



KATSOJAN PAIKKA TEATTERITILASSA

TIIVISTELMÄ

Tässä artikkelissa käsittelen esitystilaa katsomiskokemuksen rakentamisen välineenä suomalaisen teatterin lähihistoriasta ottamieni esimerkkien kautta. Esityskohtaisten skenografisten ratkaisujen sijasta tarkastelen teatterirakennusten arkkitehtuuria, niihin kohdistettua kritiikkiä ja uudistuspyrkimyksiä sekä niitä arvoja ja oletuksia, joita näissä yhteyksissä on liitetty vastaanottokäytäntöihin. Johdannossa avaan kysymyksiä tilan merkityksestä katsojakäsitysten tuottamisessa sekä pohdin teatterin ja arkkitehtuurin suhdetta toisiinsa. Aloitan keskustelun Kansallisteatterin katsomotilojen kehityksestä maan päänäyttämönä, joka edustaa eri aikakausille tyypillisiä taiteellisia ja poliittisia ihanteita. Sen jälkeen keskityn kiihkeimmän teatterirakentamisen aikaan vuosina 1961–87 ja kysyn, miksi uusien talojen arkkitehtuuri kohtasi vastustusta teatterintekijöiden keskuudessa. Kolmanneksi käsittelen kaupunginteattereiden vastapainoksi syntyneiden vaihtoehtotilojen tavoitteita ja merkityksiä. Lopuksi luon lyhyen katsauksen 2000-luvun ilmiöihin. Tukeudun paljolti olemassa olevaan tutkimukseen ja alalla jo käytyyn keskusteluun, mutta lähestyn sitä uudesta suunnasta kysyen, kuinka arkkitehdit ja teatterintekijät ovat pyrkineet kutsumaan katsojia tietynlaisiin kokemuksiin, Juliet Ruffordia lainaten: ”Jos teatteri on talo, kenen talo se on? Millainen talo teatteri on, ja kenelle sen ovet avautuvat?”¹

ABSTRACT

This article deals with performance space as a tool for constructing spectator's experience. I discuss theatre architecture, its critique, and related values and presumptions about reception practices. In the introduction, I discuss the significance of space in the production of ideal audiences. I ask, how architectural design and performing arts are related to each other through examples taken from the recent Finnish theatre history. First, I look at the National Theatre as the principal place for establishing artistic practices and political ideas about spectatorship. Secondly, I examine the period of most intense construction of new theatre buildings between early 1960s and late 1980s asking, why their architecture was met with strong resistance by theatre makers. Thirdly, I study the use of alternative spaces: politically oriented touring group theatres, convertible neutral stages, and old, decayed buildings as found performance places. Finally, I discuss the most recent phenomena in the 2000s.

¹ Rufford 2015, 65.

JOHDANTO: ESITYSTILOJEN KUVITELLUT YLEISÖT

Vaikka esitysten yleisöt todellisuudessa harvoin ovat yhdenmukaisia, teatteritoiminta suunnataan aina tietynlaiselle katsojayhteisölle, jonka oletetaan vastaanottavan ja tulkitsevan kokemaansa suurin piirtein samalla tavalla. W.B. Worthen puhuu retorisesta ulottuvuudesta, jonka avulla ”teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämättä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.”² Esityksen puhuttelutavan kautta kuviteltu yleisö muistuttaa hieman kirjallisuustieteessä käytettyä sisäisen lukijan tai implisiittisen lukijan käsitettä, eli tekstin tuottamaa ihanteellisen vastaanottajan mallia. Esitystapahtuma eroaa lukemiskokemuksesta siinä, että yleisö on fyysisesti läsnä kollektiivisena yhteisönä, jonka jäsenet tuskin tuntevat toisiaan henkilökohtaisesti, mutta silti jakavat saman tunteita ja ajatuksia herättävän tilanteen samassa hetkessä. Tämä voi synnyttää voimakkaankin mielikuvan keskinäisestä yhteydestä, joka ulottuu esityksen ulkopuolisiin viiteryhmiin, kuten kansakuntaan, kyläyhteisöön, yhteiskuntaluokkaan tai samoin ajattelevien joukkoon. Siksi teatteri on kirjallisuuden tavoin keskeinen väline yhteisöjen kuvittelemisessa tavalla, jota Benedict Andersson klassikkoteoksessaan kuvaa. Hänen mukaansa yhteisön olemassaolo edellyttää aina jonkin asteista kuvittelua, koska kasvokkai kontakteihin perustuneita kyliä lukuun ottamatta ”pienimpienkään kansakuntien jäsenet eivät ikinä voi tuntea tai tavata useimpia kanssakansalaisiaan, tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien mielissä elää kuva heidän jakamastaan yhteydestä.”³ Kyse ei ole kuvitellun yhteisön valheellisyydestä, vaan siitä millaisilla mekanismeilla ja mitä tarkoituksia varten yhteisöjä koskevia kuvitelmia rakennetaan ja ylläpidetään.⁴

Suomalaisella teatterilla on perinteisesti ollut merkittävä rooli modernin kansallisen identiteetin rakentamisessa.⁵ Yleisöpohjan laajentaminen ja yhteisöllisen identiteetin vahvistaminen esityskokemusten avulla ovat kuuluneet suomalaisen teatterin perinteisiin alusta alkaen. Teatterista tuli keskeinen väline sodanjälkeisten rakennemuutosten ja uusien elämäntapojen käsittelemisessä.⁶ Aihetta on tutkittu pääasiassa näytelmäteksteistä, esityksistä, näyttelijöistä ja ohjelmistoista käsin, mutta myös teatterirakennus tuottaa yleisön mielikuvaa roolistaan ja osallisuudestaan sekä esitystapahtuman katsojana että kansalaisena yhteiskunnassa ja sen julkisessa tilassa.

Teatteriarkkitehtuurista on kuitenkin julkaistu suhteellisen vähän tuoretta tutkimuskirjallisuutta. Itse rakennuksista on kyllä saatavissa paljon tietoa, mutta se on hajallaan eri lähteissä. Painopiste on yleensä talon historiassa, sen edustamassa tyyliuunnassa, arkkitehdin ajattelussa tai rakennusteknisissä kysymyksissä. Esitystoimintaa käsittelevissä tutkimuksissa tilaa koskevat maininnat jäävät usein reunahuomautuksiksi. Skenografisessa kirjallisuudessa korostuvat yksittäiset lavastukset ja näyttämökokeilut, joissa pääsääntöisesti pyritään irrottautumaan pysyvistä rakenteista ja kiinnittämään huomiota tilan kokemukselliseen luonteeseen.⁷ Se mikä paljolti puuttuu, on teatterin ja arkkitehtuurin näkökulmien tuominen saman keskustelun ytimeen. Siksi kokoava katsaus suomalaisten esitystilojen kehityksestä katsojan kannalta tuntui jo itsessään tarpeelliselta projektilta, joka välittömästi alkoi tuottaa runsaasti lisäkysymyksiä. Tämän artikkelin puitteissa

² Worthen 2005, 151.

³ Anderson 2020, 39.

⁴ Nurmiainen 2020, 11–12.

⁵ Mm. Häggman 2022, 10–13, Seppälä 2020, 17–21, Seppälä & Tanskanen 2010, 13–14, Suutela 2005a; 2005b; 7–16, 2001, Korsberg 2004, 20–21, Wilmer 2001, 18–23, Paavolainen P. 1992, 4–5.

⁶ Paavolainen 1992.

⁷ Mm., Aronson 2018; 2013 (1977), McKinney & Palmer 2017, Baugh 2005, Hann 2010.

pystyn vasta avaamaan tutkimuskenttää, joka vaatisi syvempää paneutumista tulevaisuudessa.

Taidehistorioitsija Timo Koho ja teatterihistorioitsija Hanna Korsberg ovat tutkineet 1900-luvun keskeisiä rakennushankkeita suhteessa yhteiskunnassa vallinneisiin arvoihin ja teatterilaitokselle asetettuihin tehtäviin.⁸ Heidän kirjoituksensa ovat artikkelini keskeisimpiä lähteitä. Eurooppalaisen esitystilän historiaa ovat käsitelleet ennen kaikkea Marvin Carlson, Iain Macintosh ja David Wiles jo muutaman vuosikymmenen takaisissa teoksissaan, jotka ovat edelleen relevantteja korostaessaan historiallisen, kulttuurisen ja maantieteellisen kehyksen merkitystä esitysten ja niiden tilojen muotoutumisessa.⁹

Juliet Ruffordin vajaa sataisivuinen kirjanen on yksi harvoja tuoreita yrityksiä yhdistää teatterin ja arkkitehtuurin näkökulmia teoreettisesti. Hän väittää alojen välillä vallitsevan keskinäisen epäluulon johtuvan siitä, että ”teatteri ja arkkitehtuuri on lähihistoriassamme ymmärretty polaarisiksi vastakohtiksi: teatteri on aikaan sidottu taidemuoto, arkkitehtuuri tilallinen käytäntö”.¹⁰ Ruffordin mukaan teatteritoiminta on mielletty muuttuvaksi, fiktiiviseksi, yhteistyöhön perustuvaksi itseisarvoiseksi taiteeksi, joka periaatteessa voi toteutua missä vain, kun taas arkkitehtuuri ajatellaan pysyväksi, todelliseksi, yksilölliseen tekijyyteen perustuvaksi käyttötaiteeksi, joka on riippuvainen teknisistä ja taloudellisista resursseista.¹¹ Lähemmässä tarkastelussa nämä eroavuudet osoittautuvat kuitenkin liukuviksi ominaisuuksiksi, jotka liittyvät kumpaankin alaan. Ruffordin mukaan arkkitehtuuri voidaan kokea performatiivisena tapahtumana, representaationa ja mimesiksenä.¹² Teatteri puolestaan on aina kiinnittynyt materiaaliseen ympäristöönsä ja sen tilallisiin rakenteisiin, jotka määrittävät ja ohjaavat toiminnan muotoja ja rajoja. Dikotomioiden kritiikkiin voisi lisätä, ettei teatterin korkeakulttuurinen status ole itsestään selvä, vaan ala on tasapainoillut taiteen ja populaarin viihteen rajalla, kun taas arkkitehtuuri on perinteisesti laskettu mukaan kaunotaiteisiin, vaikka rakennusten suunnittelussa tarvitaan käytännöllistä hyötyajattelua.

Ruffordin näkemys liittyy viime vuosikymmeninä yleistyneeseen tapaan ajatella tilan teoreettista luonnetta tapahtumana, kokemuksena ja prosessina. Tunnettu arkkitehti ja teoreetikko Bernard Tschumi väittää provokatiivisesti, ettei arkkitehtuuria oikeastaan ole olemassa, koska rakennuksen todellisuus aina ylittää se teorian, jonka sovelluksena se on rakennettu. Käsitteellisesti hallittavan abstraktin kokonaisuuden ja subjektiivisesti eletyn välittömän todellisuuden välillä vallitsee ristiriita. Pysyväksi tarkoitettujen seinien merkitykset ja toiminnalliset mahdollisuudet muotoutuvat aina uudelleen, kun tilaa asutaan, käytetään ja eletään. Vanhoja rakennuksia kunnostetaan uusiin tarkoituksiin, mikä haastaa modernismille keskeisen oletuksen muodon funktionaalisuudesta.¹³ Arkkitehtuuri praktiikkana ei tietenkään katoa, mutta sen ajatellaan toteutuvan lopullisesti vasta toiminnan, tapahtumien ja kohtaamisten tuloksena. Pysyvän ”olion” sijasta arkkitehtuuria voi ajatella loputtomana prosessina, missä rakennukset jatkuvasti mukautuvat muuttuviin tilanteisiin ja alussa suunniteltu konsepti kehittyy edelleen aina uusien käyttäjien toiminnassa.

Ruffordin mukaan mahdollisuus toimia arkkitehtuurin määrittäminä oletuksia vastaan ja siitä syntyvä kitka onkin yksi teatteritilan luovimmista ulottuvuuksista.¹⁴ Väliaikaiset lavastus- ja

8 Koho 2003; 1991, Korsberg 2005; 2000, Korsberg & Lylykangas 2007.

9 Carlson 1989, Macintosh 1993, Wiles 2003.

10 Rufford 2015, 7.

11 sama.

12 Rufford 2015, 15–46.

13 Tschumi 1975, 226; Rufford 2015, 33.

14 Rufford 2015, 44.

ohjausratkaisut ovat aina suhteessa pysyvämpään esitysympäristöön, joskus noudattaen, joskus haastaen sen oletusasetuksia. Vallitsevassa esitysestetiikassa voi tapahtua lyhyessäkin ajassa huomattavia muutoksia, jotka asettavat teatteriarkkitehtuurille aina uusia vaatimuksia. Suunniteltu rakennus voi olla ainoastaan ehdotus tai kuvitelma, jonka käyttäjät toiminnallaan hyväksyvät tai korvaavat omilla vaihtoehtoillaan. Ilmiön voi havaita yleisemmin esimerkiksi siinä, miten asukkaat ottavat kaupunkitilaa käyttöönsä omilla tavoillaan.

