

NÄYTTÄMÖ JA TUTKIMUS 8

TUA HELVE, OUTI LAHTINEN,
MARJA SILDE (TOIM.)

MUISTI, ARKISTO JA ESITYS

TEATS
TEATTERIN-
TUTKIMUKSEN
SEURA

**TUA HELVE, OUTI LAHTINEN,
MARJA SILDE (TOIM.)**

MUISTI, ARKISTO JA ESITYS



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Kannen kuva: Lavastustaiteen harjoitustyö, tekijä tuntematon,
Taideteollinen korkeakoulu 1987. Kuvaaja tuntematon.
Kuva Laura Gröndahlin henkilökohtaisessa arkistossa.
Taitto: Marko Mäkinen
Teatterintutkimuksen seura ry (TeaTS)
Helsinki 2020


ISSN 1795-8539 (verkkojulkaisu)
ISBN 978-952-99580-9-2

SISÄLTÖ





ESIPUHE.....	6
--------------	---

ARTIKKELIT

MUISTIN JA MUISTAMISEN ARKISTOT

 TUA HELVE PUVUN MUISTI, PUKUSUUNNITTELIJAN MUISTI.....	16
 TOPI VAINIKAINEN MUISTAMISEN NÄYTTÄMÖLLÄ.....	44
<i>Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision <i>Baikalin lapsissa</i></i>	
 PAULIINA HULKKO MITEN DRAMATURGIA MUISTELEE.....	71
<i>Hair 50 vuotta myöhemmin</i>	
 LAURA GRÖNDAHL LAVASTAJAKOULUTUS AKTIIVISENA ARKISTONA.....	106
 PIRKKO KOSKI HENKILÖKOHTAINEN NÄKÖKULMA MUISTIIN JA ARKISTOON.....	147
<i>IFTR ja Helsingin yliopisto 1993</i>	

JÄLKIEIN KIERRÄTTÄMINEN JA RUUMIILLINEN REPERTUAARI

 ANU KOSKINEN KAHDEKSANKYMMENTÄLUKU RUUMIISSANI.....	171
<i>Turkka, Linkola, Foucault ja minä</i>	
 MARJA-LIISA HONKASALO JA TEEMU PÄIVINEN ESITETYN JA ELETYN VÄLISSÄ.....	204
 MARJA SILDE ESIINTYJÄPERSONA.....	230
<i>Populaarin jälkiä 2000-luvun teatterinäyttämöllä</i>	
 ANNA THURING BETWEEN ARCHIVE AND REPERTOIRE.....	261
<i>Asian Martial Arts in Transcultural Performing Training</i>	

**ANNETTE ARLANDER**REMEMBERING THE *YEAR OF THE TIGER*.....292

Image, Memory, Site

**HANNA KORSBERG***KUINKA DRAAMA SYNTYY*-ELOKUVA,
TEATTERIESITYS JA HISTORIAN TUTKIMUS.....319**HANNA JÄRVINEN**

MATERIAALIN MUISTI.....340

Kevätuhrin (1913) puvustuksen kertomaa

ESSEET

**ANNA-MAIJA TERÄVÄ, ALICE FERL, ANNIKA TUDEER,
STINE HERTEL, MERI EKOLA, YIRAN ZHAO JA TIMO FREDRIKSSON**

OBLIVIA MOSAIC.....388

PIPSA KESKI-HAKUNI

VÄREILEVÄ MATERIAALISUUS.....401

TUTKIMUSESITTELYT

HELI ANSIO, HENRIIKKA KANNISTO, VUOKKO PURO JA SUSANNA VISURI

"TÄÄ ON VAIN TÄLLANEN ALA".....416

Turvallisuusjohtamisen ja -kulttuurin kehittäminen esittävisissä taiteissa

KENNETH SIREN

IDENTIFYING AND TRANSFORMING HABITS

WITH CONTEMPORARY THEATRE PRACTICES.....421

ANNETTE ARLANDER, TERO NAUHA, HANNA JÄRVINEN JA PILVI PORKOLA

MITEN TEHDÄ ASIOITA TUTKIMUSPÄIVILLÄ?.....428

Katsaus "Miten tehdä asioita esityksellä?" -tutkimushankkeeseen

HANNA KORSBERG

SUOMEN JA VIRON KULTTUURI- JA TEATTERISUHTEET.....433

**AINO KUKKONEN, JOHANNA LAAKKONEN,
RAISA RAUHAMA, HETA REITALA JA JOANNA WECKMAN**

BALETIN JÄLJILLÄ.....436

KIRJA-ARVIOT.....443

KIRJOITTAJAT.....466

Teatterintutkimuksen seuran kahdeksannen vuosikirjan teema on Muisti, arkisto ja esitys. Julkaisu ilmestyy, kuten aiemminkin, avoimena verkkojulkaisuna sisältäen referee-arvioituja tieteellisiä artikkeleita, esseitä, kirja-arvioita sekä meneillään olevien tai hiljattain päättyneiden tutkimusprojektien esittelyjä. Kuten edellisinkin vuosina, kirjoittajina ovat toimineet tutkijat, taiteelliset tutkijat sekä taiteilijat. Kirjoituskokoelman tekstit ovat sekä suomen- että englanninkielisiä. Tällä kertaa julkaisua on uudistettu ensinnäkin siten, että liikkuva kuva on Vimeo-tilin avulla upotettu suoraan seuran kotisivuille. Tällä pyrimme varmistamaan, että videot säilyvät ja avautuvat lukijoille vuosienkin kuluttua. Toisekseen pdf-muotoa on kehitetty niin, että artikkelit avautuvat lukijalle myös yksitellen, mikä edesauttaa julkaisun luettavuutta ja yksittäisten artikkelien löytämistä sekä tallentamista myöhempää käyttöä varten.

Toisin kuin useissa aiemmissa seuran vuosijulkaisuissa, muistin ja arkiston teema ei tullut jäsenistöltä ehdotuksena eikä se liittynyt suoraan aiempien tutkimuspäivien tematiikkaan. Taustana on kuitenkin syksyn 2018 tutkimuspäivä ”Näyttelijäntyön monet tekniikat ja estetiikat”, jonka organisoivat Pentti Paavolainen, Laura Gröndahl, Eero Siren ja Janne Tapper. Julkaisun tematiikkaa ehdotettiin seuran hallituksessa paitsi syyspäivän inspiroimana, myös hallituksen edustajien ajankohtaisiin tutkimusprojekteihin liittyen. Koska muisti liittyy olennaisesti teatterin ja muiden esittävien taiteiden käytäntöihin, teema koettiin innostavaksi näkökulmaksi: sen katsottiin olevan tarpeeksi laaja kattamaan jäsenistön erilaisia tutkimusintressejä. Hallitus valtuutti jäsenensä Tua Helven ja Marja Silden toimituskuntaan ja ehdotti hallituksen ulkopuolista seuran jäsen-

tä, Outi Lahtista, kolmanneksi toimittajaksi vahvistamaan julkaisun toimituksellista osaamista. Syyspäivän 2018 esitelmistä kolme on työstynyt artikkeliksi tähän kokoelmaan.

Kirjoittajakutsussa halusimme painottaa esityksen, esittämisen ja vastaanottamisen sekä esittävien taiteiden koulutus- ja ammattikäytäntöjen sisältävän ja tuottavan aina monenlaisia muistin tallentumisen välineitä, tekniikoita ja arkistoja. Halusimme tuoda esiin, että teatteri - ja laajemmin esitys - on paitsi toiston, kierrättämisen ja esiintyjän ulkoa opettelemien ja muistamien tekstien ja eleiden taidetta, myös ajallista taidetta ollen riippuvainen yleisön muistista ja muistoista. Laajimmillaan kaikki ruumiillinen esitystoiminta voidaan ymmärtää kulttuuriseksi esitykseksi, joka siirtää eteenpäin kollektiivista muistia. Ounastelimme teeman antavan mahdollisuuksia myös muunlaisiin, uusia näkökulmia keskusteluun tuoviin puheenvuoroihin. Näyttämöllä kummitteleva menneisyys ja teatterin muistin kysymykset ovat olleet pinnalla teoreettisissa avauksissa koko 2000-luvun alkupuolen ajan. Aluksi nämä liittyivät muun muassa keskusteluun postmodernismista, sen historiakäsityksestä ja toiston estetiikasta. Sittemmin esityksen ontologiaa sivuavat käsitykset hetkellisyydestä, katoavuudesta ja prosessuaalisuudesta ovat tulleet strategioiksi tarkastella posthumaania sekä antroposeenin näyttämöä. Muistin, muistamisen ja arkiston kysymykset ovatkin aina ajankohtaisia, kuten julkaisun kirjoitukset osoittavat.

Kirjoittajakutsussa aihetta ehdotettiin lähestyttäväksi muun muassa muistin jälkien kerrostumina esityksessä, esimerkiksi esiintyjän ruumiintekniikoissa, draama- tai esitystekstissä, skenografiassa, esityspaikassa tai katsojan muistiarkistossa. Esitystä ehdotettiin myös tarkasteltavaksi kollektiivisen muistin kulttuurina tai muistamisen politiikan näkökulmasta. Kutsussa muistutettiin Diana Tayloriin (2003) viitaten niin arkistojen dokumenttien kuin repertuaarin ruumiillisten esitystenkin olevan yhtä lailla tietoa välittäviä ja säilyttäviä, vaikka niiden katoavuus ja säilyvyys ovat laadultaan erilaisia. Kumpikaan niistä ei myöskään ole toista todempi tai autenttisempi, eivätkä ne ole irrallaan hegemonisesta vallankäytöstä. Muistin tematiikkaa valtaan sitovat myös kysymykset siitä, miten arvostus jakautuu arkiston ja repertuaarin kesken, miten arkistot ja aineistot tutkijalle valikoituvat ja mitkä syyt tallentamiseen

vaikuttavat. Nostimme esiin myös kysymyksen traumasta, esityksestä kollektiivisen muistamisen kulttuurina sekä politiikkana. Tallentamisen, arkiston ja vallan kysymysten käsittelyn tueksi esitimme seuraavia kysymyksiä: Mitä narratiivia tai millaista taide- ja taiteilijäkäsitystä nykyinen esittävien taiteiden kentällä ja muistiorganisaatioissa tehty tallennustyö palvelee? Jääkö tallennustyöhön katvealueita? Mihin filosofiseen, esteettiseen tai yhteiskunnalliseen ajatteluun itse dokumentointi ja museoiminen perustuvat? Minkälaisiin käsityksiin nojaamme, kun käytämme olemassa olevia arkistoja, ja mitkä laskemme arkistoiksi? Kuinka suhtaudumme valtavirrasta poikkeaviin ja sattumanvaraisiin arkistoihin? Voiko arkisto olla tahaton tai itsejärjestäytyvä? Kysyimme myös tulevaisuuden arkistoista, siitä minkälaisia arkistoja jätämme jälkeemme nyt. Luoko nykyinen esitysten moninainen tallentuminen henkilökohtaisiin ja jaettuihin laitteisiin ja kanaviin (muun muassa kännykät, kotisivut, sosiaalinen ja maksettu media) illuusion säilymisestä ilman arkistointia?

Kirjoittajakutsu pyrki siis kattamaan varsin laajalti muistin ja arkiston kysymyksiä ja myös julkaisun kirjoittajat käsittelevät aihetta useasta eri näkökulmasta. Teema puhutteli kutsuun vastanneita, sillä artikkeliehdotuksia tuli ilahduttavan paljon. Tämä kertoo jäsenistön aktiivisuudesta. Vertaisarvioinnin jälkeen artikkeleiksi päätyi 12 kirjoitusta. Olemme ryhmitelleet ne kolmen otsikon alle: **Muistin ja muistamisen arkistot, Jälkien kierrättäminen ja ruumiillinen repertuaari** sekä **Dokumentoinnin ja muistin kysymykset**. Myös kokoelman kaksi esseettä käsittelevät muistin ja arkiston teemaa. Jotain artikkelikokoelmastamme jäi kuitenkin uupumaan. Esimerkiksi katsojan muistin kysymyksiin, kuten katsojan muistin vaikutuksiin katsojakokemuksessa, ei varsinaisesti fokusoi yksikään kirjoituksistamme. Myöskään trauman näkökulmaan tai kansallisen muistin aiheeseen eivät artikkelien kirjoittajat tällä kertaa tarttuneet.

Muistin ja muistamisen arkistot -osion artikkeleissa käsitellään sekä muistamisen ja muistelemisen yksityisiä toimintoja että havainnoidaan muistamisen arkiston rakentumista yksilön mielen ulkopuolelle. Osion aloittaa **Tua Helven** artikkeli, joka soveltaa tekijä-tutkijalähtöisesti 'muistin' ja 'muistamisen' käsitteitä pukusuunnittelun tarkastelemiseen. Helve puhuu neljästä erilaisesta pukuun liittyvästä muistin lajista, joista kolmea, *historiamuistia*,

käyttö- ja käyttäjämuistia sekä *tunne- ja aistimuistia*, on käsitelty aikaisemmassakin pukusuunnittelun tutkimuksessa. Näiden rinnalle Helve tuo neljännen muistin tavan, *konseptuaalisen muistin*. Hän havainnollistaa erilaisten puvun muistien olemassaoloa ja merkitystä tarkastelemalla omaa työskentelyään helsinkiläislähtöisen, kansainvälisesti toimivan esitystaideryhmä Oblivian teoksessa *Nature Theatre of Oblivia*. Helve ulottaa tarkastelunsa koskemaan laajaa ajallista kaarta lähtien esityspuvun suunnittelutyön taustoista päätyen puvun ylläpitoon ja esitysten dokumentointiin erityisesti vapaan kentän tuotantojen näkökulmasta.

Topi Vainikainen lainaa artikkelissaan historiantutkija Katja-Maria Miettusen luonnehdintaa, jonka mukaan ”henkilö muistaa mitä muistaa mutta muistelee mitä haluaa muistella.”¹ Sekä Vainikaisen että **Pauliina Hulkon** artikkeleissa muistaminen ja muisteleminen yhdistyvät dramaturgian ja esityksen kysymyksiin. Vainikainen kuvaa artikkelissaan ”Muistamisen näyttämöllä - Muisteleminen dramaturgisena elementtinä Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*”, kuinka muisteleminen keinoin näytelmän sisään muodostuu kerrostuvia esityksiä. Nämä kerrokset tarjoavat mahdollisuuden analysoida ja kommentoida 1970-luvun taitolaista liikettä ja siihen kuulumisen kokemusta nykyhetken näkökulmasta. Hulko puolestaan kirjoittaa artikkelissaan ”Miten dramaturgia muistelee: *Hair* 50 vuotta myöhemmin” oman taiteellisen työn perspektiivistä käsin soveltaen taiteentutkimuksen metodologiaa. Artikkelin aiheena on Hulkon Tampereen yliopiston, Tampereen ammattikorkeakoulun ja Tampereen konservatorion taidealojen opiskelijoille ohjaama nykyteatterillinen musikaaliesitys *Hair - fifty years after* ja erityisesti se, kuinka *Hair*-musikaalin historiallinen kerrostuneisuus vaikutti esityksen tekemisen prosessissa ja miten esitys suhteutui toisaalta yhdysvaltalaiseen alkuperäismateriaaliin, toisaalta 50 vuotta aikaisempaan tamperelaiseen *Hiukset*-esitykseen. Hulkon artikkeli keskittää huomion siihen, kuinka nykyesityksen dramaturgiset keinot mahdollistavat alkuperäismateriaalin syntykontekstin huomioimisen ja nykyajassa ongelmallisina näyttäytyvien rodullistamisen ja sukupuoliroolien representaatioiden kriittisen kommentoinnin.

1 Miettunen 2009, 18.

Siinä missä dramaturgiset keinot historiallisten kerrostumien esittämisen mahdollistajana yhdistävät Vainikaisen ja Hulkon artikkeleita, silmukoituu Hulkon artikkelin pedagogisen prosessin kuvauksesta yhteyksiä myös osion seuraavaan artikkeliin. **Laura Gröndahl** kuvaa artikkelissaan ”Lavastajakoulutus aktiivisena arkistona” suomalaisen lavastustaiteen kehitystä 1970-luvulta 2010-luvun loppupuolelle pohtien muun muassa, kuinka koulutuksen opetussuunnitelmat tuottavat ammattikunnan itseymmärrystä ja miten toiminnalliset harjoitustehtävät kokemuksellisesti rakentavat opiskelijoiden tulevaa ammatillista roolia. Gröndahl nimeää lavastuskoulutuksen ammattikuvassa kolme käännettä: siirtymä käsityöläisraditiosta modernistiseen taideteollisuuteen, itsenäisen taiteilijaidentiteetin muotoutuminen 1900-luvun viimeisillä vuosikymmenillä sekä ammattikuvan yhtenäisyyden pirstaloituminen 2000-luvun kuluessa. Dokumenttien ja haastatteluiden lisäksi Gröndahl hyödyntää omaa muistitietoaan niin alan opiskelijana, ammattilaisena kuin opettajanakin. Oman muistitiedon ja arkistoaineistojen vuorovaikutuksesta käsin oppiainehistoriaa kirjoittaa auki myös **Pirkko Koski**. Hän viittaa historioitsija Richard Cándida Smithiin, joka näkee muistin elävöittämissä arkistoa ja arkiston puolestaan aktivoimassa muistia.² Kosken aiheena on Helsingin yliopistossa 1993 järjestetty teatterintutkimuksen kansainvälisen järjestön International Federation for Theatre Research (IFTR) kahden työryhmän, Historiography ja Performance Analysis, kongressi ohjelmaksi. Kosken mukaan kongressista muodostui teatteritieteen oppiaineelle eräänlainen avainkokemus. Teatteritieteen määrääkäsena apulaisprofessorina ja kongressin järjestäjänä tuolloin toiminut Koski avaa artikkelissaan ”Henkilökohtainen näkökulma muistiin ja arkistoon: IFTR ja Helsingin yliopisto 1993” tapahtuman taustoja ja vaikutuksia. Arkistolähteiden luoma kuva oppiaineen suunnitelmallisesta ja johdonmukaisesta kehittämisestä saa rinnalleen muistitiedon täydentävän kertomuksen sattumanvaraisuudesta ja toisiinsa liittymättömien tapahtumien onnekaasta yhteisvaikutuksesta.

Jälkien kierrättäminen ja ruumiillinen repertuaari -osaan olemme keränneet artikkeleita, jotka jäljittävät ruumiillista muistia ja

2 Cándida-Smith 2002, 1–12.

tietoa tai kirjallisen ja ruumiillisen tradition välistä liikettä ja päällekkäisyyttä. **Anu Koskinen** kuvaa artikkelissaan ”Kahdenksankymmentäluku ruumiissani - Turkka, Linkola, Foucault ja minä” ruumiillista työtapaansa. Sen avulla hän pyrkii ymmärtämään havaintojaan ja ruumiillistuneita muistojaan sekä vapauden mahdollisuuksiaan, jotka liittyvät hänen nuoruutensa kahteen voimakkaaseen maskuliiniseen auktoriteettiin, Jouko Turkkaan sekä Pentti Linkolaan. Kirjoittajan työskentely ja ajattelu ankkuroituvat vahvasti Michel Foucault’n teksteihin, erityisesti niihin, jotka käsittelevät itsekäytännön käsitettä, panopticon-vertausta sekä ruumiin kokemusta.

Marja-Liisa Honkasalon ja **Teemu Päivisen** artikkeli ”Esitetyn ja eletyn välissä” analysoi vieraskokemuksen läpi tekijöidensä esitystaideteosta *Puhelinkoppi - yhteys kummaan*. Kirjoittajat tarkastelevat kumman kokemusta ruumiidenvälisessä tapahtumallisessa tilassa, ruumiin ja ei-inhimillisen välisessä suhteessa pyrkien perustelemaan, miten välisyydessä syntyy arkistoja, jotka eivät jäsenny ainoastaan muistamisen tai säilömisen merkityksessä, vaan myös tapahtumallisina ja odottamattomina.

Artikkelissaan ”Esiintyjäpersoonan - populaarin jälkiä 2000-luvun teatterinäyttämöllä” **Marja Silde** tuo esiin, miten esiintyjäpersoonan käsite on yhteydessä teatterin modernismin problematisoimaan henkilöhahmon kriisiytymiseen ja miten esiintyjäpersoonan käytäntö ammentaa draama- ja populaariteatterin monisatavuotisesta yhteen kieltoutumisesta. Tekstissä analysoidaan esiintyjäpersoonan käsitteen avulla Oblivia-esitystaidekollektiivin esiintyjyyttä ja jäljitetään nykyesiintyjän ja esitettävän suhteesta populaareja vaikutteita, erityisesti eleellistä kommentointia.

Englanninkielisessä artikkelissaan ”Between Archive and Repertoire. Asian Martial Arts in Transcultural Performer Training” **Anna Thuring** tarkastelee Yoshi Oidan, Akira Hinon ja Phillip B. Zarillin luomia koulutusmenetelmiä Diana Taylorin käsitteiden *archive* ja *repertoire* avulla. Tekstissä tutkitaan, miten järjestelmät liikkuvat jatkuvasti näiden käsitteiden välillä hyödyntäen sekä kirjallisia että ei-kirjallisia perinteitä.

Julkaisun kolmas temaattinen osio, Dokumentoinnin ja muistin kysymykset, sisältää seuraavat artikkelit: **Annette Arlanderin** englanninkielisen ”Remembering the Year of the Tiger - Image, Memory, Site”,

Hanna Korsbergin *"Kuinka draama syntyy* -elokuva, teatteriesitys ja historiantutkimus" sekä **Hanna Järvisen** *"Materiaalin muisti: Kevät-uhrin* (1913) puvustuksen kertomaa".

Erityyppisten aineistojen/dokumentaatioiden muistamisen tapoja analysoivat kirjoitukset etenevät osiossamme tuoreimmasta aineistosta vanhimpaan: Arlanderin 2000-luvun videoteoksista Korsbergin käsittelemään, vuonna 1957 valmistuneeseen Jack Witikan ja Sol Worthin elokuvaan ja edelleen Järvisen tarkastelemaan, vuoden 1913 tanssiteokseen liittyviin arkistoituihin esiintymispukuihin. Arlanderin ja Korsbergin tutkimukset pohjaavat liikkuvan kuvan esityksiin; Korsbergilla ja Järvisellä keskeistä on menneen tapahtuman, arkistoidun aineiston ja näistä luotujen nykykäsitysten suhde; Järvinen ja Arlander tarkastelevat molemmat materiaalisuuden osallisuutta dokumentointiin ja muistiin. Jokaisessa tapauksessa tutkijalla on lisäksi kohde, jonka ymmärtämistä muovaavat sekä ajallinen etäisyys että suhde toiseen, analyysiin keskeisesti sisältyvään teokseen. Arlanderilla tekijän oma, vuoden 2019 videokooste palaa aiempaan, vuosien 2010-11 teokseen: yhdistämällä menneitä sekä artikkelin kirjoitushetken "kuvia ja ajatuksia", tekijä sanoittaa ja pohtii analyysillaan kysymyksiä "muistista, kuvasta ja esityksestä". Korsbergilla vuoden 1957 elokuva on suhteessa samojen tekijöiden vuoden 1956 teatteriesitykseen: pohtiessaan teatteriesityksen suhdetta historiankirjoitukseen kirjoittaja osoittaa, kuinka elokuvaa on mahdollista käyttää teatterihistorian tutkimuksen lähteenä. Järvisellä vuoden 1913 tanssiteoksen muistamista sotkee erityisesti vuoden 1987 rekonstruktio: keskusteluttamalla rekonstruktiota ja museoitua puvustusta yhdessä "muun Taylorin arkistona näkemän materiaalin" kanssa Järvinen tuo esiin, miten "materiaalinen menneisyys ja arkiston tekstilähteet voivat myös kyseenalaistaa hegemonista historiankirjoitusta ja repertuaari puolestaan toisintaa kliseitä."

Kolmen temaattisten yhteneväisyyksien perusteella jäsennellyn osion lisäksi kokoelmaan kutoutuu muutamia 'säikeitä', joissa tekstit kurkottavat vuoropuheluun keskenään. Näihin säikeisiin sisältyvät myös molemmat julkaisun esseet. Ilmeisin säie muodostuu esitystaideryhmä Oblivian ympärille. Aivan sattumalta kaksi kokoelman toimintuskunnan jäsenistä on päätenyt käsittelemään artikkelissaan Oblivian taiteellista toimintaa, kun Marja Silde pohtii Oblivian kolmen

ensimmäisen esiintyjän, Annika Tudeerin, Timo Fredrikssonin ja Anna Krzystekin, esiintyjäpersoonien suhdetta populaarin esiintyjyyden ruumiillisiin eleisiin ja Tua Helve kuvaa omaa pukusuunnittelun prosessiaan Oblivian teoksessa. Päätimme täydentää kaksikon kolmikoksi pyytämällä tänä vuonna 20-vuotista taivaltaan juhlivalta Oblivialta itseltään esseemuotoista tekstiä. Niinpä esseessä ”Oblivia Mosaic - Voices on Forgetting, Performing, Transmitting” **Anna-Maija Terävä, Alice Ferl, Annika Tudeer, Stine Hertel, Meri Ekola, Yiran Zhao** ja **Timo Fredriksson** kirjoittavat kukin omasta näkökulmastaan, muististaan ja kokemushistoriastaan käsin työskentelystään Obliviassa, taiteilijuudesta, itsestään.

Toinen säie syntyy, kun muisti, muistaminen ja muisteleminen konkretisoituvat *materiaalisuudeksi* ja kohdistuvat *materiaalisuuteen*. Tutkimusartikkeleissa materiaalisuus on monin tavoin läsnä Helven tarkastellessa erilaisia ’puvun muisteja’, Järvisen argumentoimassa, kuinka arkistoidut dokumentit omalla materiaalisuudellaan haastavat vallinneita käsityksiä kanonisoidusta taideteoksesta ja Arlanderin palatessa videoteoksensa tekoprosessin materiaaliin olosuhteisiin paikan tarkastelun avulla. Esseessään ”Väreilevä materiaalisuus” **Pipsa Keski-Hakuni** tarjoaa käsitteellisen sukelluksen materiaalisuuden pohdintaan esittelemällä uusmaterialismin objektioientoitunutta ontologiaa ja peilaamalla sen avulla *Ovela Kettu* -oopperan eläinhahmojen materiaalisuutta.

Vuosikirjan **tutkimusesittelyt** käsittävät viisi ajankohtaista tutkimushanketta. Tutkimusten aiheet ja kontekstit vaihtelevat työturvallisuudesta ja työhyvinvoinnista esittävän taiteen aloilla (”’Tää on vaan tällainen ala’: turvallisuusjohtamisen ja -kulttuurin kehittäminen esittävässä taiteissa”) taiteen tekemisen käytänteitä tutkivaan väitöskirjaprojektiin (”Identifying and transforming habits with contemporary theatre practices”) sekä monivuotisiin, suuriin tutkimushankkeisiin (”Miten tehdä asioita tutkimuspäivillä? Katsaus ’Miten tehdä asioita esityksellä?’ -tutkimushankkeeseen” ja ”Suomen ja Viron kulttuuri- ja teatterisuhteet”) sekä *Kansallisbaletti100*-työnimellä kulkevaan tietokirjahankkeeseen (”Baletin jäljillä”).

Kirja-arvioissa keskitytään erityisesti lukemaan viime aikoina julkaistuja historiateoksia. **Hanna Suutela** arvioi Pentti Paavolaisen mittavan, kolmiosaisen *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ* -teoksen (2014;

2016; 2019). **Mikko-Olavi Seppälä** kirjoittaa Pirkko Kosken tutkimuksesta *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa. Kai Savolan pääjohtajakausi 1974-1991* (2019). Pentti Paavolainen puolestaan punnitsee Mikko-Olavi Seppälän teoksen *Parempi ihminen - parempi maailma. Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina* (2020). Osion päättää **Saara Moision** arvio Liisa Pentin ja Niko Hallikaisen toimittamasta antologiasta *Postmoderni tanssi Suomessa?* (2018).

Lopuksi toimituskunta haluaa esittää parhaimmat kiitoksensa arvioijille paneutuneesta ja rakentavasti huomioita esittäneestä vertaisarviointityöskentelystä, mikä mahdollisti kirjoittajille tekstien edelleen kehittelyn. Haluamme kiittää taittaja Marko Mäkistä asiantuntevasta ja visuaalisesti viimeistellystä taitosta, valokuvaajia kuvien julkaisu-oikeuksista sekä Tieteellisten seurain valtuuskuntaa sen julkaisua varten myöntämästä tuesta.

Helsingissä 30.11.2020

Tua Helve, Outi Lahtinen ja Marja Silde

ARTIKKELIT

Tua Helve

Topi Vainikainen

Pauliina Hulkko

Laura Gröndahl

Pirkko Koski

Anu Koskinen

Marja-Liisa Honkasalo ja Teemu Päivinen

Marja Silde

Anna Thuring

Annette Arlander

Hanna Korsberg

Hanna Järvinen



TUVA HELVE

PUVUN MUISTI,

PUKUSUUNNITTELIJAN MUISTI

Tiivistelmä

Tässä tekijä-tutkijalähtöisessä kirjoituksessani tarkastelen, min-käläisiä havaintoja 'muistin' ja 'muistamisen' käsitteet pukusuunnittelun kontekstissa tuottavat. Aloitan artikkelini katsauksella käsitteiden läsnäoloon ja käyttöön aiemmassa pukusuunnittelun tutkimuksessa. Ryhmittelen huomioni eri tutkimuksista aihepiireihin, jotka nimeän puvun *historiamuistiksi*, *käyttö- ja käyttäjämistiksi* sekä *tunne- ja aistimuistiksi*. Lisäksi paikannan ja sanoitan neljännen, puvun *konseptuaalisen muistin* tavan. Tätä teoriataustaa vasten tutkin muistiin perustuvan itsereflektion avulla omaa taiteellista työskentelyäni pukusuunnittelijana helsinkiläislähtöisessä, kansainvälisesti toimivassa esitystaiteen ryhmässä Obliviassa, erityisesti teoksessa *Nature Theatre of Oblivia* (2017). Käyn läpi, kuinka esiintymispuku aloittaa työnsä ennen ensi-iltaa teoksen ennakkomarkkinoinnissa; toimii arvokkaana välineenä teoksen tavoittamiseksi esitysten jo päätyttyä; sekä toisinaan, syystä tai toisesta, 'palaa' suunnittelijansa luo. Lisäksi huomioin, kuinka muisti voi avustaa suunnittelijaa pukukonseptin hahmottamisessa ja pukujen muovaamisessa. Tällä analyysillä teen näkyväksi pukujen ja pukusuunnittelun merkitystä teoskokonaisuudelle totuttua pidemmällä aikavälillä. Samalla käsittelen merkittävän kotimaisen pienryhmän työskentelyä esimerkkinä vapaan kentän toimijoista kehyksenä monipuoliselle pukusuunnittelulle. Näin ollen artikkelini osallistuu 'muistin' ja 'muistamisen' näkökulmasta paitsi suomalaisen esittävien taiteiden vapaan kentän historian tallentamiseen, ennen kaikkea kehittyvän pukututkimuksen alan itseymmärryksen rakentamiseen.

Abstract

From the perspective of a practitioner-researcher, I investigate in this article insights into costume design with the terms ‘memory’ and ‘remembering’ as my analytical lenses. First, I map the use of these terms in previous costume research. Then, I group the areas of focus and label them *history-related memory of costume*, *use and user-related memory of costume*, and *sense and emotion-related memory of costume*. I also identify and describe a fourth memory-type, that of *conceptual memory of costume*. Second, against this theoretical backdrop with a self-reflective approach, I examine my artistic practice as a costume designer within the Helsinki-based, international performance art group Oblivia, specifically in the context of the performance *Nature Theatre of Oblivia* (2017). Here, I highlight the centrality of costume in the promotion of performance; as a multifaceted tool to ‘remember,’ or grasp past performance; and as an object that, in some cases, ‘returns’ to its designer. Furthermore, I illustrate how memory may assist the designer in both shaping and materializing the concept of costume. With this analysis, I propose a more profound understanding of costume practice: its temporality and influence for performance. Thereby, through the lens of ‘memory,’ this article contributes to the documentation of the history of freestanding performing arts groups in Finland in general, and to the development of costume research within this country in particular.

Johdanto

Esityksen ajatellaan saavuttavan yhden lakipisteistään, kun se on saanut ensi-iltansa. Pukusuunnittelijan näkökulmasta hetkeä kuvataan usein irtipäästämisellä - pukusuunnittelijan työ on valmis, puvut on valmistettu esitykseen ja on esiintyjien vuoro kantaa niitä eteenpäin. Tässä tekijä-tutkijalähtöisessä kirjoituksessani käytän esimerkkejä, jotka avaavat ja laajentavat tätä puvun oletettua kaarta.¹ Muistin ja muistamisen käsitteiden avulla tarkastelen, kuinka esiintymispuku aloittaa työnsä ennen ensi-iltaa teoksen ennakkomarkkinoinnissa, toimii arvokkaana välineenä teoksen tavoittamiseksi esitysten jo päätyttyä sekä toisinaan, syystä tai toisesta, 'palaa' suunnittelijansa luo. Aloitan kirjoitukseni tarkastelemalla aiempaa pukututkimusta 'muistin' ja 'muistamisen' näkökulmasta. Esitän huomioita, jotka liittävät tässä tutkimuksessa nimeämiini ryhmiin puvun *historiamuistista*, *käyttö- ja käyttäjämunistista* sekä *tunne- ja aistimuistista*. Lisäksi paikannan ja pyrin sanoittamaan neljännen, puvun *konseptuaalisen muistin* tavan. Lopuksi tuon hahmottamani muistamisen tavat yhteen taiteellisen työskentelyni kanssa tarkastelemalla pukuja ja niiden suunnittelua Oblivia-ryhmän teoksissa. Näihin menneisiin prosesseihin palaan pääasiassa omaan ja työryhmäläisten muistiin nojaten.

Oblivia on helsinkiläislähtöinen, kansainvälisesti toimiva esitystaiteen ryhmä, jonka taiteellinen johtaja Annika Tudeer perusti projektiluonteisesti Helsingin kulttuuripääkaupunkivuonna 2000. Ryhmän ydinkokoonpanon muodostivat ensimmäisinä, paikkalähtöisiin teoksiin keskittyneinä vuosina Tudeerin lisäksi Timo Fredriksson ja Anna Krzystek. Siirtymä teatteritilaan ja erityisesti black boxiin, aluksi Hurjaruuthin tiloihin Kaapelitehtaalle, merkitsi tilan lisäksi valo- ja ääniajattelun laajentamista. Näiden elementtien ammattilaisiksi mukaan liittyivät valosuunnittelijat Pekka Pitkänen (2003-) ja Meri Ekola (2009-) sekä äänisuunnittelijat Lauri Luhta (2003, 2005) ja Juuso Voltti (2008-16)². Pukusuunnittelija kutsuttiin

1 Artikkelini pohjaa ajatuksille, jotka askarruttivat mieltäni jo kirjoittaessani Tekstiilikulttuuriseuran syyskuun 2019 *Kuukauden tekstiili* -blogikirjoitusta (Helve 2019). Artikkelini on siis blogitekstin innostama, laajennettu tutkimusnäkökulma samaan aiheeseen.

2 Tudeer 2010; Tudeer 2020b.

mukaan ensi kerran teokseen *Ka-Boom* (2014). Saman teoksen viimeistelyvaiheessa tämä pukusuunnittelija, Monika Hartl, esitteli minut ryhmälle. Pian ensi-illan jälkeen sain kutsun jatkaa työtä pukuaжатelun puolesta jo pitkällä olevassa seuraavassa teoksessa *Annika Does SwanLake* (2015).

Ryhmänä Oblivia edustaa vapaan kentän itsenäisiä, yhdistysmuotoisia, Opetusministeriön valtionosuusjärjestelmän ulkopuolisia toimijoita. Sen toimintaedellytykset perustuvat pääasiassa harkinnanvaraisesti myönnettäviin tukiin julkisilta tahoilta (Taiteen edistämiskeskus, Helsingin kaupunki) sekä produktiokohtaisiin rahoituksiin yksityisiltä säätiöiltä. Yhteistuotantokorvauksista ja esityspalkkioista muodostuvan omarahoituksen osuus on noin neljännes kokonaisuudesta. Rahoituksen epävarmuudesta huolimatta ryhmä pyrkii projektikohtaista ajattelua pitkäjänteisempään jatkumoon. Tämä Oblivian toimintaa suuntaava periaate, sen erityispiirre, toteutuu muun muassa kahden kokoaikaisen henkilön sekä yhden osa-aikaisen henkilön työllistämisellä, vuosittaisin strategiatapaamisin sekä useampia vuosia linjaavin toimintasuunnitelmakausin. Nämä rakenteelliset valinnat tukevat ryhmän olemassaoloa, sen kehittämistä ja taiteellisia päämääriä. Suunnitelmallisuus vaikuttaa myönteisesti myös ryhmään kiinteästi liittyvien freelancer-taiteilijoiden työn järjestämiseen. Toisen erityispiirteen muodostavat ryhmän vahvat siteet useisiin ulkomaisiin, erityisesti keskieurooppalaisiin ja saksalaisiin esittävien taiteiden keskuksiin³ sekä yleisöihin. Kokonaisuutena Oblivia on siis kansainvälisesti tunnettu ja verrattain mittavaa mediahuomiota⁴ nauttiva suomalaislähtöinen pienryhmä. Ryhmässä toimimista pukusuunnittelijan näkökulmasta määrittävät selkeiden rakenteiden kehystämä voimakkaan prosessimainen ja tyyppillisesti rajatuin resurssein⁵ toteutuva työtapa.

3 Muun muassa Theater Rampe (Stuttgart), Kampnagel (Hampuri), PACT Zollverein (Essen).

4 Ryhmää käsitellään esimerkiksi Routledgen *The Twenty-First Century Performance Reader* (2019) -teoksessa.

5 Pukusuunnittelun näkökulmasta rajatut resurssit viittaavat kysymyksiin ja rajallisuuksiin, jotka liittyvät produktiokohtaiseen rahoitukseen sekä esimerkiksi pukujen toteuttamiseen ja varastointiin tarvittaviin tiloihin ja välineisiin. Karkeasti kyse on siis vapaan kentän toimijoiden arjesta rinnastettuna laitosteatteerien tarjoamiin puitteisiin.

Tutkimuksellista kiinnostustani ja suunnittelijataustaani seuraillen myös tämä kirjoitukseni ammentaa ensisijaisesti esitys- ja tanssitaiteen teoksista ja tutkimuksista, usein edellä kuvatun kaltaisten pienryhmien näkökulmaa painottaen. Tämän tyyppisten produktioiden tarkastelun katson tuovan esiin tietoa, joka on tarvittaessa edelleen muokattavissa kaikenlaisten, myös vakiintuneempien, niin kutsuttujen laitosteatteerien tarpeisiin. Pohdinnallani jatkan pukusuunnittelijan tietotaidon sanallistamista sekä yhdistelen ja täydennän aiempaa, samaa aihepiiriä sivuavaa pukututkimusta, tavoitteenani konkretisoida pukusuunnittelun ja -suunnittelijan merkitystä nykyesityksen monipuolisena tekijänä. Lisäksi pohdintani osallistuu toistaiseksi niukkaan suomenkieliseen tekijälähtöiseen, analyyttiseen itsereflektioon perustuvaan pukusuunnittelun tutkimukseen⁶. Puvun elinkaariajattelun motivoimana esitän käytännöllisen kysymyksen siitä, olisiko pukusuunnittelijan ensi-illan jälkeistä työtä tarpeellista tehdä entistä näkyvämmäksi. Erityisesti tällä on merkitystä vapaan kentän teoksissa, joissa pukusuunnittelija toimii tyypillisesti lyhyissä työsuhteissa harjoitusvaiheesta ensi-iltaan saakka.

Puvun muisti

Katsojan esitykseen sitoutumisen keskiössä on esiintyjä, ja esiintyjä on 'yhtä' pukunsa kanssa, esittää skenografi-tutkija Donatella Barbieri⁷. Kiinnittymällä teoksen kokonaisestetiikkaan⁸, pukusuunnittelussa tehdyt valinnat kertovat teoksen aihepiiristä ja ilmaisen tavoista itseään laajemmin⁹. Lisäksi puvut sisältävät ajallisia lukuohjeita. Tanssi- ja teatterihistorioitsijoista esimerkiksi 1900-lukuun erikoistunut Rachel Fensham (2011, 2014) tuo esiin pu-

⁶ Joanna Weckman on kartoittanut alan tutkimusta Suomessa vuoteen 2009 saakka (Weckman 2009) sekä täydentänyt näkemystä vuoteen 2015 asti väitöskirjassaan (Weckman 2015a). Kiitän Joanna keskusteluista eri tutkimuslähtökohtien merkityksestä alalle. Aiemmista itsereflektiivistä tutkimuksista mainittakoon Johanna Oksanen-Lyytikäisen väitöskirja (2015).

⁷ Barbieri 2012.

⁸ Weckman 2015b, 6; 2015b, 6.

⁹ Ks. myös Helve 2018, 15.



1

kujen kytkeytymisen teoksen teko hetken aikaan niissä käytettyjen materiaalien ja tekniikoiden kautta. Samat lainalaisuudet auttavat nykyesitysten pukujen tutkimuksessa. Vaikka useat viimeisten vuosikymmenten puvut ovat luonteeltaan 'ajattomampia' siten, että ne voivat lainata käytännössä mitä tahansa aiempaa vuosikymmentä tai -sataa, käytetyt tekniikat ovat silti paljastavia. Esimerkiksi laserleikattujen materiaalien keksiminen ja arkipäiväistyminen 2000-luvun aikana toimivat tällaista materiaalia hyödyntävän puvun tai esityksen selkeänä ajallisena osoittimena. Puku 'muistaa' oman aikansa, vaikka viittaisikin toisaalle.

Tekniikan ja materiaalien lisäksi puku antaa tietoa myös sen tyyllisen tavan kautta, jolla se kiinnittyi omaan aikaansa¹⁰. Visuaalisuuden kautta aikaan kiinnittyminen on paljastavaa paitsi puvun toimiessa tyyppiesimerkkinä tietystä ajallis-kulttuurillisesta hetkestä, myös silloin, kun se materialisoi oman aikansa katsantokantaa

Nature Theatre of Oblivia (2017), teoskuva *Oblivia* paljon kuvanneen Saara Auteren näkemyksenä. Vasemmalta oikealle esiintyjät Alice Ferl, Timo Fredriksson, Annika Tudeer ja Anna-Maija Terävä. Kuva *Oblivia*/Saara Autere.

10 Fensham 2011, 2014; ks. myös Barbieri 2017, 168-9.

joko menneeseen¹¹ tai tulevaan¹² hetkeen. Samoihin perusteisiin viittaa myös Barbieri sekä omassa analyysissään (2013) että lainatessaan kuraattori-tutkija Kate Dorneyn (2002) tutkimusta¹³. Barbieri laajentaa materiaalisen puvun tarkastelun menetelmäksi, jolla voidaan tavoittaa sen 'performatiivisuus' (2012). Tällöin tavoitteena on havainnollistaa juuri puvun, ei "puetun näyttelijän" ominaisuuksia¹⁴ tai 'vaikutusta' teokselle, kuten itse tätä tulkitsen. Menetelmässä huomion saavat visuaalisen lisäksi myös toteutukseen liittyvät ratkaisut. Barbieri käyttää esimerkkinään arkistoitua 1800-luvun lopun klovnipukua, mutta menetelmä soveltuu yhtä lailla nykyesitysten tulkintaan. Molemmissa tapauksissa puvun performatiivisuus syntyy, kuten Barbieri tuo esiin, harjaantuneista valinnoista esimerkiksi materiaalien, mittasuhteiden, sommittelun ja puvun liikkeen suhteen, sekä näiden yhdistelmien muodostamista kulttuurisista merkityksistä. Näyttämö- ja elokuvapukuihin paneutunut pukututkija ja -suunnittelija Joanna Weckman on samoilla linjoilla, mutta lisää pukuaineiston keskeisyyden myös pukuihin liittyvien käytäntöjen tutkimisessa, sillä näiden "tavoittaminen muiden lähteiden avulla on vaikeaa tai jopa mahdotonta"¹⁵. Näitä erilaisia aikaan liittyviä, materialisoituneita valintoja, ulkopuoliselle tarjolla olevia lukuohjeita, voidaan mielestäni ajatella puvun *historiamuistina*. *Historiamuistin* limittäisinä osina toimivat sitten esimerkiksi tässä osoitetut kulttuuristen merkitysten muisti tai tekniikan ja innovaatioiden muisti.

Weckman muistuttaa pukujen materiaalisuudesta käytön ja valmistamisen lisäksi myös huoltamisen sekä säilytyksen näkökulmista¹⁶. Hikintahrat, venymät, värjäymät ja kulumat tai niiden puute kertovat todellisista ihmisistä puvuissa. Samoin ne antavat viitteitä teosten elinkaarten kestoista sekä esimerkiksi pukujen kanssa käytetyistä meikeistä. "Esitettyjen esitysten" lisäksi puvuissa ovat läsnä

11 Ks. myös Weckman 2015b, 6, 84.

12 Trencheva ja Pantouvaki 2015.

13 Barbieri 2013, 282.

14 Barbieri 2013, 283-4.

15 Weckman 2019.

16 Weckman 2015a, 6; 2015b; 2019.

”eletyt elämät”¹⁷. Edelleen Weckman osoittaa, kuinka pukuun jää jälki käyttäjästä, kun säilyneet puvut esimerkiksi paljastavat menneiden vuosikymmenten esiintyjien todellisen koon¹⁸. Lisäksi puku ’muistaa’, jos sen kokoa on muutettu yhdeltä esiintyjältä toiselle. Erityisesti tanssin saralla puvut voivat toimia johtolankoina siitä, minkälaista liikettä niissä on ollut mahdollista tuottaa¹⁹. Yhdistän nämä ominaisuudet esimerkeiksi puvun *käyttö- ja käyttäjämui*stista.

Taiteilijoiden muistiaineiston käyttöä tutkinut Päivi Granö kuvailee, kuinka ”[k]onkreettinen, materiaallinen aineisto pakottaa muistamaan, koska muistot ovat takertuneet siihen”²⁰. Kielikuva ’muistojen takertumisesta aineistoon’ on paitsi tehokas tiivistys edellä esitettyjen historia- ja käyttäjämuistien toiminnasta, myös aktiivinen avaus tarkastella pukuun liittyvää ihmistä tunteineen. Suunnittelija ja tutkija Jessica Bugg (2014a) on omassa luovaan työhön perustuvassa tutkimuksessaan (practice based research) hyödyntänyt ihmisten konkreettisia vaatemuistoja ja käyttänyt näitä edelleen omien pukulähtöisten, esityksellisten tapahtumiensa suunnittelussa²¹. Prosessissaan Bugg keräsi tutkimushenkilöiltään vaatteisiin, esimerkiksi niiden väreihin, tuntuihin, yksityiskohtiin, rakenteisiin ja materiaaleihin liittyviä kokemuksia sekä tarinoita. Edelleen Bugg pyysi vastaajiaan liittämään vaatemuistoja tunnetiloihin. Haastattelujen laadullisen sisällönanalyysin avulla Bugg suunnitteli vaatteita²², joiden lähtökohtina toimivat haastateltavien kokemat keholliset, vaatteisiin liittyvät muistot.

Analyysissaan Bugg nostaa esiin vaatetukseen tunteiden kautta liittyvien kuvailujen monimuotoisuuden. Hän tunnistaa aistimuksel-

17 Amy de la Haye Barbierin 2012 mukaan; ks. myös Isaac 2017.

18 Weckman 2015b.

19 Helve 2018, 26.

20 Granö 2001, 240.

21 Saman tutkijan esiintyjälähtöisestä pukusuunnittelututkimuksesta ks. esim. Bugg 2014b.

22 Bugg käyttää artikkelissaan termiä clothing tietoisena ’vaatteen’ ja ’puvun’ erosta, kuten tekstistä käy ilmi: ”clothing as performance and scenography and the presence and role of clothing and costume design in performance” (Bugg 2014a, 29). Buggin tausta on kokeilevassa vaatesuunnittelussa, mikä näkyy kiinnostuksessa muoti- ja pukusuunnittelun yhtymäkohtiin sekä oppiainerajat ylittävään tutkimusasetteeseen.

lisen (sensory) ja visuaalisen (visual) muistin merkityksen lisäksi vaatetuksen suhteisuuden aikaan, paikkaan ja ihmisiin. ”Vaatetettu keho” määrittänyt ”paikaksi”, joka tuottaa monenlaista kerrontaa.²³ Tulkintani mukaan Fensham vielä täsmällisemmin nimeää puvun muistin ’paikaksi’, kun pukuun tallentuvat muistot niitä pitäneistä kehoista linkittyvät kulttuuris-ajalliseen kontekstiinsa²⁴. Nämä, kuten Granön ’aineisto, johon muistot ovat takertuneet’, antavat pohjan esittää puku muistojen herättäjänä, joka ”pakottaa” muistamiseen myös puvun ulkopuolisen ’toisen’. Niin Buggilla kuin Fenshamilla esiin nouseva affektiivinen, tunteita korostava lähestymistapa yhdisti myös Barbieria kollegoineen *Encounters with the Archive* -projektissa, kun he lähestyivät arkistoituja esiintymispukuja kysyen muun muassa ”kuinka puku minua liikuttaisi, tunteiden kautta sekä kirjaimellisesti, jos olisin pukeutunut siihen”²⁵. Lisäksi puvulle on ominaista herättää vastaanottajassaan keholliseen muistiin perustuvia kokemuksia myös silloin, kun se aistitaan esiintyjän päällä, joko esityksessä tai esimerkiksi kuvan välityksellä. Tätä taustoittavat muun muassa Melissa Trimmingham Reynoldsin ja Reasonin (2012) kinesteettisen empatian avulla²⁶ sekä Viveca Kjellmer Laura Marks (2000) haptista visuaalisuutta soveltaen²⁷. Näissä eri lähteissä puku toimii siis *tunne- ja aistimuistin* keskittymänä.

Nature Theatre of Oblivia

Edellä esitettyjen lähestymistapojen pohjalta käyn läpi suunnittelutyötäni Oblivian teokseen *Nature Theatre of Oblivia* (2017, kuva 1). Teos valmistettiin stuttgartilaisen Theater Rampen ja Künstlerhaus Stuttgartin kuratoimaan *Téchné*-projektiin, jonka tarjoamassa kehityksessä Oblivia oli kiinnostunut tutkimaan teknologian ja luonnon

23 Bugg 2014a, 29, suomennokset kirjoittajan.

24 Fensham 2014, 58.

25 Barbieri 2013, 284–5, suomennos kirjoittajan; ks. myös Barbieri 2012 sekä Weckman 2015b, 131.

26 Trimmingham 2017, 137.

27 Kjellmer 2016.

välistä suhdetta. Näiden kahden yhteensovittaminen tuotti Oblivian tutkimus- ja harjoitusjaksolla kysymyksiä, joihin vastauksia tuntui useammin löytyvän luonnon kuin teknologian parista. Tämän huomion ohjaamana teosmuodoksi avautui kahden itsenäisen mutta rinnakkaisen lähestymistavan yhdistelmä: näyttämöteos, joka kehollisesti tutkii luonnossa esiintyviä olemassaolon tekniikoita, sekä lisätyn todellisuuden (AR) keinoin tuotettava, älypuhelinsovelluksella toimiva 'taskuesitys', jossa näyttämöversion hahmot jatkavat omintakeista olemassaoloaan siellä, missä sovelluksen käyttäjä niin valitsee. Molemmat pyrkivät periaatteeseen tuoda luonto tilaan. Teoksen ydintä kuvataan Oblivian kotisivuilla:

We want to be trees. We want to serve as carriers of time.
We want to be mushrooms, fungus deeply rhizomised. We are nature. Object of nature. We are the point where nature and technology meet.²⁸

Neljän suomalaisen ja yhden saksalaisen esiintyjän tavoite oli tuoda yleisölle kokemus suomalaisen metsän monipuolisesta kokonaisvaltaisuudesta: ajattomuudesta, liikkeestä, raikkaudesta, rauhasta sekä verkostoisuudesta.

Vaikka aivan projektin alkuvaiheilla tuntui houkuttelevalta lähteä leikittämään puvuissa luonnon omilla materiaaleilla - muistan kiinnittyneeni erityisesti kaisloihin ja sammaleisiin - ajatteluni kypsessä luonnon suora lainaaminen teokseen alkoi pian tuntua liian helpolta, vaarallisuuteen saakka yksiulotteiselta tulkinnalta. Kuten olen sanallistanut *Nature Theatre of Oblivian* näyttämöteoksen pukujen syntyä aiemmassa pohdinnassani, lopullinen

[k]onseptini luonnon tuomiseksi lavalle pukusuunnittelijana perustui ajatukselle esiintyjistä suomalaiseen havumetsään unohtuneina objekteina. Ajattelin esiintyjä ob-

28 Oblivia n.d. Kirjoittajan vapaa suomennos: "Tahdomme olla puita. Tahdomme palvella ajan kantajina. Tahdomme olla syvästi rihmastoituneita sieniä. Olemme luonto. Luonnon kohde. Olemme paikka, jossa luonto ja teknologia kohtaavat."



2



3

jekteina, koska kuvitelmassani luonnon ja ajan työ sekoittavat olevan rajaa.

[...] Halusin tavoittaa tunteen siitä, kuinka osin luontoon sekoittunut hylätty, unohtunut asia silti erottuu kasvien ja eläinten joukosta omalakisena olentona tai kuinka esine, joka kuuluu osaksi ympäristöään ja silti rikkoo vastaan, tapaa paikkaansa ihmisten sekä ihmisettömän maailman välistä.²⁹

Pukusuunnittelijan 'suomalainen metsä'. Kuvat kirjoittajan.

