina voi tietää, *mitä* sanat näyttämöllä, näyttämöllisesti tarkoittavat, ennen kuin ne lausutaan tai ne ruumiillistetaan näyttämöllä. Sana ei siis ole yhtä kuin sen semanttinen sisältö. Mielestäni sana ei

84 Muistikuvani mukaan tilanne eteni niin, että pyysin opiskelijoita ensi kertaa lukemaan musikaalin tekstiä näyttämöllä. Tämä sujui siihen asti, kun saavuimme *Mutakuono*-kappaleeseen. Vuorossa ollut opiskelija aloitti lukemisen, mutta keskeytti sen pian. Sama toistui toisen opiskelijan kohdalla. Kun kolmas opiskelija sitten ryhtyi lukemaan laulun sanoja ääneen, keskeytti opiskelutoveri hänet sanomalla muistaakseni jotain sellaista, kuin että "ei, tämä ei nyt ole oookoo". Muutama opiskelija alkoi itkeä, yksi totesi jotenkin siihen tapaan, että "täällä on ahdistava tunnelma". Puhuimme pitkään siitä, miksi tällaista tekstiä ylipäätään luetaan ja miksi opiskelijoiden pitäisi lukea sitä. Muistaakseni opiskelijat kiinnittivät puheenvuoroissaan huomiota *Hairin* sisältämän representoinnin ongelmallisuuteen ja erityisesti siihen, miten rodullistetut ihmiset ja vähemmistöt siinä esitetään. Lisäksi jotkut korostivat, että koska näyttämö sekä luo että on osa todellisuutta, ei siellä missään olosuhteissa pitäisi toistaa sellaisia vahingollisia termejä kuin *mutakuono*.

85 Tuon keskusteluun vielä yhden näkökulman, jonka esityksemme *stage manager* Nuutti Vapaavuori esitti toisessa yhteydessä. Vapaavuori totesi, että vaikka asian näyttämöllisesti ja moninäkökulmaisesti ilmaisisi, niin n/m-sanana lausuminen näyttämöllä rakentaa välittömästi tilan, joka sulkee ulkopuolelleen jonkun tai jotkut ihmisistä, eli ne, joita tuo sana määrittää, vaikka sitten tahattomasti. Tämä oli näkökulma, jota en osannut *Hairia* tehdessä ottaa huomioon. Vapaavuoren huomio sai minut kuitenkin miettimään näyttämöllä lausuttujen sanojen voimaa ylipäätään.

myöskään ole yksiselitteisesti tai ensisijaisesti teko, vaikka se on myös sitä niin paperilla kuin näyttämöllä. Teatterissa sanat ovat minulle ennen kaikkea ruumiita. Esitettyinä ja ruumiillistettuina, kohdattuaan muita ruumiita ja yhtyessään niihin, sanaruumiit muuttuvat vielä joksikin muuksi.

Ihmiskoe: mitä *Hairista* jää jäljelle?

Hair - Fifty years after muisteli dramaturgisesti, erilaisin dramaturgisin keinoin Tampereella 50 vuotta aiemmin tehtyä esitystä ja sen alkuperäismateriaalia. Esityksessä *Hair*-arkisto törmäytettiin *Hair*-repertuaariin. *Hiukset* ja *Hair* kontekstualisoitiin ja kehystettiin, vieraannutettiin ja outoutettiin, niiden materiaalia pilkottiin ja silvottiin, niistä lainattiin ja varastettiin, niihin rinnastettiin ja lisättiin. Muistelemisen kautta dramaturgia purki musikaalin ja sen esityshistorian kerrostuneisuutta. Samalla se rakensi tähän esityshistoriaan uuden kerroksen. Esitys kysyi, miten historiallista musikaalimateriaalia ja sen kuvaamaa aikaa olisi mielekästä tulkita nykyajattelun pohjalta ja tässä ajassa. Lisäksi esityksessä hyödynnettiin *Hair*-materiaalin tekijöissä herättämiä tuntemuksia, pohdintoja ja epäilyksiä, jotka toimivat musikaalimateriaalia kriittisesti tarkastelevina ja sitä jäsentävinä dramaturgisina näkökulmina.