Tilan kokemuksellisen prosessiluonteiden korostaminen saattaa kuitenkin johtaa materiaalien rakenteiden ja teatterin ulkopuolisen yhteiskunnan merkitysten ohittamiseen. Vaikka olemassa olevia tiloja voi ottaa uudella tavalla haltuun, ne eivät jousta miten tahansa. Seinät, lattiat ja katto määrittävät hyvin konkreettisesti sitä, mitä huoneessa voi tehdä. Tilaohjelma ja -jäsenitys ohjaavat ihmisten liikkumista ja käyttäytymistä sekä osoittavat eri toiminnan muodoille omat paikkansa. Suunnitellun arkkitehtuurin ja siinä tapahtuvan toiminnan ristiriita korostuu helposti teatterissa, koska esitystoiminta tuottaa jatkuvasti omia, kilpailevia tilasuunnitelmia. Tämä näkyi selkeästi siinä kiihkeässä keskustelussa, jota Suomessa käytiin vilkkaimman teatterirakentamisen aikana 1960-luvun alusta 1980-luvun lopulle.¹⁵ Seuraavissa alaluvuissa pohdin esimerkkien avulla erilaisia tapoja, joilla arkkitehtoniset suunnitelmat tai valmiit rakenteet ja teatterin vastaanottoon liittyvät käytännöt tai tavoitteet ovat eri aikoina kohdanneet toisensa.

MODERNISOITUVA KANSALLISKATSOJA

Kansallisteatterin näyttämötilojen kehitys kertoo koko teatterikentällä näkyvästä suuntauksesta kohti aina vain pienempiä ja monimuotoisempia, yksilöllisten tilanteiden ja erilaisten ihmisten ehdoilla muotoutuvia tapahtumapaikkoja. Vuonna 1902 Suuren Näyttämön juhlavaan katsomoon mahtui yli tuhat katsojaa (nykyisin 905). Viisikymmentä vuotta myöhemmin rakennetulla Pienellä näyttämöllä oli 300 katsojapaikkaa, vuonna 1976 avatussa Willensaunan avotilassa 80–100 (nykyisin 154) ja vuonna 1987 käyttöön otetussa Omapohjassa 80.¹⁶

Vuonna 1902 valmistunutta Suurta näyttämöä on luonnehdittu kompromissiksi modernin arkkitehtuurin ja konservatiivisten yleisöodotusten välillä. Arkkitehti Onni Törnqvist (vuodesta 1906 Tarjanne) pyrki seuraamaan uusimpia eurooppalaisia virtauksia ja kansanteatterin ihanteita. Suomalaisen Teatterin uuden rakennuksen tuli luoda mielikuvaa yhtenäisestä kansakunnasta ja sen korkeatasoisesta kulttuurista. Kaikkien väestöryhmien ja sosiaaliluokkien yhtäläinen pääsy taiteen äärelle haluttiin turvata luopumalla aitorakennelmista ja kääntämällä kaikkien katsomissuunta tasa-arvoisesti kohti näyttämöä. Teatterirakennuksen tuli palvella esitysten tekemistä. Teknologia oli aikansa edistyneintä. Sähkövalo mahdollisti katsomon pimentämisen niin, että huomio voitiin kokonaan keskittää näyttämöaukon takana olevaan kurkistusluukkuun.¹⁷

Törnqvistin suunnitelmat törmäsivät kuitenkin vaatimukseen permannon sivuun rakennettavista aitoista, joissa katsojat istuvat poikkisuuntaan esitykseen nähden.¹⁸ Taidehistorioitsija Timo Koho toteaa päätöstä koskevien dokumenttien puuttuvan, mutta päätyy oletamaan, etteivät arkkitehti ja johtokunnan jäsenet uskaltaneet uhmata kaupungissa vallinneita sosiaalisia tapoja.¹⁹ Lopputuloksena

¹⁵ Koho 1991, 9.

¹⁶ Häggman 2022, 74; 326. <https://www.kansallisteatteri.fi/tietoa-meista/nayttamot> (haettu 16.9.2022)

¹⁷ Koho 2003, 52.

¹⁸ Häggman 2022, 73–75.

¹⁹ Koho 2003, 62.

syntyneet permannon sivuaitiot, näyttämöä reunustavat kuninkaalliset aitiot ja hevosenkengän muotoisina kaartuvat parvekkeet koristeellisine kaiteineen loivat mielikuvan yhteisöllisestä, mutta konservatiivisesta katsomistilanteesta, jonka ajateltiin kuuluvan teatterissa käymisen kulttuurisiin tapoihin. Kansallisteatterin tuoreen historiikin kirjoittanut Kaj Häggman toteaa: ”Teatterin työtilat ja tekniset ratkaisut olivat uusinta uutta, mutta yleisöä ei voinut vaihtaa. Teatterinäytös oli perinteisesti ollut myös seurapiiritapahtuma, ja erilaiset aitiot ja lämpiötilat oli rakennettava seurapiirien ehdoilla.”²⁰

Yleisön vastaanottokokemus ikään kuin lavastettiin varsinaista näyttämöä konservatiivisemmaksi. Kenties se loi toiminnalle uskottavia puitteita liittämällä sen Euroopan hoveista juontavaan traditioon, missä eliitti istui näkyvillä? Koska Kansallisteatterin esityksiin osallistumisella oli poliittista merkitystä kansallistunteen vahvistajana, ei katsomossa istuminen kuitenkaan merkinnyt pelkkää pintapuolista näyttäytymistä seurapiireille, vaan oli myös henkilökohtainen kannanotto ja symbolinen asettuminen suomalaiskansallisen yhteisön osaksi. Tästä huolimatta aitiot ja parvekkeet erillisine sisäänkäynteineen ja lämpiötiloineen rakensivat ja ylläpitivät yhteiskuntaluokkiin ja varallisuuteen perustuvaa hierarkiaa.

Arvojen muuttuminen näkyi Kansallisteatterin Pienen näyttämön tiloissa runsas 50 vuotta myöhemmin. Sen arkkitehdit Heikki ja Kaija Sirén pyrkivät Törnqvistin tavoin tasa-arvoistamaan esityskokemusta suorien penkkirivien, pelkistetyn katsomoarkkitehtuurin ja edestäpäin nähtävän näyttämön avulla. Kaikki paikat olivat saman hintaisia eikä yleisöä eroteltu eri ryhmiin. Tilan jäsennys ei rohkaissut katsojia seurustelemaan keskenään esityksen aikana, vaan ohjasi heitä keskittymään sisäiseen vastaanottokokemukseensa ja henkilökohtaisiin pohdintoihinsa.

Vaikka Pienen Näyttämön 300-paikkainen katsomo tuntuu nykymittapuulla vähintään keskikokoiselta, rakennushanke oli osa sotien jälkeistä pienteatteriliikettä, joka pyrki tarjoamaan intiimejä studiotiloja. Tavoitteena oli edistää kokeilevaa teatteritoimintaa, pienimuotoista ilmaisua, tutustuttaa katsojia moderniin draamaan ja antaa kirjailijoille mahdollisuus testata uusia näytelmiään ”todellisten teatterinystävien” edessä ennen niiden päästämistä laajempaan julkisuuteen.²¹ Yhtäältä pienet näyttämöt oli tarkoitettu valikoiduille yleisölle, jotka kykenivät ymmärtämään vaikeatajuisiakin kokeiluja. Samalla esityksissä käymisen kynnyksestä haluttiin madaltaa luopumalla näyttäytymisen tarpeesta ja siitä syntyneistä paineista. Vuonna 1946 *Teatterilehdessä* julkaistussa lyhyessä kolumnissa todettiin, että katsomoon pitäisi voida tulla käymättä kampaajalla ja pukeutumatta juhlavasti: ”vapautukaamme liiasta muodollisuudesta. Käykäämme teatterissa sen itsensä tähden – vain siten voimme käydä siellä oman itsemme tähden!”²² Myös arkkitehtuuri ja lavastukset riisuttiin turhasta koristeellisuudesta aikakauden funktionalistisen muotoilun hengessä – joskin osin myös pula-ajan pakon sanelemana valintana. Kansallisteatterin lavastajat Rolf Stegars, Pekka Heiskanen ja Leo Lehto kehittivät abstrahoituja, viitteellisiä näyttämökuvia sekä saksalaisvaikutteista ”maagista realismia”, missä huonekalut ja tarpeisto ikään kuin leijailivat tyhjässä mustassa tilassa.²³

Kuten Hanna Korsberg on osuvasti analysoinut, Pieni Näyttämö ja siellä esitetty kansainvälinen ohjelmisto edustivat sekä uudenlaista teatterikäsitystä että modernia kansallista identiteettiä. Lisärakennusta arvioitiin itsenäisenä arkkitehtonisena taideteoksena ja sille luotiin oma

²⁰ Häggman 2022, 73.

²¹ ”Studioteatterista” *Teatteri* 15/1946.

²² ”Teatteriasumme”, *Teatteri* 25/1946.

²³ Stegars 1962a; 1962b, Hurme & al. 1962.

profili suomalaisen taideteollisuuden avulla. Funktionalistiset lämpiö- ja aulatilat sekä alakerran ravintolan spagettikone ja Suomen ensimmäiseksi mainostettu espressokeitin lavastivat teatterissa kävijöiden kokemusta uuden aikakauden elämäntyylillä.²⁴

Pieni näyttämö ja sen vaativa ohjelmisto olivat osa Kansallisteatterin johtaja Arvi Kivimaan tietoista pyrkimystä irtautua sotia edeltävästä traditiosta ja kiinnittyä angloamerikkalaiseen kulttuuriin. Hän tavoitteli brittiläistyypistä vähäeleistä näyttelemistä vastakohtana tunnepitoiselle teatraalisuudelle, joka sodan jälkeisessä ilmapiirissä yhdistettiin natsismiin.²⁵ Tähän liittyi katsomiskokemuksen yksityisyyden korostaminen kriittisen ajattelun ehtona. Suuret yleisöjoukot ja kollektiivinen katsoisuus olivat olleet keskeisiä keinoja maailmansotien välisissä totaalisisissa esitystapahtumissa, joissa osallistujia oli pyritty sitouttamaan fasistiseen tai kommunistiseen maailmankuvaan.²⁶ Martin Puchner on analysoinut modernistisen teatterin ”teatterinvastaista” juonetta osin reaktiona siihen uhkaan, jonka massayleisöt muodostivat tempautuessaan mukaan esityksen tuottamaan kollektiiviseen tunnetilaan. Teatterinvastaisuudella hän tarkoittaa pyrkimystä torjua teatterinomaisia piirteitä, kuten emotionaaliseen eläytymiseen perustuvaa näyttelemistä ja näytelmän draamallista rakennetta, mutta myös esitystoiminnan kytköstä muuhun julkisuuteen, politiikkaan ja viihteeseen.²⁷ Erottuminen muista yhteiskunnan sfääreistä näkyi arkkitehtuurissa autonomisina teatterirakennuksina, joita ei haluttu kytkeä katutilaan juhlavilla julkisivuilla.²⁸ Pienen Näyttämönkin sisäänkäynti on huomaamaton.

Toisaalta Häggman toteaa suomalaisten modernistien olleen jopa itsetarkoituksellisen elitistisiä ja välinpitämättömiä kansallisten perinteiden tai suomalaisen ’kansan’ suhteen.²⁹ Vaikka modernit esitykset menettivät luonnettaan seurapiiritapahtumana, niiden voi ajatella rakentaneen uudenlaista kuvitelmaa rajallisesta katsojien yhteisöstä, jota piti koossa kiinnostus teatteria kohtaan taiteena sekä halu ja kyky vastaanottaa vaikeatajuistakin modernia draamaa. Esitysten seuraaminen ei saanut riippua katsojan yhteiskunnallisesta asemasta tai varallisuudesta, mutta edellytti sivistyneisyyttä, jonka hankkiminen oli siihen aikaan vaikeaa ilman ensin mainittuja. Moderneja maailmankansalaisia oli 1950-luvun Helsingissä vähän, ja esimerkiksi absurdin teatterin uutuudet otettiin hämmennyksellä vastaan.³⁰ Vähäeleisten ja vaikeaselkoisten esitysten tuominen Kansallisteatterin ohjelmistoon vahvisti jo valmiiksi jyrkkää jakoa populääriin viihteeseen ja pienten piirien korkeakulttuurin välillä.