Ajatus esiintyjistä objekteina perusteli luonnon omista materiaaleista irtautumisen sekä edelleen teollisten ja ihmisen muokkaamien elementtien hyödyntämisen. Ryhdyin materialisoimaan kuvitelmaani pukujen rakennetuksi sattumanvaraisuudeksi, joka perustuisi laatujen ja tuntujen vaihteluun sekä verrattain rauhalliseen värimaailmaan (kuvat 4-6). Näiksi elementeiksi suodatin löydettyjä ja sellaisinaan kelpoja, eri määrin muokattuja sekä kaavatasolta alkaen työstettyjä vaatekappaleita.³⁰ Kokonaisuutena tämä tarkoitti kaksia kierrätet-

29 Helve 2019.

30 Ks. myös Helve 2019.



tyjä puuvillavakosamettihousuja, parhaat päivänsä nähnyttä nahkavyötä, arkisia leggingsiä, laadukkaan villakankaan avulla liivihameeksi muokattua puuvillacollegepusakkaa, vanhanai-kaista polyesterverryttelytakkia ja niin ikään keinokuituista verkopaitaa; Obliviaa jo aiemmissa esityksissä palvelleita ihonmyötäisiä urheilutrikoita sekä hihatonta, vartalonmyötäistä alustoppia; tähän esitykseen pukujen osien 'pohjiksi' uusina hankittuja kahta yksinkertaista puuvillatrikoo- ja yhtä puuvillacollegepaitaa; uusina ostettuja ja sellaisenaan käytettyjä vahvasidoksisia kudottuja puuvillahousuja; kokoelmaa erilaisia kankaita muokkauksiin ja uusiin puvun osiin; aiemmin mainitusta *Ka-Boomista* ylijäänyttä paitaa, joka otti tässä paikkansa vaateen sijaan muokkausmateriaalina (kuva 4); neljiä kangas- ja yksiä jumppatossuja; neljää paria lyhyitä tai varrettomia nilkkasukkia; piiloon jääviä alusvaatteita.

Se, missä määrin *Nature Theatre of Obliviaan* valitsemani materiaalit ja tekniikat 'muistavat' aikansa, toisin sanoen kiinnittävät puvut 2010-luvulle, lienee suhteellista. Uusina hankitut vaatekappaleet ovat tyyleiltään ja materiaaleiltaan yksinkertaisia. Osa kierrätettyinä mukaan muokatuista vaatteista voisi materiaaleiltaan suomalaissilmin paikantua 1990-luvun muoteihin. Urheilutrikooala-osa ohjaa 2000-luvulle kuluneen vuosikymmenen ilmiön, urheilumuodin arkipäiväistymisen ja esteettisenä valintana elämän eri alueille le-

Mikko Bredenbergin käyttämää 'kauris-takkia' työstetään Sankariliigalla 16.5.; luonnostelua puvuilla 28.4.; oikean vihreän värin ja laadun valintaa 16.5. Kuvat kirjoittajan.

vittäytymisen kautta. 2000-luvun ensi vuosikymmenet ovat myös olleet valtavirtaisesti kapeiden lahkeiden aikakautta, mihin leggingsit urheiluvaatteiden rinnalla ovat sekä sopineet että vaikuttaneet. Teoksen pukujen yläosat vaihtelevat vartalonmyötäisestä väljään, mutta väistävät ilmaisua äärimmäisyyksien kautta.

Teoksen tarpeisiin toteutetut osat eivät tietoisesti pyri ilmaiseemaan tietyn ajan tai paikan tyyliä tai tunnelmaa. Kuitenkin kankaista vaikkapa digitaalipainettu satiini toimii 'muistina', jossa painotapa, digitaalipainotekniikan yleistymisen tekstiiliteollisuudessa, toimii suuntaa antavana ajallisena osoittimena. Lisäksi *Nature Theatre of Obliviassa* toistuu suunnitteluperiaatteeni, jossa tuon ryhmälle harjoitusvaiheessa keskeiseksi kokemiani puvun osia tutkittaviksi vapailla sovituksilla eri esiintyjien päällä (kuva 5). Jos puvun osa tuntuu löytävän oikean esiintyjän halutun laadun ilmaisemiseksi, palanen lukittuu ja antaa pohjan seuraaville ratkaisuille. Tämä vapaan hahmottamisen tapa ei lähtökohtaisesti kiinnity sukupuoleen. Niinpä koen, että *Nature Theatre of Oblivian* viisi esiintyjää puvuissaan pyrkivät pikemmin yleisempään keskusteluun olevaisuudesta ja olemassaolosta kuin sukupuolesta. Kenties myöhemmin tämäkin valinta voi toimia pukujen historiamuistina olemalla leimallinen juuri teoksen tekoajalle: ei niinkään yksittäiselle vuodelle vaan väljälle ajanjaksolle ja ympäristölle, joiden muovaamasta suunnittelijuudesta puvut kumpuavat.

Pukujen toteutuksessa yhdistyvät tunnistettavasti erilaiset kädenjäljet: teollinen tuotanto, vaatealalla koulutettu, mutta ratkaisuisaan säännöllisen harjoittamisen puutteen paljastava oma, kotikutoisempi käsialani sekä ammattiompeleijan, Sankariliigan³¹ Anni Konttisen³² varma ja huolellinen ote. Paikalliset värimuutokset ja hajupinttyvät, hiutumat sekä nyyt antavat viitteitä puvuissa tuotetuista liikkeistä sekä muutoksiin vaikuttaneista vartaloista.

31 Vuonna 2013 perustettu elokuva- ja näyttämöalan osuuskunta Sankariliiga toimi omissa tiloissaan Helsingissä 2014–20. Sankariliigassa tuotantojen käyttöön oli tarjolla niin suunnittelijoita, toteutusta kuin työtilaakin. Tätä kirjoittaessa toiminta jatkuu, vaikka kevään 2020 koronapandemia pakotti osuuskunnan sopeuttamaan toimiaan muun muassa tiloista luopumalla (Malinen 2020).

32 Anni Konttisen taidokkuus ja luotettavuus ovat läsnä kaikissa Oblivialle tuottamissani puvuista. Useissa tapauksissa Annin kädenjälki on oleellinen osa haluamaani lopputulosta.

Edelleen katsaus pukujen sisäpuoliin, jäljelle jätettyihin tuotemerkkilappuihin ja pesuohjemerkin töihin, paljastaa pukujen osien valmistajia ja hankintapaikkoja. Kuvitteellinen tutkija tulevaisuudessa pystyisi todennäköisesti erottamaan kierrätetyt, useammille pesuille ja käyttöille altistuneet osat uusina hankituista. Syvälinen materiaalitutkimus antaisi tietoa käytettyjen materiaalien laadukuudesta. Uudempien pukujen osien 'alkuperä' ylikansallisissa halpamuotiketjuissa tuo karulla tavalla esiin pukusuunnitteluun liittyvää tasapainoilua resurssien, estetiikan ja arvojen kesken. Samalla nämä historia- ja erityisesti käyttö- ja käyttäjämuiistiin liittyvät viitteet osoittavat kerroksellisuutta. Tällä tietoisella tekijä- ja materiaalilaatujen sekä ajallisten viitteiden sekoittamisella tavoiteltiin edellä kuvaamaani tunnetta teoksen hahmoista metsään unohdettuina objekteina ja siihen liittyvää sattumanvaraisuutta; valinnat rakentavat Barbierin määrittelemää puvun performatiivisuutta.

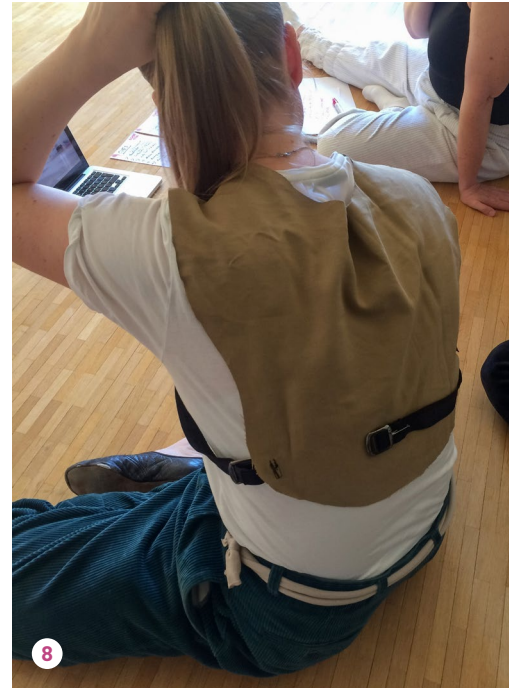
Nature Theatre of Oblivian pukujen 'muistin' tavat auttavat siis tavoittamaan huomioita, sekä materiaalisia että suunnittelullisia johtolankoja, jotka mahdollistavat pukujen ajoittamisen väljästi 2000-luvun alkupuolelle. Buggin (2014a) käyttämä muistelu, tunne-muisti sen sijaan toteutuu teoksessa pääasiassa suunnittelijan kautta. Puvut perustuvat prosessin aikana kertyneeseen ymmärrykseeni teoksen laadusta, mutta vain niukasti esiintyjiltä erikseen kerättyyn aineistoon teoksen teeman työstämiseksi. Pikemmin ne heijastavat mielle yhtymiä, joita henkilökohtaisesti liitän tutkittuun teemaan, suomalaiseen metsään (kuvat 2-3). Jälkikäteen arvioituna merkittäv in keskustelu työryhmän kesken käytiin jalkineista sekä lahkeiden muodoista. Esiintyjien jaettu kokemus oli, että puvuissa jalkojen, erityisesti nilkkojen työskentelyn tulisi näkyä: jalkojen katsottiin olevan keskeinen elementti, joka mahdollistaisi luonnosta tehtyjen havaintojen siirtämisen esitykseen (kuva 7). Tässä esiintyjät viittaavat visuaalisen mielikuvan lisäksi keholliseen tai aistiseen tapaan tehdä teosta, mahdollisuutta erottua arkisesta ihmishahmosta puvun avulla sekä tavoittaa eläinhahmot, etenkin metsäkauriin olemus jalkojen tarkan ja näkyvän työskentelyn avulla³³. Esiinkurottujen,

33 Bredenberg 2020; Fredriksson 2020; Terävä 2020b; Tudeer 2020c.



kapeiden nilkkojen tuntu auttoi myös puukoh-
tauksissa³⁴. Tossujen tai kevyiden kangaskenkien
käyttö valikoitui jokaisen esiintyjän henkilö-
kohtaisten mieltymysten mukaan.

Läpi prosessin valintojani ohjasi oleelli-
sesti toiminnan konteksti, pukusuunnittelu juu-
ri tämän ryhmän, Oblivian teokseen. Kontekstin
määrittämin reunaehdoin pystyin melko vapaasti
suuntautumaan itselleni läheisimpään metsätyyppiin: eteläsuomalai-
silta merenrantaseuduilta löytyvään mäntyiseen, kallioiseen, sam-
malmättäiseen ja kevyesti polveilevaan maastoon eläimeen, helposti
hengitettävään ilmaan, vuoden- ja päivänkierron mukaan muuttuvaan
valoon sekä äänimaisemaan. Koska en ollut siirtämässä pukuihin täl-
laisen metsän representaatiota, en pitänyt tarpeellisena jakaa tai
verrata omaa metsääni muiden työryhmäläisten metsiin. Tunsin koke-
muksiemme kumpuavan riittävän samankaltaisina yhteisen teosmaailman
tavoittamiseksi. Toisintamisen pyrkimyksen puuttuessa myös Buggin
ryhmittelyn mukaisista tavoista painottuu visuaalisen muistin käyttö
suunnittelussa. Buggin aistimuksellisen (kehollisen) muistin käyttö
osoittautuu mahdolliseksi, koska teoksen pyrkimys on ”olla luon-
to”, ei esittää luontoa tai jäljentää kokemusta luonnossa olemises-



Huhtikuun lopun harjoituksissa pukuaihiot et-
sivät paikkojaan, mutta esiintyjien nilkat ovat
näkyvillä, kuvassa keskellä Anna-Maija Terävän
'pahka'-liike; 'pahkan' luonnostelua puvuksi.
Kuvat kirjoittajan.

34 Tudeer 2020c.

ta. Toisaalta osa pukuideoista jalostui seuratessani harjoituksia ja esiintyjien liikemateriaalia, jolloin impulsseissa vaikutti myös kehollinen tunnistaminen. Esimerkiksi Anna-Maija Terävän kohdalla esiintyjän tuottama liike sekä puvun, esimerkiksi selän 'pahkan' (kuvat 7-8) toteutus kietoutuivat nähdäkseni toisiaan prosessissa vastavuoroisesti ruokkineiksi elementeiksi³⁵. Pikemmin intuitiivisesti kuin tiedollisesti toimintaan herätetty kinesteettinen empatia tuotti esiintyjältä minulle tunnesiirtymän, jonka vahvistaminen puvun kautta takaisin esiintyjälle tuntui suunnittelijana mielekkäältä. Visuaalista kokemusta myös pahkan toteuttamiseksi ammensin sen sijaan muististani ja muistoistani, joita virkistin päästessäni prosessin aikana kävelyille tuttuun saareen.

Prosessissa kokemuksen tietoinen esiinhoukuttelu auttoi kutsu- maan, karsimaan ja jäsentämään aineistoa, jossa lopullinen tavoitteeni oli 'välttämättömän ja riittävän' keinoin luoda metsän kokemukseen assosioituva pukukonsepti. Toteutukseen valitsemistani materiaaleista ja tekniikoista jokaisen tuli olla suhteessa määrittämääni tavoitteeseen. Lisäksi pukukonseptin kehkeytymistä tuki teoksen keskeisen liikemateriaalin verrattain varhainen hahmottuminen. Esiintyjien valintoja vasten vihreän sävyistä pitkälti ammentava värimaailma tuntui järkeenkäyvältä, tunnemuistia eli kollektiivista muistikuvaa metsästä hyödyntävältä pohjalta, joka mahdollisti vaatteiden muodoille laajemman vapauden. Kuitenkin esimerkiksi jyvien samettihousujen muhkeus lantionseudulta reiteen ja edelleen rypytyksin voimistettu kaventuminen kohti nilkkaa hakee uskoakseni melko tunnistettavasti peuran tai jäniksen lavasta kohti sorkkaa tai kypälää sirontuvaa muotoa³⁶. Sen sijaan väljälinjaisen collegepaidan ja kapean urheilutrikoon yhdistelmä tietyllä esiintyjävartalolla karhun merkinä tai musta-valkea väriyhdistelmä sekä helmipöllöy-

35 Tämän huomion tallentamisesta kiitos kollegalleni, teoksen valosuunnittelijalle Meri Ekolalle.

36 Esiintyjä Anna-Maija Terävä (2020b) sanoittaa kokemustaan paksuista samettihousuistaan näin: "Housuni olivat reidestä hyvin leveät ja muistan halunneeni kapeat nilkat, jotta jalkani näyttäisivät enemmän jäniksen jaloilta: vahvat, lihaksikkaat reidet ja kapeammat nilkat. [...] Henkilökohtaisesti olin motivoitunut pääsemään eroon tavanomaisesta vartalonmuodosta ollakseni enemmän jotakin luonnosta. [...] Saatuaani housut nautin tunteesta, että ne 'seisovat' päälläni, [...] tuntui, että ne ovat osa vartaloani, eivät vain puettuina päälleni." Suomennos kirjoittajan.

tenä että koivun runkona lienevät huomattavan tulkinnanvaraisia, henkilökohtaisia viittaussuhteita. Suunnittelijanäkökulmasta nämä valinnat auttoivat konseptin sisäisen logiikan rakentamisessa. Katsoja-kokijalle ne toivoakseni sisältävät potentiaalin vastaavaan omakohtaisuuteen esimerkiksi kysymällä, minkälaiseen metsään muistoon tai kokemukseen pukujen tuottama ehdotus teoskokonaisuudessa vie (kuvat 1, 11).

Puvun konseptuaalinen muisti

Avaamalla *Nature Theatre of Oblivian* pukusuunnittelua aiemmin esitelytyöjen muistin tapojen kautta huomaan katvealueen, pukujen vastaanottoon ja tulkintaan liittyvän konseptuaalisen muistin, jota pyrin seuraavaksi määrittämään.

Konseptuaalista muistamista tapahtuu, kun alussa esittämäni puvun elinkaari laajenee - kun pukusuunnittelija on 'päästänyt irti', mutta puku vaatii paluuta luokseen esimerkiksi kuluman, esiintyjävaihdoksen tai muun muutoksen vuoksi. Aiemmassa tutkimuksessani olen käsitellyt pukusuunnittelija Marja Uusitalon työtä koreografi Alpo Aaltokosken teoksissa³⁷. Uusitalon näyttävä, monikerroksinen puvustus *Pyörteitä*-balettiin (2011) oli suunniteltu ajatellen lyhyehköä, yhdessä kaupungissa tapahtuvaa esitysjaksoa: teos käsittää suunnittelijan muistelun mukaan 46 asukokonaisuutta, joista kookkain osa hyödyntää edestä ja takaa litteää, mutta sivusuunnassa yli kolmimetriseksi ulottuvaa muovipanier-alusrakennetta. Myöhemmin teos kuitenkin jatkoi matkaansa lisäesityksiin Ouluun (2012) sekä takaisin Helsinkiin (2014). Teoksen keskeisemmän, kulutuskriittisen osan mielikuvisellisen ylimittaiseen³⁸ ja tuhoa enteilevään³⁹ tavarailotteluun perustuvien pukujen matkustaminen, säilyttäminen, ylläpito ja päivittäminen muuttuvalle kokoonpanolle toimii suuren mittaluokan osoittimena tilanteista, joissa puku 'muistaa' rajallisuutensa ja kutsuu puku-

37 Helve ja Pantouvaki 2016.

38 Uusitalo 2014, 2016b.

39 Uusitalo 2016a.

suunnittelijan palaamaan 'irtipäästämänsä' teoksen pariin. Vastoin alkuperäisiä odotuksia, pukusuunnittelijan oli palattava työstämään hajonneita ja esiintyjämuutosten vuoksi tarvittavia uusia osia.

Nature Theatre of Oblivia osoittaa, että vastaava ilmiö, konseptuaalinen muisti toteutuu myös pienemmässä mittakaavassa. Teosta on vuoden 2017 ensi-illan jälkeen esitetty jo toistamiseen Stuttgartissa, sitten Helsingissä, Mannheimissa, Detroitissa ja Chicagossa. Edellä kuvattuun viiden esiintyjän useammista vaatekappaleista koostuvaan puvustukseen kuuluu teokseen uutena ostettu paita, joka on ohutta, pehmeänhaurasta puuvillaneulosta. Ylenmääräisen leviämisen estämiseksi paidan avarrettua, huolittelematonta kaula-aukkoa tuettiin sisäpuolelta huomaamattomalla trikoovinokaitaleella toisen Saksan-vierailun jälkeen alkuvuodesta 2018. Korjauksista huolimatta Yhdysvalloista palattuaan, maaliskuussa 2019 esiintyjä Anna-Maija Terävä pohti paidan jäljellä olevaa elinkaarta. Terävän esiintyjäkokemus paidassa tapahtuneesta muutoksesta osoitti, että vaatekappaleen haluttu vaivattomuuden ja keveyden tunne oli vaihtumassa väsyneeseen muodottomuuteen.

Paidan vaihdon tarve konkretisoi aiemmasta tutun puvun käyttöön ja käyttämiseen liittyvän muistamisen, tietoisuuden esityksistä ja niiden väleissä toistuvista tuuletuksista, pesuista, kuivauksista, mahdollisista silittämistä ja muista huollon tavoista⁴⁰. Samalla se tukee havaintoani puvun konseptuaalisesta muistista. Tällä viittaa siihen, kuinka jokainen puvustuksen osa kuuluu suurempaan kokonaisuuteen, pukusuunnittelijan konseptiin, joka elää, hengittää ja luo teoksen maailmaa⁴¹. *Nature Theatre of Obliviassa* tämä ohut, näennäisen vaivaton puuvillapaita tulee korvata, jolloin esiin nousevat materiaalien arvojen lisäksi resurssien määrä esimerkiksi käytettävien ponnistelujen sekä luonnonvarojen osalta. Määrittäessäni vaihtoa ohjaavia tavoitteita entistä tiukemmin juuri teoksen maailman ehdoilla, tämän nimenomaisen konseptin vuoksi, paljastuu 'käytettävissä' olevien sijaan 'käytettävät' resurssit. 'Käytettävissä' olevat viittaa laajaan menetelmien kirjoon, joilla markkinoilta poistunut, muokattu

40 Esim. Barbieri 2012, 2013; Bugg 2014; Isaac 2017; Weckman 2015b.

41 Ks. myös Barbieri 2013, 286.

valmisvaate olisi mahdollista toisintaa niin, ettei eroa alkuperäiseen huomaisi. 'Käytettävät' sen sijaan osoittaa periaatteellista valintaa 'käytettävissä' olevien menetelmien joukosta. Paidan konseptuaalista muistia on osoittaa tämä ohjaava periaate. Koska pukukonseptille ja teokselle määrittävää on *Nature Theatre of Oblivian* tapauksessa niukkuuden hyve, uuden, korvaavan paidan toteutuksen on oltava riittävän kevyttä ja vaivatonta, jotta se täyttää paikkansa. Totunnaiset määreet, kuten väri tai muoto osoittautuvat valintaan toissijaisesti vaikuttaviksi seikoiksi. Konseptuaalisen muistin vaatimus osoittaa siis ominaisuuksia, jotka eivät vaadi täyteen vastaavuuteen perustuvaa samanlaisuutta, vaan ideatasolla määrittyvää, paikkansa kokonaisuuden osana lunastavaa ja siten riittävää *samankaltaisuutta*.

Molemmat, sekä *Pyörteitä*-baletti että oma esimerkkini osoittavat, kuinka kiinteästi pukukonseptiin liittyy myös ammattilaisille arkipäiväinen mutta muissa yhteyksissä harvemmin esiin tuotu näkökulma puvun kestävyuden suunnittelusta. Uskon tämän koskettavan erityisesti vapaan kentän tuotantoja, joissa usein vasta teosprosessin loppupää antaa viitteitä tulevien esitysten lukumäärästä. Pukujen suunnittelu perustuu tyypillisesti näkemykseen ensimmäisen, julkaistun jakson esitysten määrästä. Tulevat esitykset sen sijaan liittyvät paitsi ostajien, myös myyjien halukkuuteen jatkaa teoksen elinkaarta. Vaikka suunnittelijan tavoite on pääasiassa tuottaa hyvin säilyviä, esittäjälle huolettomia pukuja, toisinaan resurssit huomioon ottaen voi olla mielekästä suunnitella toteutus kevyemmän vaihtoehdon mukaan. Uusitalon *Pyörteissä* rajattu esitysjakso mahdollisti materiaallisen hulluttelun. *Nature Theatre of Obliviassa* olin valinnut ohuen paidan tietoisena siihen pitkällä aikavälillä mahdollisesti liittyvistä muutostarpeista. *Oblivian Light and Easy* -teoksessa (2019) jo tehtävänanto sisälsi toiveen tuottaa puvut kevyesti, luonnosmaisesti. Oli mahdollista, että teoksen esitykset jäisivät esiintyjien yhteisellä päätöksellä harvalukuisiksi. Pieni teos on kuitenkin kiteytynyt muotoon, jossa esityksiä on mahdollista jatkaa tulevaisuudessakin. Pukukonseptin mukaista on, että puvut saavat 'ikäntyä' teoksen myötä. Kuten *Nature Theatre of Obliviassa*, konsepti sallii pukujen osien mahdolliset vaihdot. Ajatus tietystä elinkaaresta on sisältynyt pukusuunnittelijan konseptiin, ja suunnittelullisena valintana se mahdollistuu konseptuaalisen muistin avulla jäljitettäväksi.

Pukusuunnittelijan muisti

Jatkumona edellä esittämilleni puvun muistin tavoille lähestyn seuraavaksi pukusuunnittelijan työtä *muistamisena* keskittyen suunnittelijan henkilökohtaiseen muistiin ja sen käyttöön työvälineenä.⁴² Pukusuunnittelijan arkisessa työssä apuna toimii muisti esiintyjistä ominaispiirteineen. Muisti kehittyy toiston myötä: ensimmäisessä yhteisessä esityksessä ei vielä voi tietää, tuntee eikä muistaa. Ensimmäinen teokseni Oblivia-ryhmän kanssa oli Annika Tudeerin sooloteos *Annika Does Swanlake* (2015). *Swanlake* mittauksineen ja huokauksineen, sovituksineen ja kommentteineen, keskusteluineen ja kysymyksineen loi pohjan Annikan tunnistamiseen ihmisenä ja esiintyjänä. Esiintyvään kehoon, pukuun ja sen versioihin liittyvä tarkkailu sekä yhdessä vietetty aika ovat kerryttäneet muistiani ensin Annikasta ja myöhemmin myös muista Oblivian teoksia valmistaneista ja niissä esiintyneistä yksilöistä.

Oblivian esiintyvän ydinryhmän vartalot ovat inhimillisiä ja täynnä elämää. Ne keräävät kiloja talven pimeinä kuukausina, laihtuvat ilosta tai surusta, muuttuvat raskauksista, turpoavat suolisto-oireista, yrittävät pitää ryhtinsä ja ikääntyvät. Pukusuunnittelijan muisti näistä elävistä ihmisistä toimii työkaluna, joka osaltaan ohjaa käytännön valintoja pukukonseptien toteuttamisessa. Se auttaa löytämään ratkaisuja sekä riittävän nopeasti että tarvittaessa ennakoiden, ikään kuin aikaa talteen ottaen silloin kun prosessi sitä vaatii. Suunnittelijan muistitiedon lisäksi prosessia tukevat pukujen muistot, suunnittelijanäkökulmaan perustuvat henkilökohtaiset kokemukseni puvuista ja niiden toimivuudesta sekä esiintyjällä että teoskokonaisuudessa. Muistoni ryhmän aiemmista puvuista suuntaavat tulevia valintojani. Näin rakentuu jatkumo, joka myöhemmin osaltaan muovaa sitä käsitystä, millaisina Oblivian teoksia muistetaan. Suunnittelijuuteni muistoinen kierrättyy osaksi puvun muistia.

Nature Theatre of Oblivian tapauksessa muistot ja muistaminen ohjasivat työtäni useasta suunnasta. Mainitsin aiemmin valintojeni tärkeäksi reunaehdoksi ryhmän, jolle pukuja suunnittelen. Kenties tämä on periaatteista merkittävin. Vastaavasti kuin yksittäisen esiintyjän, myös ryhmän voi oppia tuntemaan vain toistojen kautta.

42 Pukusuunnittelualan kulttuurisesta muistista, ks. Weckman 2015a.

Nature Theatre of Oblivian aikaan ryhmän taiteellinen työskentely menetelmiseen ja päämäärineen oli minulle jo tuttua. Teoksen maailmaa ympäröivät siis Oblivian konteksti sekä oma toimijuuteni ryhmässä. Suunnittelussani oli mahdollista muistaa edellinen yhteinen ryhmäteoksemme ja tehdä siitä tietoinen irtiotto. Pukukonseptin sisällä pystyin toteuttamaan merkitykselliseksi nostamaani vaivattomuuden tunnetta, koska yhtä lukuun ottamatta saatoin muistaa teoksessa esiintyvät kehot riittävän yksityiskohtaisesti. Käytännössä tämä tarkoitti pukujen hankinnassa esimerkiksi mahdollisuutta poimia aintukertaisia löytövaatteita, joiden sopivuuden saatoin arvioida silmämääräisesti. Lisäksi teema, metsän kokemus, tuntui suosivan tiettyä suurpiirteisyyttä ja viimeistelemättömyyttä. Ajatuksen tasolla nämä määreet paitsi liittyivät sujuvasti kaipaamaani vaivattomuuteen, myös suosivat löytövaateperiaatetta, joka tulisi joka tapauksessa vaatimaan vaatekappaleiden muokkauksia: muokkaukset saisivat olla paikoin ronskeja ja näkyviäkin.

Puvun muistaminen

Viimeisenä näkökulmana puvun teemaan muistin ja muistamisen viitekehyksessä tuon esityksen muistamisen puvun kautta. Aiemmin mainitsemani kinesteettinen empatia⁴³, kehollinen muistaminen, tuntuisi luontevalta tavalta auttaa myös esiintyjää palaamaan menneeseen teokseen puvun kautta. Tutkimukselliset avaukset tästä ovat kuitenkin vähäisiä, ja maininnat löytyvät lähinnä esiintyjien kerronnan sivulauseista. Oblivian Annika ja Anna-Maija kertovat molemmat säästävänsä pukujen käyttöönoton lähelle esityksiä, lähinnä viimeisiin läpimenoihin. Annika mainitsee halun säästää pukua lämmitysprosessin alkuvaiheen mieleenpalauttamisen virheiltä; Anna-Maija liittää tavan käytännön syihin, pyrkimykseen olla lisäämättä pukujen huoltotarvetta.⁴⁴

Kun pukua lähestytään esityksensä muistona, arkistoituna tai museoituna esineenä, pukuun liittyvä konseptuaalinen muisti nousee

43 Trimmingham 2017.

44 Tudeer 2020a; Terävä 2020a.

jälleen keskeiseksi. Esimerkiksi Teatterimuseon kokoelmissa heikoimmin edustettuja ovat paitsi pienryhmien puvut, myös arkisemmat puvun osat, kuten 1900-luvun esitysten pukukokonaisuuksista usein puuttuvat tavallisemmat paidat, housut, alushameet, jalkineet ja päähineet⁴⁵. Konseptuaalinen muisti auttaa hahmottamaan kokonaisuutta, vaikka jäljellä olisi vain tiettyjä osia teoksen puvustuksesta. Se osoittaa mahdollisen suunnan todennäköisyyksien tai vähintään pois-suljennan kautta: mihin tarpeeseen, entä minkälaista tyyliä, tuntua tai muotoa historiaan haipuneet osaset olisivat saattaneet olla? Kokonaisuuden perusteella, jos toki myös rinnakkaisten lähteiden avulla, tutkija tietää, mitä kaivata⁴⁶. Lisäksi havainto osoittaa tutkijan tarpeen konseptuaalisen muistin herättämiseksi. Ilman aktiivista toimijaa puvun muistista aukeava tieto jää havaitsematta ja sanoittamatta.

Konseptuaalinen muisti todentuu osaltaan myös helposti ja nopeasti saatavilla olevien muistamisen välineiden eli teoksista jälkeen jäävien ennako- ja teoskuvien kautta. Still-kuvat toimivat apuna teoksen kokonaisestetiikan, halutun tunnelman ja teoksen maailman ymmärtämisessä. Barbieri pitää pukuja tässä tavoittelussa keskeisenä, mutta usein puutteellisesti huomioituina tekijänä⁴⁷. Toisaalta yhtä keskeistä on pitää mielessä kuvallisten lähteiden tulkinnan yleisiä periaatteita⁴⁸. Kuvat ovat valintoja, tarpeesta ja tulkitsijasta riippuen 'todenmukaisia' tai 'virheellisiä'. Puvut, yhtä lailla kuin eleet ja asennot kuvissa antavat vihjeitä esityksestä⁴⁹, mutta vaativat lisäaineistoa tullakseen paremmin ymmärretyiksi. Esimerkiksi ennakkokuvat tekevät näkyviksi aavistuksen tulevasta, vaikka ainekset olisivat kuinka avoimessa liikkeessä. Oblivian alkutaivalta kuvannut Eija Mäki vuoti kertoo ennako- ja lehdistökuvien sommitte- lulle merkityksellisestä, ryhmän yhdessä valokuvaaajan kanssa toteut-

45 Weckman 2013; 2015b, 132, 136.

46 Arkistoidun puvun rinnalla eri lähdetyyppit huomioivasta tutkimusmetodologiasta ks. Barbieri 2013, 282; museokokoelmien ulkopuolisten pukujen tutkimuksesta Weckman 2019.

47 Barbieri 2017.

48 Ks. esim. Rose 2010.

49 Ks. myös Pantouvaki 2014, 112-3.



Trailerissa luodun visuaalisuuden suhteen esityspukuihin pukusuunnittelija ratkaisi 'ihmishahmoisuuden' kautta. Vasemmalta oikealle esiintyjät Alice Ferl, Mikko Bredenberg, Anna-Maija Terävä, Timo Fredriksson ja Annika Tudeer. Kuva: still-kuva Stuttgartissa maaliskuussa kuvatusta trailerista (Oblivia 2017).



Trailerissa luotu asetelma lavastettiin teoksen ennakkokuviin myöhemmin Helsingissä pääosin valmiita pukuja käyttäen. Kuva Oblivia/Saara Autere.

tamasta teoksen ydintunnelman visuaalisoinnista. Pitkäjänteisyys yhteistyössä mahdollisti ryhmän esitysten katsomisessa koetun energian ja intensiteetin mukaantulon ennakkokuvaan vaiheessa, jossa ”mitään visuaalista ei vielä ole käytettävissä”.⁵⁰ Tanssivalokuvan kontekstista lainatuin sanoin, ”[v]alokuvassa ulkoinen yhdennäköisyys ei välttämättä tuota sisäistä näköisyyttä: näennäinen uskottomuus kohteelle voi kuvan sisäisten viestien maailmassa merkitä aitoa uskollisuutta.”⁵¹

Nature Theatre of Oblivian tapauksessa ensimmäiset ennakkokuvat otettiin Stuttgartissa harjoitteluvaiheessa vietetyn residenssin aikana ilman pukusuunnittelijan läsnäoloa tai neuvonpitoa. Esiintyjät valitsivat pukunsa omista matkalaukuistaan löytyvistä vaihtoehdoista. Lyhyt traileri tallentaa paitsi nämä valinnat, myös väläyksen tekoprosessista ja osoittaa, kuinka keskeinen liikemateriaali ja teoksen luonne olivat hahmottuneet kolme kuukautta ennen ensi-iltaa.⁵² Teoksen pukujen tuleva linja oli tässä vaiheessa kuitenkin täysin avoinna. Pukujen valmistuessa ensi-iltaa edeltävän kuukau-

50 Mäki vuoti 2010, 58, suomennos kirjoittajan.

51 Helavuori et al. 1997, 7.

52 Oblivia 2017, traileri katsottavissa osoitteessa <https://oblivia.fi/nature-theatre-of-oblivia/>.



11

den aikana trailerin idea, näyttämöteoksen rinnakkaiseen AR-esitykseen vihreän taustakankaan (green screen) kautta viittaava asetelma lavastettiin uudelleen ennakkoku-

viin, joissa käytettiin tässä vaiheessa suurelta osin valmiita pukuja (kuvat 9-10). Ensi-iltaviikolla Stuttgartissa (kuva 11) ja myöhemmin Helsingissä (kuva 1) otetut teoskuvat sen sijaan mahdollistavat käsityksen luomisen konseptin lopullisesta materialisoitumisesta. Rinnakkain tarkasteltuina nämä välittävät yksityiskohtaisempaa tietoa teoksen eri vaiheista ja vaikuttimista. Pukukonsepti huomioi ajallisesti varhaisimman visuaalisen materiaalin, trailerin tunnelman; keskeiseksi muodostuu ihmishahmoisuus. Jos kuvia on lisäksi saatavilla myöhemmistä esityskerroista, pukukonseptin hahmottaminen muodostuu entistä kattavammaksi. Mahdolliset muutokset puvuissa, jos esimerkiksi vaaleanvihreä paita onkin vaihtunut toiseksi, avaavat lopputuoteajattelun sijaan pukusuunnittelusta sen prosessinomaista luonnetta.

Nature Theatre of Oblivia (2017), ensi-iltaviikon teoskuva. Vasemmalta oikealle esiintyjät Mikko Bredenberg, Annika Tudeer, Anna-Maija Terävä, Timo Fredriksson ja Alice Ferl. Kuva Oblivia/ Daniela Wolf.

Yhteenveto

Tavoitteeni on tässä artikkelissa ollut tutkia, kuinka muistin näkökulma auttaa summaamaan aiempaa pukututkimusta sekä kerimään esiin pukujen ja pukusuunnittelun sisältämää monialaista, yleisestä yksityiskohtaiseen tarkentuvaa teostietoa. Hermeneuttisen spiraalin mukaisesti puvun muistin tapojen, historiamuistin, käyttö- ja käyttäjämuidin, tunne- ja aistimuistin sekä konseptuaalisen muistin määrittäminen ovat syventäneet tulkintaani seikoista, joiden esiintulon ne myös mahdollistavat. 'Esiintulojen' eli havaintojen kautta tapaus-esimerkistäni, pukusuunnittelutyöstäni Oblivia-ryhmän teoksissa, erityisesti *Nature Theatre of Obliviassa*, olen tutkiessani koetellut ja täsmentänyt hahmottamieni muistin tapojen menetelmällistä käyttökelpoisuutta. Vaikka olen pyrkinyt tarkkuuteen, esittämäni neljä puvun muistin tyyppiä ovat sekä niminä että ryhmittelyinä suuntaa antavia, ja toivon niiden toimivan keskustelunavauksena muiden pukututkijoiden suuntaan. Vastaavasti puheenvuoroni kutsuu pohtimaan, mikä puvuissa jää muistin ulottumattomiin.

Artikkelini yksityiskohtaisempi tavoite on lisäksi ollut tuoda esimerkein näkyväksi pukujen ja pukusuunnittelun merkitystä teoskononaisuudelle aikavälillä, joka on usein pidempi kuin vapaan kentän teoksissa pukusuunnittelijan työsopimukseen tyypillisesti merkitty yhden - kahden kuukauden työaikaan vastaava korvaus. Oblivian kanssa toimiessani uuteen teokseen liittyvä, prosessia pohjustava vuorovaikutus on ollut luonnollista. Yhä sujuvampaa yhteistyötä tavoiteltaessa tätäkin on mahdollista kehittää pyrkimällä entistä suunnitellumpaan vuorovaikutukseen. Mahdollisimman varhain mukaan tulevan pukuajattelun uskon olevan teoksen kehittämissä yhteinen etu⁵³. Tukea prosessiin tuo myös jaettu ymmärrys siitä, että joissain tapauksissa pukujen jälkihoitoakin tarvitaan. Oblivian tapauksessa jatkuvuus yhteistyössä on luonut puitteet pukujen elinkaaren seuraamiselle. 'Valmiiden' pukujen korjaamiset ja muutokset eivät ole olleet yllätyksiä tai pettymyksiä, vaan osa pukujen normaalia toimintaa ja siten ennakoitavaa, suunniteltavissa olevaa työtä. Yllättävien haasteiden välttämiseksi freelancer-tuotannoissakin jo alkuperäistä työtä järjestettäessä olisi hyvä pohtia toimintamalleja myös pukujen ylläpitämisen suunnitteluun ja rahoittamiseen.

53 Ks. myös Bugg 2020, 360, 361.

Valitsemani näkökulma sekä tutkijapositio liittävät pohdintani myös keskusteluun nykyesitysten tallentamisen ja tallentumisen periaatteista. Samaan aikaan, kun vapaan kentän teokset havainnoivat ja kiteyttävät nykyhetkeä, niihin palaamisen mahdollisuudet ovat sattumanvaraisia. Aktiivisen vaiheensa ajan esitys on esillä julisteissa, lentolehtisissä ja ohjelmistoesittelyissä, sosiaalisen median päivytyksissä, päivälehtien menotiedoissa sekä kritiikeissä, mutta ilman tietoista tallentamista jäljet haipuvat. Valitessani artikkelini menetelmäksi tekijä-tutkijalähtöisen, itsereflektiota hyödyntävän tutkimuksen, teen näkyväksi toimintaa pienryhmässä esimerkkinä monista vastaavista tarinoista, joiden tulee tulla kerrotuiksi, jotta vapaan kentän teokset varmistavat paikkansa historiassa. Jotta alan itseymmärrys ja historiakäsitys rakentuvat mahdollisimman laaja-alaisiksi, kotimaisessa pukututkimuksessa tarvitaan sekä etabloituneiden 'suurten' että rinnalla kulkevien 'pien-ten' tekijöiden työn analyysia. Molemmissa tapauksissa puku, puvun jäänteet sekä teoskuvat, joissa puvut tai pukujen viitteet näkyvät, ovat käytettävissä olevia välineitä menneiden teosten, tekijöiden ja käytäntöjen tavoittamiseksi.

Lähteet

- Barbieri, Donatella. 2012. "Encounters in the Archive: Reflections on costume." *V&A Online Journal*, Issue 4, Summer. <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-no-4-summer-2012/encounters-in-the-archive-reflections-on-costume/>
- Barbieri, Donatella. 2013. "Performativity and the historical body: Detecting performance through the archived costume." *Studies in Theatre and Performance*, 33(3): 281–301.
- Barbieri, Donatella. 2017. *Costume in Performance. Materiality, Culture and the Body*. London: Bloomsbury.
- Brayshaw, Teresa, Anna Fenemore ja Noel Witts, toim. 2019. *The Twenty-First Century Performance Reader*. Abingdon: Routledge.
- Bredenberg, Mikko. 2020. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 11.8.
- Bugg, Jessica. 2014a. "Emotion and Memory; Clothing the Body as Performance." *Teoksessa Presence and Absence: The Performing Body*, toim. Adele Anderson ja Sofia Pantouvaki, 29–52. Oxford: Interdisciplinary press.
- Bugg, Jessica. 2014b. "Dancing Dress: experiencing and perceiving dress in movement." *Scene*, Critical Costume special edition: 67–80.

Bugg, Jessica. 2020. "Dressing Dance – Dancing Dress: Lived Experience of Dress and its Agency in the Collaborative Process." Teoksessa *The Routledge Companion to Dance Studies*, toim. Helen Thomas ja Stacey Prickett, 353–64. Abingdon: Routledge.

Fensham, Rachel. 2011. "Undressing and dressing up: Natural movement's life in costume." Teoksessa *Dancing Naturally: Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*, toim. Alexandra Carter ja Rachel Fensham, 82–97. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Fensham, Rachel. 2014. "Repetition as a methodology: Costumes, archives and choreography." *Scene*, 2(1+2): 43–60.

Fredriksson, Timo. 2020. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 11.8.

Granö, Päivi. 2001. "Kuvaan merkitty muisti – muistilla merkitty taide." Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki, 238–257. Tietolipas 175. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Helavuori, Hanna-Leena, Jukka Kukkonen, Riitta Raatikainen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa, toim. 1997. *Valokuuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 3/Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 3. Oulu: Pohjoinen.

Helve, Tua. 2018. "Political by Design: Costume Design Strategies within the Finnish Contemporary Dance Productions *AmazinGRace, Noir?* and *The Earth Song*." *Nordic Journal of Dance* 9(1): 14–31.

Helve, Tua. 2019. "Vaaleanvihreä paita Oblivia-ryhmän esityksessä *Nature Theatre of Oblivia* (2017)". *Kuukauden tekstiili*, Tekstiilikulttuuriseuran blogi, syyskuu 2019. <https://www.tekstiilikulttuuriseura.fi/kuukaudentekstiili2019/kuukauden-tekstiili-2019-syyskuu?newKskPage>

Helve, Tua ja Sofia Pantouvaki. 2016. "Sharing 'untamed ideas': process-based costume design in Finnish contemporary dance through the work of Marja Uusitalo." *Scene* 4(2): 149–72.

Isaac, Veronica. 2017. "Towards a new methodology for working with historic theatre costume: A biographical approach focussing on Ellen Terry's 'Beetlewing Dress.'" *Studies in Costume & Performance*, 2(2):115–35, doi: 10.1386/scp.2.2.115_1.

Kjellmer, Viveka. 2016. "Materializing virtual reality: The performativity of skin, body and costume in Tobias Bernstrup's artwork." *Studies in Costume & Performance*, 1(2): 151–61, doi: 10.1386/scp.1.2.151_1.

Malinen, Laura. 2020. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 24.6.

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham & London: Duke University Press.

Mäkivuori, Eija. 2010. "Looking at Oblivia through the lense", teoksessa *Entertainment Island 6. Book*, toim. Annika Tudeer. Helsinki: Oblivia.

Oblivia. 2017. "*Nature Theatre of Oblivia* trailer" by Oblivia/Meri Ekola. <https://vimeo.com/213833411>

Oblivia n.d. "Nature Theatre of Oblivia." Viitattu 22.11.2019. <https://oblivia.fi/nature-theatre-of-oblivia/>

Oksanen-Lyytikäinen, Johanna. 2015. "Puku taiteena ja työväliseenä: Näyttämöpuvun merkitys kolmessa oopperaproduktiossa." Väitöskirja. Helsingin yliopisto.

Pantouvaki, Sofia. 2014. "Costume in the Absence of the Body." Teoksessa *Presence and Absence: The Performing Body*, toim. Adele Anderson ja Sofia Pantouvaki, 101–27. Oxford: Interdisciplinary press.

Reynolds, Dee ja Matthew Reason. 2012. *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol: Intellect.

Terävä, Anna-Maija. 2020a. Henkilökohtainen tiedonanto kirjoittajalle 25.2.

Terävä, Anna-Maija. 2020b. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 11.8.

- Trencheva, Elena ja Sofia Pantouvaki. 2015. "A Stitch in Time: Film Costume as a Narrative Tool beyond Time Linearity." Teoksessa *Time Travel in Popular Media*, toim. Matthew Jones and Joan Ormrod, 219–32. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co. Inc.
- Trimingham, Melissa. 2017. "Agency and Empathy: Artists touch the Body." Luku 5 teoksessa *Costume in Performance. Materiality, Culture and the Body*, toim. Donatella Barbieri, 137–65. Lontoo: Bloomsbury.
- Tudeer, Annika, toim. 2010. *Att vara cool i barer. 10 år med Oblivia*. Helsinki: Oblivia.
- Tudeer, Annika. 2020a. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 24.2.
- Tudeer, Annika. 2020b. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 2.3.
- Tudeer, Annika. 2020c. Henkilökohtainen sähköposti kirjoittajalle 11.8.
- Uusitalo, Marja. 2014. Haastattelu 25.11., Helsinki. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Uusitalo, Marja. 2016a. Haastattelu 21.1., Helsinki. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Uusitalo, Marja. 2016b. "Nomadin jengistä." Teoksessa *20 vuotta tanssia Nomadin matkassa*, toim. Olli Ahlroos, 83. Helsinki: Alpo Aaltokoski Company ja Arja Raatikainen & Co.
- Weckman, Joanna. 2009. "Puku ja tutkimus". Teoksessa *Näkyvää ja näkymätöntä*, toim. Laura Gröndahl, Pentti Paavolainen & Anna Thuring, 172–199. Näyttämö & Tutkimus 3. Teatterintutkimuksen seura. <http://teats.fi/julkaisut.html>
- Weckman, Joanna. 2013. *Teatterimuseon pukukokoelman konsultointiprojekti. Loppuraportti 19.10.* Luku "Pukukokoelman rakenne ja nykyinen tilanne". Julkaisematon PDF kirjoittajan hallussa.
- Weckman, Joanna. 2015a. "'Kun jonkun asian tekee, se pitää tehdä täydellisesti' – Liisi Tandefelt pukusuunnittelijana 1958–1992." Väitöskirja. Aalto-yliopisto.
- Weckman, Joanna, toim. 2015b. *Unelmien kuteita. Epookkipukujen historiaa Suomessa*. Teatterimuseon verkkojulkaisuja 3.
- Weckman, Joanna. 2019. "Pukututkija kohtaa mustan hevosen." *Kuukauden tekstiili*, Tekstiilikulttuuriseuran blogi, marraskuu 2019. <https://www.tekstiilikulttuuriseura.fi/kuukaudentekstiili2019/kuukauden-tekstiili-2019-marraskuu?newKskPage>



TOPI VAINIKAINEN

MUISTAMISEN NÄYTTÄMÖLLÄ

Muisteleminen dramaturgisena elementtinä
Pirkko Saision *Baikalin lapsissa*

Abstrakti

Artikkelissani analysoin, miten 1970-luvun taistolaista liikettä muistetaan Pirkko Saision näytelmässä *Baikalin lapset*. Analyysissäni keskityn muistamisen tematiikkaan: kuinka henkilöt jäsentävät suhdettaan menneisyyteensä. Näytelmän draamallinen näyttämö hahmottuu monimuotoiseksi muistamisen näyttämöksi, jossa on samanaikaisesti läsnä useita ajallisia kerrostumia.

Abstract

In my article, I analyse how taistoism, a Finnish communist movement of the 1970s, is reminisced in the play *Baikalin lapset* ("The Baikal Children") by Pirkko Saisio. My analysis focuses specifically on the thematics of remembering: how the characters of the play discern their relationship to their past. The play's dramatic stage unfolds as a complex stage of remembering where several temporal layers are present at once.

Menneisyyteensä ei pääse sisälle. Siitä kai on kysymys. Sanat muistaa, mutta ei ajatusta. Hajutkin muistaa. Ja sitä kautta tunnelmat. Ja tunteet. Mutta ne hajoo käsiin, niinkun jotkut seitit.¹

Kirvesmies Leon repliikki Pirkko Saision (s. 1949) näytelmässä *Baikalin lapset* (2003)² kuvaa hyvin menneisyyteen kurkottamista. Menneisyyteen ei enää ole konkreettista paluuta, vaikka se on osaltaan aistittavissa pieninä sirpaleina: muistettuina sanoina, hajuina, tunteina. *Baikalin lapsissa* menneisyyteen kurkottaa ystäväjoukko, jota yhdistää toimiminen 1970-luvun taistolaisessa liikkeessä. Näytelmä altistaa ajatukselle pääsemisestä sisään menneisyyteen: se mahdollistaa draamallisella näyttämöllään henkilöilleen pääsyn menneisyyteensä, kun heidän silmiensä eteen saapuvat ruumiillistuneina heidän nuoret vastineensa - heidän lastensa välityksellä.

Baikalin lapset sijoittuu proosaa ja draamaa kirjoittaneen Saision tuotannossa toistuvaan muistin problematiikkaa analysoivaan juonteeseen. Esimerkiksi 1990- ja 2000-lukujen taitteen molemmin puolin hän tarkasteli autofiktioin keinoin Pirkko Saisio -nimisen henkilön vaiheita.³ Kirjallisen työnsä lisäksi Saisio on toiminut muun muassa näyttelijänä, ja hänen oman tuotantonsa kanssa keskustelevat kiinnostavasti hänen roolityönsä Heini Junkkaalan dramatisoimissa ja ohjaamissa dokumenttiteatteriesityksissä *Odotus* ja *Valehtelijan peruukki*, jotka käyttävät materiaalinaan Saision ja näyttelijä Marja Packalénin omaelämäkerrallisia tarinoita.⁴ Sekä Saision omaa

1 BL 200.

2 *Baikalin lapset* sai kantaesityksensä KOM-teatterissa vuonna 2002. Tässä artikkelissa käytän teoksesta sen painettua versiota vuodelta 2003. Viitteissä käytän teoksesta lyhennettä BL.

3 Saision romaanit *Pienin yhteinen jaettava* (1998), *Vastavalo* (2000) ja *Punainen erokirja* (2003) muodostavat trilogian, jossa käydään fragmentaarisesti läpi päähenkilön elämäkerta. Kattavan analyysin trilogiasta tarjoaa Koivisto 2011. Saisio on myös kokeillut omaelämäkerrallisuuden rajoja kirjoittamalla kahden salanimensä, Jukka Larssonin ja Eva Weinin, nimissä näiden fiktiivisten kirjailijoiden omaelämäkerraksi paikantuvia teoksia. Pirkko Saision, Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannoista ks. Kivilaakso 2015, Weinin tuotannosta ks. myös Haasjoki 2012.

4 *Odotus* ja *Valehtelijan peruukki* ovat molemmat KOM-teatterin esityksiä. *Odotusta* esitettiin vuosina 2009–2011. *Valehtelijan peruukki* tuli ensi-iltaan syksyllä 2019 ja sen esitykset jatkuvat.

tuotantoa että hänen elämänsä perustuvia roolitöitä yhdistää niiden muistia problematisoiva käsittely: ihmisen muisti todetaan avoimesti rajalliseksi, jolloin faktan ja fiktion välinen raja osoittautuu hämäräksi.

Kutsun artikkelissa *taistolaiseksi liikkeeksi* Suomen Kommunistisen Puolueen (SKP) oppositioon samastunutta ryhmittymää, joka sitoutui Neuvostoliitossa toteutettuun kommunismiin tulkintaan. Se piti omasta mielestään kiinni puolueen aatteellisesta perinteestä eikä hyväksynyt puolueessa enemmistössä olevien liikkumista kohti länsimaissa yleistynyttä Neuvostoliitosta etäisyyttä ottavaa eurokommunismia.⁵ On kuitenkin huomattava, ettei ”taistolaisuutta” voi palauttaa yksin esimerkiksi SKP:n jäsenyyteen. Taistolaisuuden psykohistoriaa tutkinutta Jukka Relanderia lainatakseni pitäisikin puhua useammista taistolaisuuksista, joita muodostui perinteisten työläiskannattajien, nuorisoliittolaisten ja kulttuurityöläisten ympärille.⁶ Nimi sai alkunsa sanaleikistä eli viittauksesta liikkeen johtohahmona pidettyyn SKP:n varapuheenjohtaja Taisto Sinisaloon, mutta siitä se on vähitellen laajentunut laajempaan kielenkäyttöön neutraaliksi yleisnimeksi. Tutkimuksessa käsitettä on käytetty yksimielisesti jo ainakin 1990-luvun alusta alkaen.⁷

Saisio on maininnut itsekin kuuluneensa taistolaiseen liikkeeseen niin teatterikoululaisena kuin myöhemmin ammatissa olonsa aikana, muun muassa kuuluessaan Kulttuurityöntekijäin Liittoon. Hänet määriteltiin varhaistuotantonsa, esimerkiksi romaanien *Elämänmeno* (1975) ja *Sisarukset* (1976), perusteella työläiskirjailijaksi, mihin hän

5 Vedenjakajana liikkeen synnyssä nähdäänkin usein Prahan kevään tapahtumien tukahduttaminen vuonna 1968. Euroopan niin kutsuttu itäblokki, Varsovan liiton jäsenmaat Neuvostoliiton johdolla, miehitti tuolloin liittoon kuuluneen Tšekkoslovakian vastustaakseen maan liberalisoituvaa kommunismin tulkintaa. SKP tuomitsi valtauksen, mutta puolueen vähemmistö yhtyi lopulta Neuvostoliiton kantaan pitäen valtausta tarpeellisena sosialismin puolustamisena; tällä tavoin taistolaisuus on yhteydessä ”luokkakantaiseksi” kommunistiksi identifioitumiseen. Relander 1999, 191; Suominen 1997, 186.