Siirtykäämme muistelevaan esityksen *Hair - Fifty years after* viimeistä kohtausta. Heimo on levittäytynyt yleisön sekaan ympäri tilaa ja laulaa. Claude seisoo yksin tyhjällä katsomorakenteella, pimeässä. *Antaa loistaa* -kappale soi seuraavasti:

Me täällä vain vilkuilemme toisiamme ja huokuu talvita-
keistamme nää lemut labrojen kun kansakunta kuolee ja us-
koo turhiin unelmiin ja muunneltuihin totuuksiin yleviin
tyhjiin säveliin⁸⁶

86 Salo 2003.

Margaret Mead keskeyttää musiikin:

Stop! As Martin Luther King Jr. said in 1963: "We must forever conduct our struggle on the high plane of dignity and discipline. We must not allow our creative protest to degenerate into physical violence. Again and again, we must rise to the majestic heights of meeting physical force with soul force. And when doing this we cannot walk alone. And as we walk, we must make the pledge that we shall always march ahead. We cannot turn back."⁸⁷

Mead hyppää alas korokkeelta, menee satunnaisen katsojan luo ja kysyy, voisiko tämä kääntää hänen puheensa suomeksi. Katsoja kääntää seuraavat Meadin repliikit omin sanoin suomeksi:

We all know how *Hair* ends. Claude goes off to Vietnam and dies. But *Hair* was written fifty years ago. We are fifty years ahead now. How would you like *Hair* to end? (Katsojalle.) What would you like? Would you like Claude to come back to us? Would you go and get him?

Kun katsoja on tehnyt valintansa - joko hakenut Claudea esittävän näyttelijän korokkeelta katsomoon tai, *Hairin* juonta seuraten, lähettänyt Clauden Vietnamiin, jolloin tämä poistuu esitystilasta - musiikki käynnistyy uudelleen. Heimo jatkaa laulua. Osa katsojista yhtyy lauluun ja nousee tanssimaan. Musiikin loputtua Mead/Segal kiittää yleisöä ja toteaa: "The experiment is now finished."

Mitä esityksestä *Hair - Fifty years after* muistetaan, mitä siitä unohdetaan? Miten katsojat sitä vuosien jälkeen muistelevat? Entä mitä *Hairista* jää edellä kuvatun muistelun perusteella jäljelle? Kaikki. Ei mitään? Olennainen? Musiikillisesti *Hair* on keskeisiltä osiltaan niin tukevaa ainesta, etten usko sen katoavan; *Hair*-melodiat muistetaan ja niistä halutaan nauttia myös tulevaisuudessa. Vaikka epäilen, kannattaako musikaalia lähitulevaisuudessa laittaa Suomessa näyttämölle al-

87 King, Jr. 1963, lain. *Hair - Fifty years after*-esityskäsikirjoitus.

kuperäismuodossaan, niin pidän mahdollisena, että suomalaisessa teatterissa pikkuhiljaa tapahtuva etnisyyksien, esiintyjäidentiteettien, ruumiillisuuksien ja ilmaisutapojen moninaistuminen voi saada aikaan sen, että *Hairista* jo varsin pian on mahdollista tehdä rodullistavat asetelmat sisältävä kriittinen versio. Uskon nimittäin, että musiikillisten teatterimuotojen uudistamiseksi musikaalia täytyy tutkia nimenomaan esitysmuotona, sen kaikkia osa-alueita koetellen. Toivon, että tämä voisi entistä laajamittaisemmin tapahtua myös musikaaleihin erikoistuneissa taidelaitoksissa. Vain tällä tavoin musikaalista voi tulla uudenlaista, populaaria taidetta. Ja, kuten Sarah Whitfield kirjoittaa, "[s]e, minkä uskomme menneisyydessä tapahtuneen (tai olleen tapahtumatta), muovaa sitä, kuinka ymmärrämme nykyisyyden ja minkä voimme kuvitella olevan mahdollista tulevaisuudessa".⁸⁸