1960-luvun radikaalien silmissä edellisen vuosikymmenen taideihanteet alkoivat tuntua elämälle vierailta ja epäpoliittisilta aikana, jolloin yhteiskunta kävi läpi kenties historiansa nopeinta rakennemuutosta. Kansallisteatterin katsottiin 1970-luvulle tullessa ajautuneen sivuraiteelle uudistusten edistäjänä,³¹ joskin Pirkko Koski on osoittanut aikalaissäityksen liian kärjistyneeksi.³² Esitystilat monipuolistuivat Kai Savolan johtajakaudella 1974–91. Jo vuonna 1964 oli Kansallisteatteri perustettu Kolmas Näyttämö pääasiassa näyttelijöiden jatkokoulutuksen ja kokeellisen toiminnan tarpeisiin. Jack Witickin ohjaamat workshop-esitykset tuotiin Teatterigrilliin pöytien ja hämmentyneen ravintolayleisön keskelle. Häggmanin mukaan Kansallisteatterin sisälle

24 Korsberg 2005; 2000.

25 Korsberg 2005; 2000, 216.

26 von Boehm, 2021.

27 Puchner 2002, 10–11.

28 Koho 1991, 25.

29 Häggman 2022, 234

30 Korsberg 2005, 12–13.

31 Mm. Seppälä & Tanskanen 2010.

32 Koski 2019.

oli tätä kautta syntymässä omaleimainen teatteri, mutta se ajettiin alas 1968.³³ Savola piti uuden studionäyttämön perustamista niin tärkeänä, että oli asettanut sen ehdoksi suostumukselleen pääjohtajaksi vuonna 1974. Teatterigrillin paikalle avattiin vuonna 1976 Willensaunan muunneltava avotila, jonne mahtui tuolloin 80–100 katsojaa.³⁴ Pienen Näyttämön pääohjaajana toiminut Witicka kirjoitti:

Kun kuitenkin samanaikaisesti televisio oli muualla alkanut kasvattaa uutta kirjailijasukupolvea, jonka näytelmiä esitettiin erilaisissa workshopeissa, alkoi Pieni Näyttämö tuntua riittämättömältä. Niin me jo väkisinkin hakeuduimme Willensaunaan. Tarvittiin pienempi näyttämö ilmaisun tarkistamiseksi.³⁵

Televisio kasvatti myös uutta katsojapolvea, joka oli tottunut paitsi lähikuviin ja vähäeleiseen realistiseen näyttelemiseen, myös rennompaan oleiluun kotivastaanottimien ääressä. Esitystilat pienenivät johdonmukaisesti ja alkoivat eriytyä yksilöllisiin tarpeisiin samaan aikaan, kun kulttuuri moninaistui, yleisöt sirpaloituivat ja teatterin yhteiskunnallinen perusta muuttui. Näyttämöistä tuli arkisempia, rosoisempia ja monenlaisiin tilajärjestelyihin taipuvia. Siinä missä Suuri Näyttämö säilytti juhlanan luonteensa, arkkitehtonisesti viimeistelemätön ja tunnelmaltaan rento Omapohja kutsui kokeellisista esityksistä kiinnostunutta nuorta yleisöä. 2000-luvulla Kansallisteatterin toiminta on edelleen laajentunut päärakennuksen ulkopuolelle. Hoitolaitoksiin, vankiloihin ja vastaanottokeskuksiin suuntautuva Kiertuenäyttämö aloitti 2010, lähiöissä tehtävä Alueellinen Yleisötyö käynnistyi 2012 ja Nuorten teatteriosasto Kantti perustettiin 2019.

Timo Koho piti Omapohjan ratkaisua keinotekoisena, koska Kansallisteatteri omaksui sen myötä näyttämötyypin, joka oli kuulunut sitä vastustaneille teatteriryhmille: ”Establishment loi siis itselleen virallisen vaihtoehdon.”³⁶ Arkkitehtien työ Omapohjassa muuttui Kohon mukaan anonyymiksi, eivätkä tilan historia, merkitysarvot tai teatterin asema yhteiskunnassa olleet siinä läsnä. Asian voi nähdä toisinkin. Jos Kansallisteatterin tehtäviin kuuluu kansallisen identiteetin rakentaminen, eikö arkkitehtonisten valintojen tulisi perustua muuttuviin käsityksiin katsojuudesta ja kansalaisuudesta? Omapohjalla ei ollut arkkitehtin visioimaa monumentaalirakennuksen luonnetta, mutta se viittasi teatteritoiminnan kykyyn ottaa erilaisia tiloja käyttöönsä, mikä omalla tavallaan korostaa niiden historiallista luonnetta ja yhteiskunnallisia merkityksiä.

Totta kuitenkin on, että Kansallisteatteri on katsomotilojen suhteen pikemmin reagoinut ajassa jo oleviin virtauksiin, kuin toiminut avantgardistisena innovaattorina. Tämä johtunee osin siitä, että ammattimaisesti toimivien teattereiden määrä ja volyymi kasvoi voimakkaasti sekä Helsingissä että muualla maassa, eikä Kansallisteatterin hegemoninen johtoasema ollut enää itsestään selvä. Sen perinteisen kilpailijan asema vahvistui, kun vuonna 1948 yhdistynyt Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteri muuttui Helsingin kaupunginteatteriksi ja siirtyi vastavalmistuneeseen, aikanaan huippumoderniin rakennukseen vuonna 1967. Pienteatterit, ylioppilasteatterit ja vapaat ryhmät ottivat taiteellisen suunnannäyttäjän roolin 1960-luvun lopulla. Kansainväliset vaikutteet ruokkivat modernia estetiikkaa ja kokeellisia esityksiä, joita tehtiin myös maakunnissa. Nuorilla koulutetuilla teatterintekijöillä oli eri puolilla Suomea sijaitsevista laitosteattereissa laajemmat ja paremmin resursoituidut toimintamahdollisuudet kuin aikaisemmilla sukupolvilla koskaan.

33 Häggman 2022, 272–8.

34 Emt., 325–6. Nykyisin Willensaunassa on 154 paikkaa, ja katsomo on vakiinnuttanut paikkansa toisella pitkällä sivulla.

35 Witicka 1989, 11.

36 Koho 1991, 37.

KENELLE KAUPUNGINTEATTERIT RAKENNETTIIN?

Historian ironiaa on, että kun pitkäaikaiset haaveet maakuntakaupunkien uusista teatteritaloista viimein toteutuivat, eturivin taiteilijat halusivat niistä välittömästi ulos, koska ne eivät vastanneet heidän arvomaailmaansa. Tässä osiossa kysyn, miksi niin tapahtui, ja miten arkkitehtien ja teatterintekijöiden arvomaailmat ja lähtökohdat erosivat toisistaan yleisöä ja vastaanoton tapoja koskevilla kysymyksissä. Lisäksi paneudun omassa alaluvussaan ”totaaliteatterin” ideaan, joka vaikutti arkkitehtien ajatteluun, mutta toteutui varsin heikosti.

Valtakunnallisesti katsoen suomalaiset teatterit olivat alusta asti toimineet hyvin puutteellisissa oloissa,³⁷ ja tilanne jatkui samanlaisena pitkälle sotien jälkeen. Ennen itsenäisyyden aikaa oli maahan rakennettu kuusi edelleen käytössä olevaa teatteritaloa, mutta suurin osa näyttämöistä sijaitsi rakennuksissa, joita ei ollut suunniteltu laajamittaiseen esitystoimintaan. Usein puoliksi harrastajavoimin toimivat maakuntateatterit esiintyivät vanhoilla kouluilla, seuraintaloilla, kaupungintaloilla sekä hotellien ja ravintoloiden tai virastojen yhteyteen rakennetuilla näyttämöillä. Tilat oli usein tarkoitettu väliaikaisiksi. Ainoa varteenotettava uudisrakennushanke, Kansanteatterin huippumoderni talosuunnitelma 1930-luvun lopulla oli kariutunut rahoitusongelmiin, arkkitehdin ennenaikaiseen kuolemaan ja kilpailuun Kansallisteatterin kanssa. Vielä 1950-luvulla ajatus itsenäisen teatteritalon rakentamisesta Helsinkiin osoittautui taloudellisista syistä mahdottomaksi.³⁸

Uusien teatteritalojen voimakkain rakennusbuumi ajoittui vuosien 1960 ja 1993 välille,³⁹ jolloin ala ammattimaistui ja kulttuurin julkinen rahoitus kasvoi ennätysmäisesti osana sodanjälkeistä hyvinvointivaltio politiikkaa. Ajanjakso oli nopean yhteiskunnallisen rakennemuutoksen aikaa, jolloin Suomi modernisoitui ja kaupungistui, hyvinvointivaltio kukoisti, mutta yhtenäiskulttuuri alkoi hajota. Teatterin rooli ja asema kulttuurissa muuttui samalla kun sen perustaa valettiin isoilla rakennusprojekteilla, joiden merkitysarvoista rakennuttajat, arkkitehdit ja teatterintekijät olivat Timo Kohon mukaan eri mieltä. Esiin nousi kriittisiä kysymyksiä siitä, kenen ehdoilla, ketä varten ja millä arvoilla yhteiskunnan kustantamaa toimintaa tulisi pyörittää, ja minkälaisissa tiloissa.⁴⁰ Arkkitehtien oli suhteutettava teatteritalo muuhun kaupunkitilaan ja siten symbolisesti määritettävä sen identiteettiä ja paikkaa yhteiskunnassa. Teatterintekijöille uudet rakennukset tuntuvat symboloineen yleisempää tilannetta, johon he kokivat joutuneensa: heidän työtään määriteltiin taiteen ulkopuolelta käsin. Ohjaaja Kalle Holmberg nimitti uusia rakennuksia komeiksi, pystyyn kuolleiksi Thalian temppeleiksi, missä ”hyvin palkatut virkamiehet harhailevat teatteritaidetta etsimässä ja joista elinkelpoisimmat yksilöt ryömivät ulos ja perustavat eläviä teattereita raunioihin ja luoliin”.⁴¹

Teatteritoimintaan kohdistui monenlaisia odotuksia eri tahoilta. Sen uskottiin tarjoavan ihmisille mielekästä ajankulua, joka helpottaisi nopean rakennemuutoksen aiheuttamaa ahdistusta. Paikallispolitiikot ja liike-elämän edustajat toivoivat uusien talojen kohottavan kaupungin julkisuuskuva, virkistävän yritystoimintaa ja houkuttelevan katsojia laajemmalla

37 Mm. Warén 1935, 43; Sirén 1947, E. L-la 1957, 3; 1; T.I.Wuorenrinne 1959, 7; Teatteri 16/1962, 2.11.1962, 8

38 Korsberg & Lylykangas 2007, 54; Koho 1991, 25.

39 Kouvolan teatteri valmistui 1960, Kansallisoopperan uusi rakennus 1993. Siinä välissä rakennettiin 12 kaupunginteatteria, Tampereen yliopiston Teatterimonttu, Intimiteatterin studio ja useita monitoimitiloja. Lisäksi ryhmät ottivat käyttöönsä erilaisia tiloja, kuten entisiä elokuvateattereita, teollisuus- tai liikehuoneistoja.

40 Koho 1991, 9.

41 Långbacka & Holmberg 1977, 97.

alueelta.⁴² Puoluepoliittisin perustein valittujen johtokuntien jäsenet pyrkivät päättämään ohjelmistovalinnoista, vaikka heillä ei useinkaan ollut kulttuurin asiantuntemusta. Konservatiivisten johtokuntien ja vasemmistolaisten ohjaajien välille syttyi monilla paikkakunnilla ”teatterisotia”, joita teatterihistorioitsija Hanna Suutela on luonnehtinut hegemoniataisteluiksi:

[--] teatterin tehtävä nähtiin laajasti poliittisena, teatterin uskottiin vaikuttavan yleisöönsä ja sen kautta yhteiskuntaan. [--] Teattereissa 1970-luvuilla käydyt taistot olivat taistelua yleisöistä, erityisesti yleisön identiteetistä ja suurelta osin myös suomalaisuuden määrittelystä.⁴³

Rintamalinja ei kulkenut yksiselitteisesti arkkitehtien ja teatterintekijöiden välillä, vaan pikemmin koko esitystoimintaan ja sen arvomaailmaan liittyvänä jännitteenä. Oliko kyse autonomisesta ja itseisarvoisesta taiteesta, jonka ehtoja vain tekijät voivat omista lähtökohdistaan määrittää, vai tulisiko teatterin jatkaa pitkää perinnettään kansansivistystyön välineenä tai viihteenä, jolle asetetaan myös kaupallisia, poliittisia ja yleishyödyllisiä vaatimuksia? Monessa uudessa teatterissa suuren näyttämön katsomo oli yksinkertaisesti liian iso paikkakunnan asukasmäärään nähden, mikä merkitsi kokeellisten ja vaikeatajuisempien esitysten karsimista huonojen myyntilukujen pelossa.