6 Relander 1999, 191.

7 Ks. esim. Hyvärinen 1994; Relander 1999; Kontula 2004; Miettunen 2009, 189–199; Lahu 2015; Lehtonen & Hyttinen 2020. Vrt. Kallinen 2000, 7–8.

aluksi myös itse mielellään samastui.⁸ Myöhemmin Saisio on käsitellyt taistolaisuutta teoksissaan, joista näkyvin on *Baikalin lasten* ohella samoihin aikoihin ilmestynyt *Punainen erokirja*.⁹

Artikkelini keskiössä on siis *muisteleminen*, jonka näen kurottamisena kohti *muistamista*. Historiantutkija Katja-Maria Miettunen kirjoittaa, kuinka ”henkilö muistaa mitä muistaa mutta muistelee mitä haluaa muistella.”¹⁰ Muisteleminen on siis hallittua toimintaa, johon liittyvät muistelijan oma positio ja valikointi. Muistelijä luo muistoilleen merkityksen, kun hän kokoaa hajanaiset muistikuvansa tarinaksi. Tarinan osat ovat yksilöllisen prosessin jäljiltä eittämättä värittyneitä tai jopa seipitettyjä.¹¹

Edustavana esimerkkinä muistelusta tarinankerrontana on juuri artikkelin alussa mainitsemani kirvesmies Leon repliikki: kun menneisyyteen ei konkreettisesti ole paluuta, on kuva menneisyydestä rakennettava ajoittain hajanaisista seiteistä. Draama vahvasti dialogiin perustuvana kirjallisuudenlajina mahdollistaa useamman tällaisen muistiprosessin tuomisen yhteen. Useamman muistiprosessin ollessa dialogissa keskenään mahdollistuu myös laajemman synteetin tekeminen. Tässä artikkelissa hahmotankin osaltaan sitä, millainen kuva taistolaisuudesta syntyy yksittäisten muistiprosessien kerrostuessa näytelmän dramaturgiassa.

Artikkelissani pohdin draama-analyttisen lähiluvun avulla muisteleminen dramaturgisena elementtinä. Pohdin, millä tavoin muisteleminen käytetään taistolaisuuden analyysin apuvälineenä. Katson, että näytelmän sisään rakentuu erilaisia esityksiä, jotka näytelmän kokonaisuudessa kerrostuvat ja joita *katsellaan*. Näen muistelun tarjoavan mahdollisuuden kerrostaa ja kommentoida samanaikaisesti useita

8 Saision osallistuminen taistolaiseen liikkeeseen nousee vahvasti esiin Pentti Paavolaisen (1999) toimittamassa Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun entisten opiskelijoiden haastatteluihin perustuvassa teoksessa *Aikansa häikäisevä peili*. Ks. Saisio 1999. Saisiosta työläiskirjailijana ks. Kivilaakso 2015, 5–7; Elävä arkisto 2008. Teatterikoulun opettajien ja opiskelijoiden poliittisesta orientoitumisesta ks. Kallinen 2004; taistolaisesta liikkeestä teatterissa ks. Seppälä 2010, 308–309.

9 Kyseiset teokset keskustelevat keskenään enemmänkin: *Baikalin lapset* esiintyy *Punaisessa erokirjassa* teoksena, jota Pirkko Saisio -niminen päähenkilö kirjoittaa.

10 Miettunen 2009, 18.

11 Miettunen 2009, 18.

ajan tasoja. Menneisyyttään muistelevien henkilöiden avulla näytelmä analysoi taistolaisuutta nykyhetkestä käsin. Taistolaisuutta käsitellään myös epäsuoremmin rakentamalla simultaanisen dramaturgian avulla analogiasuhdetta nykyajan radikaaliin liikkeeseen.

Artikkelini koostuu kolmesta osasta, jotka osaltaan rakentavat kokonaisanalyysiäni näytelmästä. Ensin, osassa ”Kerrostuvat ajat”, erittelen näytelmän yleistä dramaturgista rakennetta suuntaamalla huomioni näytelmän simultaaniseen tapaan kerrosta nykyhetki ja menneisyys. Osissa ”Syteen menevä Saviooppera” ja ”Todellisuutta kameran linssin läpi” syvennän simultaanisen dramaturgian analyysiä tarkastelemalla näytelmässä hahmottuvia näytelmä näytelmässä -rakenteita, joissa osaltaan rakennetaan rinnastuksia aikojen välillä. Esimerkkien avulla pohdin, mitä muistelemissella näytelmässä saavutetaan.

Kerrostuvat ajat

Baikalin lasten kehystarina sijoittuu yhteen iltaan ja vain muutama paikkaan, ensisijaisesti omakotitaloon Helsingin Puu-Käpylässä, jonka ohella tapahtumapaikkoina ovat muun muassa sairaala ja ratapiha. Ajan ja paikan koherenssi liittävät näytelmän keskeiseen näytelmäkirjallisuuden traditioon: useat klassikonäytelmät sijoituvat ajallisesti rajattuun tilaan, esimerkiksi yhteen iltaan ja yöhön, jolloin syntyy illuusio esitystapahtuman konkreettista kestoa pidemmästä ajasta.

Baikalin lasten keskiössä on kuusihenkinen ystäväporukka. Ystäväporukan jäsenistä puolet on taiteilijoita (kirjailija Pena, teatteriohjaaja Vimppa, dokumenttiohjaaja Mantsu), kaksi edustaa opiskelijaliikkeen kautta taistolaiseen liikkeeseen mukaan tulleita ja myöhemmin korkean statuksen asemaan nousseita (lääkäri Krisse ja ministeri Taru) ja yksi perinteistä työväenammattia (kirvesmies Leo). Heidän rinnalleen asettuvat lapset edustavat pitkälti vanhempiansa taustoja, mikä mahdollistaa heidän kahdentumisensa edustamaan myös nuoria vanhempiaan: Penan poika Ottokin on tarinankertoja, television talk show -isäntä, Vimpan ja Mantsun tytär Tanja dokumenttiohjaaja, Krissen ja Leon tytär Herta lääketieteen opiskelija ja Tarun ja Leon tytär Riikka valtiotieteen opiskelija. Tarun ja Leon pojalle Jurille

ei kuitenkaan ole mainittu muuta tehtävää kuin ”harrastajanyrkkeilijä”.

Kehystarinaaan heijastuu paikkoja menneisyydessä, esimerkiksi kokoushuoneisto ja Itä-Berliini 1970-luvulla sekä kehystarinan käpyläläistalo 1990-luvulla. Paikat ja ajat ovat kuitenkin läsnä nimenomaan nykyhetken näyttämön kautta. Näin syntyy kerroksellisuutta, jota kutsun *muistamisen näyttämöksi*. Muistamisen näyttämöllä keskeisintä ei ole menneisyydessä tapahtunut sinällään - vaikka menneisyyden tarkkojen tapahtumien selviäminen on sekin dramaturgialle olennaista - vaan yhtä lailla menneisyyden vaikuttaminen nykyhetkessä ja henkilöiden suhde siihen.

Baikalin lasten muistamisen näyttämöllä muisteleminen tuodaan esiin menneisyyden konkreettisenä tunkeutumisena nykyhetkeen. Nykyhetkeä elävät henkilöt kohtaavat näytelmän maailmassa menneisyydessä eläneen vastineensa, jotka jo tekstin tasolla on määritelty heidän lastensa esittäviksi. Arkijärjellä ajateltuna yliluonnollisesta kokemuksesta tulee keskeinen tarinankerronnan väline:

LEO

Minä vaan. Leo.

VIMPPA

Peremmälle! (Penalle) Mitä se yksin tulee? Onks niil taas jotaki?

LEON ÄÄNI

Köyhät teillä on aina keskuudessanne. Mutta taide...

JURIN ÄÄNI (LEO NUORENA)

... kuuluu kansalle.

VIMPPA

Mitä?

PENA

Mitä?

VIMPPA

Mitä? Ei mitään. Tuli vaan... mieleen. Ei mitään.

LEO

Taide kuuluu kansalle. Sanottiin aikanaan. Pitkästä aikaa. Ja niin edelleen.

VIMPPA

Pitkästä aikaa. Joo. Et o muuttunu. Joo. Taide on...

TANJAN ÄÄNI (VIMPPA NUORENA)

... proletariaatin omaisuutta.

VIMPPA

Mitä?¹²

Lainaus on ensimmäinen varsinainen kohta, jossa näytelmän nykyhetkeen liittyy kaikuja menneisyydestä. Kuten lainauksesta voi huomata, näytelmän henkilöt aluksi ihmettelevät ääniä, joilla nuoret Leo ja Vimppa jatkavat nykyhetken Leon ja Vimpan virkkeitä. Rakennelma, jossa eri henkilöiden vanha ja nuori variaatio jatkavat toistensa virkkeitä tai esittävät saman kysymyksen, toistuu näytelmän edetessä usein kohtauksen sisäisen kommentoinnin mahdollistavana välineenä tai siirtymäkeinona eri kohtausten välillä.

Liitän näytelmän kerrostuvat ajat simultaanisen dramaturgian traditioon. Näyttämön simultaanisuus on pitkään hahmottunut nimenomaan näyttämön visuaalisena ja ohjauksellisena tehokeinona.¹³ *Baikalin lapsissa* simultaanisuus on sen sijaan alusta lähtien myös kirjallinen strategia, ja simultaanista dramaturgiaa hyödyntävänä näytelmänä näyttämölliset ja tekstuaaliset keinot kietoutuvat yhteen. Henkilö-

12 BL 27.

13 Pentti Paavolainen (1987, 128–134) tuo esiin näyttämön simultaanisuuden edustavina esimerkkeinä muun muassa keskiaikaiset legenda- ja kärsimysnäytelmät, myöhemmät Shakespearen näytelmät ja modernimmassa teatterissa Erwin Piscatorin näyttämön teknisten mahdollisuuksien kokeilut 1920-luvulla ja Vsevolod Meyerholdin Sergei Eisensteinin elokuvista inspiroituneet kokeilut sekä Bertolt Brechtin teatterin, jossa montaasien rakentaminen on keino siirtyä sujuvasti kohtauksesta sitä kommentoivaan lauluun.

hahmojen dubleeraaminen eli kahdentaminen, esimerkiksi henkilöahmon kahden eri ikäkauden tai luonteenpiirteen jakaminen kahdeksi erilliseksi näyttämöhahmoksi, ei ole teatterissa toki mitenkään tavatonta, mutta *Baikalin lasten* omaleimaisena piirteenä voi pitää nimenomaan nykyhetken vanhempien nuorten vastineiden ja heidän lastensa yhdistämistä jo draaman kudoksessa.

Simultaanisen dramaturgian yhteydessä esiintyy usein ohjauksen käsite montaasi. Teatterintutkija Pentti Paavolainen pitää teatterissa käyttökelpoisena montaasin perustyyppinä simultaanimontaasia eli samanaikaisleikkausta, jossa yhdistyvät samanaikaisesti kaksi tilannetta tai toimintaa tai sitä, että samalle näyttämölle yhdistetään eri tilanteista otettuja toimintoja tai repliikkejä.¹⁴ Tällainen rakenne on havaittavissa *Baikalin lapsissa*: eri ajoissa tapahtuvat toiminnot on yhdistetty samaan hetkeen niin, että syntyy illuusio niiden tapahtumisesta samaan aikaan. Näin myös konkreettinen ”aikojen yli” puhuminen on draamallisella muistamisen näyttämöllä mahdollista.

Teatterintutkija Freddie Rokem on dramaturgista analyysiä käsittelevässä artikkelissaan todennut teatterillisen kommunikaation perustuvan erilaisiin katsomisen muotoihin. Siinä missä teatteriesitys tapahtuu katsojan katsoessa katsomosta tapahtumia näyttämöllä, on näyttämön fiktiivisessä maailmassa usein toinen henkilöahmo, joka katsoo samaa tapahtumaa.¹⁵ Näin katsoja ikään kuin peilautuu näyttämön fiktiiviseen maailmaan.

Simultaanisen dramaturgian avulla *Baikalin lapsiin* muodostuu tietynlaisia esityksen sisäisiä esityksiä. Näytelmän dramaturgiaa voidaan hahmottaa kolmen tason kautta, jotka kehittyvät toistensa ympärille. Sisimpänä on menneisyyden taso, joka tulee näkyviin nykyhetken näyttämön kautta: nykyhetken muistamisen näyttämöllä nykyhetken henkilöt todistavat menneisyyden tunkeutumista nykyhetken tilaan.¹⁶ Nykyhetken tason ympäriltä hahmottuu vielä kolmas taso, jota määrittää dokumenttiohjaja Mantsun läsnäolo.

14 Paavolainen 1987, 134; Ks. myös Heinonen 2003, 194.

15 Rokem 2003, 109–110.

16 Vrt. Rokem 2005, 250–251.

Mantsu nousee erityiseksi peilihahmoksi, joka sekä elää useita ajan tasoja että tarkkailee niitä ulkoa päin. Tässä tapauksessa peilin ohella onkin hyvä tuoda esiin kamera mahdollisuutena tarkastella myös nykyhetken näyttämöä. On olennaista huomata, ettei Mantsulla - kuten ei myöskään ”ugrikirjailija” Djuna Orbenkolla - ole menneisyyteen sijoittuvissa jaksoissa nuorta vastinetta samalla tavoin kuin muilla näytelmän henkilöillä. Nykyhetki ja menneisyys liudentuvat kiinnostavalla tavalla, kun henkilöt ovat samoina toimivina ruumiina läsnä molemmissa ajoissa. Huomion kiinnittää se, että Mantsun kerrotaan kuvaavan Djunaa sekä alun nykyhetkeen sijoittuvassa prologissa että 1970-luvulle sijoittuvassa menneisyyden kohtauksessa.¹⁷ Näin syntyy suora yhteys eri aikojen välillä. Palaan hahmottamaani dokumenttiprojektiin vielä myöhemmin.

Mantsun kamera hahmottuu konkreettista konetta laajemmaksi katseeksi. Mantsu on osaltaan metatason katsoja, joka sijoittuu fiktiivisten katsomistasojen uloimmalle kehälle. Muihin hahmoihin nähden ulompana sijaitessaan hänen hahmonsa saa jumalallisia piirteitä. Jumala-aspektiin viitataan näytelmässä kiinnostavasti suoraan Krisseen kuvaillessa Mantsua. Seuraavassa katkelmassa esiin nousevaan keskusteluun on päädytty, kun on paljastunut Krissen lääkitsevän MS-potilasta liikaa, jotta tämä välttyisi suuremmalta tuskalta.

MANTSU

Ethän sä ole lääkäri ollenkaan. Sähän olet jumala.

KRISSE

En minä ole jumala. Mä olen lajitoveri, joka sattuu tietään oman lajinsa elinehdoista vähän enemmän ku jotkut muut. Mulla on valta auttaa ihmistä rajan yli, kun se ei itse osaa. En mä jumala ole. Mä olen humanisti. Sinä olet jumala, Mantsu.

17 Vrt. BL 9 & BL 91.

MANTSU

Minä? Missä mielessä minä olen jumala? Mähän en ole elämässäni tehny muuta ku tarkkaillut ja...

KRISSE

... fokuoinut. Etsinyt näkökulmaa. Eiks se ole jumalan hommaa tänä päivänä: panna lasi silmänsä ja maailman väliin ja tarkkailla. Fokusoida. Vittu. Ja jättää kaikki ennalleen. Filosofoida vähän. Olla ylevä. Ilmaista itseään sen verran epäselvästi että kaikki luulee viisaaks. Salaviisaaks vieläpä.

[- -] Sä olet, Mantsu, väistäny elämässäs monenlaisia asioita, niinhän sä itse sanoit, pysyäkses hengissä. Kerjäläislapsia muun muassa. Koko Suomihan tuntee sun kosketavat ja esteettiset dokumenttiset. Nehän tulee uusintoina telkkarista vähintään joka toinen pääsiäinen. Niissä kiitettyy järkyttävällä mutta lyyrisellä vimmallalla maailman kärsimys... suora lainaus Jukka Kajavalta. Yhtä asiaa mun on tehny mieli kysyä sulta, mutta en ole koskaan kehdannu. Nyt kehtaan. Kun sun kameras lähestyy hienovaraisesti ja hellästi... suora lainaus taas... semmosta pientä mustaa luurankoa, jonka silmissä pyörii kärpäset, niin mitä sä teet sen jälkeen, kun sun sormes on painanu off-nappulaa?

[- -]

MANTSU

Mitä mä teen? Missä mielessä? Mitä mä teen? Yritän jatkaa elämäni tietenkkin. Menen suihkuun ja otan kylmän kaljan, jos sellanen on saatavilla. Ei mun fiilistelyni auta yhtään ainoaa nälkäänäkevää. Tai valkoisen miehen syyllisyydentunto, jos sä sitä ajat takaa.

KRISSE

Ja sä jätät sen kylmästi siihen vaan ja lähdet suihkuun? Et anna sille esimerkiksi leipäpalaa?

MANTSU

Ei armosta annettu leipäpala pelasta maailman lapsia nälkäkuolemalta. Nälkiintyminen on rakenteellinen kysymys. Rakenteisiin meidän pitää vaikuttaa eikä sentimentaaliin yksityiskohtiin.

KRISSE

Eli sinä olet jumala. Et anna leipäpalaa nälkäiselle, ellet pysty vakuuttamaan itteäs, että sä teollas horjutat maailman epäoikeudenmukaisuuden rakenteita.¹⁸

Jumalallisuus on tässä kohtaa ymmärrettävä nimenomaan dramaturgisisessa mielessä kaiken näkeväksi katseeksi. Tämän ”jumalan” tehtävänä ei ole konkreettisesti puuttua muiden toimintaan. Toisaalta Mantsun kutsuessa Krisseä jumalaksi hän viittaa siihen, kuinka Krissellä on lääkärinä mahdollisuus päättää toisen ihmisen oikeudesta elämään. Krissen sanoissa on mukana myös ajatus taiteen tekemisen ehdoista, mihin Mantsu suhtautuu toisin kuin Krisse. Dokumentaristin vastuuseen palaan vielä myöhemmin tässä artikkelissa.

Tarkasteltaessa näytelmän eri ajallisia katsomistasoja on kiinnitettävä erityistä huomiota näytelmän nykyhetken nuoriin henkilöihin. He ovat erilaisilla merkityksillä koodattuja dramaturgisia elementtejä, samaan aikaan välineitä menneisyyden esittämisessä ja omia persooniaan omien ongelmien keskellä. Näin heissä ruumiillistuu menneisyyden ja nykyisyyden suhde. Eräänä dramaturgiassa toistuvana tapana liikkua sisimmän menneisyyden ja sitä ympäröivän nykyhetken tason välillä on rakentaa toistoa. Tällainen hahmottuu esimerkiksi toisesta kohtauksesta, jonka avaava Riikan eli nuoren Tarun kysymys on identtinen edeltävän kohtauksen päättävän Oton kysymyksen kanssa:

Toinen kohta on Tarun, Vimpan, Krissen, Penan ja Leon yhteinen muisto, joten hekin kaikki paikalla. Niin myös äänetön Mantsu.

18 BL 135-137.

RIIKKA (TARU NUORENA)
Kuka on Djuna Orbenko?

TARU
En kysyny. Te muistatte väärin. Kyllä mä tiesin.

KRISSE
Ehän tienny. Mutta älä välitä, en mäkään. Mä olin vaan.¹⁹

Kohtaukseen on siirrytty leikkauksella nykyhetkestä, jossa on paljastunut Vimpan piilottaneen joinain aamuina sanomalehden mieheltään Penalta. Syyksi tähän on paljastunut se, että lehdessä on kerrottu kirjailija Djuna Orbenkon olevan Suomessa. Kummankin sukupolven esittäessä saman kysymyksen menneisyyden ja nykyisyyden välinen analogia korostuu. Samalla nykyhetken vanhemmat henkilöt pääsevät kommentoimaan omaa menneisyyttään, tässä tapauksessa tietämättömyyttään.

Baikalin lasten moniaikaisessa muistamisen näyttämössä nykyhetki korostuu, sillä ainoastaan nykyhetkeä elävät henkilöt pääsevät kommentoimaan menneisyyttä. Nykyhetken henkilöiden nuoret vastineet eivät siis kommentoi vanhentuneiden vastineidensa toimintaa, vaan tämä on näytelmässä mahdollista heidän nykyhetken lapsilleen. On erityisen kouriintuntuva, että menneisyys on ruumiillistettu omaan lapseen, joka konkreettisesti on ”omaa lihaa ja verta”, itsestä tullut, mutta erilliseksi kasvanut.

Syteen menevä Saviooppera

Teatteriohjaaja Vimppa on näytelmässä tekemässä väitöskirjaa, jossa hänen tarkoituksenaan on analysoida näyttämöllisen eleen ja repliikin välistä ristiriitaa. Projekti on luonteeltaan taiteellista tutkimusta: siihen sisältyy kirjallisen osan lisäksi Vimpan ja hänen miehensä Penan yhteistyössä kirjoittama seitsemänkymmentäluvusta

¹⁹ BL 43.

kertova ooppera. Tekeillä olevaa oopperalibrettoa kutsutaan näytelmässä Savioopperaksi. Savioopperasta ei varsinaisesti kerrota näytelmän edetessä juuri mitään konkreettista. Sen lähtökohdiksi mainitaan ei-realistisuus:

VIMPPA

[- -] Seitsemänkymmentälukua ei voi käsitellä realistisesti, koska se piti sisällään niin monta [- -] antagonistista ristiriitaa... joita mä sitten ikään kuin käsittelen kirjallisessa osassa. Paikallistan... no sä ymmärrät... tän ristiriidan eleen ja repliikin väliseksi [- -].²⁰

Antagonistinen ristiriita tulee Vimpan mukaan esiin silloin, kun puhutaan toista kuin mitä käytännössä tehdään.²¹ Palaan tähän ajatukseen artikkelissani vielä useamman kerran.

Nimensä perusteella Saviooppera hahmottuu viittaukseksi kahteen ooppera-päätteiseen teokseen: Bertolt Brechtin kirjoittamaan ja Kurt Weillin säveltämään *Kolmen pennin oopperaan/Kerjäläisopperaan* (1928) ja Arvo Salon kirjoittamaan ja Kaj Chydeniuksen säveltämään *Lapualaisopperaan* (1966). Molemmat näistä kuuluvat erottamattomana osana suomalaiseen teatteritraditioon. *Lapualaisopperaa* on pidetty usein nimenomaan sukupolvikokemuksena ja kuusikymmentälukulaisuuden symbolina, joka edusti vielä jotakin yhteistä kokemusta ennen radikalismien hajaantumista eri suuntauksiin ja kaiken (puolue)politisoitumista.²² Kuten 1930-luvun fasistista Lapuan liikettä kuvannut *Lapualaisoppera*, myös Saviooppera pyrki jonkinlaiseksi ideologisen liikkeen analyysiksi.

20 BL 29-30.

21 Huomionarvoista on, että antagonistinen ristiriita esiintyy käsitteenä myös kommunistisessa terminologiassa kuvaamassa peruseduiltaan toisiinsa nähden sovittamattomassa suhteessa olevien yhteiskuntaryhmien tai -luokkien välisiä ristiriitoja. Esimerkiksi Neuvostoliitossa julkaistun, Otto Wille Kuusisen päätoimittaman oppikirjan *Marxismien-leninismien perusteet* (1960) mukaan tämä ristiriita voi poistua ainoastaan sosialistisen vallankumouksen avulla. Ks. Kuusinen et al. 1960, 80-81. Käsitteen tuominen tähän yhteyteen ankkuroi osaltaan näytelmän menneisyyden aatteen käsittelyyn ja osin ironisoi sitä.

22 Ks. Miettunen 2009, 148-152.

On kiinnostavaa, että Vimppa ja Pena haluaisivat lähestyä aihetta nimenomaan ei-realistisesti, vaikka etsivät siihen virikkeitä ja jopa repliikkejä todellisuudesta.

TARU

Mitä niin paha me saatiin aikaan, että kaikki meitä vihaa? Vieläkin, vai vihaako? Vai itsekö me itseämme vihataan? Miksi? Mitä meille tapahtui?

VIMPPA

Pena! Kynä. Kynä, Pena, nopeesti. Pa ylös toi. Toi on meidän oopperan keskeinen kysymys.

TARU

Marginaalista huudettiin ja marginaalissa toimittiin. Raha- ja valtavirtojen ulkopuolelta. Ja mitä me sieltä aidan raosta nyrkit savessa vaadittiin?

VIMPPA

Ylös Pena. Toi kielikuva myös. Toi on hyvä.²³

Edeltävässä lainauksessa voi nähdä tekeillä olevan Savioopperan nimen synnyn. ”Nyrkit savessa” -ajatus liittyy itse tekemiseen, ideaaliin tapaan toimia eikä vain puhua. Paradoksaalisesti tämä lause on kuitenkin jäänyt osaltaan korulauseeksi. Näin on havaittavissa Vimpan paikallistama eleen ja repliikin välinen ristiriita: puhutaan toista kuin mitä lopulta tehdään. ”Nyrkit savessa” -ajatus vie myös tulkitsemaan Savioopperan ja *Lapualaisoopperan* välistä suhdetta. *Lapualaisoopperan* keskeinen anti on yhden ideologisen liikkeen, fasistisen Lapuan liikkeen, analyysi, mutta sitä ei tee tämä liike itse, vaan heitä arvosteleva seuraava sukupolvi. Saviooppera taas on liikkeen itsensä omaa analyysiä, ja se asettaa kysymykset toimijoille itselleen, kuten seuraavaksi tuon esiin.

23 BL 113.

On huomionarvoista, että kohtaukset, jotka ovat jonkinlaisia Savioopperan kohtauksia, on aina merkitty unikuviksi, joten niitä määrittää unen logiikka. Kymmenenessä kohtauksessa, jonka avaava parenteesi nimeää nimenomaan Vimpan uneksi, ”joka on yhtä kuin Saviooppera”, Vimppa käy dialogia kuoron kanssa, mitä Pena rinnalla kommentoi.²⁴ Myös yhdestoista kohtaaus alkaa unella, tällä kertaa Penan painajaisella. Siihen sekoittuu edellisen kohtauksen lopussa mainittu ovikellon sointi ja Djuna Orbenkon saapumisen odotus. Kohtaukseen sisältyy Penan aaria, joka sisällöllisesti koostuu eri ruoka-aineiden luettelusta - tämä osaltaan parodioi *Baikalin lasten* nykyhetkeä, jossa on kuvattu erityisesti Penan puhumana ruokia, joita hän on valmistanut.

Projektin ongelmat lähtevät muodon ja sisällön ristiriidasta: Vimppa ja Pena kamppailevat sen kanssa, kuinka menneisyys tulisi tuoda näytteille. He ovat valinneet oopperalleen muodon, jota eivät hallitse:

VIMPPA

(*puhuen*) Tää on lähteny elämään omaa elämäänsä, Pena. Me ei hallita tätä oopperaa, tämä asettaa kysymykset meille.²⁵

Vimpan repliikki on oopperan kokonaisuudessa merkitty puherepliikiksi. Näin se irtoaa fiktion sisäisestä fiktiosta sitä kommentoivaksi osuudeksi, joka unen logiikassa lähenee todellisuutta. Tämä repliikki on viesti projektin laadusta: heidän itsensä kehittämä fiktio toimii heille tietynlaisena peilinä, eivätkä he pääse pakoon oman henkilökohtaisen menneisyytensä käsittelyä - esimerkiksi Penan on kohdattava kavaltamansa Djuna Orbenko. Voi nähdä, että kohdatessaan menneisyytensä konkreettisesti Pena vapautuu myös kirjoittamaan.²⁶

24 BL 124.

25 BL 154.

26 Ks. BL 207.

Todellisuutta kameran linssin läpi

Ei-realistisuuteen tähtäävän Saviooppera-projektin ohella erityyppisenä näytelmä näytelmässä -rakenteena *Baikalin lapsissa* on havaittavissa suoremman dokumentoinnin teema. Tarkastelen seuraavaksi kahta näytelmässä hahmottuvaa dokumenttia: Mantsun kirjailija Djuna Orbenkosta kuvaamaa projektia ja Mantsun tyttären Tanjan johtamaa nuorten dokumenttiprojektia.

Vaikkei näytelmässä näin suoraan mainita, voi tulkita, että Mantsu on tekemässä dokumenttia Djunasta. Siihen viitataan näytelmän prologissa, joka alaotsikossaan määritellään henkilöiden ja kerrontatavan esittelyksi.²⁷ Jo ensimmäisessä parenteesissa kerrotaan Djuna Orbenkon saapuvan näyttämölle etsivän näköisenä Mantsun seuratessa häntä kameroineen. Heidän varsinainen esittelynsä sijoittuu kuitenkin vasta prologin loppuun, jolloin on esitelty toimissaan näytelmän muut henkilöt. Tässä kohtaa Djuna kertoo löytäneensä oikean paikan:

Djuna Orbenko pysähtyy ja katselee ympärilleen.

DJUNA

Dis vos dö pleis. Tää on se. Da. Dis pleis. Just tama.

[- -]

DJUNA

Bat dis vos dö pleis. Ai rimember, ma muistan tarkan. Missä mut... da. Dsast dis.

MANTSU

Linnut. Birds. Paitsi. Pasalusta, quickly, please!

Kurjet lentävät Djunan ja kaikkien yli, toittottavat trum-pettejaan.

Kaikki hiljenevät ja katsovat kurkiauraa.²⁸

27 BL 9.

28 BL 17.

Djuna siis sanoillaan merkitsee paikan, jolla on merkitystä. Koska kyseinen tapahtuma on sijoitettu aivan näytelmän alkuun, prologin päättäväksi teoksi, on sillä merkitystä kokonaisdramaturgian kannalta: lukija odottaa vastausta siihen, mikä tämä paikka tarkalleen on ja mitä siellä on tapahtunut. Prologin päättävä kurkien lento saa erityistä painoa kaikkien henkilöiden hiljentyessä katsomaan ja kuuntelemaan sitä. Kurkiaura onkin tällöin nähtävä erityiseksi symboliksi: Djuna on omanlaisensa muuttolintu, Suomeen palaaja. Toiseen kurkiaura kantaa mukanaan kristillistä symboliikkaa: se viittaa ylösnousemukseen ja kuolleista nousseeseen Kristukseen - ”Raamatussa kurjen ääni kuvaa ahdistetun ihmisen valitusta, mutta muuttolintuna se on myös esikuva kyvystä ottaa vaarin oikeasta ajasta.”²⁹ Kristillistä symboliikkaa ei *Baikalin lasten* kokonaisuudessa voi ohittaa, sillä Raamattu elää tietynlaisena subtekstinä Djunan myöhemmässä neuvostovastaisessa lausunnossa, josta Pena hänet ilmiantaa.

Djunan hahmoa tulkittaessa kiinnittyy huomio siihen, kuinka se keskeisiltä osiltaan viittaa todellisuudessa tapahtuneeseen, unkarilaisen kirjailija Dénes Kissin vierailuun liittyneeseen tapaukseen. Kiss tapasi vierailullaan Suomessa vuonna 1975 tšekäläisiä kirjailijoita Suomen Kirjailijaliiton järjestämässä tilaisuudessa. Tilaisuuteen osallistunut kirjailija Matti Rossi kirjoitti Kissin puheista kirjeen Unkarin kirjailijaliitolle ja Unkarin Helsingin suurlähetystölle. Kirjeen mukaan Rossi oli esittänyt näkemyksensä ”niin kutsutusta talvisodasta” ja kytkenyt sitä seuraavat tapahtumat fasismin nousuun Euroopassa, minkä jälkeen Kiss oli kysynyt, tarkoitti Rossi fasismilla ”myös ’itäistä fasismia’”, siis ”fasistista ja imperialistista Neuvostoliittoa.”³⁰ Rossin ilmiantokirje tuotti luonnollisesti Kissille

29 Biedermann 1996. Kristillisen symboliikan ohella kurjet voi nähdä viittauksena Rasul Gamzatovin runoon perustuvaan lauluun ”Kurjet”, joka on tullut Suomessa tunnetuksi esimerkiksi Koiton Lauku -kuoron esittämänä. Laulussa toistuu ajatus kaatuneiden sotilaiden muuttumisesta valkokurjiksi.

30 Alkuperäinen kirje ilmestyi myöhemmin myös vähemmistökommunistien *Tiedonantaja*-lehdessä 18.7.1975. Tapio Onnela on digitoinut tämän lehtileikkeen, ks. Agricolaverkko.

hankaluuksia tämän omassa totalitaristisessa kotimaassa, muun muassa hetkellisen julkaisukiellon.³¹

Baikalin lasten neuvostoliittolainen naiskirjailija Djuna Orbenko eroaa todellisuudessa eläneestä unkarilaisesta mieskirjailija Dénes Kissistä sukupuoleltaan ja kansalaisuudeltaan, mutta heidän ilmiannettavat lausuntonsa ovat perimmältä sisällöltään yhteneväisiä. Djunan neuvostovastaiseksi luokiteltava lausunto versoaa kirjoittamisen ehtojen pohdinnasta, kun Djuna ihmettelee, miksi Suomessa kirjoitetaan propagandaksi luokiteltavaa kirjallisuutta, vaikkei sellaista valtiomuodoltaan ei-sosialistisessa maassa olisi pakko kirjoittaa. Keskustelu saa alkunsa, kun Pena esittää toveripiirin illanvietossa luokkakantaisen runonsa. Djuna on itse - omasta mielestään pakotettuna - julkaissut Teräspyörre-nimisen romaanin, jota pitää propagandana. Hän pitää itseään kuitenkin ennen muuta runoilijana, ja runous merkitsee hänelle aluetta, jossa ei voi valehdella:

DJUNA

[- -]

Mutta stiha. Runo. Konsa sa runon kirjat, et sa voi valehdella. Konsa sa runon kirjat, Pentti, ja valehtelet, laskeutuu maan päälle musta verho ja peittää valon. Niinkun sinä yönä, kun Kristus naulattiin ristiin. Totuus peittyi, ja valheelliset saa juhlan. Tulee faskismi ja leirit. Tulee kurjuus ja sorto ja vääräys. Tulee musta faskismi. Ja tulee punainen faskismi. Eikä niillä ole oleva mikään ero. Yö on musta. Se kun tulee. Musta yö.³²

Kuten lainauksesta voi huomata, Djunan puheen tyyllissä tapahtuu melkoinen muutos: se irtoaa venäjävoittoisesta ”rikkinäisestä”

31 Kiss on itse *Suomen Kuvalehden* numerossa 50/1997 julkaistussa kirjeessään kertonut ilmianto-kirjeen jälkeisistä tapahtumista: hän joutui elämään pitkään epävarmuudessa ja oli myös hetken julkaisukiellossa. Hän kuitenkin vältti vankilatuomion, omasta mielestään lopulta kirjailijatilaisuudessa tulkkinaan toimineen kirjailija Anna-Majja Raittilan ja eräiden muiden suomalaisten kirjailijoiden ansiosta, sillä he olivat presidentti Kekkonen välityksellä puolustaneet Kissiä unkarilaisille viranomaisille. Kissin kirje on julkaistu *Suomen Kuvalehden* verkkosivuilla 30.5.2007, ks. Kokko 2007. Ks. myös Suominen 1997, 247.

32 BL 101.

suomesta huomattavasti huolitellumpaan ja samalla juhlallisen raama-tulliseen muotoon.³³ Djunan puheessaan mainitsema Kristuksen ristiinnaulitseminen on kiinnostava vihje: Djunastahan hahmottuu tietynlainen messiashahmo, jossa ruumiillistuu menneisyydessä tapahtuneen pahanteon vaikutus nykyhetkessä.³⁴ ”Kuolleista herännyt Kristus”, Djuna, antaa kuitenkin ”Juudaalleen”, Penalle, anteeksi. Anteeksi-antoon palaan vielä artikkelin lopussa.

Näytelmässä ääneen lausumattomaksi jäävän Mantsun dokumenttiprojektin rinnalla kiinnostavana päinvastaisena dokumenttiprojektina näyttäytyy nuorten ratapihalla toteuttama dokumentti, jonka tarkoituksena on kuvata ydinjätteiden kuljettamista Suomen halki Venäjälle aina Siperiaan saakka. Näytelmän alkupuolelle sijoittuu lyhyehköjä välähdyksiä dokumentin kuvaamisesta. Myöhemmin näytelmässä dokumenttia katsotaan yhdessä, jolloin sen taiteellista puolta kuvataan tarkemmin: saadaksesen aurinkoon ”vähän epätodellisen värinän”, Tanja on kuvannut neljä auringonlaskua, jotka on kerrostettu kuvaan päällekkäin. Samoin hän on ”sämplännyt” äänimaisemaan omia askeleitaan saadaksesen elokuvaan Šostakovitšin Leningrad-sinfoniaa mukailevan rytmin. Tästä videossa siirrytään sisään ratapihalla olevaan tavara-vaunuun, jossa nuoret yrittävät muun muassa lyömällä saada vaunussa olevaa miestä paljastamaan, mihin kuljetus on matkalla.³⁵ Pysäyttääkseen ydinjättekuljetuksen nuoret ovat siis valmiita erityisen kyseenalaisiin keinoihin. Keskustelu taiteilijan, tässä tapauksessa

33 *Baikalin lapsia* ja samaan aikaan julkaistua romaania *Punainen erokirja* rinnakkain analysoiva Päivi Koivisto on kyseistä lausuntoa käsitellessään huomauttanut Djuna Orbenkon ja Pirkko Saision yhteydestä. On huomattava, että Saisio esitti KOM-teatterin kantaesityksessä itse Djuna Orbenkoa. Vaikkei Djuna päällisin puolin muistutakaan Saisiota, esimerkiksi ”hänen venäjään taittuva ’hoono soomi’ vieraannuttaa hahmon todellisesta Pirkko Saisiosta”, voi Djunan nähdä tietynlaisena kirjailijan alter egona. Koivisto esittää, kuinka sekä Djuna että *Punaisessa erokirjassa* esiintyvä Pirkko joutuvat karkotetuksi kommunistisesta yhteisöstä: Pirkkoa ollaan karkottamassa teatteripiireistä, ellei hän katkaise suhdettaan samaa sukupuolta edustavaan naisystäväänsä. Yhteyttä lesbotematiikkaan korostaa Koiviston mukaan myös Djunan etunimen yhtäläisyys kuuluisan lesborakkautta kuvanneen kirjailija Djuna Barnesin kanssa. Koivisto 2011, 186. Taistolaisen liikkeen suhdetta samaa sukupuolta edustavien väliseen rakkauteen *Baikalin lapset* ei siis varsinaisesti tuo esiin, vaan lesbokirjailijan nimi on tulkittava nimenomaan Saision itsensä tunkeutumisena teoksen kirjailijahahmoon, mitä näyttämöversiossa korostaa Saision oma roolityö.

34 Kristus-viittauksena voi nähdä myös Leon viittauksen Djunaan ja hänen odotettuun saapumiseensa: ”Tulis nyt saatana jo se Djuna Orbenko. [...] Tulis joku jolla olis kohtalo. Vaikka epäoikeudenmukainenkin.” BL 153.

35 BL 170.

dokumentaristin, vastuusta on paljonpuhuva:

TARU

Herrajumala. Mitä te sille ootte tehneet? Kuka sitä hakkasi?

RIIKKA

Mitä väliä kuka? Kaikki me ollaan vastuussa tästä.

TANJA

Tottakai. Mutta. Niin no, mut pyydettiin kuvaamaan. Ja mä kuvasin.

RIIKKA

Mitä sä niiku selität?

TANJA

Ei mun tehtävä taiteilijana ole toimia tuomarina, vaan...

KRISSE

... fokusoida? Just. Omenapuu voidaan kyllä kaataa, mutta siemen jää itämään. Näköjään.

MANTSU

Hetkinen, hetkinen, hetkinen. Ei asia nyt ihan näin yksinkertainen ole.³⁶

Krissen repliikki omenapuista viittaa näytelmän alkupuolella tapahtuneeseen konkreettiseen omenapuiden kaatamiseen. Pena on kaatanut talon pihalta omenapuita, jotka on tiedetty talon entisen isännän, Tanjan isän Mantsun istuttamiksi ja hoivaamiksi. Näin siis omenapuun kaataminen limittyy ”ei ole omena kauas puusta pudonnut” -sanonnan kanssa.³⁷

36 BL 175-176.

37 Kuten olen jo aiemmin todennut, tämä huomio koskee nuoria henkilöitä yleisemminkin: he ovat itse kukin pitkälti samoissa ammateissa kuin vanhempansa nuorina.

Pohdinta oikeasta ja väärästä viedään äärimmilleen:

TARU

Mitä helvettiä te sitten ajoitte takaa? Hakkasitte ihmisen ja panitte sen horisemaan ulkoaopittuja fraaseja kameran eteen.

TANJA

Mä halusin tutkia ihmisen mielentilan muutosta.

RIIKKA

Me haluttiin julkistaa ihmisen eettinen prosessi. Autenttisenä. Pakottaa katsojat samaan prosessiin.

MANTSU

Pakottaa?

TANJA

Mitä muuta voi tällaisessa tilanteessa tehdä?

KRISSE

Pitäkööt leijonat makeiskorinsa, puolueettomat humanistit korulauseensa...

[- -]

RIIKKA

Me saatiin se ydinjätekuljetus pysähtymään.

MANTSU

Niin hetkeks.

KRISSE

Jumala puhuu taas. Mitä sitte jos hetkeks?³⁸

38 BL 179-180.

Krissin viittaus - jossa toistuu jo aiemmin mainitsemani viittaus Mantsun jumalallisuuteen - Aulikki Oksasen sanoittamaan ”Kenen joukoissa seisot” -lauluun on oleellinen yhdistäessään nykyhetken liikkeen ja taistolaisajan. Kyseisessä kappaleessa on äärimmäisen kovat sanat, jotka syvemmin niiden alkuperään tutustumatta kuulostavat kylmiltä ja rajuilta. Sanoittajan mukaan laulu kuvaa murrosta poliittisessa radikalismissa. Se tekee pesäeroa 1960-luvun lopun ilmapiiriin, mutta sen lähtökohta on poliittisen liikkeen julistuksen sijaan ollut henkilökohtaisten tuntojen tarkastelu.³⁹ Laulu on kuitenkin ajan myötä irronnut sanoittajansa henkilökohtaisesta lähtökohdasta, ja siitä on muodostunut opiskelija-, nuoriso- ja kulttuuritaistolaisuuden tunnuslaulu.⁴⁰

Vaikkei näkyviin nousseen laulun sanoitusta ottaisi aivan kirjaimellisesti, kuvastaa se mielipiteiden radikalisoitumista. Kun 1960-luvun loppua määrittivät vielä yleinen pasifismi ja hippiaatteen kaltaiset liikkeet, päätyi osa poliittisesti aktiivisista nuorista pitämään toisinaan väkivaltaa oikeutettuna, jos sen avulla voitaisiin saada edistettyä muita hyviä asioita.⁴¹ Samalla tavalla kuin vanhempiensa sukupolvi, myös nuoret ovat *Baikalin lapsissa* liukumassa kohti radikaalia puhetapaa, jolloin myös fyysisen väkivallan kaltaiset teot tulevat heidän mielestään hyväksyttäväksi - paremman maailman synnyttämiseksi.

Nuorten dokumenttiprojekti rinnastuu osaltaan Penan suorittamaan ilmiantoon. Kummassakin tapauksessa eettisesti vähintään ongelmallista toimintaa perustellaan sillä, että sen avulla voidaan tuottaa parempaa maailmaa. Tämän voi nähdä kuvastavan sitä paradoksia, jota Vimppa lähestyy väitöskirjaprojektissaan antagonistisen ristiriidan käsitteen avulla.

39 Ks. Oksanen 2000, 129; Lehtonen & Hyttinen 2020, 422.

40 Mikko Lehtonen ja Elsi Hyttinen ovat analysoineet laulutekstiiä kattavasti artikkelissaan, ks. Lehtonen & Hyttinen 2020.

41 Tapani Suominen on analysoinut suomalaisen radikalismien kehitystä kattavasti teoksessaan *Ehkä teloitamme jonkun*, jonka nimeen nostettu heitto kuvaa erinomaisesti radikalisoitumista puheiden tasolla. Ks. Suominen 1997, 155–254.

Lopuksi

Suomalaisessa taistolaisuuteen liittyvässä keskustelussa korostuu usein kysymys siitä, pitäisikö entisten taistolaisten pyytää anteeksi. Vastattavaksi tulee väkisin kysymys, mitä entisten taistolaisten erityisesti pitäisi pyytää anteeksi, katua tai tunnustaa. Onko pelkkä liikkeeseen samaistuminen asia, jota pitäisi pyytää anteeksi - ja ennen kaikkea keneltä?

Baikalin lapsissa anteeksipyytäminen aktualisoituu erityisesti Djuna Orbenkoon liittyvän tapauksen avulla. Djunahan on näytelmässä ainoa konkreettisesti osoitettavissa oleva henkilö, jolta olisi syytä pyytää anteeksi. Hän ei kuitenkaan vaikuta kohtalostaan katkeralta, vaan puhuu olosuhteista, joiden mukaan ihmisen on toisinaan tehtävä asioita, joita itse myöhemmin häpeää. Hän on julkaissut omasta mielestään propagandaa voidakseen toimia kirjailijana neuvostosysteemissä. On siis kyse olosuhteista, jotka määrittävät ihmisen toimintaa.

DJUNA

No Pentti. Ihminen on vapaa. Moskovassa. Helsingissä. Brusselissa. Vorkutassa. Joka paikassa. Mutta. On se. On olosuhde.

PENA

Mikä se on? Suomeksi.

DJUNA

Se on se, että ei kukan, joka ei voi ummartaakaan olosuhde, ei voi sanoa mitään. Ihmisestä, jolla on olosuhde. Oli se, että oli mun olosuhde. Ja oli, Pentti, teidän olosuhde. Ja kummallakin oli pakko. Kaikilla oli pakko. Vai oliko?⁴²

Djuna ei siis ole kantanut kaunaa Penalle. Hän ei kuitenkaan ota kantaa lopulta siihen, onko Penan vuosia jatkunut häpeä ollut turhaa, vaan jättää tämän ratkaisemisen ikään kuin Penalle itselleen puhumalla olosuhteista. ”Ja kummallakin oli pakko” liittyy yhteen erilaiset

42 BL 207.

(neuvosto)vallan mielistelyt, kuten propagandanomaisen kirjoittamisen ja ilmiannon. ”Vai oliko?” on mitä suurimmissa määrin sekä fiktion sisäisille todistajille että lukijalle esitetty kysymys siitä, mitä lopulta voi ja kannattaa tehdä ”olosuhteiden pakosta”.⁴³

Lainaamani Djunan repliikin jälkeen näytelmään on liitetty Matti Rossin sanoittaman ja Kaj Chydeniuksen säveltämän laulun ”Muistatko Baikalin rannat” sanat. Lauluun on viitattu jo aivan näytelmän alussa, joten sen sisältyessä sekä alkuun että loppuun voi laulun nähdä luovan tietynlaiset kehykset näytelmälle. Lauluun sisältyy kommunismin henki ja idealismi, sillä sanoituksessa ylistetään laajemmalla tasolla sosialismin rakentajia.⁴⁴ *Baikalin lapset* -nimiseen näytelmään sisältyessään laulu saa erityistä arvoa nimensä takia. ”Baikalin lapsia” ovat tämän ajan eläneet nuoret taistolaiset - ja osaltaan myös heidän omat lapsensa.

Olen tässä artikkelissa käsitellyt niitä strategioita, joita näytelmässä käytetään 1970-luvun taistolaisen liikkeen esille tuomiseen ja analysointiin. Tarkasteluni on osoittanut, että kuvaa taistolaisuudesta rakennetaan näytelmässä erilaisin keinoin. Ensinnäkin taistolaisuus on esillä henkilöiden muistelupuheessa, jossa taistolaisuuteen viitataan suoraan, ja sitä muistelun ohella analysoidaan ajallisen etäisyyden päästä. Taistolaisuutta analysoidaan myös rakentamalla analogioita nykyajan vastaaviin liikkeisiin.

Baikalin lasten erityisenä dramaturgisena välineenä on rakenne, jossa nykyhetkeä elävät keski-ikäiset henkilöt kohtaavat menneisyydessä eläneet vastineensa, joita jo tekstin tasolla määritellysti esittävät heidän omat lapsensa. Tällaisesta simultaanisesta aikakokemuksesta rakentuu monimuotoinen muistaminen näyttämö, jossa läsnä on useita aikatasoja samaan aikaan. Simultaanisen dramaturgian avulla näytelmä tuo vaivihkaa esiin taistolaisuuden sukupolvi-

43 Päivi Koivisto näkee olosuhteiden pohdinnan viittaukseksi Bertolt Brechtin *Kerjäläisopperaan* ja siinä esitettävään parodiseen ”Laulu ihmisten olosuhteiden epävakaudesta” -lauluun, jossa ”häikäilemättömät ja ahneet, kaiken aikaa vain omaa etuaan ajavat rosvot syyttävät ’olosuhteita’ teoistaan.” Koivisto 2011, 185–186.

44 Yhdellä konkreettisella tasolla nämä rakentajat ovat ymmärrettävissä Neuvostoliiton kommunistisen nuorisoliitto Komsomolin jäseniksi, joiden suureksi tehtäväksi oli annettu lähteä rakentamaan massiivista rautatietä Baikal-järveltä Tyynelle valtamerelle. Ks. esim. Pynnöniemi 2008.

kokemuksena. Kun kapinoivia tovereita esittävät nuorina heidän omat lapsensa, näyttämölle ruumiillistuu kuva kahdesta sukupolvesta yhtä aikaa. Aikuisten nähdessä itsensä omassa lapsessaan korostuu kokemus menneisyyden kohtaamisesta. Tämä mahdollistaa etäisyyden ottamisen menneisyyteen, kun sitä voi katsoa etäämpää analysoiden.

Baikalin lapsissa menneisyyttä korvaa tietynlainen esitys, jota näytelmän sisäiset katsojat todistavat. Menneisyyden esitys kerrotaan näytelmässä hahmottuvien muiden näytelmä näytelmässä -rakenteiden kanssa. Menneisyyttään analysoivien aikuisten taiteilijoiden ei-realistinen oopperaprojekti kohtaa ratkaisevia ongelmia, eivätkä taiteilijat pysty pakenemaan omaa menneisyyttään etäännyttämisen taakse. Nykyhetkessä tapahtuvan, metodeiltaan äärimmäisen kyseenalaisen nuorten dokumenttiprojektin kautta muistamisen näyttämölle rakentuu puolestaan kouriintuntuva analogia nuorten ja heidän vanhempiensa ideologisten liikkeiden yhtäläisyyksistä. Tätä kautta kysytään perimmäisiä kysymyksiä siitä, mitä aatteen nimissä voi tehdä.

Baikalin lasten loppua määrittää rauha, vaikka asetettuihin kysymyksiin ei juuri saada varsinaisia vastauksia. Näytelmä loppuu paradoksin ääneen lausumiseen ja mahdollisesti uuden projektin alkuun:

PENA

Tahdottiin hyvää. Ja siedettiin pahaa. Siinäkö se ristiiriita ois ollu?

VIMPPA

Hyvä aihe. Oopperaan.⁴⁵

45 BL, 209.

Lähteet

TUTKIMUSAINEISTO

BL = Saisio, Pirkko 2003. *Baikalin lapset*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

VERKKOLÄHTEET

Agricolaverkko. <http://agricolaverkko.fi/vintti/julkaisut/julkaisusarja/rossin-kirje/> (27.10.2020).

Elävä arkisto 2008. "Pirkko Saisio iloitsee ristiriidoista". <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/10/14/pirkko-saisio-iloitsee-ristiriidoista> (27.10.2020).

Kokko, Karri 2007. "Erään ilmiannon anatomia". <https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/eraan-ilmionnon-anatomia/> (27.10.2020).

Kuusinen, Otto Wille et al. 1960. Marxisin-leninisin perusteet. Suomentaja tuntematon. Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike. Digitoitu versio: <https://www.marxists.org/suomi/aiheet/filosofia/ml-perus-1960/index.htm> (27.10.2020).

Lalu, Liisa 2015. "'Ainakin vuori on kääntämättä.' Nuortaistolaisuuden muistaminen ja menneisyyden radikalismi". <https://www.ennenjanyt.net/2015/01/ainakin-vuori-on-kaantamatta-nuortaistolaisuuden-muistaminen-ja-menneisyyden-radikalismi-2/> (27.10.2020).

Pynnöniemi, Katri 2008. "Venäjä – Euraasian umpisolmu". Ulkopoliittikka 1/2008. <http://arkisto.ulkopoliittikka.fi/artikkeli/86/ven-j-euraasian-umpisolmu/> (27.10.2020).

PAINETUT LÄHTEET

Biedermann, Hans 1996. *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki – Porvoo – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Haasjoki, Pauliina 2012. *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turku: Turun yliopisto.

Heinonen, Timo 2003. "Kohti Toiseuden runousoppia – Brecht, gestus ja dekonstruktio". Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus, 187–200.

Hyvärinen, Matti 1994. *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino.

Kallinen, Timo 2000. "70-luku". Teoksessa Koivusalo, Veikko & Kallinen, Timo (toim.). *Pitkä 70-luku – valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö TA-Tieto Oy, 6–16.

Kallinen, Timo 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Like.

Kivilaakso, Katri 2015. *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin. Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kontula, Anna 2004. "Taistolaisuus puberteetikapinasta takinkääntöön". *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2004, 233–243.

Lehtonen, Mikko & Hyttinen, Elsi 2020. "Virtahepo kulttuurin olohuoneessa. Kurkistus kulttuuritaistolaisuuden moniin merkityksiin". Teoksessa Rantanen, Saijaleena & Välimäki, Susanna & Mononen, Sini (toim.). *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 419–438.

Miettunen, Katja-Maria 2009. *Menneisyys ja historiakuva. Suomalainen kuusikymmentäluku muistelijoiden rakentamana ajanjaksona*. Bibliotheca Historica 126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Oksanen, Aulikki 2000. "Vähän taustaa laulutekstille Kenen joukoissa seisot". Teoksessa Koivusalo, Veikko & Kallinen, Timo (toim.). *Pitkä 70-luku – valokuvia ja muistikuvia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö TA-Tieto Oy, 128–129.