Lähteet

- *Esittävän taiteen tilastot 2019*. 2020. Helsinki: Teatterin tiedotuskeskus TINFO. https://www.tinfo.fi/documents/esittavan-taiteen-tilastot_2019_web_.pdf (6.8.2020).
- *Hair*. 1979. James Radon, Gerome Ragnin ja Galt MacDermotin musikaaliin perustuva elokuva. Ohjannut Miloš Forman. Käsikirjoittanut Michael Weller. CIP Filmproduktion GmbH.
- *Hair the Musical* -nettisivut. hairthemusical.com (31.7.2020).
- Lexico.com -nettisivut. Oxford English and Spanish Dictionary, Thesaurus, and Spanish to English Translator. https://www.lexico.com/definition/memory_theatre (4.8.2020).
- 2020. The Public Theaterin kotisivut. publictheater.org/programs/shakespeare-in-the-park/history/ (19.1.2020).
- Tilastokeskuksen kotisivut. <https://www.stat.fi/tup/suomi90/joulukuu.html> (14.8.2020).
- *Tinfin katsojatilastot 2019*. 2020. https://www.tinfo.fi/documents/esittavan-taiteen-tilastot_2019_web_.pdf (6.8.2020).
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana: teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Acta Scenica 2*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette. 2013. "Taiteellisesta tutkimuksesta". Lähikuva 3/2013, 7–24.
- Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu: seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suomentanut Annette Arlander. Helsinki: Like.
- Browne, Sarah. 2019. "'Dedicated to the Proposition...': Raising Cultural Consciousness in the Musical Hair (1967)." Teoksessa Sarah Whitfield (toim.). *Reframing the musical: race, culture and identity*. London: Red Globe Press, 167–186.

88 Whitfield 2019, xii.

Camillo, Giulio D.. 2007/1554. *L'idea del Theatro dell'eccellentissimo M. Giulio Camillo*. www.liberliber.it. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/camillo/l_idea_del_teatro/pdf/l_idea_p.pdf (4.8.2020).

Dyer, Richard. 2002/1992. *Only Entertainment*. New York: Routledge.

Graver, David. 1997. "The Actor's Bodies". *Text and Performance Quarterly* 17:3. Abingdon: Taylor & Francis, 221–235.

Grode, Eric. 2011. "The Roots of 'Hair'". *American Theatre* 1/2011, Vol.28(1). New York: Theatre Communications Group, 112–118.

Harma, Heikki ja Kousa, Tuula. 2017. *Hector: asfalttihippi: muistelmia putkiradiosta Ruusuportille*. Helsinki: Otava.

Hietala, Veijo. 2000. "Savolaiset: suomalaisen elokuvan musta voima". Teoksessa Hannu Salmi & Kari Kallioniemi (toim.). *Pohjan tähteet*. Helsinki: Kirjastopalvelu, 63–79.

Hoffman, Warren. 2014. *The great white way: race and the Broadway musical*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Horn, Barbara Lee. 1991. *The Age of Hair: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical*. New York: Greenwood Press.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaän – ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Hyvärinen, Matti. 2014. "Muisti, kertomus ja kerronnallisuus". Teoksessa Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo ja Jaana Virta (toim.). *Muisti. Acta Philosophica Tampere*, vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 31–40.

Jones, John Bush. 2003. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hannover: Brandeis University Press.

Kennedy, Randall. 2002. *Nigger: the strange career of a troublesome word*. New York: Pantheon Books.

King, Jr., Martin Luther. 1963. "I Have a Dream." <https://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihavedream.htm> (6.10.2020).

Kirkkopelto, Esa. 2015. "Artistic Research and its Institutions". In Torbjörn Lind (ed.). *Från konstnärlig högskola till universitet: ämnesöversikt, artiklar, recensioner och projektrapporter = From arts college to university: subject overview, articles, reviews, and project report*. Konstnärlig forskning – årsbok 2015. Artistic research – yearbook 2015. Stockholm: Vetenskapsrådet, 48–53. www.vr.se/download/18.f1bedda162d16aa53a700e/1529480535174/Artistic-Research-YearbookS+E_VR_2015.pdf (6.2.2020).