Vaikka katsojien asema sosiaalisena ryhmänä oli yksi teatteritalojen suunnittelun keskeisistä lähtökohdista,⁴⁴ arkkitehdit suhtautuivat Kohon mukaan tehtäviinsä eri tavoin, eikä suomalaisille teatterirakennuksille syntynyt yhdenmukaista identiteettiä tai tilaohjelmaa.⁴⁵ Koho erottaa arkkitehtien asenteissa muutamia ammattikuntaa jakaneita peruskysymyksiä, kuten aiemmin mainittu teatterirakennuksen suhde kaupunkitilaan: tuliko sen erottua katukuvassa julkisena monumenttina vai olla autonominen, teatteritoiminnasta käsin määrittyvä rakennus ilman näkyvää yhteyttä muuhun yhteiskuntaan? Arkkitehdit olivat eri mieltä myös siitä, tuliko rakennuksen suunnittelun palvella esitysten tekemistä vai yleisöä kokoavaa yhteisöllistä tapahtumaa. Silloinkin kun arkkitehtuurin ajateltiin olevan alisteinen esitysten tarpeille, sen identiteettiä voitiin ymmärtää joko tuotantolaitoksena, jossa tarvittiin isot ja funktionaaliset työtilat, tai kulttuurirakennuksena, johon sotkuiset verstaat eivät kuuluneet.⁴⁶ 1980-luvulle tultaessa haluttiin madaltaa erilaisten yleisöjen kynnystä tulla teatteriin, josta toivottiin tulevan kansalaisten yhteinen olohuone symbolisen monumentin tai normatiivisen juhlahuoneiston sijasta.⁴⁷

Suunnittelun lähtökohtien moninaisuudesta huolimatta kaupunginteattereiden näyttämöt ja katsomot tuntuvat hämmentävän samanlaisilta esitysten tekemisen ja vastaanoton kannalta. Teatterintekijät pitivät monia uusia teatteritaloja epäonnistuneita, koska käytännön toiminnan vaatimuksia ei ollut otettu tarpeeksi huomioon.⁴⁸ Arkkitehdit puolustautuivat vastaamalla, että esityskonventiot olivat aikaansa sidottuja, kun taas teatterirakennuksen tuli palvella toimintaa pitkällä aikavälillä. Oulun kaupunginteatterin ja Tampereen työväenteatterin suunnitteleiden Marjatta ja Martti Jaatisen kokemusten mukaan tekijöillä itselläänkään ei aina ollut selvää käsitystä siitä, millaisen talon he haluavat. Suunnitteluprosessit saattoivat kestää yli kymmenen vuotta, ja

42 Koho 1991, 15.

43 Suutela 2005, 198–99.

44 Koho 1991, 17.

45 Emt., 9; 15–16.

46 Emt., 26; 75.

47 Emt., 28.

48 Mm. ”Uudet teatterirakennukset” *Teatteri* 2–3/1964, Putkonen 1964, ”Miten tehdä talo toimivaksi? Uusien teatterirakennusten käyttökelpoisuus kyseenalaista” *Teatteri* 7/1973, ”Teatterikesän talokeskustelu. Suunnitteluvirheet – stop jo nyt!” *Teatteri* 12/1974, Forström & Piskonen 1974, Tandefelt 1983, Harju 1985; Helavuori & Peurala 1989; Koho 1991, 9.

sinä aikana teattereiden johto ehti vaihtua moneen kertaan. Rajalliset resurssit ja rakennusoikeudet pakottivat kompromisseihin, joille kukaan ei mahtanut mitään.⁴⁹ Katsojille haluttiin ennen muuta tarjota avarat aulat kahvioineen, mukavat istuimet ja esteetön näkyvyys esitykseen.⁵⁰ Teatteritalon oli oltava itsessään merkityksellinen kokemus esityksestä riippumatta, kuten Jaatiset kirjoittivat:

Kaunis, tyylipuhdas ja mielenkiintoinen tila, esityksen ympäristö voi jo virittää katsojan mielentilaa. Tila voi auttaa esityksen omaksumista, suurta hetkeä, jolloin kohtaaminen tapahtuu. Ympäristö voi virittää katsojan tunnelmaan, jota esitys vielä korostaa. Ja jos esitys on huono, on katsojalla edes jotain, josta nauttia.⁵¹

Hyvistä tarkoituksista huolimatta suomalaisen yleisön on sanottu vierastaneen liian hienoiksi ja edustaviksi koettuja teatteritaloja,⁵² vaikka varsinaista tutkimusta aiheesta ei liene tehty. Teatterintekijöiden silmissä kauniit yleisötilat näyttäytyivät edustusarkkitehtuurina, joka ei palvellut esitysten tarpeita. Rahojen ja tilan loppuessa neliöitä oli helpoimmin vähennetty näyttämön takaisista työtiloista, mikä haittasi arkista työskentelyä, mutta ei näkynyt ulospäin. Teknistyvien näyttämöiden suunnittelusta vastasivat paljolti insinöörit arkkitehtien keskittyessä yleisölämpioihin, katsomoihin ja julkisivuihin. Koho toteaakin, että suomalaisen teatterirakennusten merkitysarvoilla oli lopulta vain vähän yhteyksiä näyttämötaiteen sisältöön.⁵³ Vaikka arkkitehdit periaatteessa pyrkivät suunnittelemaan toimivia työ- ja esitystiloja – ja osa heistä siinä myös onnistui – he päätyivät ajattelemaan teatteritoimintaa abstraktilla tasolla jonkinlaisena yleistä teatterissa käynnin kokemuksena tai esityksiä ohjaavina periaatteellisina lähtökohtina ilman suoraa yhteyttä arkisiin käytäntöihin.

ARKKITEHTUURIN UTOPIAT JA NIIDEN TOTEUTUMISEN EDELLYTYKSET

Urakkaan ryhtyessään suomalaisilla arkkitehdeillä ei ollut aiempaa kokemusta esitystilojen suunnittelusta. Edelliset teatteritalot oli rakennettu monta vuosikymmentä sitten, ja tällä aikavälillä niin näyttämötekniikat kuin esitysten estetiikkakin olivat ehtineet muuttua.⁵⁴ Brittiläinen arkkitehti ja historioitsija Iain Macintosh on kiinnittänyt huomiota siihen, että teatterirakentamisen perinne oli Euroopassa yleisemminkin katkennut 1900-luvun alkupuoliskolla. Uusien teatteritalojen rakennusprojektit hiipuivat 1900-luvun alussa yleisömassojen siirtyessä elokuvaan, ja tuhoisien tulipalojen vähentyessä sähköistyksen ansiosta. Kun teattereiden jälleenrakennustyöt sotien jälkeen käynnistyivät, nuorilla arkkitehdeillä ei ollut omakohtaista kokemusta aiemmista teatterirakennushankkeista eivätkä he voineet turvautua vanhentuneita teatterikäsitteitä edustaviin historiallisiin esikuviin. He tarttuivat sotien välisenä aikana kehitelyihin avantgardistisiin ehdotuksiin, joita ei koskaan ollut toteutettu käytännössä, ja jotka Macintoshin mielestä juuri siksi saavuttivat niin vaikutusvaltaisen aseman utopistisina ihanteina.⁵⁵

49 Jaatinen & Jaatinen 1988, 73–75.

50 Koho 1991, 30

51 Jaatinen & Jaatinen 1989, 77.

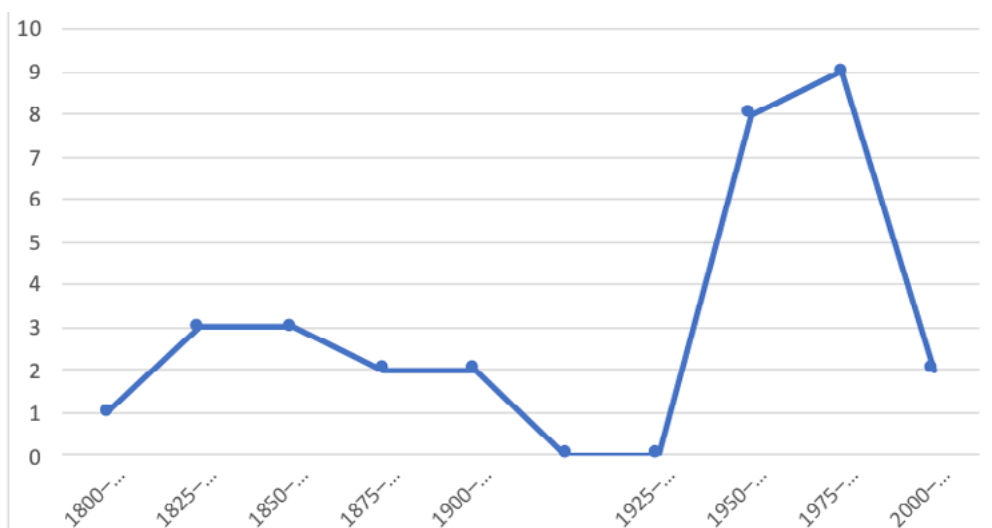
52 Koho 1991, 9.

53 Emt, 38.

54 Emt, 15.

55 Macintosh 1993, 47–48.

Taulukko 1: Varta vasten esitystoimintaa varten rakennetut uudet teatteritalot Suomessa 1800-luvun alusta 2000-luvulle.



Tässä alaluvussa käsittelem suomalaisen sodanjälkeisten arkkitehtien laajalti omaksumaa totaali-teatterin ideaa ja sen toteutumista käytännössä.⁵⁶ Heidän keskeisenä esikuvanaan oli saksalaisen arkkitehdin Walter Gropiuksen vuonna 1927 esittelemä suunnitelma yhtenäiseksi esitystilaksi, joka käännettävään katsomon avulla voitaisiin muuttaa täysareenaksi, puolipyöreäksi amfiteatteriksi tai yhdestä suunnasta katsottavaksi kuvanäyttämöksi ilman näyttämöaukkoa. Sähköiset lavastukset projisoitaisiin koko tilaa kiertävään panoraamakankaaseen, mikä mahdollistaisi katsojien ympäröimisen esityksellä.⁵⁷ Gropiuksen tilakoneeksi luonnehtima 2000-paikkainen *Totaltheater* oli osa avantgardistista projektia muuttaa tietoisesti katsojan suhdetta esitykseen uudenlaisten tilallisten järjestelyjen avulla. Keskeistä näissä pyrkimyksissä oli näyttämöaukosta luopuminen ja yleisön sisällyttäminen esityksen kehukseen, minkä voi ajatella symbolisesti rikkovan myös taiteen ja arkielämän välistä rajaa.⁵⁸

Suomessa ideaan tarttui rohkeimmin arkkitehti P.E. Blomstedt jo 1930-luvulla piirtämässään Kansanteatterin rakennussuunnitelmassa, joka periaatteessa noudatti *Totaltheaterin* tilaohjelmaa pienemmässä mittakaavassa, mutta jäi esikuvansa tavoin toteutumattomaksi haaveeksi rahoitusvaikeuksien takia. Näyttämöaukko olisi jätetty kokonaan pois, ja katsomo olisi ollut kierrettävissä eri asentoihin. Lavastuksen oletettiin perustuvan heijastettaviin kuviin ja filmeihin, valo- ja äänitehosteisiin. Näyttämön lasinen takaseinä olisi mahdollistanut ulkotilan käytön osana esitystä. Katutasossa olevalle näyttämölle pystyisi ajamaan autolla.⁵⁹ Toteutuessaan rakennus olisi ollut radikaalisti uudenlainen, kansainvälisestikin moderni esitystila, jonka herättämää innostusta Kansanteatterin johtaja Eino Salmelainen kuvasi: ”Kun vertasin kuvitellun teatterin mahdollisuuksia nykyisiin käytettävissäni oleviin, tunsin huimausta. [- -] Lapsestakin täytyy tuntua järkyttävältä, kun hän jonakin päivänä huomaa pääsevänsä eteenpäin kävelemällä sen sijaan että siihen asti on pitänyt kontata.”⁶⁰ On kuitenkin mahdotonta arvailla, miten arkkitehtuurin mahdollisuudet olisi

56 Koho 1991, 32.

57 Gropius & Wensinger 1961, 10–14.

58 Aronson 2018, 35.

59 Korsberg & Lylykangas 2007, 54; Korsberg 2000, 213; Näyttely *Radical Theatre – Kansanteatteri, Arkkitehtuurimuseo* 6.3.–2.6.2019.

60 Salmelainen 1957, 111–112.

todellisuudessa otettu käyttöön, ja kuinka aikalaisyleisö olisi ne ottanut vastaan.