Paavolainen, Pentti 1987. *Turkan pitkä juoksu. Jouko Turkan ohjaukset*. Helsinki: Gaudeamus.

Paavolainen, Pentti (toim.) 1999. *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like.

Relander, Jukka 1999. "Taistolaisuuden psykohistoriaa". Teoksessa Näre, Sari (toim.). *Tunteiden sosiologiaa. Historiaa ja säätelyä*. Tietolipas 157. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 190–226.

Rokem, Freddie 2003. "Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?". Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.). *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus, 105–130.

Rokem, Freddie 2005. "Näkökulma historiallisten tapahtumien esittämiseen". Suomentanut Johanna Savolainen. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.). *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like, 248–280.

Saisio, Pirkko 1999. "Kaikki olisivat halunneet mennä taistolaisiin ryhmiin". Teoksessa Paavolainen, Pentti (toim.). *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like, 57–67.

Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Teatteri ja politiikka". Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like, 303–329.

Suominen, Tapani 1997. *Ehkä teloitamme jonkun. Opiskelijaradikalismi ja vallankumousfiktio 1960- ja 1970-lukujen Suomessa, Norjassa ja Länsi-Saksassa*. Hanki ja jää -sarja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.



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, uusinamme 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 vertailllessaan, kirjoitus on lisäksi yritys luoda *uudenlaista arkistoa*, Diana Taylorin (2003) käsitteitä lainatakseni. 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 suosittelemistaan, 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 Jerome 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 silminnäkiäjöiden tarinoista koostettu materiaali. *Viet Rock* ei kuitenkaan ollut musikaali, vaikkakin siinä oli mukana muutamia, lähinnä folktyylinisiä 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 ravistelemisen olivat myös tekijöiden alkuperäinen tavoite (Wollman 2006, 44; Jones 2003, 249–250). Siitä, miten edistysellinen 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. Paikallismuisteluisissa 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 muisteluisaan. 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 työikään 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 Nuoriso muodosti 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 muisteluista 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 kroppansa. 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 opetussuunnitelmassa 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 ratkaisuu- tai tulkintaan keskittyväksi työksi.⁶⁴ Jälkeenpäin ajateltuna *Hairin* kaltainen amerikkalainen konseptimusikaali, jonka käyttömahdolli- suuksia tekijänoikeudet olennaisesti määrittävät, ei ollut tämänkal- taiselle työskentelytavalle hedelmällinen lähtömateriaali.⁶⁵

Toinen määrittävä lähtökohta oli esityksen sijoittuminen yliopis- toon. *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 yli- opiston taideoja yhdistävä oppilaitosyhteistyö, jossa oli mukana näyttelijäopiskelijoita Tampereen yliopiston teatterityön tutkin- to-ohjelmasta (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-peda- gogisissa vastuissa, ohjaajana, koreografina, kapellimestarina ja musiikkivastaavana oli samojen oppilaitosten henkilökuntaa ja taitei- lija-opettajia. Institutionaalinen lähtökohta tuli esiin muun muassa työryhmän jäsenten erilaisissa taustoissa ja instituutioiden toimin- takulttuurien eroina, minkä lisäksi se vaikutti esityksentekemisen materiaalisiin 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 Jyväsky- län kaupunginteatteri oli ennen meitä ehtinyt varata esitysoikeudet syksyllä 2018 ensi-iltaan tuleval- le produktiolleen, torppasi suunnitteilla olleen yhteistyömme Tampereen Työväen Teatterin eli suuren VOS-teatterin kanssa. Toiseksi yleisö- ja esitysmääriämme rajoitettiin tekijänoikeuksiin vedoten sillä seu- rauksella, että peruumme suunnitelman tehdä esitys yli viisisataapaikkaiseen Sampolan koulun juhlasa- liin, 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 joh- tuen 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 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 *Hiuksien* 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 aulalämpöön 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 suunnitellesani pohtimaan. Erilaiset suomennokset 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-sanan 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 muistelemaan 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 tohtorintutkimuksen 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](http://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 Riittaan – 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/mlkihadream.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.



LAURA GRÖNDAHL

LAVASTAJAKOULUTUS

AKTIIVISENA ARKISTONA

Tiivistelmä

Käsittelen artikkelissani suomalaisen lavastajakoulutuksen kehitystä 1970-luvun alusta 2010-luvulle. Teen aluksi lyhyen yhteenvedon sen tärkeimmistä vaiheista, minkä jälkeen tarkastelen yleisellä tasolla suomalaisessa taiteilijapedagogiikassa tapahtuneita muutoksia sekä kysyn, miten tekemiseen perustuvat harjoitustehtävät toimivat oppimisen ja tiedonmuodostuksen paikkoina. Varsinaisia lavastustaiteen opetussisältöjä käsittelen kahdella tasolla. Yhtäältä kysyn, mitä tietoja ja taitoja on tutkinnon kokonaisuudessa pidetty oleellisina eri vuosikymmenillä. Toisaalta tutkin yksittäisillä kursseilla annettuja harjoitustehtäviä lavastajan taiteellista toimintaa mallintavina suorituksina. Keskityn kolmeen käännteentekevään ajankohtaan: käsityöläistradition korvautumiseen modernistisella taideteollisuusalan koulutuksella, lavastajan itsenäisen taiteilijaidentiteetin muotoutumiseen sekä yhtenäisen ammattikuvan hajoamiseen 2000-luvun alussa.

Abstract

In this article, I will deal with the development of Finnish scenography education from the early 1970s to the 2010s. I will start with a summary of its most important phases, after which I will discuss on a general level how the artist pedagogy has changed in Finland, and how practice-based assignments serve as sites for knowledge forma-

tion. I will research the actual study contents of scenography on two levels. On the one hand, I will ask, what skills and knowledge have been considered relevant in the degree requirements as a whole. On the other hand, I will look at the assignments given at singular courses as performances modelling a scenographer's artistic activity. I will focus on three turning points: the replacement of the craftsmanship tradition with modernist design education; the emergency of scenography as autonomous art, and the dispersion of a unified professional identity at the beginning of the 2000s.

Miten teatteri- ja taidealojen koulutus toimii tekijöiden yhteisenä muistina? Kuinka tekemiseen perustuvat harjoitustehtävät säilövät ja uusintavat tietoja ja taitoja, jotka eivät tallennu kirjallisiin dokumentteihin? Miten opetussuunnitelmat rakentavat ammattikunnan ymmärrystä omasta toiminnastaan ja identiteetistään? Tässä artikkelissa tarkastelen suomalaisen lavastustaiteen¹ koulutuksen kehitystä 1970-luvulta 2010-luvun lopulle. Dokumenttien ja haastattelujen lisäksi käytän lähdeaineistona omaa muistitietoaani lavastustaiteen opiskelijana, ammattilaisena ja opettajana.² Aloitan kertomalla lyhyesti suomalaisen lavastajakoulutuksen tärkeimmät vaiheet suhteessa teatteri- ja taideyliopistokentän kehitykseen. Varsinaisia opetussisältöjä tarkastelen kahdella tasolla. Yhtäältä kysyn, miten tutkinnon kokonaisuus on edustanut käsitystä ammatissa tarvittavien tietojen ja taitojen luonteesta. Toisaalta käsittelen yksittäisillä kursseilla annettuja harjoitustehtäviä, jotka ovat mallintaneet taiteellisia käytäntöjä fyysisen tekemisen, toiminnan ja kokemuksen kautta.

1 Käytän artikkelissani sanaa lavastustaide/lavastus tarkoittamaan tilallisen ja visuaalisen suunnittelun taiteellisia käytäntöjä esittävässä taiteissa, elokuva- ja televisiotuotannoissa. Vältän kansainvälisen skenografia-sanankäyttöä, koska sen merkitys vaihtelee kielestä ja kontekstista riippuen. 2010-luvun kansainvälisissä keskusteluissa siitä on muodostunut teoreettinen diskurssi, joka ei enää suoraan liity esitysten tilalliseen ja visuaaliseen suunnitteluun. Palaan tähän kysymykseen artikkelin lopussa.

2 Opiskelin lavastusta vuosina 1980–85, minkä jälkeen työskentelin täysipäiväisesti teatterikentällä 2000-luvun alkuun saakka ja toimin näyttämölavastuksen professorina vuosina 2006–13.

Korostan, että tutkimukseni ei ole historiallisesti kattava - se olisi liian iso haaste vastattavaksi yhden artikkelin puitteissa.³ Keskityn tietoisesti kolmeen ajattelun käännteeseen, jotka voi sijoittaa aika-akselille vain summittaisesti: käsityöläisstradition korvautumiseen modernistisella taideteollisuusalan korkeakoulutuksella 1960- ja 70-luvuilla, lavastajan itsenäisen taiteilijaidentiteetin muotoutumiseen 1980- ja 90-luvuilla sekä yhtenäisen ammattikuvan hajoamiseen 2010-luvulle tultaessa. Olen valinnut esimerkeiksi harjoitustehtäviä, jotka havainnollistavat kehitystä, mutta eivät yksinään anna realistista kuvaa lavastajakoulutuksen kokonaisuudesta. Se ei missään vaiheessa ole muodostunut monoliittiseksi oppirakennelmaksi, joka äkillisesti vaihtaisi suuntaansa. Opettajilla on saattanut olla täysin vastakkaisia näkemyksiä ja mielipiteitä, mikä on tuottanut aktiivista keskustelua. Erilaiset opetusmuodot ja -sisällöt ovat olleet käytössä rinnakkain pitkiäkin aikoja.

Lavastajakoulutuksen historiallinen tausta, konteksti ja tärkeimmät vaiheet

Ammattimaisia lavastajia on toiminut Suomessa viimeistään 1900-luvun alusta alkaen. Useimmat heistä aloittivat uransa käymällä jonkin parivuotisen kuvataidekoulun ja työskentelemällä sen jälkeen oppipöikana lavastamossa. Työssä tarvittavia perustaitoja, kuten koriste- ja ornamenttimaalausta, erilaisten teknisten työpiirustusten tekemistä sekä perspektiivioppiä opetettiin Taideteollisessa oppilaitoksessa ja sitä edeltäneissä kouluissa⁴ jo 1870-luvulta lähtien. Omana oppiaineenaan lavastusta saattoi opiskella Suomen Teatterikoulus-

3 Tärkeitä aihekokonaisuuksia, jotka jäävät tässä yhteydessä ajan ja tilan puutteen vuoksi kokonaan avaamatta, tai joita sivutaan vain ohimennen ovat mm. teknisten ja välineellisten aineiden opetus, elokuva- ja televisiotalavastuksen opetus, pukusuunnittelun koulutuksen käynnistyminen 2000-luvun alussa, Tiina Makkosen professorikausi 2000-06 sekä taiteellisen tutkimustoiminnan ja tohtoritutkintojen vaikutus koulutukseen.

4 Vuonna 1871 perustetun Veistokoulun nimi vaihtui Taideteollisuus-keskuskouluksi 1886. Toisen maailmansodan jälkeen siitä tuli opistotasoinen Taideteollinen oppilaitos, joka muuttui vuonna 1973 korkeakouluksi. Vuonna 2010 Taideteollinen korkeakoulu yhdistettiin Aalto-yliopistoon, ja sen nimeksi tuli Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu Aalto ARTS.

sa vuosina 1953-62 ja siitä eteenpäin Taideteollisen oppilaitoksen graafisen suunnittelun linjalla. Käytännössä se merkitsi toimimista harjoittelijana Kansallisteatterin lavastamossa.⁵

Teatterialojen koulutusta ryhdyttiin voimallisesti kehittämään 1960- ja 70-luvuilla. Harrastajapohjaiset maakuntateatterit ammattimaistuivat, ja ympäri maata rakennettiin moderneja näyttämöitä, joille tarvittiin uudella tavalla ajattelevia ohjaajia ja lavastajia.⁶ Taidealojen koulutus haluttiin nostaa tasaveroiseen asemaan muiden akateemisten tutkintojen kanssa. Taideteollinen oppilaitos sai korkeakoulustatuksen vuonna 1973, ja samana vuonna lavastustaiteesta tuli yksi Kuvallisen viestinnän laitoksen neljästä pääaineesta graafisen suunnittelun, valokuvauksen sekä elokuva- ja televisiotyön ohessa. Koulutuksella on ollut suuri merkitys suomalaisen teatterin kehitykselle, koska koulutuksen vakiinnuttua lähes kaikki ammatissa työskentelevät lavastajat ovat valmistuneet samasta oppilaitoksesta ja vieneet siellä oppimansa toiminta- ja ajattelutavat kentälle.

Lavastuksen pääaineen paikasta käytiin kiistaa lukuisissa 1970-luvulla istuneissa teatterialan komiteoissa. Monien mielestä Teatterikoulu olisi ollut Taideteollista korkeakoulua luontevampi ympäristö. Taideteollisen korkeakoulun puolesta puhui mahdollisuus opiskella kuvataiteita ja visuaalista suunnittelua omassa oppilaitoksessa. Myös elokuva- ja televisiotyön koulutuksen läheisyys koettiin tärkeäksi, koska sitä kautta lavastajille avautui yhä enemmän työpaikkoja. Teatterilavastajien liitosta eronnut, jäsenistöltään nuorekkaampi ja radikaalimpi Lavastustaiteilijaliitto oli vahvasti Taideteollisen korkeakoulun kannalla.⁷ Päätökseen vaikutti myös väliaikaisissa tiloissa toimivan Teatterikoulun ahtaus. Opetusteatterin verstaat oli sijoitettu Taideteollisen korkeakoulun yhteyteen, vaikka Teatterikoulu maksoi niiden työntekijöiden palkan. 1970-luvulla uskottiin yleisesti, että molemmat oppilaitokset siirtyisivät joka tapauksessa pian saman katon alle. Yhteiselle rakennukselle oli

5 Lahtinen 2010, 343; Huovio 1999, 312.

6 Kallinen 2001, 16.

7 Taideteollisen korkeakoulun hallituksen ja Lavastustaiteilijaliiton kirje Eduskunnan sivistysasian valiokunnalle 12.10.1978.

varattu tontti Pasilasta vuonna 1971, mutta 1980-luvun alkuun mennessä suunnitelma vähitellen hautautui.⁸

Lavastusopetuksen sijoittumisella Taideteolliseen korkeakouluun oli merkittäviä vaikutuksia, koska opiskelijat saivat etäisyyttä teatterialalla vallitseviin konventioihin. Maineikkaat muotoilijat, kuten Tapio Wirkkala ja Kaj Franck olivat 1950- ja 60-luvuilla tuoneet koulun yhteiseen opetukseen modernistisen ajattelutavan, johon usein viitataan Bauhaus-traditiona.⁹ Kyse ei ollut niinkään selkeästi artikuloidusta ohjelmallisesta teoriasta, vaan pikemmin periaatteista, jotka näkyivät työskentelyn tavoissa ja arvovalinnoissa. Suunnittelun oli lähdettävä käyttäjän tarpeista turhaa koristeellisuutta välttämällä. Kuvittavan ilmaisun asemesta oli löydettävä esineiden ja materiaalien sisäinen olemus. Hyvä muoto oli yksinkertainen ja pelkistetty. Esikuvia haettiin vanhoista käsityötaidoista ja perinteisistä esineistä, jotka satojen vuosien aikana olivat kehittyneet mahdollisimman tarkoituksenmukaisiksi. Franck nostaa esimerkiksi hyvästä muotoilusta vanhan suomalaisen tavan kovertaa eväslimpun sisään kolo voin säilytystä varten ja peittää se leivänkuoresta leikatulla kannella. Kun eväät oli syöty, ”voirasia” oli kadonnut eikä jäljelle jäänyt turhaa jätettä.¹⁰

Taideteollisen alan opetus tapahtui käytäntölähtöisissä työpaikoissa. Jokaisen oli itse löydettävä oma luova ilmaisunsa tekemällä ja kokeilemalla. Eri taidemuotojen uskottiin rakentuvan yhteiselle perustalle, mikä rohkaisi opiskelijoita liikkumaan rohkeasti alalta toiselle. Kaikki ensimmäisen vuoden opiskelijat osallistuivat pakolliselle peruskurssille, jossa opiskeltiin visuaalisen sommittelun

8 Korvenmaa 1999, 195; Kallinen 2004, 16–17.

9 Vihma 1999, 352–5; Kalha 1999, 10;18; Hirvikoski 2007, 161; Ijäs 2014.

Weimarin tasavallassa 1919–33 toiminut Bauhausin taideteollisuus- ja arkkitehtuurikoulu antoi uuden suunnan sekä taidepedagogiikan että muotoilun periaatteille. Kun kuvataiteita oli perinteisesti opiskeltu mestariteoksia jäljentämällä, tutkittiin Bauhausissa visuaalisen ilmaisun alkutekijöitä ja sommittelun yleispäteviä lainalaisuuksia. Niiden pohjalta jokaisen opiskelijan oli itse löydettävä oma persoonallinen ilmaisunsa, jota ei uskottu voitavan opettaa. Taiteen, käsityön ja taideteollisuuden ajateltiin kuuluvan yhteen, ja ihanteena oli vapaa liikkuvuus yli ammatillisten rajojen. Kaj Franckin tiedetään tavanneen Bauhausin opettajia 1950-luvulla ja todennäköisesti ottaneen heiltä vaikutteita, mutta asiasta ei ole tehty tarkempaa tutkimusta.

10 Franck 1989, 24.

ja muoto-opin periaatteita.¹¹ Yleiset taideaineet, yleissivistävät opinnot ja mahdollisuus osallistua toisten pääaineiden kursseille rakensivat opiskelijoille yhteistä modernistista suunnittelijaiden titeettiä, vaikka eri alojen ammatillinen opetus useimmiten kulki vielä vanhoja, mestari-kisälli-suhteeseen perustuvia latuja.

Lavastajakoulutuksella oli tiiviit yhteydet Teatterikouluun. Opiskelijat olivat täysivaltaisia jäseniä opetusnäyttämö Tikapuu-teatterissa, jolla oli näkyvä rooli 1970-luvun helsinkiläisessä kulttuurielämässä. Vaikka säilyneet produktioraportit kertovat esitysten tekemisen usein olleen myrskyistä, nuoret teatterintekijät oppivat tuntemaan toisensa ja tekemään yhteistyötä keskenään. He siirtyivät yhdessä kentälle jakaen samat työskentelyn periaatteet. Kollektiivista ensambletyötä pidettiin arvossa. Analyyttiseen lukutapaan perustuva dramaturgian opetus muodosti 1970-luvulla koko teatterikoulutuksen rungon. Lavastusopiskelijat osallistuivat ohjaajien ja dramaturgien kanssa yhteisille kursseille,¹² jotka perustuivat näytelmätekstin huolelliseen analyysiin ja tulkintaan sekä kulttuurihistoriallisten taustojen tutkimiseen. Lavastajan tehtävänä oli antaa visuaalinen ja tilallinen hahmo esityksen dramaturgialle sekä huolehtia sen esteettisestä yhtenäisyydestä. Nämä periaatteet omaksuttiin 1970-luvun mittaan ammattiteattereissa maakuntia myöten.

Funktionalistisen muotoilun hengessä koulutettujen lavastajien näyttämöajattelu sopi kuin nakutettu 1970-luvun vasemmistolaisten ryhmäteattereiden tavoitteisiin. Yksinkertaistettu näyttämö oli vastalause porvarillisten laitosteattereiden kulinaristiselle silmänruualle, mutta myös niukkojen resurssien ja kiertueolosuhteiden sanelema välttämättömyys. Lavastajan ihanteeksi muodostui nerokas suunnittelija, joka kykeni toteuttamaan taiteellisesti korkeatasoisen ratkaisun minimalistisin keinoin. Sen sijaan, että turvautuisi totuttuihin keinoihin ja konventioihin, hänen tuli olla valmis keksimään teatterin toimintaperiaatteet uudelleen jokaiseen esitykseen. Tämä vastasi myös Brechtin käsityksiä, joiden mukaan näyttämön

11 Vihma 1999, 351.

12 Kallinen 2004, 25; 29–30; Lahtinen 2010, 351; Ijäs 2014; Louhio 2015.

muutettavuus oli analogia maailman muutettavuudelle. Lavastajan oli ”aina pidettävä mielessään, miten suuri asia on kyseessä, kuin toisille ihmisille esitetään maailma, jossa heidän on eletävä.”¹³ Lavastaja ei ainoastaan suunnitellut näytelmän tapahtumaympäristöä, vaan esitti todellisuutta koskevan poliittisen väitteen, joka samalla ilmensi hänen luovaa kykyään. Kun lavastuksen dramaturginen ja ohjauksellinen merkitys oivallettiin yleisesti, ammatin ympärille alkoi muodostua aura, joka muistutti nimekkäiden muotoilijajen karismaa.

Opetusyhteistyö alkoi kuitenkin kangerrella, kun Teatterikorkeakoulussa¹⁴ Jouko Turkan rehtorikaudella 1983-85 luovuttiin analyttisestä lukutavasta ja alettiin rakentaa esityksiä harjoituksissa näyttelijäntyöstä lähtien. Systemaattisesti etenevien vuosikurssien sijasta opetus organisoitiin produktioiden ympärille,¹⁵ eikä niissä pääsääntöisesti tarvittu visuaalisia suunnittelijoita. Välit lavastajakoulutukseen katkesivat kymmeneksi vuodeksi lukuun ottamatta vuonna 1986 perustettua Valo- ja äänisuunnittelun laitosta. Kokonainen teatterintekijöiden sukupolvi valmistui ilman, että ohjaajat ja lavastajat olisivat oppineet työskentelemään yhdessä. Se näkyi etenkin vapaalla kentällä toimivien ryhmien esityksissä, missä tarvittavat tavarat usein haalittiin näyttämölle harjoituksissa syntyneiden ideoiden pohjalta ilman kokonaisvaltaista ennakkosuunnittelua. Ohjaajat pelkäsivät osin aiheellisesti, että lavastajat tukkivat näyttämön luovat mahdollisuudet monoliittisilla rakennelmilla.¹⁶

1980-luku oli kuitenkin lavastajien juhlaa laitosteatterikentällä. Valaisutekniikoiden nopea kehitys ja teattereiden hyvä rahatilanne mahdollistivat näyttävät visualisoinnit isoissa tuotannoissa. Ankaran funktionalistinen minimalismi vaihtui postmoderniksi iloteluksi, jossa voitiin yhdistää eri tyyllilajeja. Kuvalaadun paraneminen avasi kunnianhimoisia mahdollisuuksia televisiotuotannoissa.

13 Brecht 1993, 186–7.

14 Teatterikoulu muuttui yliopistotasoiseksi Teatterikorkeakouluksi vuonna 1979.

15 Kallinen 2004, 82–3; Kumpulainen 2011, 106–8.

16 Ohjaajien asenne kävi hyvin ilmi haastatteluista, joita työnkuvastaan huolestuneet lavastusopiskelijat toteuttivat 1990-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa. Mm. Pennanen 2005; ”Lavastajan identiteetti” -kurssilla keväällä 1999 koottu aineisto, opettajina Eeva Ijäs ja Laura Gröndahl.

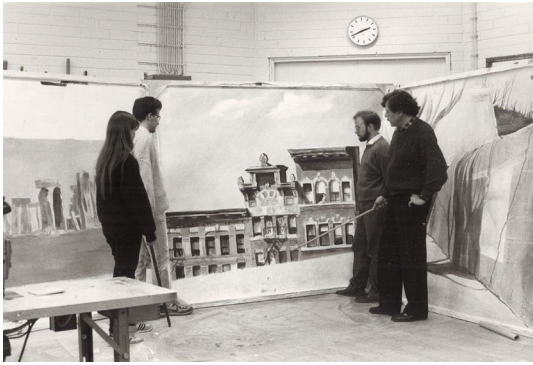
Monet lavastajat liikkuiivat sujuvasti sekä teatterin että elokuvan ja television kentillä. Arviolta kolmasosa opiskelijoista suuntautui kamerataiteen puolelle. Elokuva- ja televisiotyön (etv) opetus jäi Taideteollisessa korkeakoulussa kuitenkin pitkään teatterityön jalkoihin, vaikka se oli kuulunut tutkintoon alusta alkaen. Etv-lavastuksen opettajat vaihtuivat tiuhaan, opetussisällöt koettiin riittämättömiksi, ja yhteistyö elokuvataiteen opiskelijoiden kanssa kangerteli. Vasta kun Anu Maja siirtyi Yleisradiosta lavastustaiteen professoriksi 1990-luvulla ja eteni nopeasti Taideteollisen korkeakoulun vararehtoriksi, etv-lavastuksen opetus alkoi vahvistua.¹⁷

1980-luvun alkuun mennessä taideteollisten alojen yhteisyyttä korostava ”Bauhaus-traditio” ja siihen liittyvä yhteiskunnallinen idealismi olivat haihtuneet koulutuksesta. Ammatillisten aineiden opetus nousi keskiöön elinkeinoelämän huolestuttua valmistuneiden opiskelijoiden taidoista ja työllistymisestä.¹⁸ Myös lavastajakoulutuksessa kiinnitettiin kasvavaa huomiota ammatissa tarvittaviin valmiuksiin samalla, kun oppiaineen resursointi kasvoi nopeasti. 1970-luvulla lavastuksen pääaineessa oli ollut yksi vakituisesti palkattu täysipäiväinen yliopettaja. Opetustiloina oli pieni maalaamo sekä pari ”luokkahuonetta”, joihin mahtui muutama piirustuspöytä. 1980-luvun lopussa opiskelijat saivat käyttöönsä vaatimattoman studion taiteellisia kokeiluja varten. Suurin osa lukujärjestyksestä täyttyi koko koulun tai kuvallisen viestinnän laitoksen yhteisistä kursseista ja itsenäisistä produktiotöistä. 1990-luvulla lavastustaiteen aineopinnot lisääntyivät, opetustilat kaksinkertaistuivat ja resurssit kasvoivat, mikä innosti opettajia.¹⁹ Vuosikymmenen loppuun mennessä korkeakoulun pienimmästä pääaineesta oli tullut itsenäinen

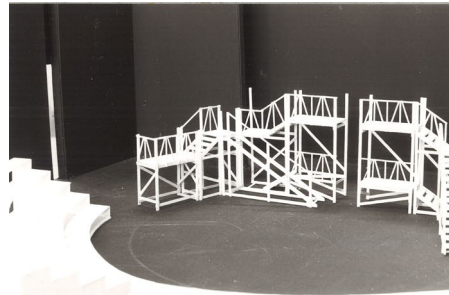
17 1970- ja 80-luvuilla lukujärjestyksessä oli neljä viikkotuntia etv-lavastusta toisena ja kolmantena opiskeluvuonna. Kaikki muu opetus liittyi teatteriin. Etv-lavastuksen kursseista vastanneet tuntiopettajat olivat yleensä Yleisradion vakituisia lavastajia, joiden oli hankala sovittaa opetustehtäviä varsinaiseen leipätyöhönsä, pitkäjänteisestä sisällöllisestä suunnittelusta puhumattakaan. Professuurin siirtyminen teatterilavastajalta (Suominen) televisiolavastajalle (Maja) 1990-luvun alussa merkitsi opetusohjelman tasapuolisempaa jakautumista molemmille aloille. Maja kehitti aktiivisesti tietokoneavusteisen lavastuksen opetusta, ja hyvin varustettu LUME-keskus studioineen valmistui hänen vararehtorinkaudella mahdollista elokuvataiteen koulutusohjelman muuton samoihin tiloihin lavastusosaston kanssa.

18 Korvenmaa 1999, 198-200.

19 Ijäs 2014.



Kuva 1. Yläkuvassa teatterimaalauksen opetusta, kuvassa vasemmalta oikealle opiskelijat Pirjo Rossi, Tuomas Antikainen, Mark Väisänen ja opettaja Thomas Gripenberg. Alakuvassa teatterihistorian tunti. Vasemmallalta Mark Väisänen ja keskellä opettaja Timo Kallinen.



Kuva 2. Harjoitustehtäviä eri tunneilta. Kuvat vuodelta 1987, kuvaaja tuntematon.

laitos, jonka henkilökuntaan kuului kaksi professoria, kaksi lehtoria, assistentti, päätoiminen tuntiopettaja, amanuenssi ja harjoitusmestari. Samaan aikaan yliopistojen tutkinnonuudistukset ohjasivat heitä avaamaan ja käsitteellistämään opetussisältöjä aiempaa enemmän.

Voi sanoa, että lavastajakoulutus eli kulta-aikaansa 1990-luvulla. Yhteydet Teatterikorkeakouluun alkoivat elpyä, kun ensimmäinen ohjaaja- ja lavastusopiskelijoiden yhteinen taiteellisen ennakosuunnittelun kurssi käynnistyi vuonna 1992. Vähitellen kurssi laajeni, kun mukaan tulivat dramaturgit sekä valo-, ääni- ja pukusuunnittelijat. Se sai jatkokseen klassikkoproduktion, missä samat

opiskelijat tekivät yhdessä pienimuotoisen esityksen.²⁰ Televisiolavastuksen virtuaalitekniikoiden ja digitaalisen kuvankäsittelyn mahdollisuuksia tutkittiin innolla lavastajakoulutuksen puitteissa,²¹ ja ne herättivät kiinnostusta myös oppiaineen ulkopuolella. Taideteollisen korkeakoulun rehtori Yrjö Sotamaa kirjoitti, ettei lavastuksen laajempaa merkitystä ollut koulussa aina ymmärretty: ”Opetus nähtiin ehkä liikaa vain teatteriin keskittyvänä, pelkkänä lavasteiden maalaamisena.”²²

Resurssien kasvu huipentui LUME-keskuksen valmistumiseen vuonna 2000. Hyvin varustettuine verstonein, isoine studionäyttämöineen ja tietokonealuokkineen se tarjosi ennennäkemättömät opetustilat ja laitteet. Elokuva- ja televisiotaitteen laitos ELO siirtyi ensimmäistä kertaa samoihin tiloihin muun Taideteollisen korkeakoulun kanssa, mikä tiivistyi sen yhteistyötä lavastajakoulutuksen kanssa. Laitokset yhdistettiin 2000-luvun alussa, ja lavastuksen koulutusohjelma jaettiin kolmeen suuntautumisvaihtoehtoon, näyttämölavastukseen, elokuva- ja televisiolavastukseen sekä vasta perustettuun pukusuunnitteluun. Samalla lavastajakoulutus menetti suvereniteettinsä, jonka se oli saavuttanut itsenäisenä laitoksena omine toimintakulttuurineen. Yhdistyminen ELOon aiheutti huomattavaa kitkaa etenkin näyttämölavastukselle.²³

1990-luvun lopulle saakka lavastajakoulutus oli perustunut ajatukseen ammattikunnan yhtenäisyydestä, mutta nyt se jakautui esitysvälineen mukaan kahteen toisistaan loittonevaan alaan. Elokuviissa ja televisiossa käytettävien virtuaalilavasteiden ja digitaalisten

20 Ijäs 2014; Ikonen 2014.

21 Tietokoneavusteista suunnittelua (CAD) opetettiin lavastuksella 1980-luvun lopulta lähtien, mutta Ikonen mukaan osasto ei ollut siinä varsinainen johtotähti. Opettajat löytyivät lopulta omien opiskelijoiden parista, mm. Metti Nordin ja Pauli Hurme opettivat CAD:ia jo ennen valmistumistaan maisteriksi. Lukuvuonna 1999–2000 osastolle saatiin kansainvälinen vierailuva professori Robert Shakespeare, joka teki tutkimusta digitaalisesta lavastustaiteesta. Projisointeihin ja valaisuun perustuvaa lavastamista kehitti valosuunnittelija Markku Uimonen, joka toimi lehtorin sijaisena 1998–99, mutta vei osaamisen mukanaan siirtyessään professoriksi Teatterikoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitokselle. Elokuva- ja televisiolavastuksen puolella digitaalisia tekniikoita kehittivät aktiivisesti muun muassa Katriina Ilmaranta, Riikka Kytönen ja Tanja Basamow. (Ijäs 2014; Ikonen 2014.)

22 Sotamaa 1999, 272.

23 Ijäs 2014.

jälkikäsitteilytekniikoiden myötä tarvittiin niin paljon uutta osaamista, ettei niiden opiskelu enää mahtunut samaan tutkintoon teatterityön taitojen kanssa. Näyttämölavastuksen koulutus jäi yksinäiseksi saarekkeeksi elokuvataiteeseen keskittyvällä laitoksella samalla kun yhteistyö Teatterikorkeakoulun kanssa tiivistyi. Sen jälkeen, kun Valo- ja äänisuunnittelun laitos muutti Tampereelta Helsinkiin vuonna 2007, suurin osa näyttämölavastuksen ammattiopinnoista voitiin toteuttaa yhdessä heidän kanssaan. Aalto-yliopiston (2010) ja Taideyliopiston (2013) perustaminen mutkistivat tilannetta, koska laitoksilta edellytettiin yhteistyötä ensisijaisesti oman yliopiston sisällä, ja näyttämölavastus oli jäänyt eri yliopistoon, kuin tärkeimmät kumppaninsa.²⁴

Ajatus lavastajakoulutuksen siirtymisestä Teatterikorkeakouluun oli painunut taka-alalle hyvien vuosien aikana, jolloin Taideteollinen korkeakoulu oli resursoinut alaa avokätisesti, ja laitoksen itsenäisyys oli taannut opettajille lähes täydellisen autonomian.²⁵ Kysymys tuli uudelleen ajankohtaiseksi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla. Suunnitelmat uudesta huippuyliopistosta herättivät aktiivista vastarintaa ELOssa, missä useimmat professorit, lehtorit ja opiskelijat pitivät perusteilla olevaa Taideyliopistoa oikeampana ympäristönä itselleen. Taiteen pelättiin jäävän jalkoihin teknisten ja kauppatieteellisten alojen puristuksissa. Keskustelu kuitenkin vaiennettiin, koska yhdenkään oppialan ei haluttu irtoavan Aallostta. Vuonna 2011 perustettiin jonkinlaisena kompromissina toiminta-alusta turvaamaan ELO:n ja Teatterikorkeakoulun yhteisiä opintoja ja produktioita.²⁶ Kymmenen vuotta myöhemmin aika oli kypsä uusille neuvotteluille, joita vauhditti näyttämölavastuksen opiskelijoiden yksimielinen vetoamus Teatterikorkeakouluun siirtymiseksi. Syksyllä 2021 ensimmäiset lavastustaiteen kandidaattiopiskelijat aloittavat Teatterikorkeakoulussa.

24 Joro 2012; Gröndahl 2010.

25 Ijäs 2014.

26 Joro 2012.

Muuttuva taiteilijapedagogiikka

Taideteollisen ja teatterialan opettajien pedagogisiin taitoihin ja metodeihin ei koulutuksen alkuaikoina juurikaan kiinnitetty huomiota. Kuvaamataidon opettajaksi valmistunut Maria Laukka on kuvannut opintojaan 1960-luvulla graafisella linjalla, missä kursseille osallistuivat myös tulevat lavastajat:

Oli paljon ammattikoulumaisia piirteitä, paljon hiljaista puurtamista pöydän ääressä, ohjeita niukasti, lukemista ei juuri lainkaan. (...) Opettajat tekivät kierroksen kerran aamupäivän kuluessa, toisen kerran iltapäivällä. Muun ajan opettajat istuivat opettajainhuoneessa tupakoimassa tai vanhassa Centralissa, egyptiläisen näköisessä Selim A. Lindqvistin piirtämässä ravintolassa Keskuskadulla. Opetuksessa he antoivat oraakkelimaisia ohjeita. Usein kulttu oli hajamielinen: ”Jatkakaa vaan”.²⁷

1990-luvulla tehdyissä kansainvälisissä arvioinneissa todettiin, että opetuksen arvostus oli kaikissa suomalaisissa yliopistoissa vähäistä, pedagogista koulutusta ei ollut tarjolla eikä asia kiinnostanut opettajayhteisöä. Tämä koski yhtä lailla taiteellisia aloja. Opetustaidot perustuivat kunkin opettajan omaan arki- ja perimätietoon.²⁸ Vielä vuonna 1998, kun lavastajakoulutuksen rakennetta uudistettiin, kurssisisällöt määriteltiin yhteisesti ainoastaan otsikoiden tasolla. Opettavien taiteilijoiden ajateltiin itse tuottavan omat sisältönsä, eikä niistä keskusteltu opettajakunnan kesken.²⁹ Myös muu teatterialan opetus oli vahvasti sidoksissa opettajien persoonallisuuteen. Teatterikorkeakoulun liikunnan ja fyysisen ilmaisun pitkäaikainen opettaja ja tutkija Seppo Kumpulainen kirjoittaa:

[- -] teatterikoulutuksessa tietyn tradition peruspalaset on aina joku tietty opettaja tuonut osaksi koulu-

²⁷ Laukka 1999, 203.

²⁸ Löytönen 2014, 259.

²⁹ Ikonen 2014.

tusta. Stanislavskin metodi ja muut teatteriopetuksen suuntauokset tulivat osaksi opetusta ja toteutuivat konkreettisesti tiettyjen asiaan perehtyneiden opettajien opetuksessa. Huomasin, että opiskelijoiden muisteluissa pitkäaikaisia opettajia, kuten liikuntaa opettanutta Elsa Saraa tai Antti Tarkiaista, alettiin jossain vaiheessa uraa nimittää ”legendaarisiksi”. Ja heidän oppilaidensa muistoissa opetus, kuten naisvoimistelu tai akrobatia, sulautui osaksi opettajan kokonaispersoonaa. Jos muutos opetuksessa on vähittäistä ja varsinkin, jos se liittyy jollain lailla teatterin perinteisiin esityskonventioihin, ei ehkä huomata tai tulla ajatelleeksi niin helposti, että opetuksella on myös laajempi historiallinen tarina, jonka toisistaan erottavia tekijöitä ovat oppimateriaali, opettajan koulutus ja opettaja henkilönä.³⁰

Opetussisältöjen kiinnittyminen opettajan persoonaan korostaa inhimillistä vuorovaikutusta, missä henkilökohtaiset tunteet ja vaistomaiset tuntemukset sekoittuivat välitettävään taitotietoon. Samalla luova taiteellinen prosessi näyttäytyy helposti romantiikan perinteen mukaisesti subjektiivisena intuition, jota ei voi opettaa. Siihen liittyvät taidot ja tiedot alkavat silloin muistuttaa salatiedettä, jonka yksittäinen opiskelija voi lahjakkuutensa avulla omaksua visionääriseltä opettajaltaan, mutta joka ei ole yleisesti jaettavissa.

Opetuksen rakenteita, muotoja ja sisältöjä oli ryhdyttävä kuvaamaan entistä tarkemmin, kun yliopistohallinto monimutkaistui 1990-luvulta lähtien. Tutkintovaatimukset oli suunniteltava siten, ettei opettajan vaihtuminen muuttaisi opetussisältöjä. Opiskelijavaihdon yleistyminen Bologna-prosessin myötä edellytti, että yliopistoissa suoritettavat kurssit olisivat kansainvälisesti yhteismitallisia. Taidealojen tohtorikoulutuksen käynnistyminen toi mukanaan vaatimuksen käsitteellisen ajattelun ja tutkimusvalmiuksien sisällyttämisestä perustutkintoihin. Filosofin Juha Varto oli huolissaan siitä, että

30 Kumpulainen 2018, 81.

kasvava byrokratia johtaisi henkilöön sidotun tiedon katoamiseen ja sitä kautta opetuksen köyhtymiseen:

Opettajat eivät enää ole aiheena kertomuksiin, jotka muistamme aiemmista yliopistoista, kertomuksia persoonallisista, omituisista, arvaamattomista opettajista, joita pelättiin ja arvostettiin, usein aiheetta mutta joskus aiheesta. He olivat oppimisen toinen, suunnittelematon osapuoli, jonka vaikutusta ei voinut millään lailla ennakoida tai ottaa huomioon, koska heidän toimintatapaan ei tunnettu.³¹

Kuvaus sopii erityisen hyvin perinteisiin taideopettajiin, jotka ovat paitsi ruumiillistaneet taiteellisten prosessien oikullisuutta ja hallitsemattomuutta, myös antaneet mallin taiteilijan käyttäytymiselle. Varto kysyy aiheellisesti, voiko tietoa koskaan erottaa sitä kantavasta subjektista ja tämän tekemisistä. Hänen mielestään opettaja toimii aina mallina alansa edustajille ja luo asiantuntijakuvan, jonka mukaan vain juuri sillä tavoin toimiva, puhuva ja käyttäytyvä ihminen on uskottava ja luotettava. ”[- -] kun puhe on kasvatuksesta, taiteesta tai kansantaloudesta, vain henkilöitymä voi vakuuttaa, koska alan kompleksisuus ylittää inhimillisen ymmärryksen.”³² Oppiesaan uutta ”ihminen kokee astuvansa johonkin tietämiseen, joka vasta on avautumassa”.³³ Opettajan ruumiillistama syvempi asiantuntemus on outo ja tuntematon alue vähemmän tietävälle opiskelijalle. Heidän välisensä ero tekee Varton mukaan näkyväksi muutoksen, joka oppimisprosessissa tulee tapahtumaan, mutta jonka sisältöä opiskelija ei voi vielä tuntea. Kysymättä kuitenkin jää, mitkä ovat opiskelijan mahdollisuudet arvioida opettajan persoonasta välittyvää tietoa. Arvostetulta esikuvalta opittavaan taiteilija-ammattiin sisältyy nykyaikana vääjäämättä paradoksi, koska luovalta nykytaiteilijalta odotetaan vallitsevien normien kyseenalaistamista, alan uudistamista, ja kriittistä suhtautumista annettuihin malleihin.

31 Varto 2014, 183.

32 Mt. 186-7.

33 Mt. 189.

Mystifioidun lahjakkuuden ja neromyytin varaan rakentuvaa autoritääristä opetusta on pyritty voimallisesti purkamaan 2000-luvulla, kun taidekorkeakoulupedagogiikan koulutus ja tutkimus kehittyivät. Yleisiksi ihanteiksi ovat nousseet muun muassa Paolo Freiren sorrettujen pedagogiikka ja Jacques Rancièren ajatus tietämättömästä koulumestarista. Molemmissa annetaan opiskelijalle aktiivinen rooli omaehtoisena tiedon tuottajana, jolla on relevanttia ymmärrystä asioista jo ennen opetuksen alkamista. Opettaja ei asetu ylempään asemaan, vaan osallistuu yhteiseen tutkivaan prosessiin oppilaansa kanssa eikä yritä tietää lopputulosta ennalta. Kummankaan ei ajatella olevan lähtökohtaisesti toista viisaampi, vaan molemmilla on omanlaistaan asiantuntemusta aiheesta. Ennakoimattomuudesta ja hallitsemattomuudesta tuli nyt myös opiskelijan oikeus. Taideyliopistopedagogiikkaa opettava taidehistorioitsija Riikka Stewen kirjoittaa:

[-] en pyri vaikuttamaan opiskelijan työskentelysuuntaan, yritän pikemminkin kuunnella mitä hän kertoo työstään, katson myös luonnoksia, keskeneräisiä töitä, ja pohdin suuntia, joihin ne voisivat kulkea - eniten minua kiinnostaa, miten keskeneräinen työ voisi liikkua suuntaan, jota en osaa ennakoida. [-] Tällöin ajatuksena ei ole jonkin etukäteisen olemassa olevan tiedon tai informaation siirtäminen toiselle, vaan ennemmin tämän omien mahdollisuuksien kuuntelu ja jonkin kiinnostavan tarjoaminen.³⁴

Kenties opettajan parempi tieto näkyy nykyaikana juuri siinä, miten hän itse kykenee ottamaan vastaan opiskelijalta tulevaa vierautta ja suhteuttamaan sitä omaansa niin, että syntyy relevanttia ymmärrystä. Kumpulainen luonnehtii omaa opettamistaan neuvotteluksi, ”moneen suuntaan ja monilla toiminnan tasoilla tapahtuvaksi vuorovaikutukseksi”, missä kumppaneina ovat sekä opiskelijat että opettajakollegat.³⁵ Neuvottelevat taideopettajat tai ”tietämättö-

34 Stewen 2014, 172-3.

35 Kumpulainen 2018, 83.

mät koulumestarit” eivät ruumiillista ainoastaan oman alansa sisällöllistä osaamista, vaan tietoisesti valittuja kanssakäymisen ja vuorovaikuttamisen tapoja, joiden pohjalta tietäminen ja taitaminen tulevat mahdollisiksi. Kyse ei ole yksinomaan pedagogisten asenteiden kehityksestä. Opetusmenetelmät ovat seurailleet taide- ja teatterikäsitysten muutoksia tekijä- ja teoslähtöisestä ajattelusta kohti katsojan osallistamista, tapahtumallisuutta ja relationaalista estetiikkaa. Yksilösuoritusten asemesta huomio on kiinnittynyt toimijoiden välisiin suhteisiin. Asiantuntemus, jota nykyajan taideopiskelija tarvitsee, ei liity ainoastaan ilmaisun välineisiin ja materiaaleihin, vaan ihmissuhdetaitoihin, ryhmadynamiikkaan ja eettiseen ajatteluun. Koska toimintaympäristö muuttuu jatkuvasti, ei nykyopettajan myöskään kannata tarjota opiskelijoilleen pysyvaksi oletettua tietoa, vaan antaa mallia uusien asioiden jatkuvasta oppimisesta ja kehittämisestä.

Harjoitustehtävä tiedonmuodostuksena

Tekemisperustainen ja tasa-arvoinen oppimisympäristö korostaa samanlaisuutta sekä kokonaisvaltaista yhteistä toimintaa että itsenäistä ajattelua. Pedagogisten hierarkioiden purkamisesta huolimatta oppimiseen sisältyy vääjäämätön ristiveto toiseudelle alttiiksi asetuvan osallistumisen ja etäisyyttä ottavan kriittisen reflektion välillä. Se konkretisoituu toiminnallisissa harjoitustehtävissä, joita voi pitää eräänlaisina taiteellisen prosessin miniatyyreina. Ne rakentavat ammatillista itseymmärrystä pelkistämällä työssä tarvittavat taidot ja asenteet yksinkertaistettuun ja kokemuksellisesti hahmotettavaan muotoon. Tehtävää suorittaessaan opiskelija harjoittelee tulevaa ammatillista roolia opettajan ohjauksessa. Oleellista ei ole ainoastaan yksittäisten taitojen oppiminen, vaan koko se tapa, millä työskentelyyn suhtaudutaan, miten osallistujien odotetaan toimivan, keskustelevan ja käyttäytyvän.

Harjoitustehtävissä voi teatterintutkija Diana Taylorin tapaan erottaa kaksi erilaista tiedon tallentamisen ja välittämisen muotoa. Taylor nimittää ”arkistoksi” pysyvää varastoa, kuten kirjoitettua tekstiä tai materiaalista artefaktia, jota voidaan tarkastella syn-

typrosessistaan irrallaan. ”Repertuaari” puolestaan säilyttää tiedon hetkellisinä tekoina, jotka edellyttävät sekä tekijän että vastaanottajan läsnäoloa ja osallistumista. Taylor mainitsee esimerkkeinä puhutun kielen, laulut, tanssin, urheilun ja rituaalit. Listaan voisi lisätä käden taidot, mutta myös yhteiseen työskentelyyn liittyvät sanattomat sopimukset ja käyttäytymistavat. Niihin sisältyvä tieto riippuu yksilöllisestä toiminnasta, ympäristöstä ja hetkellisestä tilanteesta. Sellaisena se on muuttuvaa ja epätasallista.³⁶ Taylor korostaa, ettei kumpaakaan tiedon muotoa voi pitää lähtökohtaisesti toistaan parempana, koska ne aina toimivat yhdessä eikä niitä voi erottaa toisistaan.

Vaikka tehtävien ohjeistuksia, suorituksia ja työskentelyprosesseja arkistoidaan kuvina, kirjallisina kuvauksina ja sähköisinä tallenteina, suuri osa syntyneestä tiedosta jää ainoastaan opiskelijoiden henkilökohtaiseen muistiin eikä välttämättä koskaan artikuloidu julkisesti. Tyypillisenä ”tekemällä oppimisena” (*learning by doing*) kyseessä on kokonaisvaltainen kokemus, johon liittyy sekä sanallistettuja tunteita että ruumiillisia, epämääräisiksi jääviä tuntemuksia. Sitä ohjaavat niin opettajan asenne, tehtävänanto ja palaute, kuin kurssikavereiden suhtautuminen sekä kulttuurisesta ympäristöstä omaksutut arvot ja ajattelutavat. Kun opittu asia todella sisäistetään, se tulee osaksi itseä ja muuttuu näkymättömäksi. Tehtävän suorittamisessa koettu oivallus saattaa muuttaa ajattelun tapaa niin perustavalla tavalla, ettei sen jälkeen pysty palauttamaan aikaisempaa lähtötilannetta mieleen. Opiskelija ei itse aina edes huomaa omaa oppimisprosessiaan, tai hän tiedostaa sen vasta vuosia myöhemmin.

Tehtäväsuoritukseen sisältyvä ”repertuaarinen” tieto muotoutuu uudelleen jokaisen yksilön ainutkertaisessa toiminnassa. Opiskelija voi vastata eri tavoin asetettuihin odotuksiin. Hän voi epäonnistua niiden täyttämässä tai tietoisesti uhmata annettuja reunaehtoja. Hän voi suorittaa tehtävän omalla tavallaan, ehdottaa siihen uudenlaisia ratkaisuja, haastaa ja vastustaa lähtöasetelmaan sisältyviä oletuksia. Jokaisen opiskelijan kohdalla syntyy omanlaistaan ym-

36 Taylor 2003, 19-24.

määrystä. Kokeneinkaan opettaja ei voi olla etukäteen varma siitä, millaisia vaikutuksia hänen antamallaan tehtävällä tulee olemaan. Eikä kuuliaisinkaan opiskelija koskaan toista annettua mallia sellaisenaan, vaan aktivoi siihen sisältyviä mahdollisuuksia omakohtaisten tekojen ja kokemustensa kautta. On vaikeaa tunnistaa yhteisessä tekemisessä syntyneiden oivallusten syntyhistoriaa ja yhteyksiä laajempiin tiedollisiin tai taidollisiin perinteisiin. Kun tehtävä siirtyy eteenpäin seuraavalle sukupolvelle, sen sisällöt muuttuvat vääjäämättä, koska tilanne ja ihmiset ovat erilaisia. Silti jotain oleellista säilyy myös samana.

Taylor puhuu ”skenaarioista” tarkoittaen kaavamaisia rakenteita, jotka ennakoivat tiettyjä lopputuloksia, mutta samalla sallivat itsensä ympärikäntämisen, parodian ja muutoksen. Ne jäsentävät ymmärrystä ja tekevät näkyväksi jotain, mikä on jo läsnä kulttuurissa: aaveita, kuvastoja ja stereotyyppioita. Ne kutsuvat esiin vakiintuneita tarinoita, joiden kautta ymmärrämme sosiaalista todellisuutta ja muodostamme sitä koskevia merkityksiä. ”Skenaariota” ei toisteta jäljittelemällä, vaan aktivoimalla ”arkistoon” ja ”repertuaariin” säilöttyjä sisältöjä ja muotoja. Sitä ei voi seurata sivusta etäisyyden päästä, vaan siihen on osallistuttava.³⁷ Voisi ajatella, että harjoitustehtävää suorittaessaan opiskelijat osallistuvat ”skenaarioihin”, jotka kertovat sekä tulevasta työstä että taideopiskelijan vihkiytymisestä omalle alalleen. Opettajakaan ei pysty täysin määrittelemään oman tehtävänsä sisältämää ”skenaariota”, koska se perustuu kollektiivisesti omaksuttuihin tarinoihin ja kuvastoihin, joiden aktivoitumista ei voi ennakoida. Oppimisprosessi ei koskaan pysähdy lopulliseen oivallukseen, vaan asioita voi aina katsoa uudella tavalla. Jokainen opettaja ja opiskelija tuottaa tietoa aina uudelleen tulkitsemalla tehtävään sisältyviä mahdollisuuksia omalla tavallaan. Syntyvä taiteellinen asiantuntemus on siten hermeneuttisen kehän tavoin jatkuvasti uudistuva yhdistelmä vanhaa ja uutta, perinteen jatketta ja omia oivalluksia.

37 Taylor 2003, 29-32.

Lavastajan työprosessin mallintaminen

1970-luvulla teatterialan opetus perustui työprosessin toistamiseen niin, että se muistuttaisi mahdollisimman paljon yleisölle suunnatun ammattiteatterin toimintaa.³⁸ Opiskelu Teatterikoulussa tarkoitti suurimmaksi osaksi esitysten tekemistä. Ne saattoivat olla itsenäisiä oppilastoita tai ammattilaisten ohjaamia ja lavastamia malliproduktioita, joissa opiskelijat toimivat assistentteina.³⁹ Taiteellisesta korkeakoulusta tulevat lavastusopiskelijat pitivät kirjaa tuotannoissa tekemistään työtunneista, ja opintosuoritukset laskettiin käytetyn ajan perusteella. Lukuvuonna 1970-71 kurssit oli ytimekkäästi nimetty Lavastustaide I-IV:ksi, ja sen alaotsikoita olivat muun muassa ammattitietous, skenografia, TV-lavastus, teatterityö ja teatteritekniikka. Tehdyt työtunnit jaoteltiin enemmän työn käytännöllisen luonteen kuin ajatuksellisten sisältöjen perusteella. Säilyneet produktioraportit keskittyivät eri työvaiheiden ja niihin liittyneiden ongelmien kuvauksiin. Sen lisäksi opiskelijat laativat näytelmien juoniselostuksia sekä historiallisia taustatutkielmia, mutta taiteellisia prosesseja ei juurikaan avattu.⁴⁰

Lavastustaiteen ensimmäiset pääaineopiskelijat totesivat pian, etteivät näin saadut taidot voineet riittää ammatissa työskentelyyn. Eeva Ijäs kertoo saaneensa kipinän tulevaan opettajanuraansa, koska koki opiskelevansa ongelmien keskellä vuosina 1972-77: ”Syntyi ideoita siitä, mitä pitäisi opettaa.”⁴¹ Vuonna 1973 lavastustaiteen yliopettajaksi tullut Paul Suominen (s. 1930) pyrki vastaamaan opiskelijoiden toiveisiin ja alkoi yhdessä heidän kanssaan kehittää järjestelmällistä opetussuunnitelmaa. Lukuvuonna 1975-76 oppiaineet olivat jo huomattavasti yksityiskohtaisempia.⁴² Lukujärjestys säilyi suunnilleen samanlaisena aina 1980-luvun lopulle saakka, jolloin

38 Kallinen 2004, 30.

39 Ijäs 2014.

40 Produktioraportit: Pirskanen, Marjaana 1971 ja -72; Ijäs, Eeva 1972-74; Maja, Anu 1973-75; Marttila, Matti, 1973-74; Rintala, Jukka 1974; Kantonen, Esa 1970-72; Ojamaa, Pekka 1970-73; Storskrubb, Solveig 1972-73; Valkeasuo, Pentti 1972-73; Pitkänen, Lauri 1972-73; Pirskanen, Juhani 1968-73; Thorsdottir, Elsa 1973; Ahonen, Riina 1973-74; Junnikkala, Kari 1973-74.