Mason, Susan Vanera. 2007. "San Francisco Mime Troupe Legacy: Guerrilla Theater." Teoksessa James M. Harding & Cindy Rosenthal (toim.). *Restaging the sixties: radical theaters and their legacies*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 196–212.

Miettunen, Katja-Maria. 2014. "Muistelu historiantutkimuksen haasteena ja mahdollisuutena". Teoksessa Jani Hakkarainen, Mirja Hartimo, Jaana Virta (toim.). *Muisti. Acta Philosophica Tampere*, vol. 6. Tampere: Tampere University Press, 167–177.

Miller, Allison. 2001. "From Hair to eternity." *American Theatre* 11/2001, Vol.18(9). New York: Theatre Communications Group, 78–82.

Numminen, Katariina. 2018. "Dramaturginen prosessi leikkinä". Teoksessa Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (toim.). *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 171–185.

Numminen, Katariina ja Kilpi, Maria. 2018. "Johdanto – Mitä dramaturgia on?" Teoksessa Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen (toim.). *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyy aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 17–39.

- Paukku, Reijo. 2009. *Hippimusikaali Hair ja Tampereen Popteatterin tarina*. Kotka: Reijo Paukku.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitysteiteeseen*. *Acta Scenica 40*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Rado, James. 2009. "Hairstory. The Story Behind The Story." *Hair the Musical* -verkkosivut. hairthemusical.com/history.html (18.1.2020).
- Ragni, Gerome & Rado, James. *The American Tribal Love-Rock Musical Hair*. Revised edition 1995. Music Galt MacDermot. Nat Shapiro and United Artists Music Co., Inc. (1968).
- Ragni, Gerome & Rado, James. *Hiukset: Hippie-musikaali*. 1969. Musiikki Galt MacDermot. Suomenos Esko Elstelä. Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto ry.
- Ragni, Gerome & Rado, James. 2003. *Rock-Heimo-rakkaus -musikaali Hair*. Musiikki Galt MacDermot. Suomenos Markku Salo. Helsinki: Näytelmäkulma-Nordic Drama Corner Oy.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing history: theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Rose, Barbara. 1995. "ABC Art." Teoksessa Gregory Battcock (toim.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press, 274–297 (1965).
- Saper, Craig. 1998. "Fluxus as a Laboratory." Teoksessa Ken Friedman (toim.). *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions, 136–151.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge.
- Šklovski, Viktor. 2001. "Taiteesta – keinona". Teoksessa Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.). *Venäläinen formalismi: antologia*. Helsinki: SKS, 29–49 (1917).
- Spatz, Ben. 2015. *What a body can do: technique as knowledge, practice as research*. Abingdon: Routledge.
- Supertähti*. 1970. Dokumentti Tampereen Popteatterin Hiukset-musikaalista. Ohj. Esko Favén. TV 2. Tampere: Oy Yleisradio Ab.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Whitfield, Sarah. 2019. "Introduction." Teoksessa Sarah Whitfield (toim.). *Reframing the musical: race, culture and identity*. London: Red Globe Press, xi–xxxiii.
- Wollman, Elisabeth L. 2006. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, From Hair to Hedwig*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,uid&db=nlebk&AN=328953&site=ehost-live&scope=site> (30.7.2020).
- Wollman, Elizabeth. 2014. "Busted for Her Beauty: Hair's Female Characters." *American Music Review* Vol. XLIII, No. 2: Spring 2014. Brooklyn, NY: H. Wiley Hitchcock Institute for Studies in American Music, 1–7.
- Yates, Frances A. 2007. *The art of memory*. New York: Routledge.

JULKAISEMAT TOMAT LÄHTEET

- Alitalo, Niina. 2020. Sähköposti 28.1.2020.
- Hair – Fifty years after* -esityskäsikirjoitus. 2019.
- Hulkko, Pauliina. 2018. Työpäiväkirja syksyiltä 2018.
- Paukku, Reijo. 2018. Haastattelu Tampereella 20.11.2018. Haastattelijana Pauliina Hulkko.