Vuonna 1946 Heikki Sirén teki arkkitehdin diplomityönään kuvitteellisen suunnitelman Kansallisteatterin uudeksi rakennukseksi, jonka toteutusta oli yritetty edistää jo 1930-luvulla.⁶¹ Hän ei pitänyt näyttämöaukon poisjättämisestä mahdollisena, mutta ehdotti, että sitä tulisi voida tarvittaessa avata niin paljon, että raja katsomon ja näyttämön väliltä katoaisi. Haluttuun päämäärään päästäisiin hänen mukaansa parhaiten asemoimalla näyttelijät etunäyttämölle ja projisoimalla valoeffektejä katsomon seinille: ”Kolmiulotteisen filmin keksiminen lienee seuraava aste täydellisen avaruusteatterin luomiseen, silloinhan tulisi mahdolliseksi rakennetun kulissin täydellinen korvaaminen projisoidulla kuvalla.”⁶² Sirén oli huolellisesti miettinyt nykyaikaisen valaisun tarpeita, mutta ajatteli lavastusta puhtaasti visuaalisena kuvana sivuuttaen sekä esityksen toiminnallisuuden että vastaanottokokemuksen ruumiillisen ja moniaistisuuden.

Kohon mukaan sodanjälkeisen suomalaisen teatteriarkkitehtuurin lähtökohdat määrittivät ja vakiintuivat paljolti Sirénin näkemysten pohjalta. Gropiuksen *Totaltheaterista* otettiin mallia eri tavalla valikoiden eri vuosikymmenillä. Etunäyttämö- ja areenateatterikokeilut kiinnostivat 1950- ja 1960-luvuilla, muuntelumahdollisuudet 1970-luvulla. 1960-luvun lopulta lähtien korostettiin teatterin roolia autonomisena rakennuksena, jonka lähtökohtana olivat teatterin sisäiset funktiot. *Totaltheaterin* esikuvallinen merkitys tuntuu kuitenkin olleen ennen muuta symbolinen. Se edusti yleisellä tasolla uusia, modernisoituvaa yhteiskuntaan sopivia arvoja, kuten demokraattista katsojakäsitystä, konventioista vapautumista, pluralismia ja taiteen autonomista asemaa, joskin sitä myös kritisoitiin teoreettiseksi itseisarvoksi, joka ei lopulta tuonut mitään uutta.⁶³

Käytännössä yhdenkään kaupunginteatterin suurelle puolelle ei rakennettu Gropiuksen *Totaltheaterin* mukaista muuntuvaan katsomoa.⁶⁴ Isot näyttämöt olivat varsin yhdenmukaisia edestä katsottavia mustia laatikoita, joiden edessä oli viuhkamaiset leveät katsomot. Vaikka arkkitehdit eivät korostaneet näyttämöaukkoa esityksen kehyksenä, muodosti massiivinen tekninen portaali selvän rakenteellisen rajan, jonka takana oli perinteinen kuvanäyttämö. Poikittaiset sivu- ja yläkatteet sekä kattoon sijoitetut tankonostimet noudattivat edelleen barokkiteatterin symmetristä, perspektiivikulisseeihin perustuvaa tilajärjestystä. Lopputulos oli eräänlainen arkkitehtoninen hybridi, kompromissi uuden ja vanhan välillä, joka pikemmin vahvisti kuin horjutti vakiintuneita katsomiskäytäntöjä.

Lähes kokonaan huomiotta arkkitehtonisissa keskusteluissa tuntuu jääneen se, että Gropius oli suunnitellut *Totaltheaterin* Erwin Piscatorin vallankumoukselliselle massateatterille, missä massiivisiin rakennelmiin, teknisiin koneistoihin sekä projisointien ja elävien esiintyjien yhdistämiseen perustuneet esitykset toimivat 1920-luvun teollisen kaupunkikulttuurin kuvana ja kritiikkinä. Sen oletettu katsojakunta oli jotain aivan muuta, kuin suomalaisten maakuntateattereiden yleisöt. Avoimen poliittinen, suoraan yhteiskuntaan kytköksissä oleva teatteri oli myös vastakkainen Kansallisteatterin Pienen Näyttämön rakentamista ohjanneille 1950-luvun ihanteille. Yleisön silmissä uusilla teatteritaloilla oli luultavasti myös erilainen suhde aiempaan perinteeseen Suomessa, kuin Keski-Euroopassa. Vuosisataista hovikulttuuria huokuvien barokkinäyttämöiden sijasta niitä

61 Mannila 2012.

62 Sirén 1947.

63 Koho 1991, 15; 31–33; 61.

64 Tampereen työväenteatterin arkkitehdit Marjatta ja Martti Jaatinen suunnittelivat suuren näyttämön katsomon osin liikuteltavaksi (Koho 1991, 85), mutta se osoittautui käytännössä toimimattomaksi systeemiksi. (Hotinen 1985a, 16) Lahden kaupunginteatterin suuren näyttämön suhdetta katsomoon voi muunnella liikuteltavilla portaalirakennelmilla sekä katsomon etuosaa nostamalla tai laskemalla. (Koho 1991, 128; Hotinen 1985b, 21).

edelsivät pääasiassa erilaiset tilapäiset esitystilat, huonokuntoiset seurantalot, vanhat koulut ja virasto- tai liiketalojen yhteyteen kyhätyt näyttämöt. Niihin verrattuna modernit rakennukset edustivat sekä taloudellista vaurastumista että yhteiskunnassa tapahtuvaa, julkishallinnollisesti ohjattua kehitystä, oman elämänpiirin ulkopuolelta tuotuja, osin vieraalta tuntuvia suuntauksia, ei vakiintuneeseen järjestykseen kohdistettua kapinaa, kuten Gropiuksen ja Piscatorin teatteri.

Taulukko 2: Tärkeimmät teattereiden uudisrakennushankkeet vuosien 1950 ja 2020 välillä. Mukaan on laskettu kaksi yliopistojen yhteyteen valmistunutta näyttämöä, mutta ei monitoimitaloja tai kulttuurikeskuksia ilman pysyvää ammattimaista teatteriensemblea. Taulukossa ei myöskään ole vanhoihin rakennuksiin remontoituja teatteritiloja.

Teatteri	Avajaisvuosi	Edestä katsottava, portaaliaukon rajaama suuri näyttämö ja kiinteä katsomo	Muunneltava esitystila ja katsomo
Suomen Kansallisteatteri, Picni Näyttämö	1954	•	
Wasa Teater (liiketalon yhteydessä)	1955	•	
Kouvolan teatteri (sivistys- ja urheilutalo)	1960	•	
Turun kaupunginteatteri	1962	•	
Kuopion kaupunginteatteri	1964	•	
Tampereen yliopiston Teatterimonttu	1966		•
Helsingin kaupunginteatteri	1967	•	
Oulun kaupunginteatteri	1972	•	
Rovaniemen kaupunginteatteri	1975	•	
Kemin kaupunginteatteri	1980	•	
Intimiteatteri	1981		•
Jyväskylän kaupunginteatteri	1982	•	
Lahden kaupunginteatteri	1983	•	
Tampereen työväenteatteri	1985	•	
Seinäjoen kaupunginteatteri	1987	•	
Riihimäen teatteri (hotellin yhteydessä)	1989	•	
Kansallisooppera ja -baletti	1993	•	
LUME-studio, Taideteollinen korkeakoulu	2000		•
Lappeenrannan kaupunginteatteri (kauppakeskuksen yhteydessä)	2016	•	

Totaaliteatterin ideaa yhtenäisen katsomo- ja esitystilan muunneltavuudesta pystyttiin toteuttamaan pääasiassa pienillä studionäyttämöillä, joita perustettiin käytännössä kaikkiin kaupunginteattereihin, usein jo 1960-luvulla. Tampereen yliopiston yhteyteen avattiin vuonna 1966 arkkitehti Toivo Korhosen suunnittelema kokeilunäyttämö, jossa Draamastudion ohjaaja- ja dramaturgikoulutuksen lisäksi järjestettiin täydennyskoulutuskursseja. Niillä oli todennäköisesti iso merkitys modernin tila-ajattelun leviämislle maakuntateattereihin. Kohon mukaan suuri osa arkkitehteistä suhtautui kuitenkin kriittisesti studionäyttämöihin.⁶⁵ Monesti ne lisättiin suunnitelmiin jälkikäteen tai toteutettiin ottamalla varastoja, harjoitussaleja tai kahviloita esityskäyttöön. Pienissä tiloissa oli persoonallista ilmettä, suurta näyttämöä vapaamuotoisempi tunnelma, eikä kiinteää katsomoa tai näyttämöaukkoa yleensä ollut. Ohjelmisto pystyttiin usein suunnittelemaan niin, ettei lavasteita tarvinnut purkaa esitysten välillä, mikä mahdollisti kokonaisvaltaiset skenografiset kokeilut, esimerkiksi rakennuksen oman seinäpinnan käsittelyn tai päällystyksen.

Gropiuksen suunnitteleman massateatterin sijasta studionäyttämöt toimivat pienille yleisöille suunnattuina vaihtoehtotiloina laitosten sisällä jatkaen 1950-luvulla alkanutta taiteellista pienteatterisuuntausta. Koho tulkitsee niiden olemassaolon osoitukseksi siitä, että valtavirtaisen teatterin ulkopuolelle jäi joukko ihmisiä, jotka eivät tunteneet kuuluvansa sen tuottamaan yhteisöön.⁶⁶ Tämä kokemus sai suuremman ilmaisun teatterintekijöiden laajamittaisena liikkeenä pois esitystoimintaa varten suunnitelluista rakennuksista.

ULOS TEATTERIARKKITEHTUURISTA

Tässä alaluvussa tarkastelen valtavirtaista laitosteatteria ja sen arkkitehtuuria vastustaneita vaihtoehtoisia tilallisia käytäntöjä, jotka tulivat suosituiksi 1970- ja 80-luvuilla. Käsittelen kiertuetoimintaan perustunutta ryhmäteatteriliikettä, neutraalin näyttämön tavoitetta sekä löydettyjen ”rappiotilojen”⁶⁷ estetiikkaa, joiden kaikkien tulkitsen jossain määrin edustaneen nostalgista kaipuuta institutionalisoitumista edeltäneeseen kuviteltuun teatteriyhteisöön.

1970- ja 80-luvuilla suomalaisten teatterintekijöiden suhde katsojiin oli ambivalentti. He halusivat viedä esitykset ”kansan” pariin ulos elitistisistä norsunluutorneista, mutta puolustivat kiihkeästi taiteellista vapauttaan ja kritisoivat suuren yleisön viihteellistä makua. Heidän mielestä kuluttajien toiveiden myötäily merkitsi ”hengenvaarallista uhkaa”.⁶⁸ Aikakauden näkyvimpiin ja arvostetuimpiin ohjaajiin kuulunut Kalle Holmberg kertoo jopa sylkeneensä parvelta Turun Kaupunginteatterin ensi-iltayleisön niskaan, koska ”se oli niin paskantärkeää”.⁶⁹ Hänen työparinsa Ralf Långbackan mukaan ohjelmiston valintaa ei voinut jättää katsojille, koska he kaipasivat operetteja ja farsseja ”tyhmyyttään ja tietämättömyyttään”.⁷⁰ Vastakkain asetettiin seurapiiritapahtuman ja taiteellisen kokemuksen ihanteet: teatterissa käynti ei saanut olla sosiaalinen rituaali, missä esitys jäisi toisarvoiseksi.⁷¹ Koska hyvien esitysten tulisi aina toimia konventioita vastaan, pitäisi teatterissakäyntiä ympäröivä turvallisuus romuttaa ja pakottaa

65 Koho 1991, 35.

66 Emt., 34.

67 Termi ”rappiotila” on lainattu Koholta (1991, 18)

68 Långbacka 1982, 43.

69 Långbacka & Holmberg 1977, 129.

70 Långbacka & Holmberg 1977, 53.

71 Långbacka 1982, 43.

yleisöuuteen, hedelmälliseen turvattuuteen.⁷² Teatterintekijät eivät pyrkineet vastaamaan katsojien toiveisiin, vaan vaativat näitä muuttumaan ja sitä kautta ymmärtämään maailmaa syvällisemmin.