41 Ijäs 2014.

42 Kuvallisen viestinnän laitos, lavastus, lukujärjestys syksy 1975.

siirryttiin viikoittain toistuvista oppitunneista periodiopetukseen.

1975-76	OPPIAINE	Tuntia viikossa
1. vuosi	Teatterityö (Teatterikoulussa)	8
	Draamakirjallisuus (Teatterikoulussa)	4
2. vuosi	Teatteritekniikka	4
	Teatterimaalaus	4
	Skenografian teoria	8
	Skenografian ammattiopetus	4
	Skenografia, elokuva- ja tv-tekniikka	4
	Teatterioppi (Teatterikoulussa)	4
3. vuosi	Produktiotyö	20
	Teatterioppi (Teatterikoulussa)	4
	Skenografinen teatteritekniikka	2
	Perspektiivi, tekninen piirtäminen	2
	Teatterimaalaus	4
	Tyylioppi	2
4. vuosi	Skenografinen teatteritekniikka	4
	Tekninen piirtäminen	4
	Teatterioppi (Teatterikoulussa)	4
	Lopputyö	14

Taulukko 1: Lavastuksen pääaineen opetus 1975-76

1970-luvun opetusohjelmista voi havaita, että skenografian teoriaa, tyylioppia ja Teatterikoulussa tarjottuja opintoja lukuun ottamatta kaikki kurssit liittyivät teknisiin valmiuksiin.⁴³ Työssä tarvittavat taidot oli eritelty omiksi oppiaineikseen, joita pystyi harjoittelemaan täsmällisesti annettujen tehtävien avulla. Useimpia suorituksia pystyi arvioimaan selkeillä kriteereillä: esimerkiksi

43 Muistio pääaineen opettajien seminaarista, Espoossa 4. ja 11.1.1975; Opinto-opaat 1977-78; 1980-81;



Kuva 3. Harjoitustyö Paul Suomisen tunnilla, 1987. Kuvaaja tuntematon.

perspektiivi saattoi olla yksiselitteisen oikein tai väärin piirretty. Tyypillisiä tehtäviä oli kuvitteellisen lavastussuunnitelman tekeminen luonnoksineen, pienoismalleineen ja työpiirustuksineen.⁴⁴ Silloinkin, kun kyse oli luokkahuoneessa toteutettavista paperiprojekteista, tehtävät jäljittelivät teatterikentän käytäntöjä, joskin idealisoidussa muodossa.

Suominen käytti tukenaan 1960-luvun alussa ilmestynyttä amerikkalaista oppikirjaa, joka keskittyi teknispainotteisesti massiivisten illusoristen lavasteiden rakentamiseen ja valaisuun.⁴⁵ Hän laati sen innoittamana kaavion ihanteellisesti etenevän produktion vaiheista.⁴⁶ Kaiken lähtökohtana oli näytelmän analyysi ja ohjaajan tulkinta.

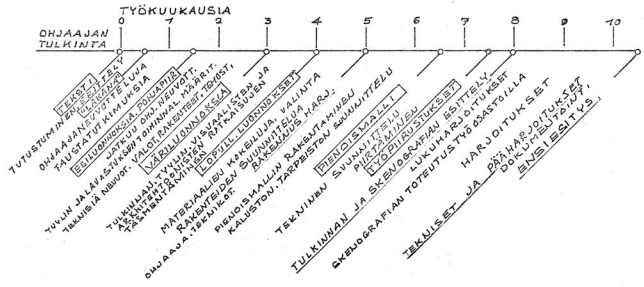
44 Skenografia- ammattiopetus – teatteritekniikka, harjoitustyö *Macbet*, kevät 1976.

45 Parker ja Smith 1979 (1964).

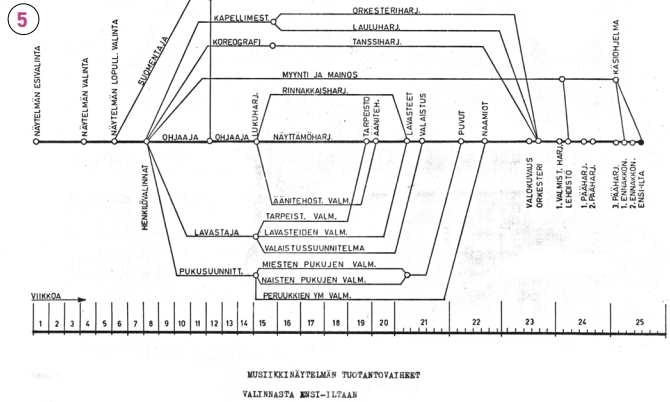
46 Suominen, Paul: Skenografian suunnittelu ja toteutuskaavio; Musiikinäytelmän tuotantovaiheet valinnasta ensi-iltaan. 1970-80-luku.

4 SKENOGRAFIAN SUUNNITTELU JA TOTEUTUSKAAVIO

Kuvat 4 ja 5. Paul Suomisen tuotantokaavioita. Opetusmoniste käytössä 1970-80-luvuilla. Kirjoittajan arkisto.



Niiden pohjalta lavastajan tuli edetä vaihe vaiheelta mustavalkoisten luonnosten, pienoismallin, ohjaussuunnitelman, materiaalikokeilujen ja väriluonnosten kautta mallipalaveriin ja valmiin lavastuksen rakentamiseen. Lavastussuunnitelma oli tarkoitus saada yksityiskohtia myöten valmiiksi ennen ensimmäisiä lukuharjoituksia. Koko prosessi alusta loppuun kesti kymmenen kuukautta. Pyrkimys hallittavissa oleviin rakenteisiin oli tyypillinen 1970-luvun taideteollisuuden suunnitteluoptimismille, jossa Pekka Korvenmaan mukaan ”teollisen muotoilun nähtiin asettuvan osaksi tuotannon ja ihmiselämän järjestämistä järkiperaisella, analyttisellä ja kaikkia hyödyttävällä tavalla. Sana taide esiintyi enää harvoin.”⁴⁷



Suomisen tuotantomallin soveltaminen käytännön teatterityöhön tuotti ymmärrettäviä vaikeuksia, mutta paperiprojektia tekevää lavastusopiskelijaa eivät yhteistyökumppanit häirinneet omilla vaatimuksillaan. Oppitunneilla tapahtuvasta lavastamisesta tuli itsenäinen taito, joka perustui suunnittelijan ja näytelmätekstin vuoropuheluun sekä taidokkaiden perspektiivikuvien ja pienoismallien tekemiseen. Tämä korostui, kun yhteistyö Teatterikorkeakoulun ohjaajaopiskelijoiden kanssa katkesi. 1980-luvun puolivälin jälkeen

47 Korvenmaa 1999, 176-81.

lavastusopintonsa aloittanut Liisa Ikonen muistelee opetuksen olleen täysin irrallaan alan käytännöistä. Esityksen ohjauksellisista tarpeista ei käyty keskustelua, eikä annettu eväitä tekstianalyysin siirtämiseksi näyttämökuvaan tai vaihtojen tekemiseen:

Olihan se tämän päivän näkökulmasta kamalan vanhanai-kaista: painopiste oli käsityötaidoissa. Ei ollut mitään yhteistyötä TeaKin kanssa. Rakennettiin pienoismalleja yksin ilman ohjaajaa. [- -] En tutustunut kehenkään TeaKin ohjaajaan eikä edes tiennyt, ketkä oli aikalaisia. Kävin katsomassa joitain esityksiä Kino Helsingissä - mutta en oikein ymmärtänyt, mitä niillä haettiin.⁴⁸

Lavastustaiteen ydintä etsimässä

Vaikka opetussuunnittelusta vastannut Suominen oli kiinni vanhassa käsityöperinteessä, hän tunnisti omat rajoituksensa modernistisen teatterin suhteen ja palkkasi alusta alkaen nuorempia kollegojaan tuntiopettajiksi.⁴⁹ Koska nämä olivat käyneet Taideteollisen oppilaitoksen, heillä oli erilainen suhde sekä lavastamiseen että opetukseen kuin Suomisella, joka oli tullut alalle perinteisen oppipoikakäytännön kautta. Uuden sukupolven lavastajat olivat omaksuneet modernistisen pyrkimyksen ilmaisuvälineiden analyyttiseen erittelyyn. Sen sijaan, että olisivat antaneet opiskelijoille esityksen tekemistä jäljitteleviä tehtäviä, he pilkkoivat opetettavat taidot pieniin osiin, joita pystyi harjoittelemaan itsenäisesti. Lavastajan oli opittava tuntemaan oman taiteensa perustavanlaatuiset elementit ja niitä ohjaavat periaatteet. Sitä kautta oli mahdollista luopua kokonaisvaltaisista konventioista ja keksiä täysin uudenlaisia näyttämöratkaisuja.

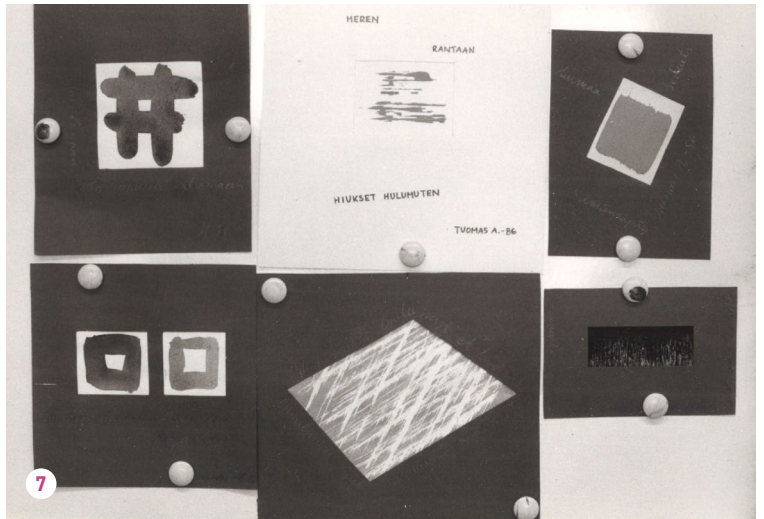
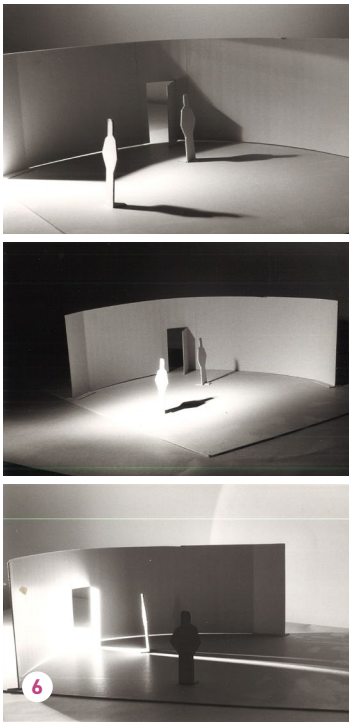
”Bauhaus-perinnettä” edusti puhtaimmillaan Måns Hedström (1943-2005). Hänen tehtävissään piti tyypillisesti kehittää mahdollisimman nerokas idea ja pelkistää se äärimmäisen yksinkertaiseen, mutta es-

48 Ikonen 2014.

49 Ijäs 2014.

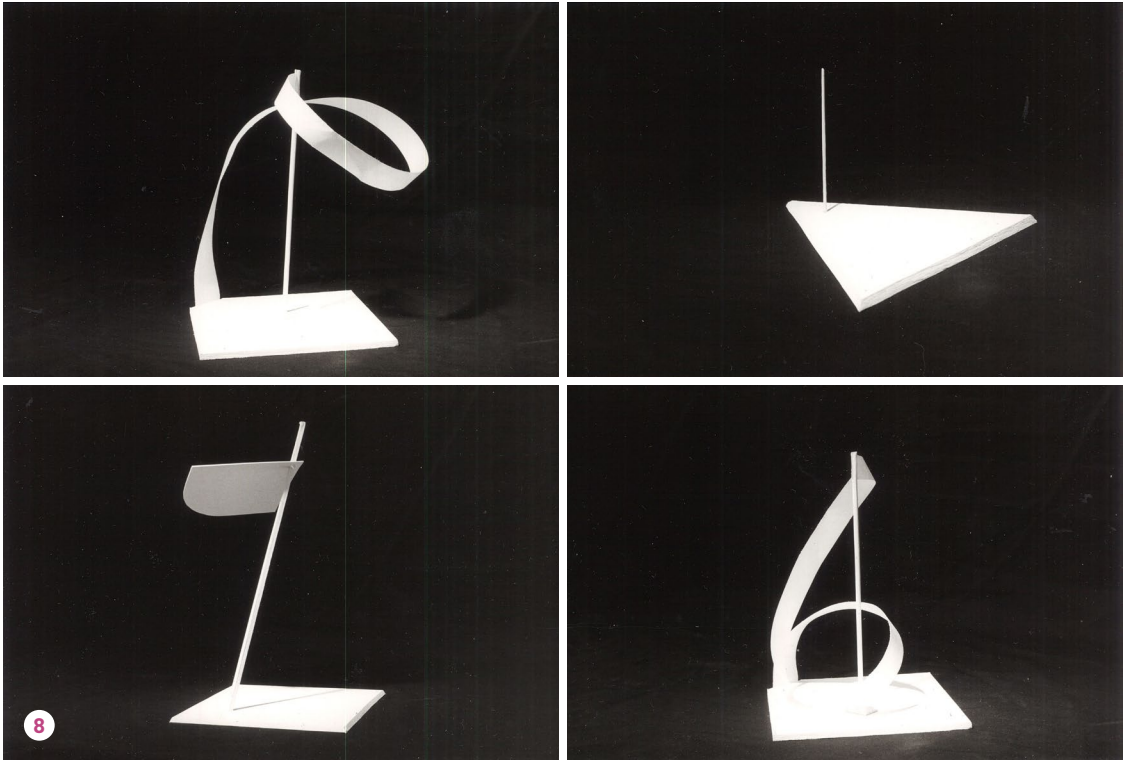
teettisesti tyylikkääseen muotoon. Lopputuloksessa sai usein käyttää vain yhtä materiaalia, jonka ehdoilla työ piti suorittaa. Ikonen muisteli:

[meidän] piti tehdä mielenkiintoinen tila valkoisesta pahvista - ja siinä tilassa piti tapahtua muutos jollain yksinkertaisella keinolla. Måns sanoi, että kun nyt tämän teette tosissanne, niin käytätte sen joskus lavastuksissanne. Leena T. teki sellaisen ihan simppelein vaakasoran tasopinnan, jonka päällä oleva levy nousee seinäksi. Måns oli aivan innoissaan ja sanoi, että se oli paras työ. Myöhemmin näimme, että hän oli käyttänyt samaa ideaa omassa lavastuksessaan [- -] ⁵⁰



Kuvat 6 ja 7. Hedströmin tunnilla tehtyjä harjoitustehtäviä, kuva vuodelta 1987, kuvaaja tuntematon.

50 Ikonen 2014.

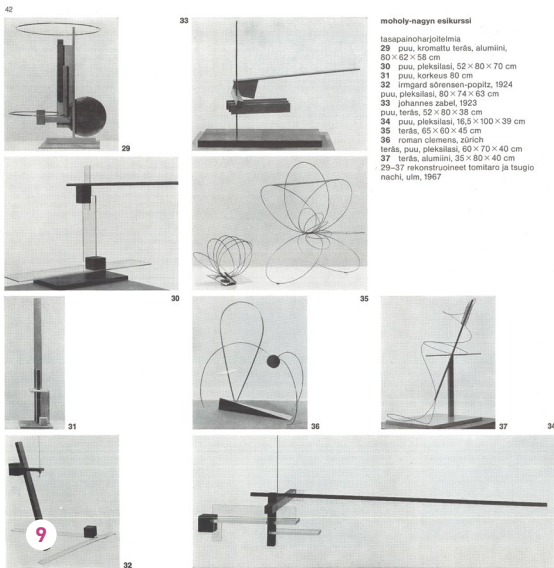


Kuva 8: Hedströmin tunnilla tehtyjä tilasommitelmia, kuva vuodelta 1987, kuvaaja tuntematon.

Toisessa tehtävässä opiskelijoiden piti tehdä mahdollisimman rentoja jälkiä erilaisilla maalaus- ja piirustusvälineillä. Parhaimman näköiset vetäisyt valikoitiin, rajattiin pahvikehyksillä ja nimettiin.⁵¹ Vaikka Hedström siirsi tehtäviensä painopisteen opiskelijan omaan suoritukseen ja siinä syntyvään oivallukseen, arvioi hän lopputulosta varsin täsmällisten kriteerien mukaan. Oleellista oli löytää optimaalinen ilmaisu käsitteelliselle ja tunnistettavalle ajatukselle. Hedström jatkoi tietoisesti niin sanottua bauhaus-perinnettä, missä harjoiteltiin muotojen ja sommittelun lainalaisuuksia. Ideana oli, että joutuessaan pelkistämään suorituksena äärimmäisen yksinkertaiseksi opiskelija oppisi tunnistamaan oman ilmaisukielensä pienimmän merkitsevän eleen, jota ilman työ ei enää toimisi.⁵²

51 Ikonen 2014.

52 Kirjoittajan muistitieto Hedströmin tunneilta.



Kuva 9: Vertailun vuoksi Bauhaus-koulussa László Moholy-Nagyn esikurssilla tehtyjä tasapainoharjoitelmia. Kuva näyttelyjulkaisusta Bauhaus 1974, 42.

Funktionalistisen suunnittelun tuli palvella ensisijaisesti esityksen ja näyttelijän tarpeita, mutta lavastajan asiantunteemukseen kuului myös ohjata

näitä tarpeita oikeaan suuntaan. Yksinkertaistetun näyttämökuvan avulla näyttelijä joutui irtautumaan pintapuolisesta kuvittamisesta ja psykologisesta realismista. Jos näyttämöllä ei ollut kuin yksi tuoli, oli erilaiset tilanteet ratkaistava mielikuvituksen ja luovan teatterileikin keinoin.⁵³ Lavastaja ei siis ainoastaan luonut esitysympäristöä, vaan myös määrittä ohjauksen ja näyttelemisen tyyllilajia itsenäisen tila-ajattelunsa perusteella.

Modernistiseen traditioon kuului visionäärisen taiteilija-suunnittelijaroolin korostaminen, mutta luova prosessi pysyi edelleen suurena tuntemattomana. Sitä ei voinut kenellekään opettaa, vaan opiskelijan olisi itse oivallettava tarvittava tieto. Opettaja antoi esikuvallisen mallin ja ohjasi tehtäväsuorituksia päättäväisesti kohti tietynlaisia, usein melko yhdenmukaisia ratkaisuja. Taustalla voi nähdä modernismille tyypillisen käsityksen taiteen tekemisen universaaleista periaatteista, joiden äärelle hyvin asetettu tehtävä luonnostaan johdattaa lahjakkaan opiskelijan. Ryhmätyötaitoja tai omien ajatusten kommunikointia ja neuvottelua ei tullut edes mieleen harjoitella ennen 1990-lukua.

53 Milonoff 2007.

Lavastaja luovana taiteilijana

Lavastajakoulutuksen pitkäaikainen lehtori ja luultavasti merkittävin kehittäjä Eeva Ijäs (s. 1951) jatkoi dramaturgian opetuksen kehittämistä senkin jälkeen, kun Teatterikorkeakoulun yhteiset kurssit olivat kariutuneet 1980-luvun alussa. Hän sovelsi analyttista lukutapaa luovasti lavastusopetukseen: ”Ajatukseni oli, että näytelmän rakenteella ja tilalla on tekemistä keskenään, kuten esimerkiksi Shakespearen näytelmillä ja *globe*-teatterilla.”⁵⁴ Opiskelijat opettelivat purkamaan näytelmän sisällöt niin sanotun lakanan avulla. He kirjasivat suureen taulukkoon jokaisen kohtauksen keskeisen sisällön, tapahtumapaikan ja -ajan, visuaalisen tunnelman, tarpeiston ja valotilanteen niin, että toiminnan eteneminen, huipukohdat ja käänteet tulivat selkeästi näkyviin. Kun näytelmä tuli tutuksi, sen pohjalta tehtiin totuttuun tapaan lavastussuunnitelman pienoismalli.

Ijäs kiinnitti uudella tavalla huomiota taiteelliseen ideointiin ja sen välineisiin. Hänen tavoitteenaan oli auttaa opiskelijoita pääsemään irti kuvittamisesta ja oppia erottamaan olennainen ilmaisu pintapuolisesta dekoraatiosta. Opiskelijat tekivät vapaamuotoisia ideakuvia ja pieniä installaatioita, joiden tarkoituksena oli hahmottaa, miten näytelmän teema sai havaittavan muodon, esimerkiksi, miten valta voisi näyttäytyä *Richard III*:ssa. Myöhemmillä vuosikymmenillä tällaista lavastus- ja ohjausajattelua on kuvattu keskeismetaforaan perustuvaksi, mutta 1970- ja 80-luvuilla puhuttiin pikemmin aiheen kiteyttämisestä ja käsitteellistämisestä visuaaliseen muotoon.⁵⁵ Varsinaisen lavastussuunnitelman lisäksi Ijäs teetti vapaamuotoisia pikkutehtäviä, joita lähestyttiin pelkän aiheen pohjalta. Opiskelijoiden tuli esimerkiksi rakentaa laatikkoon tila, joka oli unikuva suomalaisesta maisemasta. He saivat käyttää ainoastaan yhtä materiaalia, mutta muuten heillä oli vapaat kädet tehdä mitä vain. Tarkoituksena oli oppia tiivistämään ja tehostamaan ilmaisua sekä miettimään sisältöjä analyttisesti.⁵⁶ Opiskelijana

54 Ijäs 2014.

55 Ijäs 2014.

56 Ijäs 2014; Ikonen 2014.

olleen Ikosen mukaan unikuvatehtävä toi esiin opiskelijoiden erilaisuuden ja yksilölliset tavat lähestyä aihetta. Opetusta ympäröi hyväksynnän ilmapiiri:

Tärkeä asia minulle oli, kun Eeva [Ijäs] sanoi, että jokaisella on joskus lupa epäonnistua. Se on jäänyt mieleen, ja sillä oli suuri vaikutus: emme kilpaile keskenämme, vaan pitää olla vapaan kokeilun ilmapiiri.⁵⁷

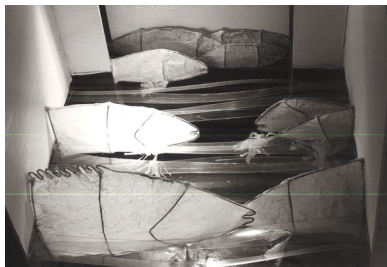
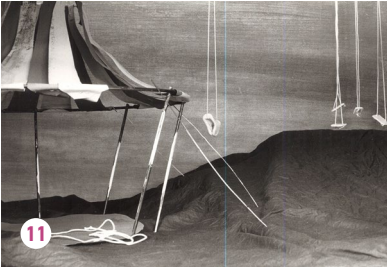
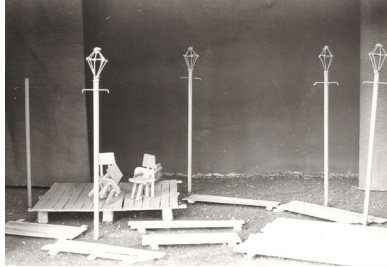
Ijäksen opetuksessa painopiste siirtyi välineellisistä taidoista ja universaalin ilmaisukielen hallitsemisesta opiskelijan henkilökohtaiseen luovaan prosessiin. Kun 1980-luvun lopulla lavastuksen pääaine sai käyttöönsä vaatimattoman studiotilan, voitiin siirtyä pienoismallipöytien äärestä isomman mittakaavan kokeiluihin. Kouluomainen viikkolukujärjestys vaihtui samoihin aikoihin periodiopetuksiksi, mikä mahdollisti intensiiviset kurssit. Niistä kasvoi vähitellen pienimuotoisia taiteellisia tutkimusprojekteja.

1990-luvulla oli tultu tilanteeseen, jossa lähes kaikki osastolla työskentelevät opettajat olivat itse opiskelleet lavastuksen pääaineessa. Useimmat heistä jäivät opettamaan heti valmistuttuaan, muun muassa Liisa Ikonen, Juha-Pekka Kiljunen, Pauli Hurme, Anne Karttunen, Tarja Väätäinen ja Kimmo Sirén. Se merkitsi yhtäältä sisältöjen jatkuvuutta, toisaalta niiden rajua uudelleen arviointia. ”Pyrimme tuomaan opetukseen sellaista mitä meille itsellemme ei ollut opetettu,”⁵⁸ totesi Ikonen, joka aloitti taiteellisen väitöstutkimuksen lavastusosaston assistenttina vuonna 1992. Se, mitä lavastajakoulutuksesta oli puuttunut, ja mitä opiskelijat eniten kaipasivat, oli taiteellisen ajattelun, omakohtaisen ilmaisun ja luovan työskentelyn tietoinen harjoittelu.

Ikonen teetti omilla tunneillaan paljon pieniä tehtäviä, koska halusi rikkoa pienoismallin rakentamiseen keskittyvän perinteen. Opiskelijoiden suoritukset olivat oivaltavia ja hauskoja, koska he

57 Ikonen 2014.

58 Ikonen 2014.



Harjoitustehtäviä Eeva Ijäksen tunneilla, 1987. Kuvaaja tuntematon.

Kuva 10: Pienoismalleja Ödön von Horváthin näytelmään *Kasimir ja Karolina*. Näytelmän ympärille rakentui useamman kurssin kokonaisuus: teksti luettiin ja analysoitiin dramaturgian tunneilla, pienoismallin runko rakennettiin puutyöpajassa, lavastusideaa työstettiin Ijäksen opetuksessa ja lopputulos tallennettiin valokuvauksen kurssilla. (Ikonen 2014.)

Kuva 11: Materiaali- ja tilainstallaatioita Shakespearen näytelmään *Richard III*.

Kuva 12: Unikuvia suomalaisesta maisemasta.

joutuivat tekemään tehtävät nopeasti. ”Ne välittivät idean.”⁵⁹ Ikonen antamissa tehtävissä saatettiin esimerkiksi kysyä, mikä koetaan korkeana tai matalana, tai miten jokin tunnetila esitetään tilallisesti. Pitkäjänteisemmissä työpajoissa käytiin dialogia ympäristön kanssa

59 Ikonen 2014.

menemällä eri paikkoihin, kirjoittamalla tekstiä niiden tuottamista kokemuksesta ja palauttamalla syntyneet ajatukset tekoina tai tapahtumina tilaan. Lähtökohtana saattoi olla esimerkiksi autolla ajamisen pelko, jota opiskelija käsitteli ajamalla haastavan reitin keskustassa ja piirtämällä sen kartalle. Toinen toteutti saman tehtävän rakentamalla pienoismallin satama-altaasta. Ikonen kuvaa syntyneitä teoksia käsitetaiteellisiksi: ne koostuivat hetkellisistä teoista, niiden dokumentoinnista ja analyysistä. Hänen tehtävissään voi viimeistään nähdä selvän siirtymän opiskelijalähtöiseen pedagogikkaan:

Kun olin opettajana luonut raamit, olin tyhjän päällä enkä tiennyt, mitä se lähtisi tuottamaan. Yllätyksellisyys ja avoimuus oli hedelmällistä. Pysin luovuuden vapauttamiseen, itselle vieraiden esitysmuotojen löytämiseen.⁶⁰

Vuonna 1998 osastolla tehtiin Ijäksen ja Ikosen johdolla laaja itsearviointi, jossa opintojen tavoitteet ja keskeisten kurssien sisällöt kirjoitettiin auki. Tarkoituksena oli käsitteellistää lavastamisessa tarvittavia taitoja: ”Kysyttiin, millä välineillä lavastaja työskentelee, mikä tulee ensin. Aikaisemmin opetettiin isompi kakku - tässä vedettiin asiat analyttisesti erilleen.”⁶¹ Kandidaatinopinnot jaettiin kahteen yhtä suureen kokonaisuuteen: ammattiaineisiin, kuten rakennesuunnittelu, ammattiopirustus, pienoismallitekniikka ja materiaalioppi, sekä lavastustaiteeseen, joka purettiin seuraavassa taulukossa lueteltuihin osa-alueisiin.⁶²

Lavastajakoulutuksen osittainen vieraantuminen käytännön teatterityöstä aiheutti myös ristiriitoja 1990-luvulla. Vanhemmat ammatillaiset kritisivat osaston opettajia kokemattomuudesta ja esitysten käytännöllisten vaatimusten sivuuttamisesta.⁶³ Vaikka suurin osa valmistuneista lavastajista työllistyi alalle, osa saattoi ajautua

60 Ikonen 2014.

61 Ijäs 2014.

62 Lavastustaiteen itsearviointi 12.2.1998; Muistio: Lavastustaiteen osaston syysseminaarin aiheena opetuksen kehittäminen ja opetussuunnittelu 1999–2001, 25.11.1998; Ikonen 2014; Ijäs 2014.

63 Ikonen 2014.

Lavastustaiteen opintokokonaisuuden sisällöt	Lavastustaiteen opintokokonaisuuden kurssit
Dramaturginen jäsentämiskyky	Idean kehittäminen ja havainnointi
Tilahahmotus	- Luonnostelutekniikat
Lavastuksen historia ja nykypäivä	Tilan hahmottamisen perusteet
Idean kehittäminen ja välittäminen	- Plastisen tilan ja geometrisen muodon suhde kehoon pienoismallien avulla
Kyky havainnoida ympäristöä	Tekstistä tilaksi
Improvisaatio	- Näytelmätekstin pohjalta tehty lavastussuunnitelma
Tiedon haku ja luova käyttö	Taiteellinen ennakkosuunnittelu
Kyky toimia ryhmässä, kollektiivinen työtapana	- Yhdessä Teatterikorkeakoulun kanssa
Yhteistyö – dialogi	
Lavastuksen suhde:	
- tekstiin	
- ohjaukseen	
- esittäjiin	
- tilaan	
- ääneen	
- tilanteeseen	
- valoon	

Taulukko 2: Lavastustaiteen opintokokonaisuuden sisällöt ja kurssit

törmäyskurssille ohjaajien kanssa, koska he eivät olleet tottuneet työstämään näyttämöratkaisua yhdessä työryhmän kanssa. Toisaalta koulutuksen itsenäistyminen omaksi toimintamuodokseen oli merkityksellistä alan sisäiselle kehitykselle. Kun lavastusopiskelijan ei tarvinnut huomioida esityksen muiden osa-alueiden tarpeita, hän pystyi keskittymään oman ilmaisukielensä tutkimiseen ja kehittämiseen.

Yhtenäisen ammattikuvan hajoaminen ja uudet työmuodot

2000-luvun alkuun saakka lavastajakoulutus toimi porttina yhtenäiseen, mutta laaja-alaiseen ammatti-identiteettiin. Samat henkilöt saattoivat toimia niin näyttämö- kuin elokuva- ja televisiotuotannoissa. Etenkin pienemmissä teattereissa lavastaja kantoi usein yksin kokonaisvastuun esityksen kaikista tilallisista ja visuaalisista ratkaisuksista, vaikei ollut opiskellut valo- tai pukusuunnittelua kenties lainkaan. Kun esityksille asetetut taiteelliset vaatimukset kasvoivat ja käytössä olevat teknologiat monimutkaistuivat, ei kaikkien työssä tarvittavien taitojen opetus mahtunut yhden tutkinnon puitteisiin. Valosuunnittelun koulutus käynnistyi jo vuonna 1986, pukusuunnittelun vuonna 2003⁶⁴, jolloin lavastuksen opetus jakautui Näyttämölavastuksen sekä Elokuva- ja televisiolavastuksen suuntautumisvaihtoehtoihin. Ammatillinen eriytyminen johti taiteellisten vastuualueiden tarkempaan määrittelyyn, ammatillisten identiteettien kapenemiseen ja eri aloilla tarvittavan asiantuntijuuden korostamiseen.

Kokonaisuudessaan alalle valmistui nyt entistä enemmän opiskelijoita, mutta tarjolla olevat työtilaisuudet eivät lisääntyneet samassa suhteessa. Kulttuurin rahoitus oli kiristynyt, koska tekijöitä ja tuotantoja oli yhä enemmän, mutta jaettava kakku ei ollut kasvanut vastaavasti. Freelance-työsuhteiden yleistymisen on lisännyt taiteilijoiden taloudellista epävarmuutta ja tehnyt työstä lyhytjänteistä.⁶⁵ Vakituisen palkkatyön ja pysyvän ensemblen sijasta lavastajat ovat sitoutuneet entistä useammin itsenäisiin projekteihin, jotka saattavat rakentua hyvin eri tavoin. Monet työskentelevät myös teatteri-, elokuva- tai televisiokentän ulkopuolella, esimerkiksi näyttelyarkkitehdin, sisustussuunnittelijan, graafisen suunnittelijan tai opettajan tehtävissä.⁶⁶ Ei ole harvinaista, että opiskelija suorittaa kaksi tai kolmekin maisterintutkintoa turvatakseen toimeentulonsa.

64 Esittävien taiteiden pukusuunnittelun viisivuotinen koulutus (BA+MA) käynnistyi vuonna 2003, mutta sitä edelsi maisteriohjelmapiilotti vuosina 2000–02.

65 Häti-Korkeila ja Gröndahl 2018.

66 Lavastus- ja pukusuunnittelun koulutus- ja työelämäkysely 2012.

Koulutusten erikoistumisesta huolimatta lavastajien työnkuvat ovat siis käytännössä edelleen laaja-alaisia. Enää ei kuitenkaan voi puhua yhtenäisestä ammattikunnasta, vaan pikemmin yksilöllisistä toimijoista, jotka siirtyvät tehtävästä tai ilmaisuvälineestä toiseen tilanteen mukaan, joskus omasta tahdostaan, joskus pakon sanelemana. Useimmat tuntuvat kokevan monialaisuuden ja ammatilliset rajanylitykset taiteellisesti rikastaviksi. Jatkuvan joustamisen ja ketterän uusiutumisen vaatimus saattaa kuitenkin myös käydä raskaaksi. Taidot ja tiedot uhkaavat pinnallistua, jos tekijälle ei kartu pitkäjänteistä kokemusta.

Toinen ammatilliselle erikoistumiselle vastakkainen ilmiö on kollektiivisten työtapojen ja devising-metodien nousu kansainvälisellä esittävien taiteiden kentällä. Ne jatkoivat 1960- ja 70-luvun ryhmiltä periytyneitä ihanteita, jotka perustuivat luokkayhteiskunnan ja patriarkaalisten rakenteiden vastustamiseen. 1990-luvulla painopiste siirtyi teatterin sisäisen työkuulttuurin uudelleen järjestämiseen ja demokratisoimiseen.⁶⁷ Perinteiset hierarkiat ja roolit, kuten esiintyjä ja katsoja, haluttiin kyseenalaistaa. Teatteriammattien työnkuvat ja niiden väliset rajat hämärtyivät. Taiteilijat luopuivat yksinoikeudestaan esityksen suunnitteluun ja tekijyyteen samaan tapaan kuin taiteilijapedagogit näkivät asiantuntijuuden syntyvän yhteisissä prosesseissa opiskelijoiden kanssa.

Vakiintuneen tuotantomallin ja selkeiden vastualueiden tilalle tuli tasa-arvoisen ja itseohjautuvan ryhmän ihanne. Itsevaltaisen ohjaajan sijasta kuka tahansa työryhmän jäsen saattoi toimia koollekutsujana. Liikkeelle voitiin lähteä mistä tahansa esityksen osa-alueesta, eikä kirjoitettua näytelmää välttämättä tarvittu. Esityksen tuli muodostua postmodernismin hengessä erilaisten elementtien rinnastuksista ja törmäyksistä ilman keskitettyä kontrollia tai yhdenmukaisuuden vaatimuksia. Lopputulosta ei haluttu määrittää ennalta, vaan antaa tilaa sattumanvaraisille ja ennakoimattomille prosesseille. Yleisöstä tuli keskeinen toimija, jonka ajateltiin tuottavan sisältöjä reaktioillaan. Kollektiiviset prosessimetodit on liitetty erilaisiin ”tulemisen filosofian” muotoihin, missä asioiden

67 Mermekides ja Smart 2010, 4-5, 21; Heddon ja Milling 2016, 6.

ja niiden perusteiden ajatellaan olevan jatkuvan kehkeytymisen tiilassa.⁶⁸ Esityksillä ei silloin pyritä viittaamaan jo olemassa oleviin merkityksiin, vaan saamaan aikaan odottamattomia tapahtumia, jotka tuottavat vapaita assosiaatioita ja uusia sisältöjä.

Vastaavanlaisen kehityksen voi tunnistaa Taideteollisuuden alalla suositussa palvelumuotoilussa, jolla tarkoitetaan sekä asiakaslähtöistä suunnittelua että muotoilun painopisteen siirtymistä materiaalisista esineistä ihmisten toiminnan ja vuorovaikutuksen muotoihin. Suunnitteluprosessi tavallaan käännettiin ympäri, vaikka tavoitteena oli yhtä lailla löytää käyttäjän tarpeita optimaalisesti palvelevat ratkaisut. Funktionalistinen muotoilu oli perustunut suunnittelijan asiantuntemukseen ihmiskehon ja havaintopsykologian universaaleista lainalaisuuksista. Palvelumuotoilija aktivoi tulevat käyttäjät mukaan suunnitteluun organisoimalla yhteisiä työpajoja. Osallistujien tuli tuottaa ideoita ja materiaalia, joista toimivimmat ehdotukset valikoituisivat käyttöön yhteisen keskustelun ja ryhmän parviällyn avulla.

Lavastajakoulutuksessa järjestettiin 2000-luvulla yhä enemmän kursseja, joilla tilaa ja esitystä lähestyttiin elettyinä paikka-

68 "Tulemisen filosofoilla" viittaa laajaan kirjoon ajattelun suuntauksia, joille yhteistä on olemassaolon näkeminen tapahtumallisena, prosessiluonteisena ja suhteisena. Toisin sanoen, ei oleteta olioiden olevan valmiina havainnon kohteina maailmassa, vaan ikään kuin jatkuvasti tulevan oleviksi erilaisissa vuorovaikutusverkostoissa. Kirjallisuudentutkija Hanna Kuusela (2020, 106) kiteyttää asian yleisellä tasolla: "relaationaalisen ja dialogisen estetiikan nousu osuu yksiin niin kutsutun prosessifilosofian uuden tulemisen kanssa. Prosessifilosofiaksi kutsuttu ajatteluperinne korostaa tulemistä ja muutosta, suhteita ja suhteisuutta sekä prosesseja ja ihmisten ja väen yhteentulemisia staattisen olemisen, tulosten, teon ja tuotteiden sijaan. Ajatukset voivat kummuta esimerkiksi performatiivisuuden teorioista, A.N. Whiteheadin prosessifilosofiasta, Deleuzen ja Guattarin ajattelusta, Latourin ei-reduktiivisesta sosiologiasta ja toimija-verkosto-teoriasta tai feministisestä suhteiden teoretisoinnista – ja nykyään yhä enemmän myös uusmaterialismista, (uus)vitalismista ja posthumanismista."

Skenografian taiteellisen tutkimuksen alalla mm. Liisa Ikonen (2006) yhdisti dialogiseen ja tasa-arvoiseen työprosessiin tähtäävät esityskokeilut Heideggerin fundamentaaliontologiaan, missä olemassa olo ymmärretään esiintuovana tapahtumana. Elina Lifländer (2016; 2013) käytti työssään mm. Bourriardin relaationaalista estetiikkaa sekä Erika Fischer-Lichtenin ajatusta esityksen takaisinkytkennän silmukasta.

Teemu Paavolainen (2015, 16; 2016, 62) on pragmatismien ja Tim Ingoldin ekologisen antropologian pohjalta käsitellyt dramaturgian tapahtumaluonteisuutta tekstuurina ja kutoutumisena (weaving), missä ennalta annettun tekstin sijasta esitys tuottaa dramaturgiaansa sitä mukaan kun se etenee. Janne Tapperin (2015, 171–173) mukaan länsimainen teatteri on 1970-luvulta lähtien omaksunut immanenssifilosofian, missä informaatiota ei ymmärretä maailmaa koskevaksi tiedoksi vaan itsenäisesti vaikuttavaksi voimaksi, joka tuottaa asioita.

na ja ruumiillisena toimintana, ei visuaalisen tai funktionaalisen suunnittelun kohteena. Kansainvälisten opettajavierailujen lisääntyminen toi entistä enemmän paikkasidonnaisia, käsitetaiteellisia ja yhteisötaiteellisia työpajoja opetustarjontaan. Esimerkiksi kanadalaiset Kathleen Irwin ja Rachelle Viader-Knowles tutkivat paikkasidonnaisuutta ja uusia etäteknologioita vuonna 2005 järjestetyssä työpajassa *We - the City*. Tehtävä suoritettiin samaan aikaan Helsingissä ja Irwinin kotiyliopistossa Reginassa toisella puolen maapalloa. Jokaisella suomalaisella opiskelijalla oli kanadalainen työpari. Kumpikin kuvasi vuorollaan oman kotikaupunkinsa kaduilta lyhyen videonpätkän ja lähetti sen sähköpostilla Atlantin yli. Siellä työpari etsi omasta ympäristöstään samankaltaisen paikan, mihin video oli päättynyt, aloitti oman kuvaamisensa siitä ja lähetti tuloksen parilleen. Näin jatkettiin useamman päivän ajan, kunnes jokainen työpari oli tuottanut kahdessa kaupungissa vuorottelevan yhteisen kuvakertomuksen.⁶⁹ *Water and Place* -nimisellä kurssilla (2010) tehtiin monimuotoisia kokeiluja veden kanssa Suvilahden suuressa turbiinihallissa brittilästä Richard Downingin ja tanskalaisen koreografin Charlotte Munksjøn johdolla. Siinä nostettiin keskiöön veden ja ympäristön konkreettinen, aistein havaittava immanentti materiaalisuus, jonka ei ajateltu viittaavan mihinkään itsensä ulkopuolisiin merkityksiin tai ideasisältöihin. Viikon mittainen työpaja päättyi tunnin mittaiseen puolijulkiseen esitykseen, joka oli muotoutunut opiskelijoiden tekemistä harjoitteista.⁷⁰

Teatterikorkeakoulun opetusteatterissa lavastusopiskelijat alkoivat osallistua yhteisiin harjoitteisiin ja joskus lopulliseen esitykseenkin näyttämöltä käsin. He kehittivät oma-aloitteisesti toiminnallisia työkaluja, joiden avulla heidän työnsä voisi olla muutakin kuin näyttämötilan ja visuaalisten elementtien suunnittelua. Esimerkiksi Milla Martikainen käytti maisterintutkinnon lopputyössään (2013) harjoitteiksi (*score*) kutsumiaan yksinkertaisia tehtäviä, joissa piti esimerkiksi kerätä kesällä pahvilaatikollinen

69 Kirjoittajan muistitieto. Työpari on toteuttanut vastaavanlaisia projekteja useissa kaupungeissa vuodesta 2003 alkaen.

70 Kirjoittajan muistitieto.



Kuva 13. Työpaja Water and Place 2010.
Valokuva kirjoittajan.

sammalta, pitää se hengissä talven yli ja käyttää materiaalina teoksessa. Ta-
voitteena oli sattuman hyödyntäminen, improvisaatio ja ajatusten materialisoiminen. Harjoitteet eivät olleet Martikaiselle pelkkä käytännöllinen väline, vaan ilmaisivat hänen maailmasuhdettaan, joka perustui ”jatkuvaan polylogiin vieraan kanssa”.⁷¹ Työssä annettiin etusija luonnon prosesseille suunnittelijan vetäytyessä taka-alalle, minkä voi tulkita ekologisteksi kannanotoksi sekä posthumanistiseksi pyrkimykseksi keskustella ei-inhimillisten toimijoiden kanssa.

Kohti laajenevaa lavastustaidetta?

Vaikka suomalainen lavastajakoulutus ei missään vaiheessa menettänyt yhteyksiään teatterikenttään, syntyi sen piirissä useita kursseja ja työpajoja, jotka kokeellisten teatterilaboratorioiden tapaan loiton-

71 Martikainen 2013, 28; Gröndahl 2012.

tuivat ammatillisesta käytännön työstä ja julkisesta esitystoiminnasta. Aluksi Suomen antamat tehtävät jäljittelivät ihanteellisen lavastustuotannon mallia ilman muuta työryhmää. Hedströmin, Ijäksen ja Ikosen kursseilla tiivistettiin lavastajan ydinosaamista itsenäisiin harjoitteisiin, joissa tutkittiin tilan, materiaalien ja visuaalisen ilmaisun mahdollisuuksia. Vuosien mittaan koulutuksessa annettiin yhä enemmän tilaa utopistisille kokeiluille, jotka eivät toistaneet tai reflektoineet kentän käytäntöjä, vaan tuottivat kokonaan itsenäistä taiteellista toimintaa. Tutkivista, uutta ilmaisua etsivistä harjoitustehtävistä muodostui lavastajakoulutuksessa vähitellen traditio, jonka puitteissa tekijät saivat itse määrittellä oman toimintaympäristönsä ilman yleisölle suunnatun teatteritoiminnan vaatimuksia. Niistä syntyi eräänlainen itsenäinen lavastamisen genre ilman teatteria jo kauan ennen kuin ”laajennetun lavastustaitteen” (*expanded scenography*) käsite lanseerattiin 2010-luvulla.⁷² Tämän tyyppistä, varsinaisista ammatillisista taidoista irtautuvaa taiteilijakoulutusta voi myös pitää nykyaikaisen taiteellisen tutkimuksen edelläkävijänä, koska opettajat ja opiskelijat artikuloivat praktiikkansa ydintä uusien taiteellisten teosten ja prosessien muodossa. Tehtäväsuorituksissa lavastajan toiminta oli samanaikaisesti oppimisen kohde, väline ja lopputulos.

Nykyisissä kansainvälisissä keskusteluissa laajennettuna skenografiana eli lavastustaitteena voi Arnold Aronsonin mukaan pitää mitä tahansa alaa tai käytäntöä, joka hyödyntää visuaalisen tai tilallisen jäsennyksen periaatteita ajatusten välittämiseen.⁷³ Teatteriin sidotun toiminnan sijasta siitä on tullut diskursiivinen kehys, eräänlainen skenografisesti orientoitunut tapa katsoa ja tarkastella mitä tahansa elämän ilmiötä,⁷⁴ kuten Joslin McKinney ja Scott Palmer kirjoittavat vuonna 2017:

72 McKinney ja Palmer 2017.

73 Aronson 2017, xiii.

74 Mm. Hann 2019; Aronson [ed.] 2018; McKinney ja Palmer [ed.] 2017 Collins ja Nisbet [ed.] 2010; McKinney ja Butterworth 2009; Hannah ja Harsløf 2008.

Näyttää siltä, että skenografia voi tapahtua missä vain, mukaan lukien 'oma kotimme, ravintola, risteilyalus, parkkipaikka, julkinen aukio, teatterirakennus, parlamenttitalo ja Everest'. (Lotker and Gough 2013:3) Nämä kehitykset heijastavat laajempia hybridien käytäntöjen trendejä teatterissa, esityksissä, taiteessa, arkkitehtuurissa yhtä lailla kuin esityksen ja yleisön välisen rajan rikkomisen tendenssiä.⁷⁵

Skenografit eivät ole olleet laajenemishalussa yksin. Rosalind Krauss kiinnitti jo 1970-luvun lopulla huomiota siihen, että kuvanveiston käsitteeseen sisällytettiin yllättäviä teoksia, jotka eivät millään lailla muistuttaneet perinteisiä patsaita: TV-monitoreja kapeilla käytävillä, outoihin kulmiin asetettuja peilejä tai autiomaahan vedettyjä viivoja. Hän näki taidemuotojen laajentumisen strategiana, jonka avulla yleisöjä voitiin totuttaa uudenlaisiin teoksiin esittämällä ne tuttujen taidemuotojen evoluution tuloksina. Samalla tekijät vapautuivat modernistisesta sidoksisuudestaan tiettyihin välineisiin, kategorioihin ja traditioihin, mikä mahdollisti keskenään ristiriitaisten ajatusten postmodernin yhdistelyn.⁷⁶ Lavastajatkin ovat huomanneet, että heidän taiteellinen työnsä ei rajoitu fyysisten elementtien suunnitteluun, vaan siihen voi kuulua mitä tahansa ilmiöitä. Herää kuitenkin kysymys, katoaako lavastustaide lopulta omaan laajenevaan itseymmärrykseensä. Mitä merkitystä enää on käsitteellä, joka kattaa kaiken eikä lähtökohtaisesti jätä mitään ulkopuolelleen?⁷⁷

Teatteri-, elokuva- ja televisiotuotannoissa toimivat lavastajat eivät kuitenkaan ole kadonneet minnekään. Kuten Rachel Hann toteaa, ei ole olemassa esitystä ilman skenografiaa, vaikka skenografian voi irrottaa esitysten kontekstista.⁷⁸ Tätä kirjoittaessa vuonna 2020 on teatterikoulutusta koskevissa keskusteluissa näkynyt heikkoja sig-

75 McKinney ja Palmer 2017, 1, käännös kirjoittajan.

76 Krauss 1979

77 Krauss 1979, 33.

78 Hann 2019.

naaleja tarpeesta painottaa eri alojen erityisosaamista kollaboraatiivisen työskentelyn vastapainoksi. Aikaisempiin malleihin ei kuitenkaan voi sellaisenaan palata, eikä kukaan tiedä, mitä valmiuksia lavastaja tarvitsee tulevaisuudessa. Teatterityön arjessa jää harvoin aikaa kokeiluille ja tutkimuksellisille keskusteluille, joita työtapojen kehittäminen vaatisi. Koulutus voi tarjota suojatun ympäristön, missä opettajat ja opiskelijat etsivät uusia tekemisen ja tietämisen tapoja. Siinä tarvitaan taas uudenlaisia harjoitustehtäviä.

Kirjallisuus ja lähteet

Aronson, Arnold, toim. 2018. *The Routledge Companion to Scenography*. New York: Routledge.

bauhaus. 1983/1974. Lyhennetty laitos "bauhaus 50 vuotta" näyttelyn luettelosta, jonka Württembergin taideseura, Stuttgart, julkaisi vuonna 1968. Toimitus Wulf Herzogenrath. Suomalaisen laitoksen julkaisija Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart yhdessä Suomen Rakennustaiteen museon ja Taideteollisuusmuseon kanssa. Toimitustyö Karl-Georg Bitterberg.

Collins, Jane ja Nisbet, Andrew. 2010. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. New York: Routledge.

Franck, Kaj. 1989. *Muotoilijan tunnustuksia. Form och miljö*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 12. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Gröndahl, Laura. 2015. "Stage Design at the Crossroad of Different Operational Cultures. Mapping the History of Finnish Scenography Education". *Nordic Theatre Studies*, Vol. 27, 86–102. doi: <http://dx.doi.org/10.7146/nts.v27i2.24253>

Gröndahl, Laura. 2010. "Lavastaja jalkautuu kammiostaan." *Teatteri*, no. 2, 36–37.

Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. New York: Routledge.

Hannah, Dorita ja Harstøf Olav, toim. 2008. *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.

Heddon, Deidre ja Milling, Jane. 2016. *Devising Performance. A Critical History*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Hirvikoski, Reija. 2007. "Vastatulessa venekin kulkee kovempaa" kirjassa *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*, toimittanut Anneli Ollikainen, 159–167. Helsinki: Teatterimuseo.

Huovio, Ilkka. 1999. "Veistokoulusta korkeakouluksi" kirjassa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*, toimittanut Pia Strandman, 308–338. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Häti-Korkeila, Marjatta ja Gröndahl, Laura. 2018. "From Permanent Positions to Visiting Jobs. The Changing Working Culture in Finnish Theatres". *Nordic Theatre Studies* Vol. 30:1, 89–114.

Ikonen, Liisa. 2006. *Dialogista scenografiaa. Vaihteellisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisut.

Joro, Elisa. 2012. *Taideyliopistojen toiminta-alusta 2012. Perustamista koskeva selvitys*. Helsinki: Aalto-yliopisto ja Teatterikorkeakoulu.

Kalha, Harri. 1999. *Ralf Forström Scenografi 1963–1998*. Helsinki: Otava.

Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammatikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: LIKE.

Korvenmaa, Pekka. 1999. "Tietoisuuden tasot" kirjassa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*, toimittanut Pia Strandman, 173–200. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Kumpulainen, Seppo. 2018. "Opettaminen neuvotteluna" kirjassa *Kesken – näyttelijäkoulutuksen rakentuminen opettajien kokemana*, toimittaneet Malla Kuورانne-Autelo ja Seppo Kumpulainen, 79–90. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kuusela, Hanna. 2020. *Kollaboraatio. Yhteistekijyys nykykirjallisuudessa ja taiteessa*. Tampere: Vastapaino.

Lahtinen, Outi. 2010. "Koulutusta teatteriammatteihin" kirjassa *Suomen teatteri ja draama*, toimittaneet Mikko-Olavi Seppälä ja Katri Tanskanen, 339–353. Helsinki: Like.

Laukka, Maria. 1999. "Ihanteiden vallankumous" kirjassa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*, toimittanut Pia Strandman, 203–7. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Lifländer, Elina. 2016. *Rytminen tilallisuus laajennetun skenografian ilmaisukeinona*. Helsinki: Aalto-ARTS books.

Lifländer, Elina. 2013. "Tilakokemuksia esitysinstallaatiossa." *Ruukku* 1/2013. <https://doi.org/10.22501/ruu.31930>

Löytönen, Teija. 2014. "Taideperustainen yliopistopedagoginen koulutus" kirjassa *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*, toimittanut Teija Löytönen, 258–70. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Martikainen, Milla. 2013. *Why Can't We Be Friends*. MA-opinnäyte, Aalto-yliopiston taiteen ja suunnittelun korkeakoulu. <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/11436> Haettu 6.12.2019.

McKinney, Joslin ja Palmer, Scott, toim. 2017. *Scenography Expanded*. Bloomsbury: Methuen Drama.

McKinney, Joslin ja Butterworth, Philip. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mermekides, Alex ja Smart, Jackie, toim. 2010. *Devising in Process*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Milonoff, Pekka. 2007. "Älkää unohtako leikkiä" kirjassa *Måns Hedström, teatterin visuaalinen suunnittelija*, toimittanut Anneli Ollikainen, 89–93. Helsinki: Teatterimuseo.

Opetusministeriö. 1979. Teatterialan tutkintoasetustyöryhmän mietintö, Helsinki.

Paavolainen, Teemu. 2016. "Textures of Theatricality. Three Approaches from Canonical Theatre Directors" teoksessa *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*, toim. Arlander, Annette, Gröndahl, Laura, Silde, Marja, 59–84. Teatterintutkimuksen Seuran julkaisu.

Paavolainen, Teemu. 2015. "Meaning in the Weaving: Mapping and Texture as Figures of Spatiality and Eventness." *Nordic Theatre Studies* 27:2, 11–21.

Parker, W.Oren ja Smith, Harvey K. 1979 (1964). *Scene Design and Stage Lighting*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto, London and Sydney: Holt, Rinehart and Winston.

Pennanen, Karin. 2005. *LOPPU*työ, taiteen maisterin opinnäyte. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Sotamaa, Yrjö. 1999. "Kansainväliseen menestykseen" kirjassa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia*, toimittanut Pia Strandman, 267–290. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Stewen, Riikka. 2014. "Vieraanvaraisesti, mahdottoman mahdollisen äärellä" kirjassa *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*, toimittanut Teija Löytönen, 166–80. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Tapper, Janne. 2015. "Jon McKenzién esityksen teorian tulkinnasta: käsitteet pölytys, immanenssi ja hyve" kirjassa *Esitystutkimus*, toimittaneet Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski, 169–203. Helsinki: Partuuna.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. US: Duke University Press.

Varto, Juha. 2014. "Opettaja vastuksena" kirjassa *Tulevan tuntumassa. Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta*, toimittanut Teija Löytönen, 181–95. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Vihma, Susann. 1999. "Peruskurssi" kirjassa *Ateneum Maskerad. Taideteollisuuden muotoja ja murroksia, toimittanut Pia Strandman*, 351–7. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

HAASTATTELUT

Ijäs, Eeva. Haastattelut kirjoittajan kanssa 15.9. ja 24.9. 2014.

Ikonen, Liisa. Haastattelu kirjoittajan kanssa 12.9.2014.

Louhio Maija, haastattelu kirjoittajan kanssa 14.1.2015.

ARKISTOLÄHTEET

Kuvallisen viestinnän laitos, lavastus, lukujärjestys syksy 1975, kirjoittajan hallussa.

"Lavastajan identiteetti" -kurssilla kerätty aineisto, kevätlukukausi 1999, opettajina Eeva Ijäs ja Laura Gröndahl. Taideteollinen korkeakoulu, lavastusosasto, kirjoittajan hallussa.

Lavastuksen ja pukusuunnittelun koulutus- ja työelämäkysely 2012, Lavastajakoulu ja Lavastustaiteilijaliitto/TEME, Webropol. (vastauksia 84)

Lavastustaiteen osaston itsearviointi 12.2.1998, kirjoittajan hallussa.

Muistio: Lavastustaiteen osaston syysseminaarin aiheena opetuksen kehittäminen ja opetussuunnittelu 1999–2001, 25.11.1998, kirjoittajan hallussa.

Muistio pääaineen opettajien seminaarista, Espoossa 4. ja 11.1.1975, kirjoittajan hallussa.

Opinto-oppaat 1977–78; 1980–81, kirjoittajan hallussa.

Produktioraportit: Pirskanen, Marjaana 1971 ja 72; Ijäs, Eeva 1972–74; Maja, Anu 1973–75; Marttila, Matti, 1973–74; Rintala, Jukka 1974; Kantonen, Esa 1970–72; Ojamaa, Pekka 1970–73; Storskrubb, Solveig 1972–73; Valkeasuo, Pentti 1972–73; Pitkänen, Lauri 1972–73; Pirskanen, Juhani 1968–73; Thorsdottir, Elsa 1973; Ahonen, Riina 1973–74; Junnikkala, Kari 1973–74, kirjoittajan hallussa.

Taideteollisen korkeakoulun hallituksen ja Lavastustaiteilijaliiton kirje Eduskunnan sivistysasian valiokunnalle 12.10.1978, kirjoittajan hallussa.

Suominen, Paul: Skenografian suunnittelu ja toteutuskaavio; Musiikinäytelmän tuotantovaiheet valinnasta ensi-iltaan. 1970–80-luku, kirjoittajan hallussa.



PIRKKO KOSKI

HENKILÖKOHTAINEN NÄKÖKULMA

MUISTIIN JA ARKISTOON

IFTR ja Helsingin yliopisto 1993

Tiivistelmä

Artikkelini tarkastelee järjestön International Federation for Theatre Research (IFTR) työryhmien Historiography ja Performance Analysis kongressia ja sen yhteydessä järjestön hallituksen ja yliopistokomitean kokouksia 15.-18. elokuuta 1993 Helsingin yliopistossa. Käytännön järjestäjänä toimi teatteritieteen oppiaine opiskelijoineen. Olin työryhmien jäsen ja oppiaineen määräaikaisena apulaisprofessorina vastuussa käytännön järjestelyistä ja yhteyksistä kongressin tutkijoihin.

Näkemykseni mukaan IFTR:n kongressi oli eräänlainen avainkokemus siihen osallistuneille eri ryhmille ja suuntasi erityisesti Suomen osalta alamme myöhempien vuosien tutkimusta. Myös useat ulkomaiset kongressin osanottajat olivat aktiivisesti vaikuttamassa IFTR:n 1990-luvulla alkaneisiin muutoksiin ja valittiin järjestön johtoon seuraavilla vuosikymmenillä. Kongressista ja siihen liittyvistä tapahtumista on runsaasti arkistoaainestoa ja erilaista muistitietoa. Pyrin todentamaan näkemykseni hyödyntämällä historiaa, muistitietoa ja arkistoja koskevia tutkimuksia ja soveltamaan niitä arkiston ja oman muistini välittämään "tietoon". Tavoitteena on myös kyseisen prosessin analyysi: välittävän fyysisen arkiston ja suoraa yhteyttä edustavan henkilökohtaisen muistin kokonaisvaikutuksen tarkastelu.

Abstract

This article surveys the Congress of two working groups (Performance Analysis and Historiography) and the meetings of the Executive Committee and the Universities' Commission of the International Federation of Theatre Research (IFTR) at the University of Helsinki in August 15-18, 1993. The Congress was organized by the Department of Theatre Research with its students. I was a member of both working groups and responsible for the practicalities as well as contacts with attending researchers.

I see the Congress as a kind of a key experience to the participating groups, and concerning especially Finland, influencing the way of coming research activities. Several attending researchers were also active in the changes of the Federation during coming years and became elected members in its Executive Committee. The Congress and its adjoining program are well documented, as well as recollected. My aim is to prove my view by using research on history, memory and archives and adapting their models to the "knowledge" of archives and my own memory. Another aim is to analyse the process of how indirect physical archive and the straight connection via memory work together.

Tarkastelen arkistolähteiden ja yksilön muistin merkitystä menneisyyden tapahtumien kuvaamisessa ja analysoinnissa. Tutkija käyttää aina valtaa valitessaan tutkimuskysymyksiään ja päättäessään todisteiden relevanssista, mutta tarkasteluni on vielä henkilökohtaisempaa. Tutkijan rooliini sisältyvät vaikutusvalta säilyneeseen arkistoon sekä omat tapahtumaan liittyvät arviot ja muistikuvat. Olen valinnut esimerkikohteekseni International Federation for Theatre Research (IFTR) -järjestön kongressin, jonka arkiston muodostamisesta ja säilyttämisestä olen ollut vastuussa. Keskeisestä asemastani kongressin järjestäjänä ja teatteritieteen professorina myös johtuu, että minulla on runsaasti muistitietoa tapahtumasta ja siihen liittyvästä aikaisemmasta ja myöhemmästä toiminnasta. Pidän kongressia merkittävänä vaiheena suomalaisen teatterintutkimuksen historiassa ja siksi myös mielekkäänä kohteena pohdittaessa arkiston ja muistin yhteyttä.

IFTR:n kahden työryhmän (Historiography ja Performance Analysis) sekä hallituksen (Executive Committee) ja yliopistokomitean (Universities Commission) yhteinen kongressi järjestettiin 15.-18. elokuuta 1993 Helsingin yliopistossa. Kongressin käytännön järjestäjänä toimi teatteritieteen oppiaine opiskelijoineen. IFTR:n työryhmät kokoon-
tuivat viikon aikana peräkkäin. Useimmat niiden osanottajista olivat mukana kummankin työryhmän istunnoissa, samoin hallituksen ja yliopistokomission jäsenet, joiden omat kokoukset sijoittuivat viikon eri päiviin. Kongressiin osallistui noin 50 tutkijaa 16 maasta. Olin oppiaineen määräaikaisena apulaisprofessorina vastuussa käytännön järjestelyistä ja yhteyksistä kongressin tutkijoihin. Tieteellinen vastuu jakautui IFTR:n hallituksen ja työryhmien koordinaattorien kesken.

Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaine järjesti työryhmi-
en kokoontumisen rinnalle erillisen tutkijakurssin, jossa kongressin ulkomaiset osanottajat luennoivat ja ohjasivat suomalaisia teatterialan väitöskirjatutkijoita. Oheisohjelmaan kuuluivat teatterivierailujen ja vastaanottojen lisäksi kongressin jälkeiset matka Viroon, Latviaan ja Liettuaan sekä Teatterikorkeakoulun kanssa yhteinen suomalaisten teatterintutkijoiden seminaari, jonka opettajina toimivat kongressiin ja Baltian-kiertomatkiaan osallistuneet Erika Fischer-Lichte ja Tom Postlewait. Halukkaille osanottajille järjestettiin myös ennen kongressia matka Tampereelle katsomaan Esa Kirkkopellon ohjaamaa Ylioppilasteatterin esitystä *Mahnovitsina* Tampereen Teatterikesän ohjelmistossa.

Näkemykseni on, että IFTR:n kongressi oli eräänlainen avainkokemus siihen osallistuneille eri ryhmille ja suuntasi erityisesti Suomen osalta alamme myöhempien vuosien tutkimusta. Kongressista ja siihen liittyvistä tapahtumista on runsaasti arkistoaineistoa, ja lähihistoriana myös erilaista muistitietoa. Pyrin kuvaamaan kongressia ja todentamaan näkemykseni sen merkittävydestä arkistoaineiston ja omien muistikuvieni perusteella. Tavoitteena on kyseisen prosessin analyysi: välittävän fyysisen arkiston ja suoraa yhteyttä edustavan henkilökohtaisen muistin kokonaisvaikutuksen tarkastelu. Tämä myös rajaa tehtävää, sillä tavoitteena ei ole kongressia koskeva monipuolinen tutkimus, vaikka pyrin valitun näkökulman puitteissa mahdollisimman laajaan tarkasteluun.

Historiasta, arkistosta ja muistista

IFTR:n kongressi on historiallinen tapahtuma, jonka tarkasteluun pätevät yleiset historiantutkimuksen menetelmät mukaan lukien erilaisia lähteitä koskevat vaatimukset. Teatterintutkimuksen piirissä käyty keskustelu kohdentuu useimmin teatteriin tai esityksiin, mutta sen menetelmät ovat sovellettavissa tapahtumiin yleisemminkin ja myös valitsemani aiheen tarkasteluun. Doreen Massey (2008) sosiaalitiiteen ja maantieteen piiriin kuuluva malli auttaa puolestaan hahmottamaan varsinaisen tapahtuman lisäksi sitä ympäröivät merkitykselliset tekijät.

Doreen Massey ajatuksia vapaasti soveltaen määrittelen IFTR:n kongressin samanaikaisista ilmiöistä ja niiden keskinäisistä suhteista muodostuvana ”tilana”. Massey mukaan tila edustaa moninaisuutta ja sosiaalista ulottuvuutta, ja se on vuorovaikutuksessa muutosta edustavan ajan kanssa. Aika-tilat ovat ”keskeytymättömiä konstruktioita” ja ”paikan jatkuvaa tapahtumista”. Ne ovat avoimia tulevaisuudelle, sulkemisen yrityksistäkin huolimatta.¹ Näistä näkökulmista tarkasteltuna vuoden 1993 kongressia *kohtaamispaikkana* määrittävät järjestävän yliopiston oppiaine ja esittävän taiteen kansainvälinen tutkijajärjestö sekä osanottajien vuorovaikutteinen toiminta. Kullakin on oma taustansa ja myöhemmät vaiheensa.

Thomas Postlewaitin historiallisen tapahtuman malli hahmottaa toimintaan vaikuttavia tekijöitä teatterin kontekstissa. Siinä tapahtuman toimijoiden ja vastaanottajien vuorovaikutuksellista kohtaamista ympäröivät monisuuntainen mahdollisten maailmojen ja taiteellisen perinteen välinen vuorovaikutus.² Ajallisista ulottuvuuksista huolimatta malli kohdentuu tapahtuma-aikaan eikä auta vastaamaan kysymykseen kongressin myöhemmästä merkityksestä suomalaiselle teatterintutkimukselle. Se kuitenkin muistuttaa vuorovaikutuksellisuudesta toimijoiden välillä ja esimerkiksi johtaa pohtimaan erilaisten perinteiden merkitystä tapahtuman muotoutumisessa.

Mennyt tapahtuma on tavoitettavissa vain erilaisten lähteiden

1 Massey 2008, 14–15, 182–184; Vrt. Michel de Certeau 1984, 117: ”*space is a practiced place.*”

2 Postlewait 2009, 18. Postlewait (s. 225–299) on myös laatinut käytännön luettelon teatterihistorioitsijan tutkimusprosessin tueksi.

avulla, ja historiantutkimuksessa vakuuttavimmaksi on yleensä arvioitu kirjoitetussa muodossa tai muuten ”alkuperäisenä” tallentunut aineisto. Muistitieto tutkijoiden kirjaamana on myös saanut osakseen verrattain paljon huomiota. Kaikki tämä voidaan sisällyttää arkiston käsitteeseen, siis pysyvässä muodossa tallennettuun tietoon. Esitystutkijat ovat nostaneet teatterintutkimuksen piiriin kulttuurisen tiedon periytymisen myös ruumiillisenä toimintana. Sovellan ajatusta omaan tarkasteluuni rinnastamalla henkilökohtaisen muistin ruumiilliseen tiedon välittymiseen.

Esittämistä tutkiva Diana Taylor haastaa länsimaisissa epistemologioissa hallitsevan kirjoitetun ja muuten tallennetun tiedon. Hän tarkastelee sellaisia kulttuurisia ilmaisutapoja, jotka eivät kavenna eleitä ja ruumiillisia käytäntöjä diskursiivisiksi kuvauksiksi. Niiden välittämän ruumiillisen ja tapahtumanomaisen käytännön ja tiedon - *repetuaarin* - sekä säilyviksi oletettujen aineistojen - *arkiston* - välille syntyy hankausta. Jälkimmäiseen ryhmään kuuluvat esimerkiksi tekstit, dokumentit, rakennukset ja luut, edelliseen puhe, tanssi, urheilumuodot ja rituaali. Ajan ja paikan rajoituksista huolimatta arkistoa voidaan tarkastella toistuvasti. Repertuaaria rakentavat läsnä olevat, tiedon tuottamiseen ja uusintamiseen osallistuvat ihmiset, eikä se pysy muuttumattomana. Repertuaarin esitykset kopioituvat oman rakenteensa ja omien koodiensa puitteissa. Siksi repertuaari on arkiston tavoin välittävä.³

Tulkitsen esimerkkinä kohdalla muistitietoa ja sen suhdetta menneen tutkimiseen Taylorin käsitteiden valossa. Muistitieto on mielestäni monin tavoin verrattavissa repertuaarin käsitteeseen, joskin muistia yleensä tarkastellaan tallenteena eli arkistoon siirrettynä tai siirtyvänä. Monet muistiin liittyvät historiantutkimuksen periaatteet muistuttavat Taylorin määritelmiä. Esimerkiksi Jorma Kalela kirjoittaa, että historia välittyy myös perinteenä, ja Kirsti Salmi-Niklander nostaa muistitiedon yhteydessä esiin tapahtuma- ja kokemukseronnan mahdollisuudet tuoda näkyviksi pieniä tapahtumia, jotka voivat heijastaa suuria merkityksiä.⁴

3 Taylor 2010, 16–17, 19–21. (Suomennos: 2003, 272–273, 276–278.)

4 Kalela 2000, 87; Salmi-Niklander 2000, 205.

Omalla kohdallani muisti on rinnakkainen kokemus arkistotiedolle, sillä tarkastelen kohdettani myös ”olemalla siellä”, kuten Taylor kirjoittaa repertuaarista. Tämä vastaa historiantutkija Philip Gardnerin näkemystä muistin dialektisesta suhteesta historiaan. Hänelle historia merkitsee etäisyyttä menneeseen ja on välineellistä. Muistitieto on suorassa yhteydessä menneisyyden tapahtumaan, ja se voi edustaa mennyttä oikein. Toisto kuitenkin muuntaa muistia, ja eri ”nykyhetket” tuottavat muistikuvat erilaisina.⁵ Muistia ei yksityisenä kokemuksena silti voi rinnastaa *repertuaarin* tapaan esittämiseen, mutta kumpaankin liittyy välitön inhimillinen, ajan mukana muuntuva yhteys menneeseen. (Kiinnostavaa tosin olisi pohtia kollektiivisen muistin ja repertuaarin yhteyttä, mutta se ei liity tämän artikkelin aiheeseen.)

Toinen historioitsija Richard Cándida Smith (2002) painottaa muistin ja arkiston vuorovaikutusta teoksen *Art and the Performance of Memory* johdannossa ”Performing the archive”. Hänen mukaansa muisti toimii arkiston elävöittäjänä ja arkisto muistin aktivoijana. Ilman tätä jatkuvaa prosessia menneisyyden jäljet katoavat satunnaisesti koostuneeseen, säilyvään mutta usein väheksytyyn arkiston varastoon. Cándida Smith määrittelee arkiston suunnilleen Taylorin tavoin ja näkee muistin prosessina ja toistona: toimiva muisti kiertää jatkuvasti sanojen, objektien, fyysisten ja äänellisten eleiden ja tilallisten suhteiden muodostamaa kehää.⁶ Cándida Smithin esittämä prosessi vastaa hyvin omaa lähestymistapaani, missä arkistoaineiston järjestäminen ja analyysi tuovat mieleen tapahtumaan liittyviä seikkoja ja asettavat aineistoa uudenlaiseen kontekstiin. Prosessi nostaa myös esiin aikaisempia ja myöhempiä uusia arkistoaineistoja, joilla on yhteys alkuperäiseen tapahtumaan, ja siis myös johtaa huomioimaan alkuperäistä tapahtumaa edeltäneitä ja sitä seuranneita tapahtumia.

Muistaminen on toimintaa, ja on tärkeätä tietää, miksi muistamme tietyllä tavalla. Taylor esittää analyysimenetelmänä merkitystä rakentavat mallit, skenaariot, jotka muokkaavat oman ymmärryksemme lisäksi ympäristöä, käyttäytymistä ja mahdollisia seuraamuksia. Ne

5 Gardner 2010, 201–203.

6 Cándida-Smith 2002, 1–12.

jäsentävät arkistoa, repertuaaria ja muistia ja toimivat näin sekä rakenteena että toimintana. Skenaariot johtavat huomion ”näyttämöön”, eri ryhmien sosiaaliseen muotoutumiseen ja toimintaa kehystäviin kaavanomaisiin rakenteisiin. Ne paljastavat tiedon toistamisen muotoja ja vaativat määrittelemään oman asemamme tässä siirtämisen prosessissa. Skenaariot tuovat näkyville mielikuvia ja stereotyyppioita, ja niiden avulla tunnistamme, miten arkisto ja repertuaari toimivat muokatessaan ja välittäessään sosiaalista tietoa.⁷

Taylorin ajatukset ovat vaikuttaneet erityisesti IFTR:n kongressiin liittyviin tulkintoihini. Omassa tarkastelussani *arkisto* vastaa suunnilleen Taylorin määrittelyä, ja pyrin yleisen lähdekritiikin rinnalla havaitsemaan arkistoon ja sen muotoutumiseen liittyviä skenaarioita. Repertuaari johtaa ajattelemaan historiaa uudella tavalla erityisesti yhteydessä muistiin. Onko esimerkiksi uudelleentuottamisen ja sen kautta muuntelun rakenne sovellettavissa muistiin? Ovatko muistikuvat muuntuneet ajan kuluessa syntyneiden käytäntöjen myötä? Millä tavoin tapahtumaa seuranneet toimintatavat ovat muokanneet kuvaa menneestä? Tämä koskee erityisesti kulttuurisia skenaarioita, joiden vaikutusta voin nähdä oman muistinikin muotoutumisessa. On myös kiinnostavaa havainnoida, millä tavoin muisti on joissakin tapauksissa yhteydessä ruumiillisen läsnäolon kokemukseen.

Arkisto: IFTR:n kongressin materiaaliset jäljet

Tom Postlewaitin artikkeli ”The theatrical event and its conditions: a primer with twelve cruxes” (2009)⁸ käytännön toimintamallina havainnollistaa tutkimusalueen ongelmia ja suhdetta arkistoon. Postlewait pohtii tiedon muodostumisen eri vaiheita: tapahtumaaikaa, sen jälkeisiä muutoksia ja tutkijan omaa aikaa. Dokumentit eivät ole alkuaankaan kattavia, ja sekä ne että niiden tulkinta muuttuvat

7 Taylor 2010, 28–33. (Suom. 2003, 287–294.)

8 Postlewait 2009. Aikaisempi vuoden 1991 versio on julkaistu suomeksi nimellä ”Historiankirjoitus ja teatteritapahtuma: kaksitoista perusongelmaa” teoksessa *Näkökulmia menneeseen 1997*, toimittaneet Pirkko Koski, Outi Lahtinen ja Eeva Mustonen. Viittaukset kohdistuvat vuoden 2009 englanninkieliseen tekstiin.

ajan mukana.⁹ Historiantutkimus on keskustelua historian ja dokumenttien välillä sekä menneitten ja tutkimusajan kertomusten välillä. Historia, arkisto ja tutkija muodostavat vuorovaikutuksellisen kolmion.¹⁰ Postlewaitin paljolti hermeneutiikkaan pohjaavan artikkelin esimerkkiproduktio on yli sadan vuoden takainen, joten elävän muistitiedon tarkastelu ei ole relevanttia hänen näkökulmastaan. Mahdollinen muistitieto oli jo muodostunut arkistoksi. Arkiston osalta artikkeli tarjoaa käytännöllisiä ohjeita.

Oman esimerkkini tapahtumat tallentanut arkisto on kaksijakoinen. Paikalliset järjestäjät vastasivat käytännön järjestelyistä, ja niihin liittyvä aineisto on teatteritieteen oppiaineen hallussa. Työryhmien kokoonkutsujat Frank Peeters ja Thomas Postlewait (Historiography) sekä Sarah Bryant-Bertail, Freddie Rokem ja Eli Rozik (Performance Analysis) puolestaan vastasivat tutkijoiden ohjelman suunnittelusta ja toteutuksesta. Historiography-työryhmän historia IFTR:n verkkosivuilla¹¹ ja sen toiminnasta kertova Thomas Postlewaitin ja Barbara Sušek Michielin artikkeli¹² sisältävät keskeisiä tietoja tapahtumasta. Työryhmien jäsenilleen lähettämää aineistoa on myös oppiaineen arkistossa. IFTR:n kokouksien virallinen aineisto on järjestön hallussa. Henkilökohtaisessa arkistossani¹³ on sekä järjestelyjä koskevia dokumentteja että työryhmien ja IFTR:n yliopistokomitean jäsenenä saamiani kopioita ja muistiinpanoja.

Teatteritieteen arkisto¹⁴ sisältää kongressin ohjelman ja ohjelmaan liittyvät monisteet, osanottajaluettelot, käytännön ohjeet, kirjeenvaihtoa, tiedot oheisohjelmasta, ulkoisen tiedotuksen dokumentit ja taloudelliseen tukeen liittyvät asiakirjat. Tapahtumasta julkaistiin muutamia lehtikirjoituksia, ja eri tilaisuuksista on muutamia valokuvia. Arkistoon sisältyy myös oheistoimintoihin liittyvää aineistoa. Kokouksen dokumentointi antaa hyvän yleiskuvan

9 Postlewait 2009, 225.

10 Postlewait 2009, 254.

11 www.iftr.org/working-groups. 12.5.2020.

12 Postlewait & Sušek Michieli 2010.

13 Arkiston siirtämisestä Teatterimuseon arkistoon neuvotellaan.

14 Arkistokansio IFTR Helsinki 1993. Aineisto on lajiteltu mutta ei luetteloitu. Sijoituksesta neuvotellaan Teatterimuseon arkiston kanssa. Arkistoon ei seuraavassa viitata erikseen, ellei se lähteenä ole epäselvä.



Kongressin osanottajia ja tarkkailijoita kokoontumassa yhteiseen valokuvaan.

tapahtumasta, ja arvioin tallentaneeni kaiken järjestelyissä syntyneen aineiston. Ainakaan aineistoa ei ole tietoisesti tai valikoidusti karsittu.

Koska postia vaihdettiin pääasiassa faxin välityksellä, mukana on sekä lähtenyt että saapunut kirjeenvaihto. Ohjelmiin on merkitty käsin muutoksia, joten suunnitelmien lopullinen toteutuminen tiedetään melko varmasti. Tapahtuman merkitystä arvioitaessa aineisto silti tarvitsee rinnalleen täydentävää tietoa.

Osanottajaluettelo osoittaa, että kongressiin osallistui merkittävä joukko länsimaisen teatterintutkimuksen paradigmanmuutokseen 1900-luvun lopulla vaikuttaneita henkilöitä. Tätä muutosta on tarkasteltu runsaasti alan kirjoituksissa.¹⁵ *Yliopisto*-lehden¹⁶ julkaisemassa yhteiskuvassa ovat IFTR:n presidentti Willmar Sauter ja pääsihteeri Michael Anderson sekä yksi aikaisempi ja viisi tulevaa

15 Mm. Janelle Reinelt 2010, "Generational Shifts." *Theatre Research International* vol 35:3, 288-290.

16 "Turkka ihastutti ja vihastutti teatterintutkijat." *Yliopisto* 15/1993, 34.

presidenttiä, siis johto järjestön 23 seuraavan vuoden aikana.¹⁷ Osanottajamäärään verrattuna tulevien presidenttien osuus on merkittävä. Suurin osanottajamäärä tuli Yhdysvalloista (11) ja Kanadasta (5). Euroopan mannermaan eri maista osallistui yhteensä 10 tutkijaa, Englannista ja Irlannista yhteensä 5, Pohjoismaista 6, Venäjältä 2 ja Viirosta 1 osanottaja. Viisi suomalaista tutkijaa osallistui työryhmiin tarkkailijoina; itse olin oman tutkimuspaperin esittävä varsinainen jäsen kummassakin työryhmässä. Ohjelmasta on luettavissa tutkimusten otsikot, ja useimmista tutkimuspapereista on säilynyt abstrakti. Arkisto myös kertoo toimintatavan: osanottajat saivat ennakkoon toistensa tutkimustekstit ja niistä keskusteltiin lyhyen esittelyn jälkeen. Esityksissä keskityttiin menetelmällisiin kysymyksiin aiheiden käsittelyn sijaan, mikä heijastaa alalla tapahtunutta paradigman muutosta ja teoreettisen keskustelun merkityksen kasvua.

Ohjelman ja osanottajia koskevan tiedon perusteella näyttää siltä, että vuoden 1993 kongressi avasi suomalaisille laajan näkökulman teatterintutkimukseen eri maissa ja pääsyn alan uuden suunnan aaltoon. Pohjois-Amerikan vahvaa asemaa tasapainotti eurooppalaisten aktiivisuus: esimerkiksi osallistuneista puheenjohtajista viisi oli eurooppalaista ja kaksi amerikkalaista. Joka tapauksessa järjestö oli tässä vaiheessa vielä hyvin läntinen. Sisällössä korostui kaksi teatterintutkimuksen osa-aluetta, esitysanalyysi ja teatterihistoria, ja kummankin kohdalla keskityttiin teoreettiseen ja menetelmälliseen keskusteluun. Tämä teorialähtöisyys oli leimallista ajan paradigmanmuutokselle.

Käsitys ajankohtaisesta tutkimuksesta siirtyi suomalaisille myös muilla tavoin, esimerkiksi suomalaisille jatko-opiskelijoille järjestetyn tutkijakurssin ”Historiography and Methods” välityksellä. Kurssi alkoi kongressia edeltäneenä sunnuntaina, kun Thomas Postlewait ja Freddie Rokem pitivät luennon ja kommentoivat osanottajien tutkimussuunnitelmia, ja sen jälkeen kolmena seuraavana päivänä myös Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte ja Martine de Rougemont

17 Ruotsalaisen Willmar Sauterin kausi oli alkanut vain vähän aikaisemmin. Aikaisempi puheenjohtaja oli yhdysvaltalainen William Green, myöhemmät saksalainen Erika Fischer-Lichte, kanadalainen Josette Féral, yhdysvaltalainen Janelle Reinelt, saksalainen Christopher Balme ja irlantilainen Brian Singleton.



IFTR:n puheenjohtaja Willmar Sauter päättäjäisjuhlassa.

luennoivat oman työryhmänsä tai kokouksensa välillä. Osanottajaluettelon mukaan kurssille osallistui 21 tutkijaa, joista valtaosa oli Helsingin yliopiston maisteriopiskelijoita tai väitöskirjatutkijoita.¹⁸

Arkistosta ilmenee, että IFTR:n kongressin käytännön järjestäjänä toimi kymmenen teatteritieteen opiskelijaa. Heidän innoittajaansa viitattiin *Yliopisto*-lehden kongressia koskevan kirjoituksen

kuvatekstissä, missä mainittiin City University of New Yorkin Graduate Centerin professori Marvin Carlsonin vastanneen opiskelijoiden kevään 1993 New Yorkin matkan ohjelmasta. Osanottajille jaettuun aineistoon sisältyy attaseana toimineiden opiskelijoiden allekirjoittama (ja valmistama) monistenippu, joka esitteli kunkin opiskelijan tehtäväalueen, kielitaidon ja yhteystiedot sekä kuvaukset opastusvalmiuksista, lähiseudun ravintoloista ja kahviloista, kiertokäynneistä ja päättäjäisillallisen ruokalistasta. *Yliopisto*-lehden mukaan attaseoiden palvelut ulottuivat monistuksesta ja muista kokousjärjestelyistä mökkiloman ja manikyyrin varauksiin.

Arkiston kirjeenvaihdosta (Willmar Sauter Pirkko Koskelle) ilmenee, että kongressista ei julkaistu laajaa ja avointa kutsua. Työryhmien koordinoijat vastasivat ryhmien kokoonpanosta ja osanottajien kutsuista, eivätkä kokoukset olleet avoimia. Teatteritieteen oppiaine kykeni hyödyntämään maiden välisiä kulttuurisopimuksia ja tarjoamaan taloudellisia edellytyksiä virolaisten ja venäläisten tutkijoiden osallistumiseen.

18 Arkistokansio IFTR Helsinki 1993.

Kongressiviikon aikana oheisohjelmaan kuului tutustuminen Espoon kulttuurikeskukseen, Helsingin Kaupunginteatteriin, Svenska Teaterniin ja Suomen Kansallisteatteriin sekä Kansallisopperan uuteen rakennukseen. Myös Helsingin kaupunki järjesti vastaanoton. Osanottajat näkivät Otso Kauton ohjaaman Pienen Suomen *Romeon ja Julian*, Kristian Smedsin ohjaaman *Kullervon* Espoon kesäteatterissa, *Marikin* harjoituksen Helsingin Kaupunginteatterissa ja Kaapelitehtaalla Jouko Turkan Raatikolle ohjaaman *Tanssikaa ellette muuta voi*, jonka ristiriitainen vastaanotto pääsi *Yliopistolehden* tekstiin ja otsikkoon: ”Turkka ihastutti ja vihastutti teatterintutkijat”. Kirjoitus kertoo, kuinka kolme tutkijaa koki esityksen kuvaavan naisiin kohdistuvaa väkivaltaa ja poistuivat näyttävästi mutta yksi tutkija kertoi nähneensä esityksessä vahvoja naiskuvia ja feministisiä tendenssejä.¹⁹ (Marvin Carlson kertoi minulle myöhemmin nähneensä elämänsä aikana näyttämöllä kaikkea paitsi oikean kuoleman, joten esitys ei hätkähdyttänyt häntä. Poistuminen oli hänen mukaansa tietoinen poliittinen teko.²⁰) Teatteriohjelmaan sisältyi myös ranskalaisen osanottajan Georges Baalin mukanaan tuoma Artaud-esitys.

Arkiston pitkä lista kiitosten kohteista osoittaa, että taloudellista tukea oli saatu monelta taholta eivätkä osanottajat joutuneet maksamaan kalliisti laajasta oheisohjelmasta. Rahallista avustusta saatiin opetusministeriöltä, mutta yleensä tuki merkitsi alennuksia teatterilipuista, teatteritilojen esittelyä, vastaanottoja ja ilmaisia kokoustiloja. Kokoussalkut, nimilaput, ilmainen kuljetusauto, Finnairilla lentäneiden tervetulosamppanja koneessa tai Georges Baalin esityksen 140 kilon tarpeiston lentokuljetuksen ylipainon mitätöiminen kuvaavat lahjoitusten kirjoja ja lahjoittajien moninaisuutta. Osanottomaksut kattoivat varsinaisen kongressin peruskulut.

Kongressin jälkeen erilliselle omakustanteiselle Viron, Latvian ja Liettua kiertomatkalle osallistui noin 20 henkilöä, joukossa muutamia seuralaisia ja perheenjäseniä. Matka kesti kuusi päivää, ja

19 ”Turkka ihastutti ja vihastutti teatterintutkijat.” *Yliopisto* 15/1993, 34.

20 Istuin Carlsonin vieressä Baltian kiertomatalla Tallinnan ja Tarton välillä, ja hän käytti runsaasti aikaa korostaakseen teon poliittista luonnetta. 1990-luvun alussa elettiin gender-tutkimuksen nousuvuolia, ja Carlsonin rinnalla poistuneet Janelle Reinelt ja Sarah Bryant-Bertail profiloituivat erityisesti feministisinä tutkijoina.



Erika Fischer-Lichte luovuttaa kirja-
lahjoitusta Tarton Yliopistolle.

sen aikana nähtiin yhteensä neljä teatteriesitystä eri maissa. Kongressin osanottajia oli pyydetty tuomaan mukanaan kirjojaan, jotka lahjoitettaisiin Tarton yliopiston uudelle teatteritieteen oppiaineelle, ja kokoelma luovutettiin yliopiston rehtorille tämän tarjoamalla vastaanotolla. Ryhmä tapasi tutkijoita ja taiteilijoita kaikissa vierailumaissa. Baltian maiden itsenäisyys oli palautunut vähän aikaisemmin, ja harvat läntiset teatterintutkijat olivat tutustuneet maihin Neuvostoliiton aikana, vaikka niiden useiden ohjaajien ja joidenkin yksittäisten esitystenkin maine tunnettiin. Baltian maiden välille perustetut rajat merkitsivät uudenlaista byrokratiaa ja ensimmäisinä vuosina usein epävirallisia maksuja, ja venäjänkieliset liikenneohjaukset oli poistettu. Kolmella maalla ei ollut yhteistä kieltä. Uudet rajamuodollisuudet ja liikkumiseen liittyvät merkittävät puutteet synnyttivät käytännön ongelmia, jotka yhteisinä kokemuksina antoivat oman vahvan lisämausteensa matkaan.

Säilyneen aineiston tarkastelu osoittaa arkiston merkityksen ja riittämättömyyden menneisyyden tavoittamisessa, mutta keskeiseksi nousee myös aineiston sijoittaminen. Tiedon säilyttäminen edellyttää saatavuuden varmistamista, virallisen tai muodollisen arkiston muodostamista. Onko aineisto riittävän kiinnostavaa koko yliopiston

näkökulmasta, jotta se tai osia siitä säilyy yliopistossa? Koskeeko aineisto siinä määrin teatteria, että se pitäisi siirtää Teatterimuseon arkistoon? Säilyykö arkisto laitosten kaikissa muutoissa säilytystilan jatkuvasti vähetessä, jos se jää oppiaineen yhteyteen? Onko aineistoon liittyvä muistitieto tarpeen tallentaa tavalla tai toisella? IFTR:n vuoden 1993 kongressin osalta sijoittamisesta julkiseen arkistoon on alustavasti sovittu, mutta sen arkisto muodostaa vain pienen osan suomalaisen teatterintutkimuksen historiasta ja kysymykset ovat yleisempiä.

Kohtaamispaikka: arkistoaineiston taustasta ja viittauksista tulevaan

Kun vuoden 1993 kongressia tarkastellaan *kohtaamispaikkana*, arkiston tiedot saavat lisämerkityksiä osallistujien aikaisemmasta historiasta ja synnyttävät arvioita järjestön ja järjestäjien myöhemmästä toiminnasta. Vastausten - ja rinnakkaisten arkistojen - havaitseminen edellyttää muistikuvien ja aineistojen vuorovaikutusta.

Helsingin kongressi sijoittuu IFTR:n toiminnan merkittävään muutosvaiheeseen, jolla on sukupolviliikkeen piirteitä. Suuret ikäluokat olivat nousemassa järjestön johtoon. Sen maailmankongressissa Glasgow'ssa vuonna 1985 oli keskusteltu yksittäisten tutkijoiden asemasta päätöksenteossa, mutta kysymys muutoksista nousi vahvemmin esiin seuraavassa maailmankongressissa Tukholmassa 1989. Sen vastuullinen järjestäjä Willmar Sauter vaikutti merkittävästi uudenlaiseen toimintamuotoon, missä perinteisen ohjelman rinnalla muutamat temaattiset ryhmät kokoontuivat toistuvasti usean päivän aikana. Myös IFTR:n säännöt haluttiin muuttaa, mutta seuraavat Glasgow'n (1990) ja Prahan (1991) kokoontumiset olivat liian pienimuotoisia suurten päätösten tekemiseen ja ratkaiseva muutos käynnistyi vasta Willmar Sauterin presidenttikaudella niiden jälkeen.²¹

Tukholman kongressin työskentelytavalla oli välitön vaikutus seuraavina vuosina syntyneiden IFTR:n Performance Analysis- ja History-työryhmien syntyyn. Niistä edellinen kokoontui ensimmäisen

21 Postlewait & Sušec Michieli 2010, 232-234; Hambergren & Lewenhaupt & Sauter 2016, 40, 45.

kerran Dublinissa 1992, ja kun sen kokous päätettiin pitää Helsingissä vuotta myöhemmin, Historiography-työryhmän suunnittelijat toivoivat myös voivansa tulla Helsinkiin. Heidän jälkeensä sääntömuutosta suunnittelevat IFTR:n yliopistokomissio ja hallitus päättivät myös kokoontua Helsingissä.²² Helsingissä viimeisteltiin suunniteltu sääntömuutos. Järjestön päätökset ja luottamushenkilöiden valinta oli tehty jäsenten yhteisessä edustajakokouksessa. Toiminnasta olivat vastanneet neuvottelukunta ja hallitus sekä yliopistoja edustanut yliopistokomissio. Nyt siirryttiin ehdokasasetteluun ja sen pohjalta henkilö- ja instituutiojäsenten postiäänestykseen edustajakokouksessa tapahtuvan äänestyksen sijaan. Muutoksen voi tulkita järjestön demokratisoitumiseksi, sillä äänioikeus ei enää rajoittunut satunnaiseen kongressiosallistumiseen. Yliopistokomissio jäi pois ja vastuusuhteet selkenivät.

IFTR:n verkkosivujen informaatio osoittaa työryhmien Helsingissä aloitetun toimintamallin olevan pääpiirteissään edelleen käytössä. Työskentely on vakiintunut, työryhmien määrä kasvanut suureksi ja esitysanalyysityöryhmä jakautunut useisiin pienempiin kokonaisuuksiin. Historiography-ryhmä on edelleen toiminnassa alkuperäisessä muodossaan.²³ Teatteritieteen arkisto vahvistaa, että ryhmä on kokoontunut Suomessa myöhemminkin useaan kertaan ja että suomalaiset teatteritieteen tutkijat ovat olleet aktiivisia sen toiminnassa.

Helsingin yliopiston kansainväliset yhteydet eivät vuonna 1993 rajoittuneet yksinomaan IFTR:n toimintaan. Tukholman kongressin aikana oli perustettu pohjoismainen järjestö Nordiska Teaterforskare (NTFo), jonka ensimmäinen puheenjohtaja oli Willmar Sauter ja varapuheenjohtaja Pirkko Koski. Teatteritiede oli myös järjestänyt 23.-25.4.1990 NTFo:n pohjoismaisen seminaarin *Föreställnings- och receptionsanalys*, mikä oli osoittanut, että kongressien osanottomaksut takasivat perusrahoituksen ja että oli mahdollista löytää keinoja lisäävustuksiin, esimerkiksi kahdenvälisen kulttuurisopimusten tai kansainvälisten verkostojen puitteissa. Teatteritieteen oppiaine oli liittynyt vuosittain kokoontuneeseen Erasmus-verkostoon *Theatri-*

22 Postlewait & Sušec Michieli 2010.

23 www.iftr.org/working-groups. 12.5.2020.

cal Arts and Media, johon kuului tuossa vaiheessa 34 eurooppalaista yliopistolaitosta. Useat kongressin osanottajat olivat verkostoon kuuluvien laitosten johdossa. Ruotsin ja Israelin kansalainen Freddie Rokem nimitettiin pian Helsingin yliopiston dosentiksi (kukaan ei nimitysprosessin aikana tiedustellut suomen kielen taitoa²⁴). Pohjoismaiden lisäksi oppiaineella oli säännöllisiä yhteyksiä Viroon ja Pietariin. Teatteritieteen opiskelijat olivat ennen kongressia tehneet opintomatkan New Yorkin lisäksi Tukholmaan, Tallinnaan, Tarttoon ja Berliiniin ja tutustuneet niissä teatterin lisäksi yliopistolaitoksiin.

Kongressin järjestämisen taloudellista riskiä pienensi teatteritieteen vuosille 1993-1995 saama Helsingin yliopiston kolmivuotinen tutkimusapuraha, joka myönnettiin edellytysten luomiseen suomalaisen teatterin historian kirjoittamiseksi. Osalla apurahaa katettiin kongressin yhteydessä järjestetyn tutkijakurssin kulut.

Vuoden 1993 kongressin osanottajaluettelo ja myöhempi arkistoaineisto osoittavat, että useiden ulkomaisten tutkijoiden vaikutus teatteritieteen oppiaineen tulevaisuuteen jäi pysyväksi. Osan kohdalla yhteydet olivat kertaluonteisia tai satunnaisia, mutta huomattavan moni solmi myös pysyvän suhteen Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineeseen. Erasmus-verkoston jäsenet Michael Anderson (Englanti), Erika Fischer-Lichte (Saksa) ja Steve Wilmer (Irlanti) osallistuivat myöhemmin verkoston Suomessa järjestettyihin seminaareihin. Marvin Carlson poikkesi usealla Euroopan-matkallaan luennoimassa Helsingin yliopistossa. Vuonna 1995 aloittaneen ja vuoteen 2005 toimineen vuosittaisen Helsingin yliopiston kansainvälisen kesäkoulun *Historiography and Methods I-III / The International Centre for Advanced Theatre Studies (ICATS)* juuret ovat vuoden 1993 kongressissa. Kesäkoulun ensimmäinen vuosi oli osa yliopiston tutkimusmäärärahan puitteissa järjestettyä koulutusta, ja kongressiin osallistuneet Bruce McConachie (USA), Janelle Reinelt (USA), Freddie Rokem (Israel) ja Steve Wilmer (Irlanti) sekä kesäkoulun johtaja Pirkko Koski olivat mukana koko yksitoistavuotisen toiminnan ajan.

24 2000-luvulla teatteritieteessä dosenttinititys kariutui siihen, että suomalaiselta hakijalta puuttui lausunto ruotsin kielen taidosta.

Kuudes kesäkoulun vakinainen opettaja William Worthen ei ollut mukana vuoden 1993 kongressissa. Kesäkoulu kansainvälisesti melkein kokonaisen suomalaisen tutkijapolven.

IFTR:n Historiography-työryhmän kokoontumiset Helsingissä vuonna 1997 ja suomalaisten ja virolaisten yhdessä järjestämänä Tallinnassa vuonna 1999 vahvistivat suomalaisten piirissä historiantutkimukseen suuntautumista ja eurooppalaista painotusta yhdysvaltalaisten käytäntöjen rinnalla. Kaikki tämä korosti tutkimuksen kansainvälisyyttä. Työryhmässä painottui eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisten tutkijoiden osuus.

Arkistolähteiden perusteella syntyy kuva huolellisesti suunnitellusta ja johdonmukaisesta teatterintutkimuksen ja opetuksen kehittämisestä, jossa tietoisesti hyödynnettiin vuoden 1993 kongressin kokemuksia, yhteyksiä ja tapahtuman saamaa julkisuutta. Postlewaitin mallia seuraten arvioon voi soveltaa muutoksen ja käänteen skenaariota: kongressi oli uudenlainen verrattuna pienen oppiaineen päivittäiseen toimintaan, ja pyrkimys tulkita muutokset käänteeksi on johtanut sijoittamaan myöhemmät tapahtumat kongressin seurauksiksi.²⁵ Pyrkimys johdonmukaiseen kertomukseen on vaikuttanut myös arkistoaineiston poimintoihini. Arkistojen tarkastelu johtaa muihinkin ajatusmalleihin, kuten menetelmällisen keskustelun arvostamiseen ja vastaavan toimintatavan siirtymiseen teatteritieteen oppiaineen strategiaan, uskoon jatkuvaan kehitykseen ja yhteisöllisyyden merkityksen korostumi-



Sarah Bryant-Bertail, Janelle Reinelt ja Erika Fischer-Lichte lepotauolla latvialaisella hiekkarannalla Pärnun ja Riikan välisellä matkalla.

25 Vrt. Postlewait 2009, 248–249.

seen. Vaikka syntynyt kuva on dokumenttien perusteella oikeutettu, todellisuus on ollut monisyisempi eikä toiminta kokonaisuudessaan ollut yhteydessä vuoden 1993 kongressiin. Aineisto kokonaisuudessaan kuitenkin osoittaa oppiaineen implisiittisen kansainvälistymisstrategian.

Muistikuvien liittäminen tapahtumiin osoittaa, että vaikka historia rakentuisi valmiudesta hyväksyä esiin nousevat haasteet, tapahtumien varsinaisena käynnistäjänä on usein sattuma. Muistin ja arkiston vuorovaikutus puolestaan tuottaa mahdollisia mutta muistin muuntuvuudesta ja muistelijan subjektiivisuudesta johtuen epävarmoja tulkintoja menneestä.

Muistin ja arkiston vuorovaikutus: subjektiivisia tulkintoja

Kun tutkija on itse osallistunut tapahtumiin, omat tutkimushetken välittömät muistot sekoittuvat arkistoituihin tietoihin. Muistitieto voi auttaa tai johtaa harhaan. Muisti liikkuu narratiivisen identiteetin alueella, toteaa Philip Gardner (2010), mutta jos se sijoittuu vain identiteetin alueelle, mahdollisuudet harkittuun manipulatioon ja organisoituun unohtamiseen lisääntyvät. Jos muisti taas väheksyy historiaa, se tuhlaa uskottavuutensa.²⁶ Jorma Kalela viittaa muistitietoa tarkastellessaan ajatukseen ”eletystä suhteesta todellisiin yhteiskunnallisiin suhteisiin”. Hän pitää tärkeänä selvittää, miksi ihminen muistaa tietyllä tavalla.²⁷ Omia muistikuviani kehystävät tutkijan identiteettini ja haluni jäsentää lähes kahden vuosikymmenen mittaista toimintaani teatteritieteen tutkijana ja opettajana. Aktiivinen osallistumiseni IFTR:n toimintaan²⁸ väistämättä vaikuttaa kansainvälisen toiminnan arvostamiseen. Tässä yhteydessä tarkastelen vain niitä muistikuvia, joilla on selvä yhteys vuoden 1993 kongressiin.

26 Gardner 2010, 89–90, 97–98, 115.

27 Kalela 2006, 77–79, 87.

28 IFTR Universities Committee 1991–1994; Executive Committee 1994–1998, 2003–2007; Vice President 1999–2007.

Monet muistikuvani muistuttavat tapahtumien sattumanvaraisuudesta, vaikka näen taustalla pyrkimykseni oppiaineen kehittämiseen, aikaisemmat kokemukseni kansainvälisestä toiminnasta ja kokemukset minimaalisen budjetin venyttämisestä aikaisemmassa työpaikassani Teatterimuseon johtajana.²⁹ Muistitietoon liittyy myös eettinen elementti. Tässä tapauksessa se koskee kaikkia Helsingin yliopiston vuosiani, kun arkistoinnin lisäksi päätös dokumenttien säilyttämisestä oli vallassani. Arkistointiin ei juuri ollut selkeitä sääntöjä, joten sen osalta menettely oli yksikertainen: paperit mapitettiin tai nostettiin pinoon. Voin vain todeta, että kiusauksista huolimatta säilytin myös mahdollisia kielivirheitä sisältäneen kirjeenvaihdon karsimattomana. Työmäärän runsaudessa harkittuun karsimiseen ei olisi edes ollut aikaa.

Ratkaiseva merkitys kongressin järjestämiseen oli osallistumiseni IFTR:n työryhmän Performance Analysis kokoontumiseen Dublinissa 1992. Olin esitellyt tutkimustani aikaisemmin vain Glasgow'ssa 1990 mutta osallistunut seuraaviin Tukholman ja Prahan kongresseihin perehtyäkseni alan tutkimuksiin ja saadakseni hetkeksi etäisyyttä oppiaineeni hektisestä arjesta. Prahassa minut oli valittu yliopistokomission jäseneksi, koska satuin olemaan paikalla ja vanhojen sääntöjen mukaan henkilövalinnat tapahtuivat kokouksissa. En tiedä, miksi minut kutsuttiin Dublinin työryhmään, sillä olin uusi ja tuntematon; tuon tunteen voin edelleen tavoittaa miltei fyysisenä kokemuksena. Tutkimuspaperini "Private and Communal Space" Dublinissa oli lyhyt, joskin mielestäni ihan kelvollinen. Kongressin paneelissa pidin historiaan liittyvän esityksen "Folk Theatre Against Official Cultural Policy in the 1930s in Finland" ja tutustuin samalla muihin teatterihistorian tutkijoihin.³⁰

29 Pitkäaikainen sijaisuus Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliiton toiminnanjohtajana ja kansainvälisen ITI:n ja PTU:n Suomen keskuksen johtajana sekä Teatterimuseon johtaminen 1980-luvun ajan. Teatterimuseon aikana olin perustamassa alan pohjoismaista järjestöä ja osallistuin aktiivisesti kansainvälisen SIBMAS-järjestön toimintaan.

30 Edellisen koko nimi oli "Private and Communal Space. Two Theatres, Performances, and Traditions, Two Ways to Break the Fourth Wall", ja kohteena Suomen Kansallisteatterin Willensaunan ja KOM-teatterin esitys.

Dublinin Performance Analysis -kokouksen lopulla keskusteltiin seuraavan vuoden tapaamispaikasta, sillä koko järjestön vuoden 1993 kongressi oli jouduttu peruuttamaan. Kun minulta kysyttiin mahdollisuudesta järjestää tapaaminen Helsingissä, yksi yhdysvaltalaisista osanottajista sanoi, että hän halua käyttää vuosittaisen matkarahansa lähtemällä Helsingin sijasta johonkin tärkeään paikkaan, esimerkiksi Pariisiin tai Avignoniin. Minusta se oli ymmärrettävää. Muut yhdysvaltalaiset osanottajat häpesivät puhetta ja halusivat siksi ehdottomasti tulla Helsinkiin. Uuden Historiography-ryhmän perustajien vastaava pyyntö seurasi pari päivää myöhemmin, ja myös IFTR:n hallitus ja yliopistokomitea esittivät toivomuksen tulla Helsinkiin. Lupasin meidän järjestävän kongressin, koska arvioin kongressimaksun kattavan peruskulut ja osanottajien määrä olisi melko pieni. Itselläni oli kokemusta pienten kansainvälisten kongressien järjestämisestä sekä Nordiska teaterforskare -järjestössä että aikaisemmissa työpaikoissani.