Teatteritieteilijä Hanna Suutela on kuitenkin kiinnostavasti esittänyt, että 1970-luvun suomalaiset vasemmistoradikaalit itse asiassa jatkoivat fennomaanien kansansivistystyön traditiota, jonka mukaan yleisölle tulee tarjota sen yhteiskuntakäsityksen mukaisia esityksiä ja roolimalleja. Muuttuvassa maailmassa suomalaisuutta oli määriteltävä kuitenkin uudelleen. Koska kansakunta miellettiin edelleen yhtenäiseksi ja normatiiviseksi, erimielisyyttä syntyi siitä, mihin suuntaan identiteettiä oli kehitettävä. Suutela toteaa oikeiston ja vasemmiston välisten kiistojen roihunneen niin kiivaina juuri siksi, että molemmat osapuolet jakoivat ytimeltään samanlaisen käsityksen teatterista kansanvalistajana. Kyse oli siitä, millaisiin muutoksiin katsojien ajattelussa tähdättiin. Teatterista tuli osa aikakaudelle luonteenomaista ritualisaatiota, missä tiettyyn joukkoon kuulumista ilmaistiin osallistumalla yhteiseen tapahtumaan, kuten teatteriin.⁷³

Långbacka nimesi arkkitehtuurin ja siihen liittyvät sovinnaiset teatterikäsitykset yhdeksi suurimmista esteistä taiteellisten esitysten toteutumiseksi: ”Perustavasti kielteinen kokemus on, että teatteritalo ohjaa, suuntaa esitystä ja että minun, ohjaajan on vain alistuttava siihen”.⁷⁴ Ohjaaja Taisto-Bertil Orsmaan kymmenestä teesistä ensimmäinen kuului: ”On löydettävä teatterin käyttöön uudenlaisia tiloja, joissa voidaan toteuttaa uudenlaista dramaturgiaa ja kohdata yleisö yllättävällä tavalla.”⁷⁵ Kokonaan uudentyyppisten esityspaikkojen löytäminen oli ollut eurooppalaisten avantgardistien keskeinen väline yleisön vastaanottotapojen muuttamiseksi 1900-luvun alusta alkaen. Teattereiden ulkopuoliset tilat symboloivat toiminnan aloittamista puhtaalta pöydältä taiteen omilla ehdoilla ilman perinteiden painolastia. Vaikka irtautuminen porvarillisista laitoksista oli selkeä poliittinen kannanotto, se kytkeytyi myös romanttiseen traditioon, jossa taiteilijat hakeutuivat omaan, muusta yhteiskunnasta erotettuun, ”todellisemmaksi” koettuun todellisuuteen. Kuten teatterihistorioitsija David Wiles osuvasti toteaa, niin Peter Brookin tyhjässä tilassa kuin Jerzy Grotowskin köyhässä teatterissa voi tunnistaa henkisyiden kaipuun, joka toteutuu irrottautumalla materiaalisesta ympäristöstä ja pinnallisesta kulutuskulttuurista.⁷⁶

Ryhmäteatteriliikkeen suurin ja näkyvin edustaja, KOM-teatteri julistautui avoimesti vasemmistolaiseksi vanhan työväenteatteriperinteen jatkajaksi. Se pyrki tarjoamaan vaihtoehdon valtaviiran laitosteatterille ja hakeutumaan omatoimisesti sellaisten yleisöjen luokse, jotka eivät tunteneet porvarillista kulttuuria omakseen. Useimmat 1960 ja 70-lukujen ryhmät eivät halunneet asettua pysyviin tiloihin, vaan lähtivät kiertämään syrjäseutuja, missä ei teatteria muuten päässyt näkemään. Toiminta kasvoi hyvin nopeasti: vuonna 1973 ryhmien osuus koko maan teatterissakäynneistä oli 10 %.⁷⁷ Kiertuekäytännöt eivät sinällään olleet suomalaisessa teatterissa uutta. Näyttelijät olivat perinteisesti tienanneet lisäansioita kesäkiertueilla, ja vierailevien teatteriseurueiden perinne Suomessa ulottui vähintään 1700-luvulle. Esitysten vieminen syrjäisille paikkakunnille sai kuitenkin uuden poliittisen ulottuvuuden 1970-luvulla. Brechtiläinen näyttelemisen, leikkimielinen huumori, energisoiva musiikki ja kaiken yllä leijuva vallankumousromantiikka loivat esityksille tunnusomaisen estetiikan, joka siinä ajassa oli uutta,

⁷² Långbacka 1982, 42–44.

⁷³ Suutela 2005.

⁷⁴ Långbacka 1982, 43.

⁷⁵ Orsmaa 1988, 22–23.

⁷⁶ Wiles 2003, 240–244.

⁷⁷ Seppälä & Tanskanen 2010, 327.

ainakin syrjäisillä paikkakunnilla. Kuten KOMin näyttelijä Sulevi Peltola kuitenkin toteaa, katsojia ei ainakaan aluksi houkuttanut niinkään uudenlainen teatteri, vaan yhteisyyden kokemus.⁷⁸ Esityksiin tultiin pitkienkin matkojen takaa, koska ne toimivat sosiaalisena kokoontumisena – omanlaisenaan ”seurapiiritapahtumana”, joka viime kädessä toteutti samaa teatterin ideaalia kuin Kansallisteatteri, mutta toisissa piireissä ja kulttuuria näkyvästi uudistaen.

Ympäri maata kiertäville ryhmille, etenkin KOMille kertyi laaja yleisöpohja, johon kuului niin syrjäseutujen asukkaita, työpaikkojen ammattiosastoja kuin isojen kaupunkien opiskelijanuorisoa. Monet 1970-luvun esitykset kertoivat Suomen historiaa tuoreista näkökulmista korjaten aikaisemman oikeistohegemonian vinoutumia. Voi ajatella, että esitykset tuottivat suurta kuviteltua yleisöä, jossa työväestö ja älymystö yhdistyivät uuden kansallisen kertomuksen äärellä, tällä kertaa vasemmistoideologian lipun alla. Kuvitelmaa laajasta, eri puolille Suomea levittyvästä katsojien yhteisöstä piti yllä KOMin esitysten tunnistettava tyyli. Etenkin sen visuaalinen ”brändi” iskostui ihmisten mieliin julisteiden ja minimalististen lavasteiden kautta,⁷⁹ vaikka pelkistettyjä näyttämökuvia oli nähty jo 1950- ja 60-lukujen taitteesta alkaen sekä Kansallisteatterissa että monilla muilla näyttämöillä.⁸⁰

Ryhmiä esitystiloina toimivat usein vanhat, monesti jo huonoon kuntoon päässeet seurantalot, jotka epäilemättä toivat oman lavastuksellisen lisänsä näihin tapahtumiin. Ne olivat paikallisten asukkaiden perinteisiä kokoontumispaikkoja, joihin liittyi nostalgista yhteisöllisyyden tunnetta ja talkoovoimin tehtyjen harrastajaesitysten muistoja. Moderneihin, teknisesti hyvin varustettuihin teatterirakennuksiin verrattuna ne edustivat katoavaa menneisyyttä. Seuraintalojen puiset penkit olivat kovia ja epämukavia, tasalattialla olevan katsomon takariveistä näki huonosti näyttämölle, aulatilat olivat ahtaita, esiintyjien takatiloista puhumattakaan. Etenkin pohjoisessa yleisö saattoi tulla hyvinkin kaukaa. Voisi kuitenkin ajatella, että käytännön vaikeudet korostivat itse kokoontumisen ja esitystapahtumaan osallistumisen merkityksellisyyttä, koska ne osoittivat, miten paljon vaivaa sekä yleisö että esiintyjät olivat valmiita näkemään sen hyväksi. Esitysten näyttämöestetiikka oli yhdistelmä karkean kansanomaista viihdettä, älyllisesti harkittua modernismia ja vanhan työväenliikkeen yhteisöllistä nostalgiaa, mikä seuraintalojen perinteisessä ympäristössä liitti myös uuden ja vanhan maailman hetkeksi yhteen aikana, jolloin suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutos oli voimakkaimmillaan.

Ryhmäteattereiden tyyli ja asenne levisivät nopeasti kaupunginteattereihin eri puolilla Suomea uuden aikakauden airuina. Vuonna 1969 käynnistynyt alueteatterikokeilu velvoitti siihen kuuluneet teatterit maaseutukierteille. Näyttämöt riisuttiin paljaksi. Sopivia paikkoja pieniksi studionäyttämöiksi etsittiin sekä teatteritaloista että niiden ulkopuolelta. Esitystilan ja skenografian näkökulmasta taiteellinen johtoasema oli siirtynyt Kansallisteatterilta ryhmille ja niiden hengenheimolaisille maakuntateattereissa. Minimalistinen suuntaus oli yhtäältä osa funktionalistisen arkkitehtuurin ja taideteollisuuden perinnettä, johon aikakauden teatteriarkkitehtuurikin perustui. Toisaalta se oli selkeä vastaisku uusia teatterirakennuksia kohtaan.

Siinä missä ryhmäteatterit hyödynsivät tilapäisten tilojen käsinkosketeltavaa tunnelmaa, pysyviltä teatterirakennuksilta toivottiin muunneltavuutta, joka saisi ne häipymään taka-alalle. Långbacka kiteytti tekijöiden keskuudessa yleisen mielipiteen: ”Ihanteellisimmillaan teatteri

78 Ollikainen & Tanskanen 2013, 70.

79 Emt., 105.

80 Hurme & al. 1962.

rakennuksena häviää ja jäljelle jää vain minä tai me katsojana ja esitys.”⁸¹ Hän totesi useimpien muiden tavoin uneksivansa neutraalista, muuteltavissa olevasta tilasta.⁸² Arkkitehtien puolella tällaisten näyttämöiden näkyvin puolestapuhuja Suomessa oli Pentti Piha, joka yhdessä ruotsalaisen ohjaaja Per Edströmin kanssa julkaisi ohjelmallisen kirjan *Rum och Teater*.⁸³ Oleellista siinä oli yleisön ja esityksen keskinäisten suhteiden muodostuminen erilaisissa katsomojärjestelyissä. He perustivat analyysinsä yleisön ryhmityksille, joihin kaikkiin liittyi omanlaisensa dynamiikka. Edströmin ja Pihan luokituksen mukaan aktio oli itsenäistä toimintaa, jota ei osoitettu yleisölle, mutta jonka ympärille katsojat luontaisesti kerääntyivät seuraamaan esimerkiksi tanssia, tappelua tai väittelyä. Monologi oli suoraan yleisölle suunnattua puhetta tai esitystä, missä viestintä on yksisuuntaista ja katsoja jää passiiviseen rooliin; dialogi vuorottaista keskustelua, jossa katsojasta voi tulla esiintyjä ja päinvastoin. Kuva taas oli edestäpäin katsottava ryhmitys, jolla saattoi olla monenlaisia sisältöjä. Piha ja Edström uskoivat teatteritilan jäsenyyksen rakentuvan näiden ryhmitysten ja niiden yhdistelmien varaan. He pitivät kurkistusluukku vanhentuneena muotona liittäen sen renessanssin keskeisperspektiiviin, kuva- ja monologiteatteriin. Vaihtoehdoksi he ehdottivat muunneltavia saleja, joiden vaatimukset lähtisivät vain teatterin tekemisestä, esityksestä, esittäjästä ja yleisöstä. Ihanteena oli paluu ”alkuperäiseksi” miellettyyn tilanteeseen, jossa ihmiset luontaisesti järjestyvät katsomaan esiintyjää.⁸⁴

Pihalle oli tärkeää, ettei arkkitehtuuri saisi rajoittaa teatteriesitystä fyysisesti. Se merkitsi teatterirakennuksen materiaalisuuden ja oman luonteen häivyttämistä, mitä edesautettiin mustien seinien ja valaisun avulla. Esitystila muuttui eräänlaiseksi epäpaikaksi, jolla ei ole yhteyttä laajempaan ympäristöönsä. Kohon mukaan Piha torjui kokonaan ajatuksen teatterista julkisena tilana. Muusta maailmasta eristetty musta laatikko muodosti oman autonomisen maailmansa, joka voitiin järjestää aina uudelleen tekijöiden tavoitteiden mukaisesti. Myös katsomossa istuvasta yleisöstä tuli tällöin eräänlaista lavastuksellista materiaalia tekijöiden käyttöön.

Pihan suunnittelemaa, vuonna 1981 avattua Intiimiteatterin rakennusta kritisoitiin kuitenkin siitä, että se vastoin arkkitehdin tarkoituksia nimenomaan tuotti hallitsevan tunnelman, jota oli vaikea poistaa.⁸⁵ Toisin sanoen, oletettu ”neutraali” tai ”luontainen” esitystila osoittautui monien silmissä yhtä lailla keinotekoisesti rakennetuksi kuin mikä tahansa teatteritalo. Katsomojen vaihtaminen eri asentoihin on myös monesti osoittautunut hankalaksi ja työlääksi niissä lukuisissa kulttuuri- ja monitoimikeskuksissa, joihin muunneltavia esitystiloja on myöhemmin valmistunut.

Koho toteaa kriittiseen sävyyn, että Pihan mielestä teatteri supistui järjestelykysymykseksi.⁸⁶ Vaikka Piha lähti liikkeelle nimenomaan teatterin tekemisen tarpeista, hänen voi ehkä sanoa syyllistyneen ”funktionalismin harhaan”, josta Macintosh puhuu. Funktionalismin periaatteisiin liiaksi luottaneet suunnittelijat olettivat, että hyvä muoto perustuu mitattavissa olevaan käytettävyyteen. He laskivat yleisöpaikat, tarvittavan jalkatilan, näkölinjat ja näyttämötekniikan vaatimukset, mutta eivät ottaneet huomioon tilan tunnelmaa ja sen vaikutusta inhimilliseen kokemukseen.⁸⁷ Katsojasta tuli teoreettisesti hallittava kuvitelma, jolta puuttui yksilöllinen ja ruumiillinen suhde elettyyn ympäristöön.