Kongressin järjestelyiden onnistumiseen vaikutti odottamaton tapahtuma. Performance Analysis -työryhmään kuului professori Marvin Carlson, jota en tuntenut ennalta. Olimme opiskelijoiden kanssa suunnittelemassa matkaa New Yorkiin, ja kun törmäsin Carlsoniin taidemuseon vastaanotolla, kysyin ehdotuksia matkaohjelmaamme. Carlson antoi fax-numeronsa ja pyysi lähettämään lisätietoja kotiinpaluuni jälkeen. Sain faksiini vastauksen muutaman viikon sisällä, ja se sisälsi viikon mittaisen ohjelmaluonnoksen. Kun toteutimme New Yorkin matkan, Carlson oli valinnut esitykset ja varannut teatteriliput alennuksineen sekä sopinut päivittäiset luennoitsijat ja taiteilijahaastattelut. Hän oli lähes koko ajan itse mukana, toimi museo-opaana ja piti muutaman luennon. Opiskelijoiden isäntänä siis toimi yksi alan merkittävimmistä tutkijoista, ja hänen teoksensa katosivat viikon aikana teatterikirjakaupasta opiskelijoittemme matkaan. Arvioni mukaan opiskelijat toistivat ja vahvistivat muutama kuukausi myöhemmin kongressissamme Helsingissä tätä avokätistä ”Marvin Carlsonin kulttuurisen käyttäytymisen mallia”, joka jäi oppiaineessa varioituvana pysyväksi. Malli toistettiin myöhemmissä kokoontumisissa ja kehiteltynä IFTR:n kongressissa 2006 - ja on edelleen käytössä. Vapaaehtoistyö kuuluu suomalaiseen perinteeseen, mutta Marvin Carlson toi siihen uudenlaisen toimintamallin.

Henkilökohtaiset kohtaamiset IFTR:n vuoden 1993 kongressin aikana ja sen seurauksena rakensivat teatteritieteen oppiaineen piirissä yhteenkuulumisen mallia: tutkimuskirjallisuus sai kasvot, ja suomalainen, ensimmäistä kertaa kansainväliseen kongressiin osallistujakin tunsu henkilökohtaisesti keskeisiä henkilöitä. Vuoden 1993 kongressilla oli käsitykseni mukaan ratkaiseva osuus siihen, millaiseksi Helsingin yliopiston teatteritieteen opiskelijoiden ja uusien tutkijoiden menetelmällinen koulutus ja tutkimus seuraavina vuosina kehittyi. Oman kokemukseni perusteella arvioin kongressin jättäneen jälkensä myös IFTR:n myöhempään toimintaan. Helsingin yliopiston toivottiin sen jälkeen toistuvasti järjestävän kongresseja, ja yleensä oma kantani oli, että voimme järjestää pieniä ja vähän kustannuksia synnyttäviä tapaamisia, joissa olemme osanottajia emmekä vain teknisiä järjestäjiä. Kun vuoden 2006 IFTR:n maailmankongressin järjestämistä pyydettiin järjestön hallituksen kokouksessa, vastasin myönteisesti, sillä Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaine tarvitsi ennen professorin eläköitymistä julkisuutta yliopiston piirissä varmistaa professorin tehtävän jatkumisen.

Vuoden 1993 kongressiin liittyvä arkisto ja siihen liittyvät muistijäljet rakentavat kuvaa suomalaisen teatterintutkimuksen kansainvälisyydestä. Kun koen kansainvälisyyden merkittävänä tekijänä omassa ammatillisessa toiminnassani, muistin ja identiteetin yhteys on arvattavasti korostanut kongressin merkitystä osana kansainvälistä toimintaa. Kansainvälisyyden merkitys ei rajoittunut Suomeen ja suomalaisiin teatterintutkijoihin. Helsinki tapahtumapaikkana vahvasti vuorovaikutusta eri maiden välillä ja lisäsi ulkomaisten tutkijoiden Suomi-tietoisuutta ja perehtymistä suomalaisiin tutkimusaiheisiin ja tutkimustoimintaan.

Historiallinen kertomus kongressista korostaa kansainvälisten yhteyksien merkittävyyttä, mutta muodostunut kuva on väistämättä osittainen. Kansainvälisyyden korostaminen häivyttää taustalle suomalaisen tutkimuskentän sisäiset yhteydet, joihin vain kongressin aikana järjestetty tutkijakurssi viittaa. Kotimaiset verkostot ja tutkimusalojen välinen yhteistyö on tärkeä konteksti, joka ei kuitenkaan sisälly tämän artikkelin piiriin. Kansainvälinen yhteistointakaan ei rajoitu Helsingin yliopistoon.

Lopuksi

Vuoden 1993 IFTR:n kongressiin liittyvä arkisto ja muistitiedot osoittavat, kuinka käsitykset menneisyydestä rakentuvat sosiaalisten ryhmien nimeämisen ja toiminnan kautta. Myöhemmät tapahtumat ovat vahvistaneet arviota kongressin merkityksestä. Arkiston ja muistitietojeni välille ei näytä syntyneen ristiriitaa, ja Richard Cándida Smithin esittämä malli muistin ja arkiston välisestä kehästä näyttää toimivalta: arkiston dokumentit palauttivat mieleen tapahtumien yksityiskohtia, ja muisti nosti esiin taustoja ja uusia tapahtumia selittäviä arkistoaineistoja. Ammatillinen muistelijan identiteetini ei ollut ristiriidassa historian kanssa.

Arkiston muotoutumisesta vastanneena muistelijana en kykene arvioimaan dokumentteja kovin kriittisesti, vaikka pyrkimyksenä on kriittinen suhtautuminen sekä muistiin että lähteiden kattavuuteen. Muistikuviiin on joissakin tapauksissa liittynyt visuaalisia tapahtumasarjoja tai läsnäoloa tietyssä paikassa. Tapahtuman luonteesta mahdollisesti johtuu, etteivät nuo muistin ruumiilliset kokemukset juuri synnyttäneet muusta poikkeavia uudenlaisia merkityksiä. Tapahtumiin osallistuneilla muilla henkilöillä todennäköisesti on erilaisia muistikuvia, jotka voivat muuntaa ja täydentää omaa kertomustani. Tavoitteenani ei kuitenkaan ole ollut kattava tutkimus IFTR:n kongressista ja siihen liittyvistä tapahtumista. Olen tarkastellut välillisen arkiston ja oman välittömän muistini merkitystä kongressia koskevan kertomuksen rakentumisessa ja niitä virtauksia, jotka näiden kahden aineiston mukaan kohtaavat kongressitapahtumassa ja heijastuvat myöhempään tapahtumiin.

Thomas Postlewaitin mukaan historiallinen tutkimus pohjaa dokumenttien autenttisuuteen ja todistajien luotettavuuteen.³¹ Omassa nykyyhistoriaa koskevassa tapauksessani luotettavuuden arvioiminen liittyy siihen, että tutkija on myös todistaja. Käsitykseni mukaan luotettavuus voidaan todeta vain samalla tavalla kuin tutkimusten kohdalla yleensä: julkistamalla tietoja ja tulkintoja, asettamalla tulos arvioinnin kohteeksi ja täydentävällä tutkimuksella. Ilman laajempaa suomalaisen teatterintutkimuksen historian ja siis tarkas-

31 Postlewait 2009, 244.

telemäni kohteen kontekstin tarkastelua IFTR:n vuoden 1993 kongressi voi myös jäädä todellista suuremmaksi ilmiöksi.

Helsingin yliopiston teatteritieteen arkiston perusteella on rakentunut historiallinen kertomus vuoden 1993 kongressista ja sen taustoista ja seurauksista. Tuon kertomuksen mukaan tapahtuma oli tietyn tutkijapolven avainkokemus, joka liitti suomalaiset teatterintutkijat läntiseen ja erityisesti pohjoismaiseen ja angloamerikkalaiseen tutkijayhteisöön. Myös järjestön piirissä koettiin sukupolven vaihtuminen. Useat kongressin osanottajat olivat aktiivisesti vaikuttamassa IFTR:n 1990-luvun taitteessa alkaneisiin muutoksiin ja valittiin järjestön johtoon seuraavilla vuosikymmenillä. Teatteritieteen arkistoaineisto tarjoaa myös mahdollisuuden etsiä todisteita laajemmista eurooppalaisista yhteyksistä. Niitä oman kokemukseni perusteella myös oli, joskin merkittävä ranskalainen ja italialainen tutkimus välittyi pikemmin englanninkielisten käännösten kuin suorien tutkijayhteyksien kautta. Kongressin perusteella on jo nähtävissä tuleva yhteistyö Baltian maiden kanssa. Samalla on ilmeistä, että kansainvälinen yhteistyö edellyttää vahvaa kotimaista asemaa ja yhteisöä.

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Helsingin yliopiston teatteritieteen oppiaineen arkisto.
Pirkko Kosken arkisto.

Painetut lähteet

LEHDET

-- 1993. "Turkka ihastutti ja vihastutti teatterintutkijat." *Yliopisto* 15/1993, 34.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Cándida Smith, Richard. 2002. "Introduction: Performing the archive." Teoksessa *Art and the Performance and Memory*. Ed. by CSR. Routledge: London and New York, 1–12.

de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley & Los Angeles & London.

- Gardner, Philip. 2010. *Hermeneutics, History and Memory*. Routledge: London and New York.
- Hammergren, Lena & Lewenhaupt, Inga & Sauter, Willmar. 2016. *Changing Perspectives. Seventy Years of Theatre Studies at Stockholm University*. STUTS: Stockholm.
- Kalela, Jorma. 2006. "Muistitiedon näkökulma historiaan." Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo ja Ulla-Maija Peltonen. SKS: Helsinki, 67–92.
- Koski, Pirkko, Lahtinen Outi & Mustonen Eeva. 1997. *Näkökulmia menneeseen. Teatterihistorian kirjoittamisen perusteita ja käytännön sovellus: Uusi teatteri 1940–1941*. Teatterimuseo: Helsinki.
- Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Janne Rovio. Vastapaino: Tampere.
- Postlewait, Thomas. 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. CUP: Cambridge & New York.
- Postlewait, Thomas & Sušec Michieli, Barbara. 2010. "A Transnational Community of Scholars: The Theatre Historiography Working Group in IFTR/FIRT." *Theatre Research International* 35:3, 232–249.
- Reinelt, Janelle. 2010. "Generational Shifts." *Theatre Research International* 35:3, 288–290.
- Salmi-Niklander, Kirsti. 2006. "Tapahtuma, kokemus ja kerronta." Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo ja Ulla-Maija Peltonen. SKS: Helsinki, 199–220.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press: Durham and London. (Suomennos: "Kulttuurisen muistin esitykset." Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2. tarkistettu ja täydennetty p. Like: Helsinki 2010, 255–300.)



ANU KOSKINEN

KAHDEKSANKYMMENTÄLUKU

RUUMIISSANI

Turkka, Linkola, Foucault ja minä

Tiivistelmä

Pohdin artikkelissani ruumiillista muistia tietyn ajallis-paikallisesti rajatun prosessin kautta. Tämä prosessi käynnistyi taiteellisen post doc -tutkimukseni aikana. Havaitsin tuolloin itsessäni yllättäviä ruumiillisia kokemuksia ja muistoja, jotka liittyivät kahteen nuoruuteni voimakkaaseen maskuliiniseen auktoriteettiin, Jouko Turkkaan (1942-2016) ja Pentti Linkolaan (1932-2020). Artikkelissa pyrin ymmärtämään näitä muistoja ja tapahtumia käsitteellisellä tasolla. Lähdän liikkeelle tutkimuskysymyksestä: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tulleita henkilökohtaisia ruumiillisia muistikokemuksia?” Kuvaan ensin mahdollisimman havainnollisesti ruumiillista työskentelytapaa, jonka myötä tein artikkelin kannalta tärkeät havainnot. Sen jälkeen selvitän, millaisin ajatuskuluin olen muistoja purkanut ja eritellyt. Työskentelyni ja ajatteluni ankkuroituu vahvasti Michel Foucault’n (1926-1984) teksteihin, erityisesti niihin, jotka käsittelevät itsekäytännön käsitettä, panopticon-vertausta sekä ruumista ja ruumiin kokemusta. Artikkelin lopuksi pohdin vielä erilaisia merkityksiä, joita ruumiini sai projektini aikana, sekä vapauden mahdollisuuksiani suhteessa maskuliinisiin auktoriteetteihin - Turkkaan, Linkolaan sekä tutkijuuteni aikana poikkeuksellisen keskeiseen asemaan nostamaani Foucaultiin.

Abstract

In this article, I investigate the concept *embodied memory* in the context of a certain, temporally and locally specific process which took place during my artistic post-doctoral research project. In this project, I experienced sensations and embodied memories which came as surprises for me. These embodied memories were connected to certain, strong masculine authorities who influenced me when I was young, namely Jouko Turkka (1942-2016) and Pentti Linkola (1932-2020).¹ In this article, I aim to understand this process on a conceptual level. My research question is: "How to deconstruct personal embodied memories which emerged from the corporeal research method?" I start by describing my corporeal working method during which I made the relevant perceptions for this article. After that, I explain how I have deconstructed and analyzed those perceptions. I focus on the concepts of *body* and *memory*. Furthermore, I consider it inevitable to connect them with the concept of *experience*. My thinking is strongly embedded in the work of Michel Foucault, especially his texts about technologies of the self, panopticon and experience. I conclude the article by pondering different meanings of my body which manifested themselves during the project. Also, I reflect my possibilities of freedom in relation to these masculine authorities - Turkka, Linkola and Foucault, the last-mentioned having an exceptionally central position in my research.

Aluksi

Tämä artikkeli kertoo tapahtumasarjasta taiteellisen post doc -tutkimukseni aikana. Tutkimusprojektilla oli minulle voimakkaita henkilökohtaisia merkityksiä. Minussa heräsi tuolloin itseni yllättäneitä ruumiillisia kokemuksia ja muistoja, jotka saivat minut kysymään: "Mitä tämä on, mitä tämä merkitsee?" Nämä ruumiilliset muistikokemukset liittyvät nuoruuteni voimakkaisiin maskuliinisiin auktoriteet-

¹ Jouko Turkka was a Finnish director, who also was a professor and a rector in the Theatre academy Helsinki in 1980's. Pentti Linkola was a Finnish biologist, deep ecological thinker and writer.

teihin, Jouko Turkkaan (1942-2016) ja Pentti Linkolaan (1932-2020). Artikkelissa kuvaan, mitä tein ja mitä tapahtui silloin, kun tulin näistä muistoista tietoiseksi. Sen jälkeen selvitän, millaisin ajatuskuluin olen muistoja purkanut ja eritellyt. Keskityn tekstissä ruumiiseen ja muistiin, joiden näen väistämättä kiinnittyvän myös kokemuksen pohdintaan. Työskentelyni ja ajatteluni ankkuroituu vahvasti Michel Foucault'n (1926-1984) teksteihin, erityisesti niihin, jotka käsittelevät itsekäytännön käsitettä, panopticon-vertausta sekä ruumista ja ruumiin kokemusta.

Tapahtumien konteksti: *Foucault'n kanssa näyttämölle* -tutkimusprojekti

Kuvaamani ja purkamani muistot nousivat esiin taiteellisen post doc -projektini aikana. Projekti oli nimeltään *Foucault'n kanssa näyttämölle - Kuinka ruumiillistaa ekokatastrofi?* ja työskentelin sen parissa vuosina 2015-2019.² Käytän projektista lyhennettä FKN. *FKN*-tutkimuksen sisällöt eroavat tämän artikkelin sisällöistä. Käsiällä oleva artikkeli ei ole *FKN*-projektin raportti. Projekti ja tämä artikkeli kytkeytyvät kuitenkin toisiinsa vahvasti. Käsittelemäni ruumiilliset muistot tulivat esiin tilanteissa, joissa tutkimusprojektin käytäntö ja henkilökohtainen historiani yhdistyivät minulle yllättävällä tavalla. Aloitan tiiviillä projektin kokonaisuuden kuvauksella, jotta tapahtumien konteksti avautuu lukijalle.

FKN-projekti sai alkunsa halustani yhdistää minua kiinnostavia temaattisia alueita tavalla, jota en tiennyt muiden käyttäneen. Ensiksikin minulla oli metodologinen idea: halusin jatkaa väitöstutkimuksessani aloittamaani Foucault-vaikutteista tutkimusta. Minua

2 Projektiä rahoitti Koneen Säätiö kolmivuotisella apurahalla. Se sijoittui Taideyliopiston Teatterikorkeakouluun, Esittävän taiteen tutkimuskeskukseen Tutkeen.

kiinnosti aivan erityisesti itsekäytännön käsite.³ En kuitenkaan halunnut jatkaa työskentelyä ainoastaan tuolin ja pöydän välissä, kuten olin aiemmin tieteellispainotteisessa väitöstutkimuksessani tehnyt. Post doc -projektia suunnitelllessani olin jo pitkään kokenut pöydät ja tuolit turhauttaviksi ja ruumistani rajoittaviksi, ja minulla oli ollut niiden rajaamassa asetelmassa keskittymisvaikeuksia.⁴ Näin mahdollisuuden kehittää post doc -projektin myötä ruumiillisempaa foucault'laisen tutkimuksen tapaa ja fokusoiduin tähän ajatukseen intohimoisesti. Tämä oli minulle myös mahdollisuus kääntää tutkimuksellinen suuntani selkeästi taiteelliseen tutkimukseen.

Toinen minua kiinnostanut temaattinen alue oli ekologisen kriisin, erityisesti ilmastonmuutoksen, esityksellinen käsitteleminen. Halusin yhdistää sen metodologiseen ajatukseeni: kehittäisin ruumiillista työtapaani ja erittelisin sen avulla ihmisten toimintaa ekologisissa kriisissä.

Ajatus yhdistää Foucault'n ajattelu ekokatastrofin tutkimukseen ei ollut itsestään selvästi mielekäs. Foucault ei ollut eläessään ehtinyt ottaa kantaa esimerkiksi ilmastonmuutokseen. Lisäksi hän oli joissain yhteyksissä painottanut itsekäytännön käsitteen historiallisuutta. Hän oli kehittänyt käsitteen tarkastellakseen aivan tiettyjä antiikin Kreikan ja Rooman sekä varhaiskristillisyyden tekniikoita ja varoitti ymmärtämästä sitä universaalina, kaikkeen sopivana työkaluna. Suhtauduin tähän kuitenkin samoin kuin niin moni muukin tutkija minua ennen, eli päätin käyttää käsitettä joka tapauksessa. Otin vastuun siitä, että pystyisin perustelemaan näiden

3 Uransa loppupuolella, 1980-luvulla, Foucault keskittyi tutkimaan, kuinka ihmiset rakentavat itseään erilaisten tekniikojen kautta moraaliksi subjekteiksi (Foucault 1998, 132–137; Rabinow 2000, 223–251). Tällöin hän puhui itsekäytännöistä (pratique de soi). Foucault esitteli itsekäytännön käsitteen ensimmäisen kerran *Seksuaalisuuden historia*-trilogiansa toisessa osassa *Nautintojen käyttö*. (Foucault 1998, 132–137.) Itsekäytännöt "antavat yksilölle mahdollisuuden suorittaa, joko toimimalla itse tai muiden avustuksella, joukko ruumiisiinsa ja sieluihinsa, ajatuksiinsa, käytökseensä, olemisensä muotoon kohdistuvia toimia voidakseen muuttaa itseään päämääränä saavuttaa jokin onnellisuuden, puhtauden, viisauden tai kuolemattomuuden tila." (Alhanen 2007, 156, suomennos Alhasen). Itsekäytäntöjä voidaan eritellä jakamalla ne neljään osa-alueeseen: muokattavaan substanssiin, alistumisen muotoon, käytännön tekniikoihin ja toiminnan moraaliseen telokseen (Foucault 1998, 133–134). Itsekäytännöllä on voimakkaita subjektiviteettia rakentavia merkityksiä niitä toteuttaville yksilöille.

4 Kirjoitin näistä lähtökohdista esseessäni "Nämä kaikki Koskiset – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positiosta" julkaisussa *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta* (Koskinen 2017).

ensi näkemältä toisilleen etäisten elementtien yhdistämisen. Näin selvästi, kuinka ekokatastrofiin liittyvät diskurssit risteilivät yhteiskunnassa ja tuottivat erilaisia subjektiviteettien mahdollisuuksia ruumiillisine ja eettisine juonteineen. Luotin tähän näkyyn.

Tutkimukseni eteni useassa, osittain päällekkäisessä vaiheessa. Niillä oli erilaisia tavoitteita sekä ekologisten teemojen varioinnin että työskentelyn esityksellisyyden ja julkisuuden suhteen. Aloitin projektin kehittämällä ruumiillista tutkimustyötapaani, jonka avulla tuotin ruumiillista, äänellistä ja sanallista materiaalia. Tämä työskentely ei ollut esitettäväksi tarkoitettua, eikä tuottamani materiaalikaan sellaisenaan ollut ensisijaisesti sitä. Tein kuitenkin tästä työvaiheesta joitakin lyhyitä työskentelydemonstraatioita muille tutkijoille. Projektin keskivaiheilla tiivistin tuottamani materiaalin pohjalta seitsemän pientä (muutaman liikkeen, eleen ja lauseen mittaista) esitystä mahdollisista ekologisista itsekäytännöistä.⁵ Niiden pohjalta valmistin useita julkisia, ruumiillisia demonstraatioita erityyppisille yleisöille. Viimeisenä tutkimusvaiheena tein ryhmän kanssa suhteellisen populaaristi avautuvan teatteriesityksen *Tältä planeetalta*.⁶ Aiemmin tuottamani seitsemän itsekäytännön esityksen pohjalta kehitimme draamallisia tilanteita, joissa esiintyivät fiktiiviset henkilöahmot sekä puolifiktiivinen Tutkija Koskinen, jota itse esitin. Viimeisessä kohtauksessa mukana oli myös kolmeksi jakautuneen Michel Foucault'n hahmo keskustelemassa Tutkija Koskisen kanssa.⁷

Olen nyt kuvannut sen tutkimuksellisen kontekstin, jossa tämän hetkisen kiinnostukseni kohteena olevat asiat tapahtuivat. Terävöit-

5 Nimesin ne 1.suoran toiminnan, 2.yksilöllisen vastuun, 3.vihreän kasvun, 4.survivalismin, 5.uhriutumisen, 6.denialismin ja 7.luontomystisismin itsekäytännöiksi.

6 Sitä esitettiin KokoTeatterissa, kevätkaudella 2017, 16 kertaa. Koolle kutsumaani esityksen työryhmään kuuluivat Kristian Ekholm (valo- ja äänikonsultointi), Riku Korhonen (näyttelijä), Elina Lifländer (skenografi), Mikko Orpana (koreografi), Jaana Pesonen (näyttelijä) ja Nora Rinne (näyttelijä). Oma roolini oli pääkirjoittajan, ohjaajan ja esiintyjän (Tutkija Koskisen hahmo). Esitystä rahoittivat minun työni osalta Koneen Säätiö, muilta osin SKR:n Uudenmaan rahasto ja Taike.

7 Hahmottelemani seitsemän itsekäytännön tai *Tältä planeetalta* -esitys eivät ole tämän artikkelin keskiössä. Niitä ja *FKN*-projektin kokonaisprosessia olen käsitellyt muualla ja tulen käsittelemään projektin tuloksia myöhemmin lisää muissa yhteyksissä.

tääkseni tämän artikkelin fokusta tarkennan vielä FKN-projektin ja tämän artikkelin välisen suhteen.

FKN-projektilla oli kaksi tutkimuskysymystä: 1. ”Kuinka hyödyntää Foucault’laista tutkimusotetta esityksen tekemisessä?” 2. ”Kuinka näin tehtävien esitysten avulla voi käsitellä ekokatastrofia?” Tutkimuksen aineistona toimi kaikki sen alkuaikoina tuottamani ruumiillinen ja kielellinen materiaali. Tutkimusmetodi oli kehittämäni versio Foucault-vaikutteisesta tutkimuksesta. Tutkimustuloksena olivat sekä tämä synnytetty metodi itsessään että sen myötä materiaalista erottamani eleelliset ja sanallistetut esitykset ekokatastrofista. Tällä artikkelilla taas on oma tutkimuskysymyksensä: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tullutta henkilökohtaista ruumiillista muistiaainesta?” Tutkimusaineistona toimii osa työskentelyni myötä syntyneestä ruumiillisesta materiaalista. Metodina on keskustelu tiettyjen Foucault’n ajatusten kanssa.

Ruumiillinen tutkimustyötapani

Tämän artikkelin kannalta tärkeä on ruumiillinen tutkimustyötapani, jota kehitin *FKN*-projektin alkupuolella. Ruumiillisen sijasta voisoin hyvin luonnehtia sitä psykofyysiseksi tutkimustyötavaksi. Ymmärrän nimittäin ruumiillisen toimintani yhdistyneen koko ajan vahvasti kielelliseen ajatteluun ja puheeseen sekä esimerkiksi emotionaaliin merkityksiin. Olen valinnut ilmaisun ”ruumiillinen” ilmaisun ”psykofyysinen” sijasta, koska ilmeisen fyysinen, liikkuva, lihastyötä vaativa ja ruumiintuntemukset vakavasti ottava toiminta oli toimintani keskiössä. Ruumiillisuudesta puhuminen on mielekäs tapa luoda etäisyyttä pöydän ja tuolin välissä tapahtuvaan työskentelyyn, jonka pääasiallinen tavoite on tuottaa tekstiä.

Työskentelin mahdollisimman tyhjissä tiloissa. Oleellista oli, että ulottuvillani oli runsaasti vapaata lattiatilaa. Parhaita olivat tanssi- tai voimistelutilat, joissa saattoi juosta. Yleensä varasin itselleni jonkun Teatterikorkeakoulun tiloista, tosin ensimmäiset kerrat olin Näyttelijäliiton Ilmaisuverstaan tiloissa. Pukeuduin niin, että vaatetus haittasi liikettä mahdollisimman vähän. Jaloissa-

ni oli joskus urheilutossut, joskus olin paljain jaloin. Alkuaikoina tein varsin perusteelliset fyysiset lämmittelyt tavallisesti juoksemalla, tekemällä nopeita, spontaaneja suunnanvaihdoksia, hyppyjä ja kyykkyjä. Myöhäisemmässä vaiheessa, kun työtapa oli minulle jo arkipäivää, lämmittelyjen merkitys väheni ja tulin lämmittäneeksi ruumiini varsinaisen työskentelyn myötä.

Työskentelylläni oli yksinkertaisuudessaan kaksi pääsääntöä: liiku keskeytyksettä, puhu keskeytyksettä. Liikkumiseen liittyi lisäksi seuraavia sääntöjä: liike sai olla laadultaan millaista vain, missä tahansa ruumiin osissa tai tilan tasossa tapahtuvaa, laajaa tai suppeaa, nopeaa tai hidasta, pyöreää tai kulmikasta ja niin edelleen. Kiellettyä oli ainoastaan itsensä ja ympäristönsä vahingoittaminen. Alkuvaiheessa noudatin sääntöä, jonka mukaan erityisen merkittävältä tuntuvalla hetkellä voi pysähtyä paikoilleen tutkimaan sen herättämiä ajatuksia ja jatkamaan puhetta niistä. Muistiinpanoja tein vain hyvin vähän, ja minulla oli sääntö, jonka mukaan sain tehdä niitä vain kyykkyasennossa, jotta en unohtuisi muotoilemaan lauseita ja unohtaisi liikettä.

Liikkeen lisäksi toinen työskentelyn perustekijä oli puhe. Se, mistä puhuin, kehittyi työskentelyvaiheen aikana yleisestä mieleen tulleiden ekologisten kysymysten sanoittamisesta täsmällisempien kysymysten pohtimiseen. Annoin itselleni virikesanoja tai -lauseita ennen liikkumisen ja puhumisen aloittamista. Kysymysmuotoiset lauseet virittivät erityisen hyvin. Ne liittyivät joko suoraan itsekäytännön aspekteihin tai laajemmin ekologisiin kysymyksiin ja valintoihin. Esimerkkejä kysymyksistä alkuvaiheessa olivat vaikkapa ”mitä söisin tänään?” tai ”miltä ruumiissa tuntuu, kun menen junalla Berliiniin?” Pikkuhiljaa virituskysymykset tarkentuivat ja muuttuivat käsitteellisimmiksi. Päivän kysymys saattoi tuolloin myöhemmin olla esimerkiksi: ”Mikä on juuri tämän itsekäytännön moraalinen tulos?” Kuten liikkeelle, en asettanut mitään sääntöjä myöskään puheen laaduille tai sille, mihin suuntaan puhe annetun tehtävän pohjalta lähti kehittymään. Toisinaan se karkasi hyvinkin kauas, vaikkakin usein palasin jossain vaiheessa takaisin alkuperäiseen kysymykseen. Puheessa oli paljon toistoa, onomatopoeettista ääntelyä, laulumaisuutta ja vaihtuvia rytmejä. Huusin ja mutisin, höpisin ja änkytin. Toisaalta saatoin muodostaa pitkiä, jäsenneltyjä lauseita.

Ainoa asia, johon minun oli hankalaa puhuessani taipua, oli kielien vaihtaminen. Demonstroin työskentelyäni useaan kertaan tutkijakollegoille, jotka eivät ymmärtäneet suomea, ja joka kerran tulin kuitenkin puhuneeksi isolta osalta suomeksi. Työskentelyn intuitiivisuus ja ennalta-arvaamattomuus häiriintyivät siitä prosessista, jossa reflektoin ajatukseni pystyäkseen pukemaan ne englanninkieliseen asuun. Häiriintymistä aiheutti toki jo se, että henkilökohtaiseksi tarkoitettua, hetkittäin varsin intiimiäkin työskentelyäni oli ylipäänsä seuraamassa muita ihmisiä. Minulla on taipumus ottaa tuonkaltaisissa tilanteissa tarpeetonta vastuuta siitä, että katsojat viihtyvät eivätkä pitkästy. Tällä on luullakseni suora yhteys näyttelijänammattiini.

Työtavan kehitysaskelaita

Kun olin noudattanut rutiiniani joitakin viikkoja, huomasin, että työskentelyn kannalta oli rikastuttavaa pyrkiä välillä yllättämään itsensä liikeratojen, -laatuojen, -tempojen ja -rytmien suhteen. Kehotus yllättää itsensä saattaa tuntua paradoksaaliselta ajatukselta: jos yllätyksiä tietoisesti toivoo ja odottaa, miten todellinen yllätyminen on mahdollista? Löysin joitakin tapoja, jotka mahdollistivat tätä. Niitä olivat esimerkiksi jatkumon katkaisut sekä ensimmäiseen tai toiseen vaihtoehtoon tarrautumattomuus. Toisaalta myös itsensä sekoittaminen hämmentävällä liikkeellä tai väsyttäminen liikettä pitkään jatkamalla tuottivat kiinnostavia ja odottamattomia asioita. Lisäksi huomion kiinnittäminen puheen ja liikkeen suhteeseen auttoi itsensä yllättämisessä.

Jatkumon katkaisulla tarkoitan, että jos huomasin liikkeen muuttuvan erityisen ennalta-arvattavaksi, loogiseksi ja symmetriseksi, tai tunsin tekeväni tietoisesti jonkinlaista koreografiaa, katkaisin liikkeen ja muutin sen selkeästi toisenlaiseksi. Oli tärkeää, että tein katkaisun useammin kuin yhden kerran peräkkäin ja mieluiten eri tavoilla. Pyrin olemaan tarttumatta aina ensimmäiseen tai toiseenkaan liikkeelliseen vaihtoehtoon. Olen kiinnostunut periaatteesta, jonka mukaan improvisoidessa ei kannata valita ensimmäistä mieleen tulevaa

liikettä, joka usein on itsestään selvä, eikä vielä toistakaan, joka usein on niin ikään itsestään selvästi vastaliike ensimmäiselle, vaan vasta kolmas. Koen sen lisäävän mielenkiintoa työskentelyyn. Tämä ei toki toimi mekaanisena toimintatapana läpi koko työskentelysession, vaan vaistonvaraisesti sovellettuna sopivien hetkien tullen. Valintojen tekemisestä tällä "ei-näin-eikä-näin-vaan-näin"-logiikalla täytyy tulla intuitiivista rytmiä, ei tunnollista liikkeiden järjestyksnumeroiden laskemista. Tämän voi omaksua runsaiden toistokertojen ja rentoutumisen myötä.

Itsensä hämmäntäminen tai väsyttäminen mahdollistavat itsensä yllättämistä ymmärtääkseni siksi, että psykofyysisen hämmennyksen tai väsymisen myötä refleктоiva mieli menettää aktiivisimman toimintatetränsä eikä ylikontrolloi ja arvota työskentelyä estävässä mielessä. Hämmäntämisellä viittaa nopeaan, tempoilevaan ja monimutkaiseen liikkeeseen, joka on itselleni jollain tavoin vieraan tuntuista ja/ tai vaikeaa toteuttaa, ja jonka aikana on hyvin vaikeaa kontrolloida ajatteluaan ja puhevirtaansa. Itsensä yllättämistä auttoi myös puheen yhdistyminen liikkeeseen. Niiden suhde voi olla monenlainen. Tietoinen ruumiillinen työskentely ja toiminta (yleensä liike) voivat edeltää verbalisointia, jolloin liike kulkee edellä ja puhe purkaa sen tuottamaa mielletä tai olotilaa. Liike voi kulkea myös puheen jäljessä, jolloin se helposti muodostuu juuri puhutun kuvittamiseksi. Oma lähtökohtani oli, että ruumiillinen toiminta olisi yhtäaikaista verbalisoinnin kanssa, eikä kumpikaan selkeästi ohjaisi toista. Työskentelyn edetessä huomasin kuitenkin, että yhtä kiinnostavaa oli, jos pyrin antamaan liikkeen kulkea edellä ja virittää puhuttua. Tällöin itsensä yllättämisestä tuli helpompaa.

Työskentely vei usein hyvin paljon energiaa. Puolikin tuntia saattoi tuntua pitkältä rupeamalta. Tutkimuksen alkuvaiheen aikana käytinkin paljon aikaa myös lukemiseen ja erilaisissa tutkimukseen ja ekologisiin aiheisiin liittyvissä tilaisuuksissa käymiseen. Imin itseäni mahdollisimman paljon lisätietoa ekokatastrofin eri osa-alueista, erityisesti ilmastomuutoksesta. Seurasin tarkalla korvalla ajankohtaisia keskusteluja aiheesta, ja pohdin omaa suhdetani niihin. Kutsuin sitä diskursseissa uimiseksi. Huomasin olevani ruumiillisesti herkistyneessä tietoisuuden tilassa. Ei-urbanissa ympäristössä liikkeessäni ja esimerkiksi puita katsellessani olin ai-

empaa tietoisempi jakamastamme yhteisestä ekologisesta verkostosta. Ajattelin paljon puiden juuria. Minulle kehittyi uudenlainen tarve: halusin usein painaa rintakehäni vasten erilaisia pintoja, mieluiten juuri puita tai muita orgaanisia aineksia. Liikkeen avulla ajattelu normalisoitui minulle niin, että vaikkapa paikallani maatessani ja työni teemoja miettiessäni aloin usein puolihuomaamattani heilua ja vääntelehtiä. Tutkimusotteeni kehittyi kokonaisvaltaisena elämisen tapana. Se erosi huomattavasti väitöstutkimukseni aikaisesta, laadulliseen tutkimukseen painottuvasta tutkijuudestani ja lähestyi näyttelijäminäni tapaa hahmottaa maailmaa ja oppia asioita. Koen synnyttäneeni tuolloin itsessäni taiteellista tutkijaa.

Olen edellä esitellyt mahdollisimman havainnollisesti ruumiillista työskentelytapaa, jonka myötä tein tämän artikkelin kannalta oleelliset havainnot. Seuraavaksi pyrin kuvaamaan ja purkamaan näitä havain-
toja: esiin nousseita ruumiillisia muistoja.

Juosten ajassa taaksepäin

Työtapani avulla sain siis työstettyä *FKN*-tutkimussuunnitelmani mukaisia aiheita. Sen tuotteena syntyi kuitenkin myös muita minut yllättäneitä kytköksiä. Jotkut työsesioissa tekemäni asiat tuntuivat erottuvan muusta työskentelystä erityislaatuisina.

Kehänjuoksuksi kutsumani toiminta sai alkunsa, kun spontaanisti juutuini juoksemaan ympyrää pienehkössä luokkatilassa. Jostain syystä en muuttanut tai katkaissut liikettä, vaan jatkoin niin kauan, että väsyin fyysisesti. Väsymys olotilana alkoi kiinnostaa minua enkä kokenut voivani lopettaa. Ennen pitkää tajusin, että en enää puhunut, kenties en vain jaksanut, juoksin vain askelten ja huohotuksen säestyksellä. Juoksemiseen liittyi turhautumisen ja raivon tunne. Ajattelin jossain vaiheessa juoksevani koko sen ajan, jolle olin luokkatilan varannut. Halusin nähdä mitä silloin tapahtuisi. Aikaa oli jäljellä pari tuntia. Yksinäinen ympyrän juokseminen pienehkössä tilassa oli valtavan pitkästyttävää. Puoli tuntia juostuani minusta tuntui kuin pari tuntia olisi jo kulunut. Kamppailin jonkin aikaa itseni kanssa miettiessäni, voinko lopettaa vai onko minun lunastet-

tava ajatukseni kahden tunnin juoksusta. Sitten aloin voida huonosti ja lopetin. Tunsin epämääräistä huonouden tunnetta, syyllisyyttä ja jopa epätoivoa siitä, että en ollut ”jaksanut loppuun asti”. Kokemus oli voimakas sekä fyysisesti että henkisesti.

Tämä ei ollut ensimmäinen kerta, jolloin ruumiillisesta uuvutuksesta tuli työskentelykerran keskeinen sisältö. Raskas ja hengästyttävä liikekieli tuntui vievän minua helposti mukanaan, ja niissä tilanteissa saatoin tuntea, että itseni väsyttäminen oli jollain epämääräisellä tavalla velvollisuuteni. Usein päädyin tekemään paljon kyykkyliikkeitä. Erityisesti projektin alkuvaiheessa liikkumiseni oli usein pumppaavaa jumppausta, voimistelullista ja urheilullista ahkerointia. Ajan myötä tämä väheni, kun kehitin itseni yllättämiseen ja jatkumoiden katkaisemiseen liittyviä tekniikoitani. Toisaalta kehänjuoksukokemus tapahtui vasta loppuvuodesta 2016. Viimeistään kehänjuoksun myötä tajusin, että työskentelyn myötä minusta pyrki esiin ainesta, joka ei suoranaisesti liittynyt tutkimusprojektini kysymyksiin, vaan jossa oli kyse jostain muusta. Tutkiva ruumiini oli myös ruumis, joka oli yli 40 vuotta elänyt elämäänsä, kokenut paljon, oppinut paljon ja sulauttanut paljon erilaista liikkeellistä ja tuntemuksellista itseensä. Se oli ehtinyt harjaantua erilaisissa ruumiillisissa harjoituksissa baletista murtomaahiihtoon ja akrobatiaista pulpetissa istumiseen. Se osasi poseerata ja ilmentää aggressiota, tuottaa itselleen tai muille niin kipua kuin nautintoakin. Hyvin voimakas ruumiillinen harjaantumisvaihe oli sijoittunut aikaan murrosikäni ja 23. ikävuoteni välille, jolloin opettelin näyttelemistä.

Vuosien 1988-1992 aikana, ollessani 15-18-vuotias, olin tutustunut niin sanottuun turkkalaiseen/jälkiturkkalaiseen⁸ (harrastaja) näyttelemiseen. Olin näytellyt kahdessa tamperelaisessa harrastajateatterissa, joissa oli käytetty joko suoraan tai erilaisten dokumenttien kautta Turkalta omaksuttuja harjoitteita. Osa niistä oli toki ollut lähinnä turkkalaisuudesta saadun vaikutelman pohjalta

8 Olen aiemmin määritellyt turkkalaisen teatteritoiminnan sellaiseksi, jota tekemässä Jouko Turkka on itse ollut mukana joko tekijänä tai opettajana. Jälkiturkkalaisella olen viittannut toimintaan, johon Turkka on vahvasti vaikuttanut olematta itse fyysisesti läsnä. (Koskinen 2013, 163-164.) Samaa logiikkaa noudatan tässä artikkelissa.

kehitettyjä, kvasiturkkalaisia harjoituksia. Niitä olivat luonnehtineet ruumiillinen uuvutus, vahvat tunnetilat, tietoisuuden vaikutelman häivyttäminen ja tunnistettava ulkoinen ele. Minulla oli ollut myös lyhyt kokemus Turkan itsensä ohjauksessa olemisesta. Olin kesällä 1991 ollut muutaman illan ja yön Turkan *Kiimaiset poliisit* -televisiosarjan kuvauksissa avustamassa sekä kaksissa kuvauksia pohjustaneissa harjoituksissa. Minulla oli tuolloin, harrastajanäyttelijäaikoinani ollut voimakkaasti sellainen käsitys, että turkkalaisella/jälkiturkkalaisella eleellä näyttelemisen oli ainoa oikea tapa näytellä. Kaiken muun olin oppinut olevan enemmän tai vähemmän vanhanaikaista ja mielistelevää teeskentelyä. Sellaista Turkkalain olisi kuvannut pieneksi ja mitättömäksi, aivan mahdottomaksi, niin vastenmieliseksi ja typeräksi kuin kuvitella saattaa.⁹

Vuosina 1992-1996 opiskelin Teatterikorkeakoulussa silloisella näyttelijäntöön laitoksella. Osa harrastaja-aikoina omaksumastani opista oli opiskeluaikana yhä käytössä aktiivisesti, osa varmasti tiedostamattani. Näyttelijäntöön laitoksella ei tuolloin varsinaisesti opetettu jälkiturkkalaisesta työtavasta. Suuri osa opetuksesta oli kuitenkin senkaltaista, että jälkiturkkalaisesta eleestä muistuttava näyttelemisen hyväksyttiin. Tein siitä itselleni selviytymiskeinon tilanteisiin, joissa tunsin epävarmuutta. Itselleni tärkeimpiä keinoja olivat voimakkaisiin tunnetiloihin hakeutuminen sekä fyysinen uuvutus, esimerkiksi lenkkeily ja hyppiminen ennen harjoituksia ja esityksiä. Minun oli helpointa työskennellä melko autoritääristen ohjaajien kanssa, koska koin silloin tilanteen selkeämmäksi ja tutummaksi. Mitä autoritäärisempi opettaja tai ohjaaja oli, sitä todennäköisemmin hän antoi minun pitäytyä jälkiturkkalaisissa selviytymiskeinoissani.

Kun nyt keski-ikäisenä tutkijana työskentelin Teatterikorkeakoulun luokissa, 1980-1990-luvuilla ruumiiseen omaksumani ainekset alkoivat tulla esiin. Tunnistin niissä jälkiturkkalaisen kaiun. Muistin lukuisat kerrat, jolloin olin juossut ympyrää harjoitusten lämmittelyissä, kädet ylhäällä hieman koukussa, sormet harallaan,

⁹ Kyseessä ei ole suora sitaatti, vaan itse koostamani lause, jolla pyrin demonstroimaan Turkalle tyyppillistä puhetapaa.

hartiat alhaalla. Välillä en ollut ollut varma, jaksaisinko enää hetkeäkään, mutta aina olin jaksanut, koska uupuminen olisi tuottanut häpeää ja epäonnistumisen tunnetta.

Kukaan ei ollut kutsunut jälkiturkkalaista näyttötelemisen tapaan mukaan projektini työskentelysessioihin. *FKN*-projektilla ei pitänyt olla mitään tekemistä Turkan kanssa. En ollut enää pitkään aikaan tietoisesti näytellyt jälkiturkkalaisella eleellä. Väitökseni myötä olin päässyt eroon paineesta uskoa paljoakaan siitä, mitä Turkka oli sanonut, tai ainakin olin kyennyt täysin rauhallisesti erottamaan kaikesta hänen sanomastaan sen, minkä koin mielekkääksi. Nyt projektin päätyttyä ymmärrän, että jälkiturkkalainen aines pääsi livahtamaan sisään työskentelyyni Pentti Linkolan myötä.

Turkka ja Linkola

Linkolan biologistiseen ajatteluun olin tutustunut 1990-luvun alussa körttiläisessä nuorten ympäristönsuojelutapahtumassa Nilsiänsä Aholansaareissa, jossa olin tavannut siitä inspiroituneen biologian opiskelijan nuoren miehen. Hänen kauttaan minulle oli auennut aivan uusi näköala maailmaan: ympäristöongelmat kuten kasvihuoneilmiö, kuten ilmastonmuutosta silloin vielä nimitettiin, eivät olleetkaan ainoastaan harmillisia pulmia, vaan äärimmäisiä ja koko maailmaa koskevia uhkia. Aholansaaresta palattuani olin lukenut Linkolan tuolloin vähän aiemmin ilmestyneen kirjan *Johdatus 1990-luvun ajatteluun*.¹⁰ Olin ostanut sen Tampereen Akateemisesta kirjakaupasta paikalla olleen Linkolan omistuskirjoituksella varustettuna: ”Puoli kiloa maailman todellisuutta Anulle, kirjoittajalta.” Olin ollut liioittelematta kauhuissani kirjan sisällöstä. Kauhuni oli koskenut sekä ekokatastrofia että sitä, mitä ekoterroristinen vallankumous saattaisi tuoda tullessaan. Lisäksi kirjan pessimistinen ihmiskuva järkytti ajatteluani. (Ihminenhan olikin *aivan mahdoton, niin vastenmielinen ja typerä kuin kuvitella saattaa!*) Tuolloinen tunnekokemus on vaikuttanut koko elämäni ja moniin valintoihini.

¹⁰ Linkola 1989.

Vaikka Linkola tai hänen edustamansa ajattelu ei missään nimessä ollut ainoa ekologinen asennoitumistapa, jota *FKN*-prosessissa käsittelin, on sen läsnäolo projektissa ilmeistä. Yksikään esiintuomastani seitsemästä itsekäytännöstä ei suoraan ollut ”linkolalaisuuden itsekäytäntö”, mutta aineksia siitä oli useammassakin. Itse asiassa aivan projektini alussa tämä aines oli ensimmäisiä, joita päädyin käsittelemään. Niiden kanssa työskentely herätti minussa liikekieltä, jonka nyt ymmärrän muistuttaneen jälkiturkkalasta elettä. Ensimmäisessä työskentelysessiossa linkolalasta ainesta työstäessäni konttasin lattialla itkien ja ölisten hyvin saman tapaan kuin olisin saattanut tehdä teatteriharjoituksissa 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Jälkeen päin on helppoa nähdä, että turkkalainen/jälkiturkkalainen ja linkolalainen asennoituminen sekoittuivat minussa työskennellessäni. Myös nämä autoritaarista maskuliinisuuksia edustavat henkilöt, Turkka ja Linkola, yhdistyivät mielessäni kuin yhdeksi auktoriteetiksi. Turkkalaisen/jälkiturkkalaisen eleen lisäksi tunnistan nyt myös linkolalaisen eleen - toiminnallisine ja eettisine piirteineen.¹¹

Voin eritellä aiemmin kuvaamieni tapahtumien merkityksiä yhtäältä jälkiturkkalaisen, toisaalta linkolalaisen eleen näkökulmasta. Kehänjuoksu merkitsee jälkiturkkalaisessa eleessä lämmittämistä, virittäytymistä, fyysistä väsyttämistä ja höykkyä sekä hyvän kunnon, sisun ja kestämissen ihannetta. Linkolalaisessa eleessä taas askeettista oman (ruumiillisen) väsymyksen ja kivun kokemuksen vähätteleminen, kestävyyttä ja yksinkertaisuuden sietoa. Nämä merkitykset ovat osin päällekkäisiä. Suurin ero tietenkään on, että jälkiturkkalainen ele suuntautuu näyttämöön ja teatterikenttään ja linkolalainen ele ekologiseen elämäntapaan. Toinen ero - joka tulee esiin muualla kuin kehänjuoksussa - on, että jälkiturkkalainen ele kutsuu esiin ekspansiivisuutta ja röyhkeää tilanottoa, linkolalainen taas itsensä pienentämistä, luopumista ja vähään tyytymistä.

11 Käytän ilmaisuja ”turkkalainen/jälkiturkkalainen” ja ”linkolalainen” tietoisena siitä, että henkilöiminen saattaa yksinkertaistaa ja banalisoida sisältöjä. Voimakas henkilöiminen on perusteltua, koska kummassakin tapauksessa olen omaksunut ajattelun hyvin vahvasti nimenomaan näiden tunnettujen, vahvojen maskuliinisten karakterien kautta.

Jälkiturkkalaisuuden ja linkolalaisuuden sekoittumista työskentelyssäni edesauttoi myös käyttämäni lämmittelymusiikki. Asiaa projektin alussa sen kummemmin analysoimatta käytin lämmittelyyn usein Sielun veljien musiikkia, erityisesti kappaleita *Aina nälkä*¹² ja *Säkenöivä voima*¹³. Sielun veljien post-punkilla oli 1980-luvun Suomessa samantapaisia kulttuurisia merkityksiä kuin turkkalaisella teatterintekemisellä: rajuus ja autenttiseksi ja alkuvoimaiseksi mielletty esiintymistapa. Myös Esa Kirkkopelto on sisällyttänyt 1980-luvun mullistuvan kulttuurikentän kuvaukseensa Turkan ja ekoterrorismin lisäksi ”leppoisan sosiaalidemokraattisen Hassisen koneen muuttumisen synkiksi ’Sielun veljiksi’.”¹⁴ Olin kuunnellut tätä musiikkia nuorempana paljon muun muassa teatterin tekemisen yhteydessä. Hurmoksellisen heittäytymisen, huutavan äänenkäytön, pitkään jatkuvan hyppimisen ja hikoilun kokemukset Sielun veljien keikoilla muistuttivat itse asiassa paljonkin 1980-1990-lukujen teatterintekemisen tunnelmia. Linkolaan liittyvien teemojen lisäksi siis myös lämmittelymusiikkivalintani oli tehnyt tietä jälkiturkkalaisen eleen livahdamiselle projektiin.

Vertailukohtana *Vihreän liikkeen synty*

Linkolalaista ja turkkalaista/jälkiturkkalaista elettyä yhteen tuodessani löydän tietynlaisen vertailukohdan *Näyttelijäntaide ja nyky aika* -tutkimushankkeesta.¹⁵ Sen yhteydessä valmistettiin esitys nimeltä *Vihreän liikkeen synty - erään hankkeen allegoria*, jossa tuotiin esiin rinnakkain vihreää liikettä ja Turkan vaikutusta 1980-luvun suomalaisessa teatterissa. Muistan, että nähdessäni esityksen otin hyvin luontevana ja lähes itsestään selvänä vastaan tämän rinnastuksen, allegorisuuden. Vaikka vihreä liike syntyineen ei varsinaisesti

12 Alanko, 1984.

13 Alanko, 1986.

14 Kirkkopelto 2017, 12.

15 Hanketta rahoitti Suomen Akatemia ja se toteutettiin Teatterikorkeakoulussa vuosina 2008–2010. Hankkeen johtaja oli Esa Kirkkopelto. *Vihreän liikkeen synty* -esityksessä oli mukana tutkijoita, Turkan kouluttamia tutkivia näyttelijöitä ja tuolloisia teatteriopiskelijoita.

palaudukaan Linkolaan - itse asiassa Linkola on kritisoinut Suomen Vihreää puoluetta varsin antaumuksella¹⁶ - henkilöityi ekologinen ajattelu, ”vihreys”, omassa kokemushistoriassani vahvasti juuri häneen. Kuvaavalta tuntui, että näkemääni esitystä olivat katsomassa sekä näyttelijä, jonka vetämässä harrastajateatterissa olin Turkan harjoitteisiin tutustunut, että kórtiläisen ympäristötapahtuman biologian opiskelija.

Vihreän liikkeen synty -esityksen tekijät eivät - yllättävää kyllä - ole itse juuri julkisesti eritelleet rinnastustaan. Nora Rinne esittää artikkelissaan ”Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla - vihreän liikkeen synty” *Näyttelijäntaide ja nykyaika* -hankkeen ja vihreän liikkeen premissien välisten yhteyksien löytyvän ainakin 1980-luvusta, suuresta mediahuomiosta sekä luonnon ja Turkan biologisen ihmiskäsityksen yhteydestä.¹⁷ Kummankin lähtökohtana näytti olevan oletus ihmisen autenttisen perusminän olemassaolosta. Tämä oletettu autenttisuus kytkeytyi vahvasti biologiaan ja biologian ihmiskuvaan. Kuten Marja Silde huomauttaa, biologinen ihmiskuva tulee tällöin vielä tulkituksi sivilisaatioon kriittisesti suhtautuvan, Rousseau-vaikutteisen romanttisen kehyksen kautta.¹⁸ Kuten Janne Tapper tuo väitöskirjassaan esiin, biologinen ja korostetun ruumiillinen, autenttinen ihmiskuva nähtiin vastatendenssinä kapitalismille. Toisaalta sekä Linkolan että Turkan ajattelussa korostuivat vahvasti myös muun muassa yksipuolisesti ymmärretty evolutiivinen luonnonvalinnan merkitys, kaikkien yksinäinen kilpailu kaikkia vastaan.¹⁹

Autenttisen ihmisolemuksen etsimisessä keskeinen oli *kulttuurivamman* käsite. Kulttuurivammalla tarkoitetaan opittuja ja yhteiskunnan hyväksymiä, vieraantuneita ruumiillisen(kin) olemisen tapoja, jotka tekevät näyttelijän toimimisesta estoista, sovinnaisista, varovaista ja rajoittunutta. Petri Tervo luonnehtii kulttuurivammalla tarkoitettavan ”nykyaikaista kinesteettistä identiteettiä,

16 ”- maailma on järkyttävä, ja Vihreä liike on järkyttävä. Järkyttävintä on se, että Vihreä liike ei vähääkään liikuta maailmaa” (Linkola 1989, 70).

17 Rinne 2011, 225-226.

18 Silde 2011, 159.

19 Tapper 2012.

lihaksistoon ja liikuntaan ruumiillistunutta elämänpelkoa”²⁰. Niin kutsumassani turkkalaisessa tunteen itsekäytännössä kulttuurivammat pyritään murtamaan suurilla ja intensiivisillä ruumiillisilla ja mielikuviin perustuvilla emotionaalisilla toiminnoilla²¹.