81 Långbacka 1989, 81.

82 Långbacka 1982, 43.

83 Piha & Edström 1976.

84 Piha 1981; 1977; Piha & Edström 1976.

85 Koho 1991, 16; 33; 106; Kyrö 1986.

86 Koho 1991, 33.

87 Macintosh 1993, 66–80; 105–7.

Teatteritaloihin kohdistunut kritiikki ei kuitenkaan johtunut yksinomaan arkkitehtonisista ratkaisuksista. Ylipäänsä kaikista uusista rakennuksista puuttui ajan patina, muistin ja historian kerrostumat, jotka tekevät tilan henkilökohtaisesti merkitykselliseksi. Ei liene sattumaa, että monissa vanhoissa teattereissa kerrotaan asuvan kummituksia. Lavastaja Tiina Makkonen kirjoitti:

Näyttämöllä olen aina jotenkin toisella tavoin pulassa kuin muihin tiloihin tehdessäni. Tilannetta hankaloittaa vielä se, että suomalaiset teatterirakennukset ja monitoimitilat ovat lähes poikkeuksetta tiloina niin uusia, siistejä ja hygieenisia. Mitä tahansa elämää nähnyt tila on heti mielenkiintoisempi. Vanhaan ja rähjäiseen saa tehdä mitä tahansa. Liian siisti tila kahlitsee, tulee heti sellainen tunne, ettei saisi sotkea. Uusi tila on helposti täynnä rajoituksia, satoja sääntöjä ja pykälä, palotarkastajaa ja työsuojelutarkastajaa.⁸⁸

Makkonen työskenteli 1980-luvun alussa Vaasan kaupunginteatterissa, missä taiteelliset työryhmät saivat käyttöönsä entisen ravintola Kulman hajoamiskunnossa olevat tilat. Hiekasta, vedestä, lahoavista esineistä ja muista käsin kosketeltavista materiaaleista koostuvat lavastukset nousivat nopeasti yleiseen tietoisuuteen. Syntyi laajamittainen innostus viedä esityksiä vanhoihin, romanttisesti rappeutuneisiin rakennuksiin, joita Koho nimittää ”rappiotiloiksi”.⁸⁹ KOM-teatteri teki *Kullervon* ja *Me pommittajat* käytöstä poistettuun Suvilahden voimalaan 1981–82. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutusprojekti *Kepissä on kaksi päätä* sijoitettiin remonttiin menevään Ateneumiin. Turun kaupunginteatteri vei esityksiä vanhalle köysitehtaalle ja Hjeltin taloon 1988, Raivoisat Ruusut esiintyi Katajanokan konepajalla 1988–98.

Löydettyjen vaihtoehtotilojen buumi oli konkreettinen ulosmarssi laitosteattereista ja paluu alkeellisiin olosuhteisiin, jossa teatterin tekeminen oli aloitettava tilan raivaamisesta ja välttämättömän infrastruktuurin perustamisesta. Siinä missä muunneltavat studiotilat oli yritetty rakentaa mahdollisimman huomaamattomiksi, löydetty tilat olivat vaikuttavia maailmoja, jotka imaisivat katsojan sisäänsä totaaliseen ympäristöön. Vanhat rakennukset näyttäytyivät myyttisen menneisyyden paikkoina, jotka edustivat jotain aidompaa ja autenttisempaa kuin vastarakennetut teatterit. Ne voi nähdä kuvitelmana paluusta teatterin unohtuneille juurille, osana laajempaa kaipuuta kadotettuun menneisyyteen. Makkonen pohti työtapaansa runsaasti eri yhteyksissä ja linkitti sen omaksumaansa Rudolf Steinerin teosofiaan, missä materiaallinen maailma nähdään henkistyneenä.

Mä oon koettanu miettiä katsojaa siinä, että se kokis vaihtelevia tunnelmia. [- -] kun tulis tunne, että se atmosfääri ympäröis. Katsojahan katsoo näyttelijää, mutta sen tunnelman toivoo tulevan vaiston, elämisen kautta.⁹⁰

Tämänkaltaisten tilojen keskellä me elämme. Tehtäessä sinne teatteria avautuu jokin vaikeasti määriteltävissä oleva sielullisuuden taso, joka koskettaa. [- -] Tilan pitää olla ihmisen jatke. Vaasan Kulmassa, Turussa Köysitehtaalla ja Hjeltin talossa on voinut tehdä ihmisten maailmaa ja antaa näyttelijöiden ottaa maailman omakseen ja kasvaa siihen kiinni. Katsojallekin tämä välittyy kokonaisena maailmana, ei erillisinä työsuorituksina.⁹¹

Taiteilijat uhrasivat työtuntejaan asioihin, joihin normaalituotannoissa ei tarvitsisi kiinnittää huomiota, kuten yleisövessojen hankkimiseen. He pitivät poikkeusoloissa työskentelyä inspiroivana,

88 Makkonen 1989, 39.

89 Koho 1991, 18.

90 Ojala & Harju 1988, 17.

91 Makkonen 1989, 41.

koska se asetti tekijät uudenaikaiseen suhteeseen oman työnsä kanssa ja sai heidät venymään tavallisten rajojensa yli.⁹² Samanlainen uudisraivaajajenki tavallaan ulotettiin katsojaan, joka suostui istumaan kovalla puupenkillä kylmässä tilassa ja luopumaan ylellisten yleisölämpöiden mukavuuksista. Esityksen seuraamisesta tuli fyysinen suoritus, joka palkittiin tavallista voimakkaammalla taidekokemuksella. Sitä voisi ehkä pitää eräänlaisena katsojalle tarjottuna ruumiillishenkisenä harjoitteena, jonka tarkoitus oli auttaa vapautumaan laitostuneen teatterin painolastista ja tarjota moniaistinen tuntu henkilökohtaisesta kohtaamisesta fiktiivisen menneisyyden kanssa. Totaaliset tilakokemukset ennakoivat immerssiivisiä esityksiä, joista teatterillisuus on piilotettu ja katsojat uppoavat kokonaan teoksen sisäiseen maailmaan. Raunioromanttiset ”rappiotilat” eivät ehkä niinkään edustaneet autenttisia historiallisia rakennuksia, vaan pikemminkin mielen tiedostamattomia kerrostumia, jotka viime kädessä olivat taiteilijoiden luomia. Siinä ne erosivat myöhemmästä paikkasidonnaisesta taiteesta, jossa materiaallinen ympäristö ymmärretään itsessään merkitykselliseksi toimijaksi, ei ihmislähtöisen ilmaisun välineeksi tai ajatusten projektioksi.

KOHTI 2000-LUKUA

Kun katsotaan 1960–80-luvuilla käytyjä keskusteluja, suomalaisen teatterin ja arkkitehtuurin väliset jännitteet tuntuvat monesti palaavan Ruffordin mainitsemiin vastakkainasetteluihin. Molempien taidemuotojen arvo on nähty niiden autonomisuudessa suhteessa ulkopuolisiin vaatimuksiin, jolloin kiista syntyy siitä, kumpi on alisteinen kummalle. Teatteritapahtuman sosiaalinen luonne ja ulkoiset puitteet nähtiin uhkana esityksen sisällöille. Kaikki kyllä lähtökohtaisesti kannattivat yleisön tasa-arvoisuutta ja aktiivista osallistumista, mutta näiden ihanteiden toteuttamiseen valitut keinot erosivat toisistaan. Yhteisöllisyys ja yksilöllisyys muodostavat jännitteisen akselin, jonka molempia päitä on vuoron perään korostettu eri painoituksilla.

Kuta pidemmälle kohti 2000-lukua tullaan, sitä enemmän esitykset ovat moninaistuneet ja loitontuneet niitä varten suunnitelluista puitteista. Vaihtoehtotilojen avulla on pyritty pois sekä arkkitehtuurin että teatterilaitoksen asettamista reunaehdoista, mikä on rikkonut edellä mainittuja dikotomioita. Radikaaleiksi koetut vastakohtaisuudet ovat lieventyneet asiakkaiden omiksi valinnoiksi ja menettäneet kapinallista luonnettaan. Ainakin aktiiviyleisö on tottunut katsomaan esityksiä tyhjissä teollisuushalleissa, toimistoissa ja kellareissa tai kulkemaan näyttelijöiden mukana kaduilla ja metsissä. Laitosteatterirakennuksiin kohdistuva kritiikki tuntuu laantuneen ja suuret näyttämöt toimivat menestyksekkäästi isoissa kaupungeissa, missä on riittävästi yleisöpohjaa katsomoiden täyttämiseksi.

Monet kaupunginteatterit ovat laajentaneet toimintaansa varsinaisten näyttämöidensä ulkopuolelle. Väitetystä vanhoillisuudestaan ja jäykkyydestään huolimatta maakuntateatteritkin ottivat heti käyttöönsä samoja keinoja kuin ryhmätkin, joskin vähemmän selkein poliittisin tavoittein. Kiertuetoiminta käynnistyi alueteattereissa. Ellei uudisrakennuksiin ollut suunniteltu pientä näyttämöä, varasto- tai työtiloja muutettiin studioiksi, joihin oli mahdollista tuoda haastavampaa ohjelmistoa. Olemassa olevilta näyttämöiltä lähdettiin ulkopuolisiin tiloihin sekä järjestettiin kokeilevia työtapoja ja performanssiyppisiä esityksiä jo 1970- ja 80-luvuilla.

1990-luvun lama pakotti teatterit kiinnittämään huomiota lipputuloihin ja lisäämään

⁹² Kanto, 1988, 5.

vihteellistä ohjelmistoa. Yleisöä ei enää nähty vastustettavana minkkimuurina eikä älymystön sivistystyön kohteena, vaan aktiivisia valintoja tekevinä asiakkaina, joiden yksilölliset toiveet tuli ottaa huomioon. Ajatusta saman ohjelmiston ääreen kokoontuvasta suuresta yhteisöstä oli kuitenkin entistä vaikeampi toteuttaa yleisön sirpaloituessa ja kulttuurin monimuotoistuesssa. Pikemmin vaikuttaa siltä, että esitykset tuottavat hetkellisiä kuvitelmia tilapäisestä yhteisöstä, joka hajoaa heti tapahtuman päätyttyä. Ehkä ne siksi soveltuvat hyvin erilaisiin väliaikaisiin esityspaikkoihin.

Siinä missä 1900-luvun jälkipuoliskon teatteri perustui ohjaajan haluun puhutella yleisöä tietyllä tavalla, on painopiste 2000-luvulla yhä enemmän siirtynyt katsojien omaehtoiseen toimintaan. Kokeellisella kentällä ovat yleistyneet esitykset, joissa katsojalle annetaan aktiivinen rooli ja mahdollisuus vaikuttaa esityksen kulkuun. Yleisön sisällyttäminen esitykseen ei kuitenkaan ole enää provokatiivinen ele. Sille on alkanut muodostua omia konventioita, jotka tunnustetaan ja joiden mukaan osataan toimia myös valtavirrassa. Yleisötyö ja osallistavat projektit, joissa ammattitaiteilijat työskentelevät yhdessä erilaisten ihmisryhmien kanssa ovat tulleet osaksi laitosteattereiden jokapäiväistä toimintaa. Sama esityskonsepti suunnitellaan usein niin, että se voidaan viedä eri paikkoihin. Oleellista ei tällöin ole tietty ympäristö itsessään, vaan yleisölle annettu ohje suhtautua siihen. Esityksissä yhdistyy draamateatterin, performanssin, taide- tai museonäyttelyn, paikkasidonnaisen taiteen, tilateosten, installaation, roolipelien ja laajennetun todellisuuden piirteitä. Esiintyjän ja katsojan roolit sekoittuvat. Valmiin teoksen sijasta katsojalle annetaan mahdollisuus räätälöidä oma kokemus tarjotuista aineksista.

Erityisen esityspaikan valinnasta on tullut osa taiteellisten ratkaisujen työkalupakkia, mikä kiinnittää huomiota kulloisenkin ympäristön osuuteen teatteritapahtumassa ja vastaanotkokokemuksessa. Koska myös yleisö on osa tätä ympäristöä, katsojat tiedostavat oman roolinsa esityksessä herkemmin kuin konventionaalisessa teatterisalissa. He eivät voi asettua tavanmukaiselle paikalleen eivätkä noudattaa totuttuja käyttäytymisen malleja, vaan joutuvat pohtimaan reaktioitaan enemmän kuin tutussa taidekontekstissa. Siksi yleisöä osallistavat esitykset kollaboratiivisuudestaan huolimatta korostavat myös esille asettumista ja yksilöllisiä kokemuksia, mikä kiinnittää huomion omaan itseen ja sisäisiin tuntemuksiin.

Yhteisöllisyys, yhteistyö ja kollektiivinen itseohjautuvuus ovat 2000-luvulla olleet avainsanoja taiteellisessa toiminnassa, jonka tekijät esittävät vastalauseita yksilökeskeiselle kapitalismille. Samalla kuitenkin on esitetty perusteltua kritiikkiä siitä, että samat ominaisuudet itse asiassa kuuluvat uusliberalistisen luovan talouden työkalupakkiin. Yleisön aktiivisuuteen perustuvien esitysten sisällöt on usein ennalta määritelty niin, että katsoja omaehtoinen osallistuminen on pelkkä illuusio. Yhä individualistisemmaksi muuttuvassa kulttuurissa yhteisöllisyydestä on tullut myös markkinointikeino ja kulutuksen kohde. Toisaalta on muistettava, että taiteilijat pystyvät työllään myös kritisomaan toimintansa reunaehdoja ja lähtökohtia. Vaikka vaihtoehtoiset esitystilat ovat menettäneet radikaalia luonnettaan ja muuttuneet tilannekohtaisiksi valinnoiksi, erilaisten paradigmaattisten mahdollisuuksien yhtäaikaan olemassaolo kiinnittää huomion arkkitehtonisen tilan ja sen käyttäjän dialektiseen suhteeseen. Tilan, toiminnan ja katsojuuden monimutkainen yhtälö ei anna helppoja ratkaisuja.

- Andersson, Benedict. 2020. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua.* Suomentanut Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.
- Aronson, Arnold. 2018. *The History and Theory of Environmental Scenography.* Second edition London: Methuen Drama.
- Balme, Christopher, B. 2014. *The theatrical public sphere.* New York: Cambridge University Press.
- von Boehm, Jukka. 2021. "Maailmansotien välinen poliittinen massateatteri" julkaisussa Jukka Miettinen & Jukka von Boehm & Laura Gröndahl. *Esityspaikka. Näyttämön muotoja ja historiaa.* Teatterikorkeakoulun verkko-oppimateriaalit. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/7-maailmansotien-valinen-poliittinen-massateatteri-i-johdanto/> (haettu 29.3.2022).
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista.* Suomentaneet Anja Kolehmainen & Rauni Paalanen & Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture.* Ithaca: Cornell U.P.
- Chaudhuri, Una. 1995. *Staging Place: The Geography of Modern Drama.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
- E. L-la: "Karvalakki päästä näyttämöllä. Lahden kaupunginteatteri työskentelee vetoisissa ja puutteellisissa tiloissa." *Teatteri* 3/1957, 8.2.1957, 3.
- Forström Ralf & Piskonen Paavo. 1974. "Lavastajan todellisuus Suomessa", näyttelyesite, Teatterimuseon kokoelmissa.
- Gropius, Walter & Wensinger, Arthur. 1961. *The Theater of the Bauhaus.* Kääntänyt Arthur Wensinger. Middletown: Wesleyan University Press.
- Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia.* Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto & Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Hann, Rachel. 2010. *Computer-based 3D Visualization for Theatre Research.* PhD Thesis, University of Leeds. https://www.researchgate.net/publication/328027975_Computer-based_3D_Visualization_for_Theatre_research_Towards_an_understanding_of_unrealized_Utopian_theatre_architecture_from_the_1920s_and_1930s (haettu 20.9.2022)
- Harju, Hannu. 1985. "Aaltoilua kongressitalon ja teatteritilan välillä", *Teatteri* 10/1985, 26
- Hays, Michael (toim.) 2000. *Architecture Theory since 1968.* Cambridge & Massachusetts: The MIT Press.
- Heikkilä, Marketta. *Tutkimuksia Suomen vanhimmista teatterirakennuksista.* Diplomityö Teknillinen Korkeakoulu 1965. Teatterimuseon kokoelmissa.
- Helavuori, Hanna & Aili Peurala. (toim.) 1989. *Teatteri tilassa.* Helsinki: Teatterimuseo.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1985a. "Sisäänajettu lippulaiva." *Teatteri* 8/1985, 16–17.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1985b. "Betonikin voi olla inhimillistä." *Teatteri* 9/1985, 20–21.
- Hurme, Jaakko & al. 1962. *Finnish Stage Design.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden kirjapaino.
- Häggman, Kai. 2022. *Päänäyttämöllä. Suomen Kansallisteatterin 150 vuotta.* Helsinki: Tammi.
- Jaatinen, Marjatta & Jaatinen, Martti. 1989. "Arkkitehti ja asia – aasit monen heinäsuovan välissä" kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala. Helsinki: Teatterimuseo, 72–79.

- Kaakinen, Veli. 1983. *Seinäjoen kaupunginteatteri 20 vuotta*. Seinäjoki: Seinäjoen kaupunginteatteri.
- Kanto, Anneli. 1988. ”Minulla oli hirveästi ihanteita.” *Teatteri* 6/1988, 4–6.
- Koho, Timo. 2003. ”Suomalaisesta Teatterista Suomen Kansallisteatteriksi” kirjassa *Suomen Kansallisteatteri. Teatteritalo ennen ja nyt*, toimittanut Marja-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 14–119.
- Koho, Timo. 1991. *Teatteriarkkitehtuurin merkitysarvot. Teatterirakentamisen suhde yhteiskunnan arvomaailmaan kaupungistuvassa Suomessa*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja.
- Korsberg, Hanna & Lylykangas, Kimmo. 2007. ”Helsingin kaupunginteatterin rakennus” kirjassa *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historiaa*, toimittaneet Pirkko Koski & Misa Palander. Helsinki: Like, 52–66.
- Korsberg, Hanna. 2005. ”Moderni kansallinen – Suomen Kansallisteatterin Pieni näyttämö ja Huomenna hän tulee 1954” julkaisussa *Ennen ja nyt* 3/2005. <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108294> (haettu 29.3.2022)
- Korsberg, Hanna. 2004. *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–50*. Helsinki: Like.
- Korsberg, Hanna, 2000. ”Jättiläisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla” kirjassa *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiinäyttämöstä*, toimittanut Pirkko Koski. Helsinki: Yliopistopaino, 209–228.
- Koski, Pirkko. 2019. *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974–1991*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Koski, Pirkko & Palander, Misa. 2007. *Kansaa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterin historiaa*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko (toim.) 2005. *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like.
- Koski, Pirkko (toim.) 2000. *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisiinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kyrö, Pekka. 1986. ”Kaikki teatterit yhdessä.” *Teatteri* 2/1986, 20–21.
- Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja & Kuusela Hanna. 2014. *Tehtävä kulttuurille. Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino
- Långbacka, Ralf 1982. *Muun muassa Brechtistä*. Helsinki: Tammi.
- Långbacka, Ralf & Holmberg, Kalle. 1977. *Teatterikirja*. Helsinki: Love kirjat.
- Macintosh, Iain. 1993. *Architecture, Actor and Audience*. London: Routledge.
- Makkonen, Tiina. 1989. ”Pulassa näyttämöllä” kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala. Helsinki: Teatterimuseo, 36–41.
- Mannila, Maarit. 2012. ”Professori, arkkitehti J. S. Sirén ja Suomen Kansallisteatteri”, *TAHITI*01/2012, <https://tahiti.journal.fi/article/view/85428/44378?acceptCookies=1> (haettu 26.9.2022)
- McKinney, Joslin & Palmer, Scott. 2017 *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Miettinen, Jukka & von Boehm, Jukka & Gröndahl, Laura. 2021. *Esityspaikka. Näyttämön muotoja ja historiaa*. Teatterikorkeakoulun verkko-oppimateriaalit. <https://disco.teak.fi/esityspaikka/> - ”Miten tehdä talo toimivaksi? Uusien teatterirakennusten käyttökelpoisuus kyseenalaista.” *Teatteri* 7/1973, 13.4.1973, 9.

- Mäkinen, Helka & Wilmer, S.E. & Worthen W.B. 2001. *Theatre, History, and National Identities*, Helsinki: Helsinki University Press.
- Nevala, Marja-Liisa (toim.) 2003. *Suomen Kansallisteatteri. Teatteritalo ennen ja nyt*. Helsinki: Otava.
- Nurmiainen, Jouko. 2020. ”’Kuvitellut yhteisöt’ nationalismien historiassa” Benedict Anderssonin kirjassa *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino, 23.
- Ojala, Raija & Harju, Hannu. 1988. ”Lavuaari kasvaa karvaa. Tiina Makkosen luova tila.” *Teatteri* 9/1988, 14–17.
- Ollikainen, Anneli & Tanskanen, Katri (toim.) 2013 *KOM-kirja*. Helsinki: Like.
- Orsmaa, Taisto-Bertil. 1988. ”Vaihtoehtoteatterin tarpeellisuudesta.” *Teatteri* 3/1988, 22–23.
- Paavolainen, Pentti. *Suomen teatterihistoria*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. <https://disco.teak.fi/teatteri/> (haettu 20.9.2022)
- Paavolainen, Pentti. 1992. *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–71*. Helsinki: Kustannus OY Teatteri.
- Piha, Pentti. 1981. ”Intimiteatteri.” *Arkkitehti* 8/1981, 46–49.
- Piha, Pentti. 1977. ”Tilasta ja teatterista.” *Arkkitehtiopiskelija* 3–4/1977, 18–21.
- Piha, Pentti & Edström, Per. 1976. *Rum och teater*. Omakustanne.
- Puchner, Martin. (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Putkonen, Raimo. 1964. ”Uusien teatteritalojen virheitä.” *Teatteri* 17/1964, 13.11.1964, 5. *Radical Theatre – Kansanteatteri*, Arkkitehtuurimuseon näyttely 6.3.–2.6.2019.
- Rufford, Juliet. 2015. *Theatre & Architecture*. UK: Palgrave Macmillan.
- Salmelainen, Eino. 1957. *Hurma ja surma*. Helsinki: Tammi, KK:n kirjapaino.
- Seppälä, Mikko-Olavi. 2020. *Parempi ihminen, parempi maailma. Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina*. Tampere: Vastapaino.
- Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri. 2010. *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Stegars, Rolf. 1962a. ”Nykyinen lavastussuuntaus – maagista realismia.” *Teatteri* 4/1962, 23.2.1962, 1.
- Stegars, Rolf. 1962b. ”Nykylavastuksesta.” *Teatteri* 17/1962, 16.11.1962, 5.- - ”Studioteatterista” *Teatteri* 15/1946, 16.4.1946, 2.
- Suutela, Hanna. 2005a. ”Joukkojen aika” kirjassa *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*, toimittaneet Hanna Suutela & Misa Palander, Helsinki: Like, 194–214.
- Suutela, Hanna. 2005b. *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*, Helsinki: Like.
- Suutela, Hanna. 2001. ”An Instrument for Changing Nationalist Strategies: The Finnish Theatre Company, 1872–1883” kirjassa *Theatre, History, and National Identities*, toimittaneet Helka Mäkinen, S.E. Wilmer ja W.B. Worthen. Helsinki: Helsinki University Press, 71–93.
- Suutela, Hanna & Palander, Misa. 2005. *Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet*, toimittaneet Hanna Suutela & Misa Palander, Helsinki: Like.
- Tandefelt, Liisi. 1983. ”Miksi meiltä työntekijöiltä ei kysytä?” *Teatteri* 6/1983, 12–14. ”Teatteriasumme.” *Teatteri* 25/1946, 2.
- ”Teatterikesän talokeskustelu. Suunnitteluvirheet – stop jo nyt!” *Teatteri* 12/1974, 6.9.1974, 6.

- Tschumi, Bernard. 2000 (1995). "The Architectural Paradox" kirjassa *Architecture Theory since 1968*, toimittanut Michael Hays. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, 218–228.
- - "Uudet teatterirakennukset. Turun teatteritalo Kalervo Nissilän silmin. Työskentelytilojen ahtaus pahin epäkohta." *Teatteri* 2/1964, 24.1.1964, 4.
- - "Uudet teatterirakennukset. Tauno Lehtihalmes kertoo kokemuksiaan Kuopion kaupunginteatterista. Mahdolliset virheet korjattavissa." *Teatteri* 3/1964, 7.2.1964, 5–6.
- Warén, Matti. 1935. "Lavastustaiteesta eri aikoina." *Naamio* 3/1935, 40–43.
- Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: New York: Cambridge University Press.
- Wilmer, S.E. 2001. "German Romanticism and its Influence on Finnish and Irish Theatre" kirjassa *Theatre, History, and National Identities*, toimittaneet Helka Mäkinen, S.E.Wilmer ja W.B.Worthen. Helsinki: Helsinki University Press, 15–69.
- Witicka, Jack. 1989. "Ei tila vaan ihmiset" kirjassa *Teatteri tilassa*, toimittaneet Hanna-Leena Helavuori & Aili Peurala, Helsinki: Teatterimuseo, 10–13.
- Worthen, William B. 2005 (1992). "Moderni draama ja teatterin retoriikka" kirjassa *Teatterin ja historian tutkiminen*, toimittanut Pirkko Koski. Helsinki: Like, 150–167.