Kädet ylös: turkkalainen ja linkolalainen panopticon

Kerran *FKN*-projektin aikana tulin liikkumisen myötä kiivenneeksi ikkunalaudalle. Olin Teatterikorkeakoulun luokassa, jonka ikkunat avautuivat Sörnäisten Haapaniemenkadulle. Ikkuna oli niin korkea, että mahduin hyvin seisomaan ikkunalaudan ja kehysten muodostamassa nelikulmiossa. Liikutin raajojani niin, että lopulta seisoin avoimessa, rastimaisessa asennossa, kuin näyteikkunassa. Ulkona oli hämärää. Tajusin, että valaistun huoneen ikkunassa seistessäni minut näkee hyvin ulkoa ja vastapäisen talon ikkunoista. Ajatus oli yhtä aikaa sekä häiritsevä että kiinnostava. Poikkeuksellisesti lopetin liikkeen ja annoin itselleni tehtävän seistä hiljaa paikoillani. Seisoin verrattain kauan ja olin tietoinen siitä, että joku saattoi nähdä minut. Tunne oli kiinnostavan ristiriitainen. Yhtäältä tunsin itseni suojattomaksi, toisaalta ajatus siitä, että minua saatettaisiin katsoa, tuotti kihelmöintiä, joka sisälsi ehdottomasti myös nautintoa.

Ehdotan ruumiillistaneeni tuolloin variaatiota Foucault’n panopticon-vertauksesta, jonka avulla hän on eritellyt tarkkailtavana olemista ja (itsen) kontrollia. Panopticon oli filosofi Jeremy Benthamin 1700-luvulla kehittämä vankilarakennuksen malli. Se koostui keskelle sijoitetusta tornista ja sitä ympäröivästä kehämäisestä rakennuksesta, joka oli jaettu valaistuihin selleihin. Keskitornista valvojat saattoivat tarkkailla vankeja, jotka olivat koko ajan näkyvillä, mutta jotka eivät vastavalosta johtuen itse voineet nähdä vartijoita. Näin vallasta tuli anonymia: vangit eivät tienneet, kuka heitä milläkin hetkellä mahdollisesti katsoi. Seisomiseni valaistuksessa ikkunassa mahdollisen tarkkailun kohteena muistutti symbolisesti

20 Tervo 2011, 59.

21 Koskinen 2013, 181–182.

tätä asetelmaa. Tietoisuus jatkuvasta potentiaalisesta tarkkailun kohteena olemisesta sai ennen pitkää vangit itse tarkkailemaan itseään ja kontrolloimaan käytöstään.²² Panopticon-ajatusta voi vertauskuvana soveltaa monenlaiseen yhteiskunnalliseen valvontaan, joka potentiaalisesti tuottaa kohteidensa itsekontrollia.

Minua kiehtoo pohtia, millaisia merkityksiä panopticon-vertaus saa turkkalaisessa ja linkolaisessa eleessä. Turkkalaisen eleen ja panopticonin yhteydestä kirjoitin aiemmin väitöstutkimuksessani, kun käytin panopticon-vertausta kuvaamaan joitakin turkkalaisesti koulutetun näyttelijän olosuhteita näyttämöllä. Kiinnitin huomiota näyttelijän olemiseen yksilöimättömän ja nimettömän katseen alla. Näyttelijä ymmärtää, että katsojat näkevät hänet ja saattavat millä hetkellä tahansa tarkkailla juuri häntä. Katsoja voi periaatteessa olla kuka tahansa. Turkkalaisessa/jälkiturkkalaisessa itsekäytännössä näyttelijän omaa, konkreettista näkemistä taas voivat vahvastikin rajoittaa kirkkaat valot, kyyneleet ja/tai silmiin valuva hiki ja katseen tarkoituksellinen samentaminen. Näiden mekanismien kautta tarkkailusta ja siihen liittyvästä arvioinnin ja kritisoinnin vallasta tulee anonyymiä.²³ Nostin esiin myös sen, että Turkkala painotti yksilöiden keskinäistä kilpailua, jolloin yhteinen oppiminen ja ryhmän tuki eivät välttämättä olleet opiskelijoiden turvana.²⁴ Tässä on analogia panopticon-vankilan vankeihin, jotka ovat eristyksissä toisistaan ja tarkkailun alla nimenomaan yksilöinä.

FKN-projektissa panopticonin ajatus taas tiivistyi nimenomaan kuvaamaani asentoon, jossa seison kädet ilmaan nostettuina. Ruumiillista työskentelyäni seurannut esitystaiteilija-tutkija Annette Arlander totesi kerran minulle: ”Sinä tarvitset Foucault’a selvitteäksesi, miksi aina nostat käsivartesi ylös.” Käteni olivat kerran toisensa jälkeen ylhäällä, kyynärpäistä hieman koukussa. Sormeni olivat hieman harallaan, eivät suorassa, mutta niissä oli kuitenkin hieman kannatusta. Tavallisesti tällaiseen asentoon päätyessäni hartiani olivat alhaalla ja rintakehäni aavistuksen ulkona. Arlanderin

22 Foucault 1980, 225–231.

23 Koskinen 2013, 176–177.

24 Koskinen 2013, 178.

mainittua asiasta huomasin itsekin, että tämä asento oli minulle hyvin tavallinen. Itse asiassa vuonna 2016 CARPA4 -konferenssissa olin jopa aloittanut demonstraationi eräänlaisella panopticon-leikkillä side silmilläni ja kädet ylhäällä. Puheenaiheenani oli ollut oma ruumiini ja ilmastomuutoksen merkitykset minulle. Sillä kertaa potentiaalisina katsojina olivat konkreettisesti konferenssin yleisö ja symbolisesti Michel Foucault.²⁵ Tämä oli selvästi varhainen vaihe samassa ajatusprosessissa, jota jatkan nyt tässä artikkelissa.

Turkkalaisessa eleessä käsivarsien nostaminen ylös tai ainakin selvästi erilleen kyljistä ("Ilmaa kainaloihin!") ei ollut harvinaista. Ajattelen sillä olleen kaksi erisävyistä merkitystä: toisaalta ihminen on kädet ylhäällä suojatton, tärkeät sisäelimet ovat alttiina vähivallalle ja intiimit kehon osat kajoamiselle. Avoimet kämmenet paljastavat aseettomuuden. Turkkalaisessa eleessä näyttelijä on kädet ylhäällä antautuva ja valmis heittäytymään sinne, minne käsketään.

Toisaalta sekä kädet ilmassa -eleen että panopticoniin liittyvän tarkkailun alla olemisen voi nähdä myös toisin. Käsivarsien nostaminen irti kyljistä ja ylös ilmaan on aktiivinen liike: "Katsokaa minua, katsokaa miten auki ja isona olen!" Sen avulla voi suurentaa itseään, ottaa tilaa, pysäyttää tilanteen, uhata, päästää kainaloistaan ilmaan feromonien ryöpyn. Sellaisesta asennosta on hyvä paukuttaa rintakehänsä auktoriteetin merkiksi.

Tarkkailtavana oleminen voi olla kielteinen mutta myös nautittava kokemus. Näyttelijän positioon hakeutuneille ihmisille katseen ja ohjaavan toiminnan kohteena olo pitää potentiaalisesti sisällään vahvan ristiriidan. Se voi herättää huolta omasta toimijuudesta, kapinointia ja suojautumisen halua. Toisaalta kohteena ja katsottavana olo on haluttavaa ja tyydyttävää. Jatkuvaan tarkkailuun antautuminen, heittäytyminen ja tilanotto yhdessä merkitsevät rohkeutta, keskipisteeksi asettumista ja häpeästä irtautumista. Tämä sopii hyvin turkkalaiseen eleeseen.

Linkolalaisessa eleessä tarkkailuun antautuminen voisi tarkoittaa jonkinlaista elämäntavan läpinäkyvyyden ja tunnustamisen ihannetta; sitä, että olisin valmis asettamaan itseni omine tuhoisine tapoineni

25 Demonstraation score ja valokuvia ks. Koskinen 2016.

ja toisaalta hyveineni esille ja kenen tahansa katsottavaksi ja arvioitavaksi milloin vain.²⁶ Tällainen näkyvillä olemisen armottomuus merkitsisi yksilöllisyyden ja henkilökohtaisen yksityisyyden arvosta luopumista, joka sopii hyvin yhteen muun linkolalaisuuden kanssa: ”Jäsenen perusvaatimuksena on henkilökohtaisen elämän uhraaminen. Hänen on ruumiinharjoituksilla hankittava hyvä terveys ja fyysinen kunto, oltava raitis ja elämäntavoiltaan esimerkillinen. Hänen on opittava kovettamaan itsensä tarvittaessa”.²⁷ Yksilön arvo mitataan ainoastaan sen mukaan, mitä hänen elämäntapansa aiheuttaa ekosysteemille. Tunnistan tässä kuvauksessa jotain siitä sitoutuneisuudesta, elämyshakuisuudesta ja vaativasta, kurittavasta ruumissuhteesta, johon ehdin kasvaa 1980- ja 1990-lukujen taiteessa. Turkan väite ihmisen arvosta teatteria tehtäessä kuului: ”Lähtökohtani on se, etteivät kaikki voi olla tasa-arvoisia, vaan ihminen on sen arvoinen mitä hänellä on tuotavaa”²⁸.

Näyttelijäntaide ruumiillisena muistamisena

Päällisin puolin käsitin mitä työskentelyni aikana tapahtui. Minusta tuottui esiin maailmaan liittyvää ruumiillista sisältöä, jolla on selkeä, suurelta osin menneisyyteen sijoittuva ajallinen ulottuvuus. Kyse oli siis selvästikin ruumiillisesta muistiaineksesta. Miten voisin paremmin ymmärtää tätä ainesta käsitteellisellä tasolla?

Ruumiillinen muistiaines on vahvasti kokemuksellista. Se ensinnäkin pohjautuu ruumiin kokemukseen ja toisaalta työskentelysessioisani ilmensi itsensä sen hetkisinä ruumiin kokemuksina. Ajallista

26 Esimerkki tällaisesta arvioitavaksi asettumisesta oli vihreän politiikan Leo Straniuksen vaalikampanjan aikana pitämä blogi, jossa hän julkisesti kertoi hiilijalanjälkensä ja avasi elämäntapaansa ja omaksumiaan itsekäytäntöjä ruokavalioineen, työmatkapyöräilyineen ja kylmine suihkuineen kaikille kiinnostuneille. (www.leostranius.fi) Blogiesimerkissä kohtaavat kiinnostavasti sekä projekti, jossa tuotetaan omaa imagoa ja erottaudutaan muista poliittisista ehdokkaista, että julkinen ele, jossa asetetaan ekologista elämää määrittävä, yhteiseen hyvään tähtäävä mittari, hiilijalanjälkilaskuri, vaikkapa oman lämpimästä suihkusta saatavan nautinnon edelle. Tässä, kuten niin usein muulloinkin, yhteisöllisten arvojen korostus toimii samaan aikaan individualistisena projektina.

27 Linkola 1989, 83.

28 Ollikainen 1988, 88.

ainesta maailmasta on jäänyt ruumiin muistiin kokemuksen kautta, ja myöhemmässä ajassa tämä aines tulee havaituksi ja tulkituksi sen hetkisen kokemuksen myötä. Ruumiin kokemus onkin nähdäkseni välttämätön pohdinnan kohde, jos halutaan päästä kiinni ruumiillisen muistamisen kysymyksiin. Kun vastaan tutkimuskysymykseeni ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tulleita henkilökohtaisia ruumiillisia muistikokemuksia?”, minun on välttämätöntä pohtia myös kokemuksen käsitettä.

Teatterissa ruumis on usein ymmärretty perustavana ja autenttisenä elementtinä, joka siellä on aina kaikista muista muuttuvista tekijöistä huolimatta paikalla ja joka on arvokas omassa essentiassaan. Toki suhde näyttelijän ruumiin kokemukseen on usein ristiriitainen: yhtäältä nämä kokemukset on usein ohitettu ja näyttelijän ruumiiseen on voitu kohdistaa jopa suoranaista fyysistä ja seksuaalista väkivaltaa. Toisaalta reflektioivammassa työskentelyssä tai vähintään juhlapuheissa näyttelijän ruumiin kokemus on usein otettu lähtökohtaisena ja itseoikeutettuna totuutena. Ruumis on ikään kuin aina oikeassa. Tällöin puhe ruumiista lähestyy hyvinvointipuhetta: ”keho tietää”, ”kuuntele kehoasi!”. Erityisesti koreografioimatonta liikettä pidetään usein autenttisenä liikkeenä. Nämä oletukset ruumiista ja ruumiin kokemuksesta kytkeytyvät laajempiin näkemyksiin ihmisen autenttisen ja aidon, perimmäisen minän tai itsen olemassaolosta. Tällöin mukana on yleensä myös väite siitä, että autenttisuuden ilmituloa estää kulttuurinen, keinotekoinen kuona, kulttuurivammaksikin kutsuttu aitouden turmeleva teeskentely.

Tällainen lähtökohta on eri tavoin läsnä niinkin erilaisten teatterintekijöiden ja -teoreetikoiden kuin Konstantin Stanislavskin (1863-1938)²⁹, Antonin Artaudin (1896-1984)³⁰ ja Jerzy Grotowskin (1933-1999) ajattelussa. Kenties tunnetuin esimerkki on Grotowski, jonka koko teatterinäkemyskeskiössä on autenttisen ihmisyyden esiin hakemisen projekti. Hän peräänkuuluttaa näyttelijässä mah-

29 Ks. esim. Stanislavski 2011, 53-77; Auslander 2002, 54-55.

30 Ks. esim. Artaud 1983, 9-17.

dollisimman suurta vilpittömyyttä ja henkilökohtaisuutta, joka voi johtaa äärimmäiseen totuuteen ja paljastumiseen.³¹

Philip Auslander esittää esseessään ”’Just be yourself’: Logocentrism and difference in performance theory”, että Stanislavskin ja Grotowskin lisäksi jopa Bertolt Brechtin (1898-1956) näyttelemisenäkemys sisältää ajatuksen näyttelijän todellisen, perustavan minän läsnäolosta. Auslanderin mukaan Brechtin teoria esittelee näyttelijän minän auktoritettina, joka pystyy vieraannutusefektin myötä astumaan ulos fiktiosta osoittamaan yleisölle havaintojaan yhteiskunnasta.³² Jo tämä esimerkkiluettelo autenttisuuden etsijöistä paljastaa, että kyseessä on hyvin yleinen, laaja ja monimuotoisesti ymmärrettävä peruspremissi. Keskenään perin erilaisia teatterintekijöitä yhdistää usko ja kiinnostus näyttelijän aitoon ja pysyvään minään, joka on mahdollista kuoria esiin osuvien harjoitusmenetelmien avulla ja saada taiteelliseen käyttöön.

Aitouden diskurssi on vahva myös suomalaisessa teatterissa³³. Siihen ovat - jälleen hyvin eri tavoin - sitoutuneet niin Stanislavskiin pohjaavat ”kuolleesta teatterista” esiin pyrkijät kuin hahmometodin avulla aitoon läsnäoloon tähtäävät tekijät³⁴. Tämän artikkelin kannalta oleellinen on tietysti Turkan variaatio aitouden ja autenttisuuden ajatuksesta kulttuurivamman purkamiseen liittyvine tavoitteineen. Oman näyttelijänhistoriani pohjalta tunnistan hyvin pyrkimyksen autenttiseksi ymmärrettyyn olemiseen ja olemukseen, tuntemiseen, liikkumiseen ja äänenkäyttöön.

Väitän, että kaikissa tapauksissa oletettu autenttisuus sisältää näyttelijän ruumiiseen liittyviä oletuksia. Näyttelijän autenttisuudelta ruumiillisuudelta toivotaan psykofyysistä herkkyyttä ja alttiutta, välitöntä kykyä tuntea, haluta, nauttia, vaistota, reagoida ja vuorovaikuttaa.³⁵ Voi hyvällä syyllä olettaa, että kosketus omiin

31 Grotowski 1993, 37.

32 Auslander 2002, 54-58.

33 Koskinen 2013, 135-163.

34 Koskinen 2013, 208-210.

35 Toki yksi merkitys ruumiilliselle muistille on myös lihasten taitomuisti, josta esimerkkinä ruumiin muistitieto siitä, kuinka polkupyörällä ajetaan. Tällainen ruumiillisen muistin laji on oleellisessa osassa silloin, kun tavoitteena on oppia ja painaa mieleen liikunnallisia taitoja, kuten akrobatiaa tai tanssikoreografoita.

rumiillisiin muistoihin ja niiden yhdistäminen näyteltäviin sisältöihin on näyttelijän oletetussa autenttisessa ruumiillisuudessa oleellinen tekijä. Rumiilliset muistothan tarjoavat ihmiselle tulkintapohjan ja -kehykset kaikkiin myöhempisiin kokemuksiin. Esimerkiksi näyttelijäntaiteeseen usein yhdistettyjä tunteita on vaikeaa edes kuvitella ilman ruumiin tuntemuksia ja jonkinasteisia kokemuksen pohjautuvia tulkintoja tuntemusten merkityksistä.

Rumiillisella muistilla voidaan tarkoittaa joko tiedostettuja tai tiedostamattomia muistoja. Sillä voidaan viitata yksilön historiallisiin elämäntapahtumiin liittyviin muistoihin, tai laajempiin kollektiivisiin muistin ilmiöihin.³⁶ Rumiillisen muistiaineksen tuottamista voisi tarkastella myös ruumiillisen ajattelun prosessina. Tämän aineksen voi hyvin perusteiden todeta olevan myös eräs tiedon laji, jollaisena se ilmenee esimerkiksi Diana Taylorin repertuaarin käsitteessä³⁷. Omien havaintojeni mukaan ruumiillista tietoa ja ruumiillisia repertuaareja arvostetaan taiteellisen tutkimuksen ja taiteen tutkimuksen alalla paljonkin. Säveltäjä ja ohjaaja Julian Klein kirjoittaa:

Olipa taiteellinen tieto hiljaista tai verbalisoitua, kuvailevaa tai proseduraalista, implisiittistä tai eksplisiittistä, se on kaikissa tapauksissa aistillista ja fyysistä, 'rumiillistunutta tietoa'. Tieto, jota taiteellinen tutkimus tavoittelee, on tunnettua (felt) tietoa.³⁸

Tällainen on hyvin pitkälti myös oma näkemykseni taiteessa ja taiteellisessa tutkimuksessa tuottuvasta tiedosta. Tutkivana näytte-

36 Hans-Thies Lehmann (2009, 321) kirjoittaa teatterista kollektiivisen muistin paikkana. Anne Bogart (2004, 31) kirjoittaa: "Me esitämme näytelmiä muistaaksemme tärkeät kysymykset: muistamme kysymykset ruumiissamme [- -]". Tulkitseen sekä Lehmannin että Bogartin yhdistävän kollektiivisen muistin kollektiiviseksi ajateltuun, yhteiseen, yhteiskunnalliseen ruumiiseen. Tämä näkökulma siirtää koko kysymyksen ruumiin muistista ulos yksilöstä. Tämän artikkelin näkökulma on toisenlainen: lähestyn kollektiivisiä merkityksiä oman yksilönruumiini kautta.

37 Taylor 2003, 16–33.

38 Klein 2017. Alkuperäinen teksti: "Whether silent or verbal, declarative or procedural, implicit or explicit, artistic knowledge is, in each and every case, sensual and physical, 'embodied knowledge'. The knowledge for which artistic research strives is a felt knowledge."

lijänä olen kokenut nimenomaan ruumiillista tietämistä ja muistamista käsitteleviin ajatuksiini suhtauduttavan arvostavasti ja kiinnostuksella. Itse asiassa pohdin jopa, olisiko minun syytä suhtautua kriittisemmin ruumiiseeni ja sen kokemukseen ja muistiin liittyvään tietoon. Olisi houkuttelevaa antaa ruumiille ja sen kokemukselle autenttisuuden status. Voisin kiinnittyä ruumiillisen ajattelun tai tiedon käsitteeseen ja kuvailla työskentelyäni ja sen tuloksia vaikkapa fenomenologisesti ja pitäytymällä jo hyödyntämässäni autoetnografisessa otteessa. Epäilen kuitenkin, että tällaisen valinnan myötä saatan huomaamattani mystifioida aihetta tarpeettomasti. Haluankin asettaa tehtäväni hieman toisin ja palata hetkeksi koko projektia motivoineeseen Foucault'hon. Miltä kysymykset ruumiista ja kokemuksesta näyttävät Foucault'n poststrukturalistisesta näkökulmasta?

Foucault ja ruumiin kokemus

Jos seuraan tyypillistä tapaa jaotella Foucault'n työ arkeologiseen, genealogiseen ja etiikkaan liittyvään vaiheeseen, löydän hänen tuotannostaan karkeasti kolme ruumiiseen liittyvää lähestymistapaa. Arkeologisessa vaiheessa Foucault tarkastelee ruumista ihmistieteiden rakentaman tiedon kohteena. Genealogisessa vaiheessa taas ruumis näyttääytyy muokkaavan vallan kohteena. Tässä vaiheessa Foucault oli kiinnostunut instituutioihin - kuten vankiloihin, kouluihin ja sairaaloihin - kiinnittyneen vallan suhteesta ruumiiseen. Instituutioissa valtakäytännöt toteutuivat konkreettisten, tilallisten, ajallisten ja toimintaa organisoivien, usein tiukan hierarkian kautta muodostettujen järjestelyiden kautta. Foucault kirjoittaa kurin kautta rakentuneista kuuliaisista ruumiista (*les corps dociles*).³⁹ Yksi kuuliaista ruumista rakentavista mekanismeista on aiemmin kuvaamani panopticon.⁴⁰ Työni kannalta ehkä kaikkein kiinnostavimmassa etiikkavaiheessa Foucault näkee ruumiin huolen kohteena ja itsekäytäntöihin kuuluvan ruumiillisen ja ihmisten välisen toiminnan

39 Foucault 1980, 155–162.

40 Foucault 1980, 225–231.

yhtenä oleellisena osa-alueena. Ymmärrykseni mukaan hän näkee tässä vaiheessa yksilöllä enemmän toiminnan vapauksia kuin arkeologisessa ja genealogisessa vaiheessa, mutta ei suinkaan unohda rakenteellisen vallan yksilöön kohdistamia voimiakaan.

Jos pitäytyy näissä ilmeisissä esiin tulevissa foucault'laisissa ruumiin tarkastelutavoissa, ruumis tuodaan esiin lähinnä toisten tai itsen toiminnan kohteena. Ruumiin kokemuksellisuus on ollut vähemmän tarkasteltu alue Foucault'n työtä sovellettaessa. Sen on kenties nähty olevan ristiriidassa poststrukturalististen peruslähtökohtien kanssa, joihin Foucault omasta vastahakoisuudestaan huolimatta on tavattu yhdistää⁴¹. Itse kuitenkin kiinnityn Johanna Oksalan ja Kevin Thompsonin näkemyksiin Foucault'n kokemuskäsityksestä. Kummankin mukaan kokemus on Foucault'lle itse asiassa hyvin oleellinen käsite. Hän vain katsoo sitä eri tavoin kuin esimerkiksi fenomenologiassa, eksistentialismissa tai hermeneutiikassa on totuttu. Oksala huomauttaa, että Foucault itse on esimerkiksi *Seksuaalisuuden historian* (Foucault'n kolmannen, "etiikkavaiheen" pääteoksen) toisessa osassa, *Nautintojen käytössä*, ilmoittanut tutkivansa juuri kokemuksesta. Oksalan mukaan Foucault'lle ruumis on kokemuksellinen ja sillä on vapauden ulottuvuus⁴². Esimerkiksi itsekäytännöissä ihminen käyttää vapauttaan rakentaakseen itsestään moraalista subjektia⁴³. Tällainen käsitys ruumiin kokemuksesta vastaa omaa ajatustani siitä, millaisen ruumiin kanssa olen tutkimusprojektissani työskennellyt.

Foucault'lle kokemus ei merkitse mitään tietoa konstituovaa, vaan hän näkee tiedon ja vallan päinvastoin konstituoivan kokemuksen⁴⁴. Tämä käsitys eroaa jyrkästi autenttisen, aina oikeassa olevan ruumiinkokemuksen ajatuksesta. Foucault'n mukaan tieto ja valta määrittävät kokemuksen rajat, sen mitä on mahdollista kokea. Siksi esimerkiksi foucault'laisessa diskurssianalyysissä oleellinen kysymys on, minkälaista kokemista ja tuntemista tietty analysoitavana

41 Oksala 2003, 67; Thompson 2001, 147.

42 Oksala 2003; Oksala 2005.

43 Foucault 1998.

44 Oksala 2003, 67; Thompson 2011, 148.

oleva diskurssi mahdollistaa.⁴⁵ Kokemus saa muodon historiallisissa ja genealogisissa jatkumoissa⁴⁶. Tämän tunnistan vahvasti tavassa, jolla aiempi tieto eli muistikokemus ohjasi kokemuksellista työskentelyäni *FKN*-projektissa. Kokemukseni konstituoitumisen suhteen valta on ollut selkeästi itseni ulkopuolella.

Kun katson kokevaa ruumista Foucault'n ajattelun kautta, näen sen historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuneena, diskursiivisena ruumiina. Diskursiivisen ruumiin käsite aiheuttaa helposti hämmennystä, koska itse diskurssin ja diskursiivisuuden voidaan tulkita tarkoittavan monenlaisia asioita. Niiden voi nähdä viittaavan ainoastaan kieleen, kuten esimerkiksi diskursiivisessa psykologiassa, tai sitten diskurssin voidaan katsoa pitävän sisällään myös ei-kielellistä, eri tavoin materiaalista, kuvallista, äänellistä, tilallista ja ruumiillista ainesta. Näin diskurssi ymmärretään foucault'laisessa diskurssianalyyssissa.⁴⁷ Tällöin kaikki ruumiissa nähdään kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneeksi esimerkiksi kulttuuristen rytmien, ruokavalioiden, tapojen ja normien kautta. Oksala itse asiassa ehdottaa, että jako diskursiiviseen ja ei-diskursiiviseen on lähinnä metodologinen valinta. Diskursiivinen ja ei-diskursiivinen muodostavat yhdessä dispositiiveja, ja tämä koko kokonaisuus on ehto subjektiviteetin muodostumiselle.⁴⁸

Itse ymmärrän diskursiivisen ruumiin enemmän tai vähemmän vastaakohtana ajatukselle autenttisesta ruumiista, jossa kokemukset ilmenisivät jossain puhtaassa, alkuperäisessä ja luonnollisessa muodossa. Diskursiivinen tulisi siis tarkoittamaan suunnilleen samaa asiaa kuin historiallisesti ja kulttuurisesti konstituoitunut. Tämä ajatus on ollut minulle merkittävä oman ruumiillisen työtapani tarkastelukulma.

45 Willig 2003, 179.

46 Thompson 2011, 148.

47 Parker 1992, 8-19; Willig 2003, 171-179.

48 Oksala 2005, 96-97.

Ruumiini merkityksiä

Palaan tutkimuskysymykseeni: ”Kuinka purkaa ruumiillisen tutkimustyötavan kautta esiin tullutta henkilökohtaista ruumiillista muistia-ainesta?” Olen vastannut siihen ensin havainnoimalla tätä niin sanottua ainesta, kuvaamalla sitä sanallisesti, tunnistamalla siitä tiettyjä kulttuurisia merkkejä (turkkalainen aines) ja assosioimalla niiden yhteyksiä toisiin merkkeihin (linkolalainen aines). Viimeistään tämän prosessin myötä olen luopunut ajatuksesta, että ruumiillinen toimintani ja muistini edustaisivat jotain autenttista ja perimmäiseen itseyteeni pohjaavaa totuudellisuutta. Ruumiillista muistia-ainesta voisi epäilemättä purkaa paljon pidemmällekin, jos sitä lähestyisi tiedonarkeologisin ja genealogisin näkökulmin. Kokonaan sitä tuskin saisi tyhjennettyä. Ihmisen ruumista ja sen muistoja rakentaneita tahoja ja tapahtumia on loputon määrä, myös ilmeisimpien auktoriteettien kautta tulleita. Lisäksi on huomattava, että vaikka ruumiini ja sen muisti ovat konstruoituneet valtasuhteissa, jäljelle suodattanut aines on myös jossain määrin oma konstruktioi noiden suhteiden tuloksista. Ruumiini saattaa muistaa myös väärin! Kovin luotettava dekonstruktio ruumiillisen muistitiedon sisällöistä tai kertymisprosesseista on mahdottomuus.

Alkuperäisen tutkimuskysymyksen rinnalle nostan kysymyksen siitä, millaiseksi ajatus omasta ruumiistani on näiden ajatusprosessien aikana kehkeytynyt. Tutkimukseni on erimerkityksisten ruumiiden vyyhti. Lisäksi ymmärrän tässä hetkessä ruumiini erilaisten merkitysten vyyhtenä. Ruumiini on diskursiivinen koostuma, ei pelkkä luonnon-ilmio eikä missään tapauksessa autenttinen. Foucault’laisen logiikan mukaisesti minäkään en usko olevan olemassa luonnollista ruumista, joka olisi puhdasta materiaa ilman siihen liitettyjä kulttuurisia merkityksiä⁴⁹. Tämä ei silti tarkoita, että ruumiin materiaalisuus ja lihallisuus olisivat pelkkiä näköharhoja. Protevi ehdottaa, että kulttuurin ulkopuolisen luonnollisen ruumiin sijasta kyse on ruumiin plastisesta biologisuudesta. Tällöin ruumis ei olisi puhtaasti his-

49 Oksala 2003. Tätä väitettä ovat kritisoineet muun muassa Judith Butler ja Elizabeth Grosz, joiden mukaan Foucault kuitenkin implisiittisesti olettaa esimerkiksi seksuaalisuutta edeltävän luonnollisen ruumiin. Heistä kumpikin itse kieltää tällaisen ruumiin mahdollisuuden (Oksala 2005, 120).

toriallinen ja kulttuurinen konstruktio, mutta ei myöskään raakaa, ei-kulttuurista luontoa. Ruumis ei ole vallan ulkopuolella mutta ei täysin sen sisäpuolellakaan.⁵⁰ Tällainen ruumis ajattelen olevani, sekä näyttelijänä että tutkijana. En puhtaasti mitään.

Pohdin vielä lopuksi, millaisista merkityksistä tämä epäpuhdas ruumiini ainakin on koostunut tämän tutkimusprojektin aikana. Merkitykset ovat erilaisia sekä suhteessa ruumiin kokemukseen että ruumiin esitykseen.

Ensiksikin ruumis on ollut työskentelyn toteuttaja. Läsnä on ollut oma tutkijan ruumiini, jonka tärkeäksi sisällöksi on muodostunut muistaminen, muistajuus. Minulla on muistava ruumis, joka on sekä elänyt tietyissä tutkimuksen tekemisen hetkissä että rakentunut monimuotoisesti vuosien aikana. Ruumiini on myös liikkumaan koulutettu ja siihen tottunut, toimintakykyinen ja suhteellisen hyväkuntoinen ruumis. Tämä on pitkälti mahdollistanut sen, että projektistani tuli juuri tällainen.

Toiseksi ruumis on ollut tutkimuskohteeni. Olen kohdistanut kiinnostukseni ihmisruumiiseen itsekäytännön osana. Käytännössä olen välittömässä mielessä tutkinut omaa ruumistani ja kaikkia teemojani oman ruumiini kautta. Olen toki pyrkinyt ylittämään oman yksilöllisen ruumiini ja pääsemään kiinni kollektiivisiin ruumiin merkityksiin. Voihan ilmastonmuutoksessa eläviä ruumiita ajatella niiden muodostamana kollektiivisena ruumiina. Siksi oli hyvin tärkeää, että myöhemmässä vaiheessa työskentelin yhdessä muiden esiintyjien ruumiiden sekä koreografien kanssa. Tällöin läsnä voi ajatella olleen myös Lehmannin⁵¹ ja Bogartin⁵² painottama kollektiivinen muistitieto siitä, mitä ilmastonmuutos ja ekokatastrofi ovat kulttuurisesti merkinneet.⁵³

Kolmantena tärkeänä ruumiin merkityksenä on esiintyminen ja esityksellisyys. Esiintyminen on ollut sekä konkreettista, perinteisessä mielessä ymmärrettyä näyttämöesiintymistä, että laajemmin ym-

50 Oksala 2003, 70; Protevi 2011, 54–55.

51 Lehmann, 2009, 321.

52 Bogart 2004, 31.

53 Pauliina Hulkko (2010, 120–121) on tuonut esiin kollektiivisen ruumiin ajatusta käydessään läpi erilaisia ruumiin ymmärtämisen mahdollisuuksia teatterin kontekstissa.

märrettyä sosiaalista itsen esitystä. Oma ruumiillinen työtapani ei ollut varsinaisesti esitettäväksi tarkoitettua, mutta demonstroin sitä kuitenkin muille tutkijoille joissain tilanteissa. Tein myös esitettäväksi tarkoitettuja, pidemmälle suunniteltuja demonstraatioita. Kolmas, populaarein esitysvariaatio oli *Tältä planeetalta*-teatteriesitys. Esitettäväksi tarkoitettut demonstraatiot ja useamman esiintyjän esitys sisälsivät lukuisia erilaisia ruumiin esityksiä. Esiintyvä ruumis oli siis oleellisessa mielessä myös taidolla operoiva ja taidostaan nauttiva ruumis.

Toisenlainen esityksellisyuden merkitys *FKN*-projektissa oli sosiaalinen ja kulttuurinen itsen esitys, jota toin esiin itsekäytännön käsitteen kautta. Ekologisia itsekäytäntöjä voi hyvin perusteiden tarkastella esityksinä: moraalisubjektin rakentamista toteutetaan muiden kanssa ja muiden silmissä, ja sillä on selvät yhteydet sekä omaan imagoon että haluun vaikuttaa ja käydä yhteiskunnallista keskustelua. Itsekäytäntö on myös ruumiillisen ja samalla eettisen muistamisen tapa, koska se tallentaa ja siirtää eteenpäin kollektiivisia, kulttuurisia sisältöjä. Sama pätee myös jälkiturkkalaisen esiintymisen tapoihin: myös niillä on haluttu ilmentää ”oikeanlaista”, tiettyjen auktoriteettien hyväksymää elettä. Lisäksi niissä on siirtynyt eteenpäin tunnistettavia kulttuurisia merkkejä siitä, millaiselta tietyn suomalainen teatterisuuntauksen näyttelemisen näyttää, minkälainen ruumis siinä esiintyy, millaisissa asennoissa ja minkä näköisissä psykofyysisissä tiloissa. Jälkiturkkalaisen eleen ruumis on suurelta osin palannut viittaamaan itseensä ja esittänyt itseään.

Kenen silmissä?

Kun pohdin sitä, millaisia ruumiin esityksiä olen saattanut ilmoille, minun on mietittävä myös sitä, kenen silmissä ja kenen (symbolisille) silmille olen näitä esityksiä tehnyt? Jos kaikki nämä päällekkäiset ruumiit ja esitykset olisivat esillä panopticonissa, kenen olettaisinkin voivan katsoa niitä? Kuinka vapaa olen voinut olla noista oletetuista katsojista?

Esiintyjä ja tutkija tekevät aina työtään jollekin ainakin hämähästi oletetulle yleisölle. Ketkä tahansa tämän yleisön jäsenistä,

erityisesti ammatillisissa hierarkioissa korkealla olevat, voivat herättää halun esiintyä juuri heitä miellyttävällä tavalla. Tämän projektin yhteydessä on ollut selvääkin selvemmin läsnä kolme henkilöä, joiden symbolisille silmille olen esiintynyt, eri vaiheissa eri tavoin - esimerkiksi juuri nyt jo vahvasti eroa tehden. Olen tässä artikkelissa näyttänyt, että valta, joka on voimakkaasti konstituoinut kokemuksiani projektini ruumiillisen työtavan vaiheessa, on henkilöitynyt kahteen vahvaan vaikuttajaan - siitäkin huolimatta, että en ole suoraan ollut paljoakaan heidän kanssaan tekemisissä. He ovat olleet juuri sellaisia auktoriteetteja, joiden puheen ja toiminnan ympärille saattaa muodostua itsekäytäntöjen ja itsen esitysten kaltaisia kokonaisuuksia. On selvää, että nämä vaikuttajat edustavat hyvin autoritääristä, ehdotonta maskuliinisuutta, tai ainakin sellaisen esitystä, representaatiota. Vertailussa heihin olisin itse sijoittunut väijäämättä jollain tavoin Toiseksi; merkittävästi nuoremmaksi, fyysisesti hennommaksi naiseksi tai suoraan tytöksi. Siinä vaiheessa, kun tutustuin näiden auktoriteettien ajatuksiin, minulla ei myöskään ollut vielä minkäänlaista todennettavaa asemaa teatterikentällä, en ollut vielä Teatterikorkeakoulussa, saati ammattilainen. Tietoni sekä teatterista että ekologiasta olivat varsin vajavaisia. Olen kiihkeästi omaksunut kaiken tiedon heiltä, ja antanut kritiikkittä sen rakentaa kokemustani maailmasta, ihmisistä, taiteesta sekä itsestäni toimijana, myös sukupuolestani. Heidän määrittelyn valtansa on siis ollut mittava. Tämän vallan takia olen myös ajoittain vähätellyt omaa arviointikykyäni siitä, mikä on minulle hyväksi. Vielä *FKN*-projektin aikana olen kohdellut ruumistani huonosti esimerkiksi lyömällä kyynärpääni (luultavasti lattiaan, minulla ei ole muistikuvaa tuosta hetkestä). Minulla oli kuukausien ajan inhottavia kipuja. Tämä taipumus laiminlyödä ja kurittaa ruumistani osaltaan kertoo omasta historiastani ja auktoriteettisuhteistani. En noudattanut omaa sääntöäni, jonka mukaan en olisi saanut vahingoittaa itseäni harjoitussessioissa. Itse asiassa totuin kyynärpään kipuun niin, että vasta nyt verbalisoidessani näitä asioita ensimmäistä kertaa huomaan sen kadonneen.

Millaisia voisivat olla välipäätelmäni henkilökohtaisesta vapaudestani suhteessa tähän tutkimusprojektiin? Onko vapaudestani ollut näissä auktoriteettisuhteissa mitään jäljellä? Itsekäytäntö-

jen erittely on saanut minut näkemään erilaisia vapauden käyttämisen tapoja sekä suhteessa ekologisiin elämäntapoihin että esitysten tekemiseen. Koen myös venyttäneeni varsin paljon omia aiempia rajojani tutkijana: olen luonut itselleni uudenlaista taiteellisen tutkijan itsekäytäntöä.

Mitä auktoriteetteihin ja henkilöitymiseen tulee, on päivänselvää, että ottaakseni etäisyyttä vanhoihin auktoriteetteihin olen etsinyt uuden. Tämä projektin kolmas keskeinen vaikuttaja ja symbolinen silmä on tietenkin omanlaistaan maskuliinisuutta toteuttanut Michel Foucault. Projektini on sisältänyt jopa konkreettisen esityksen hänestä, kun esittämäni Tutkija Koskisen hahmo keskusteli kolmeksi jakautuneen Foucault'n hahmon kanssa *Tältä planeetalta* -esityksessä (kolmijakoisena Foucault'na Riku Korhonen, Jaana Pesonen ja Nora Rinne). Lisäksi olen useimmissa demonstraatioissani ja muissa esiintymisissäni heijastanut hänen kuvansa valkokankaalle ja puhunut hänelle. Voi siis sanoa, että Foucault'lla henkilönä on ollut projektissani poikkeuksellinen asema, jota olen korostanut tekemällä hänestä itselleni lähes fetissin. Ymmärrän tilanteen ironian ja olen käyttänyt sitä tietoisesti hyväkseni monissa esiintymisissäni. Toisaalta voin sanoa kiinnittymiseni Foucault'hon tapahtuneen huomattavasti tietoisemmän valinnan kautta kuin aiemmat leimautumiseni Turkkaan ja Linkolaan. Samalla, kun hän on valtavasti minuun vaikuttanut ajattelija, olen myös tehnyt hänestä itselleni välineen ja rakentanut omaa tutkijankuvaani hänen avullaan. Tämä on ollut aikuisen taiteellisen tutkijan ratkaisu. Voinee myös sanoa, että Foucault-esitysteni myötä kuljetan eteenpäin tiettyä kulttuurista muistiainesta: esitystä 1980-luvulla etiikasta kirjoittaneesta ja vuonna 1984 kuolleesta Foucault'sta. Sama koskee Turkkaa ja Linkolaa, jotka molemmat ovat kuolleet projektini aloittamisen jälkeen. He kaikki kolme ovat pois. Minä olen edelleen täällä.

Lähteet

- Alanko, Ismo. 1984. "Aina nälkä" [levyttänyt Sielun veljet]. Albumilla *Hei soturit*. Tampere: Poko Records
- Alanko, Ismo. 1986. "Säkenöivä voima" [levyttänyt Sielun veljet]. Albumilla *Kuka teki huorin*. Tampere: Poko Records.
- Alhanen, Kai. 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Arlander, Annette & Gröndahl, Laura & Silde, Marja (toim.) 2016. *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja.
- Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.
- Auslander, Philip. 2002. "Just be yourself: Logocentrism and difference in performance theory" teoksessa Philip B. Zarrilli (toim.) *Acting (re)considered*. London & New York: Routledge, 53–60.
- Bogart, Anne. 2004. *Ohjaaja valmistautuu – Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suom. Annette Arlander. Helsinki: Like.
- CARPA4 -symposiumin proceedings -julkaisu. <http://nivel.teak.fi/carpa4> (15.5.2020).
- Foucault, Michel. 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Pia Sivenius. Tampere: Gaudeamus.
- Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Grotowski, Jerzy. 1989. *Hän ei ollut kokonainen*. Suom. Martti Puukko. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hulkko, Pauliina. 2010. "Lihaa tiskiiniin ja ruumiita permannolle". Teoksessa Annukka Ruuskanen, (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like 117–134.
- Kirkkopelto, Esa. 2007. *Nuori kaarti – Esa Kirkkopellon 1990-luvun teatteri*. Helsinki: Like.
- Klein, Julian. 2017. "What is artistic research?" jar-online.net. doi:10.22501/jarnet.0004. (16.10.2020).
- Koskinen, Anu. 2016. "Embodied Experience – Some Technologies of the Self in Climate Change". CARPA4 -symposiumin proceedings -julkaisu. <http://nivel.teak.fi/carpa4> (15.5.2020).
- Koskinen, Anu. 2017. "'Nämä kaikki Koskiset' – Dialogi ekologiasta, ruumiista ja taiteellisen tutkijan positioista". *Näyttämö ja tutkimus 6: Tekijä – teos, esitys ja yhteiskunta*. Teatterintutkimuksen seuran julkaisusarja, 301–310.
- Koskinen, Anu. 2013. *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta scenica.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Linkola, Pentti. 1989. *Johdatus 1990-luvun ajatteluun*. Helsinki: WSOY.
- Oksala, Johanna. 2003. *Foucault ja kokemuksellinen ruumis*. Niin & Näin 4/2003, 67–71.
- Oksala, Johanna. 2005. *On Foucault and freedom*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid/Cape Town/Singapore/Sao Paolo: Cambridge University Press.
- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös!* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Parker, Ian. 1992. *Discourse dynamics*. London: Routledge.
- Protevi, John. 2011. "Body." Teoksessa Leonard Lawlor & John Nale (toim.) *The Cambridge Foucault Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 51–56.

- Rabinow, Paul. 2000. (toim.) *Essential Works of Foucault 1954-1984, Volume 1, Ethics*. London: Penguin Books.
- Rinne, Nora. 2010. "Jouko Turkan viitoittamalla luontopolulla –Vihreän liikkeen synty." Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like 219–230.
- Ruuskanen, Annukka. 2010 (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.
- Silde, Marja. 2011. "Modernin murrosta ruumiillistamassa." Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171.
- Marja Silde (toim.) 2011. *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 153–171.
- Smith, Jonathan A. 2003. (toim.) *Qualitative psychology – A Practical guide to research methods*. London/Thousand oaks/New Delhi: Sage.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Toim. ja suom. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982–1985*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory of the Americas*. Durham/ London: Duke University Press.
- Tervo, Petri. 2011. "Verta käsiin ja naama löysänä". Teoksessa Marja Silde (toim.) *Nykynäyttelijän taide – horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 59–83.
- Thompson, Kevin. 2001. "Experience". In Leonard Lawlor & John Nale (toim.) *The Cambridge Foucault Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 147–152.
- Willig, Carla. 2003. "Discourse analysis". Teoksessa Jonathan A. Smith (toim.) *Qualitative psychology – A Practical guide to research methods*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, 159–184.
- Zarrilli, Philip B. 2002. (toim.) *Acting (re)considered*. London & New York: Routledge.
- www.leostranius.fi (1.6.2020).



MARJA-LIISA HONKASALO JA TEEMU PÄIVINEN

ESITETYN JA ELETYN VÄLISSÄ

Tiivistelmä

Tarkastelemme tässä artikkelissa vieraskokemuksen läpi esitystaide-teostamme *Puhelinkoppi - yhteys kummaan*. Tarkoitamme kummalla elettyä mahdolltomuutta, tunkeutuvaa ja kutsumatonta esitetyn ja eletyn välisessä suhteessa, jotain mikä karkaa hallinnasta ja minkä kohtaamisen jälkeen mikään ei ole ennallaan. Tutkimme kummaa ruumiidenvälisessä tapahtumallisessa tilassa, ruumiin ja ei-inhimillisen välisessä suhteessa. Pyrimme perustelemaan, miten välisyydessä syntyy arkistoja ruumiidenvälisinä käytäntöinä ja tutkimme esitystapahtuman kuluessa sellaista syntymisprosesseja ja mahdollisuuksia. Arkistot eivät teoksessamme jäsenny ainoastaan muistamisen tai säilömisen merkityksessä, vaan myös tapahtumallisina ja odottamattomina: sattumanvaraisina, uutta aloittavina, tuottavina, salaisina tai välisyyden tapahtumina. Argumentti perustuu esityksen analyysiin näkökulmasta, jossa olemme tekijöitä ja osanottajia. Esitys rakentuu kolmen toimijan varaan, joita tarkastelemme teoksen esiintyjinä: soittaja, puheluun vastaaja sekä puhelinkoppi. Esityksessä kummaa edustaa soittajan kokemus kuulluista äänistä, jotka ovat hänelle todellisia, mutta joita muut eivät kuule. Kokemus välitetään puhelimessa vastaanottajalle.

Abstract

This article is about an archive seen as an event located between experience and expression. It is based on our performance *Connecting phone booth* and the research carried on it. Through the prism of lived impossibility, the pathic, we, the ethnographer and the Live Artist, have performed and studied hearing and listening as an unexpected event that disturbs and surpasses common boundaries. We argue that the touch of the pathic creates the archives as contingent, secret events, or as something that can enable new beginnings. Consequently, the archives do not solely preserve spaces or collections but function as unexpected and unique movements and practices. In our performance, the persons with an uncanny experience of hearing voices without a perceived source can give a phone call to the booth. It is located on a public square and the call can be answered by anyone passing by. The performance is carried out by three actors. In addition to an actual person who gives the call and the one who answers, the phone booth also takes the role of an actor. In that role, it mediates between what is said and heard and has a crucial part in making the time delay between. The three actors together constitute a network that makes the performance and the archives possible.

Johdanto

Soittaja [esiintyjä] kysyi, haluaisinko keskustella tästä kokemuksesta. En osannut sanoa oikein mitään, ja kerroin hänelle olevani aika sanaton ja hämmentynyt. Soittaja yritti pienillä kysymyksillä saada minua selittämään mistä hämmennys johtuu, mutten osannut kertoa, joten päätimme lopettaa puhelun [- -] En uskaltanut tai osannut kysyä ennakoon miettimiäni kysymyksiä, sillä ne eivät tuntuneet sopivan aiheeseen, vaikka ne eivät liittyneet mihinkään tietynlaiseen kokemukseen. Tuntui oudolta kysyä häneltä, milloin hän kuuli ensimmäisen kerran ääniä, koska pelkäsin että [- -] en vain ymmärtänyt sitä. Tuntui oudolta kysyä miltä äänien kuuleminen tuntui. (Ote osallistujan haastattelusta Tampereen Teatterikesästä 7.8.2018).

Julkisessa tilassa toteutettava osallistava esitystaideteoksemme *Puhelinkoppi - yhteys kummaan*¹ sallii ja tuo jaettavaksi kokemuksen kummasta. Esitystä varten rakennettu puhelinkoppi tarjoaa vuoropuhelun mahdollisuuden äänten kuulijan ja ääniä kuulemattoman välille. Äänten kuuleminen ilman havaittavaa äänilähdettä on eletty mahdottomuus *par excellence*. Freudin käsite *Unheimlich*, kumma tai outo, on monessa mielessä osuvin käsite sellaista ilmiöiden ja kokemusten ryppäälle, jossa kotoinen muuttuu vieraaksi, jopa kammottavaksi. Kokemuksissa on piirteitä, jotka hämmentävät tai pelästyttävät, ne saattavat saada kokijan sanattomaksi tai pois tolaltaan joksikin aikaa tai kenties jopa vuosiksi. Sanoinkuvaamattomuuden, yksinäisyyden ja hankalaksi koetun jaettavuuden ohella vieraskokemuksia yhdistää vielä yksi piirre: ne ovat aistimellisia, ruumiillisia. Tavallisen arjen keskellä odottamatta tapahtuvat kummat kokemukset koetaan aina omien aistien kautta, niissä on jotain samanaikaisesti tuttua sekä suunnatonta vierautta, joka saattaa saada ruumiin sanattomaksi, jäykäksi tai puutuneeksi. Arkiymmärryksen ylittävät kummat kokemukset eivät ole harvinaisia, mutta monesti kokijat vaikenevat niistä, usein häpeään pelosta. Äänten kuulemista vailla näkyvillä olevaa lähdettä on pidetty vuosikymmenten ajan sairauden oireena ja psykiatrian alaan kuuluvana kysymyksenä². Kuitenkin taiteilijat ovat kuvanneet niitä myös erotettuina sairauden tai häiriön kontekstista, samoin kokemukset saattavat ovat tuttuja tutkijoille uuden hypoteesin tai oivaltamisen yhteydessä.

Esitystaiteilijan ja etnografitutkijan muodostamalle työparille äänten kuuleminen, kumma, on vieraskokemus, jonka läpi on mahdollista tarkastella esityksen liikkeelle sysäämiä kokemuksia ja tapahtumia. Haluamme kysyä, millaisia mahdollisuuksia esitystaiteellisella työllä on kumman kokemuksen ilmaisuun ja jakamiseen. Kuvaamme artikkelissa sekä teoksemme *Puhelinkoppi - yhteys kummaan* esitystä että sen vastaanottoa. Jälkimmäisen analyysiin olemme käyttäneet osallistuji-

1 *Puhelinkoppi - yhteys kummaan*. Teemu Päivinen, Marja-Liisa Honkasalo ja ryhmä Suomen Moniääniset ry:n jäseniä. Ensiesitys 2017, seuraavat esitykset pidettiin 2018 sekä 2019.

2 Äänten kuuleminen, AVH (Auditory Verbal Hallucination) luokitellaan psykiatriassa hallusinaatioksi ja psyykkisen sairauden, psykoosin, useimmiten skitsofrenian oireeksi. Diagnostiikassa potilaan oma kokemus äänistä ei ole merkittävässä asemassa. American Psychiatric Association APA (*DSM-5(R)*), 2013.

en haastatteluja, heidän havainnoitejaan sekä arkistoitua aineistoa tapahtumista, joita esitys on virittänyt. Artikkelimme jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa kuvaamme esitysteostamme sekä sen kulkua ja kohtaloita. Toisessa osassa kirjoitamme arkistosta tutkimuksen piirissä käytyjen keskustelujen perusteella. Artikkelin kolmas osa hahmottaa arkistoja esitetyn ja eletyn välissä.

Nimitämme menetelmäämme, jossa esitystaide ja etnografia ovat jatkuvassa vuoropuhelussa keskenään, ajattelemiseksi esityksen kanssa ja esitystä vasten. Työmme liittyy keskusteluihin, joita käydään performanssifilosofian³, esitystaiteen ja -tutkimuksen sekä etnografian piirissä. Niillä on paljon yhteistä⁴. Ajattelu esityksen kanssa rakentuu esitystutkimuksen, taiteellisen työn ja etnografisen tutkimuksen välisiin liitoskohtiin. Etnografisessa tutkimuksessa pitkäkestoinen ja viipyyvä, rakenteiden ohella myös yksityiskohtiin ja vuorovaikutuksiin huomion kiinnittävä osallistuva kenttätyö toimii metodologisena perustana. Meille esitys on tällainen kenttä⁵ ja siitä käsin ja siihen palaten lähtevät liikkeelle myös teoreettiset oletukset ja keskustelumme teorioiden kanssa. Tero Nauha on tiivistänyt:

Voisi sanoa, että performanssifilosofia ei ole vakavan ja filosofisen ajattelun vastaista, vaan ajattelua, jonka asento on epävakaa. Se on performatiivista ajattelua ilman perimmäistä oletusta siitä, mitä ajattelu on.⁶

Koska meille esitys toteutuu ajatteluna ruumiidenvälisessä tilassa, olemme alttiina jatkuvalle epävakaudelle. Olemme valinneet tutkimusasetelmamme metodiseksi prismaksi kumman, sillä se paitsi jäsentää

3 Performanssifilosofian keskusteluihin meitä liittyy myös Bruno Latourin keskeinen rooli työssämme. Palaamme hänen merkitykseensä myöhemmin. Latourin ajatukset ovat innoittaneet pitkään esitystaidetta, filosofiaa ja etnografiaa. Tero Nauhan esittämä näkökulma performanssifilosofiaan on kiinnostava usean muun joukossa. Laura Cull O'Maoilearcain ja Alice Lagaayn (2020) toimittamassa teoksessa lukuisat taiteilijat, tutkijat ja filosofit esittelevät performanssifilosofiaan eri tulokulmista lähteviä keskusteluja. Niissä ei kuitenkaan fenomenologia ole esillä, kuten meidän artikkelissamme.

4 Ks. myös Varto 2017.

5 Esitystaiteen ja etnografian suhteista Porkola 2014; Arlander et al. 2015; myös Fischer-Lichte 2008.

6 Nauha 2019.

ruumista ja toiseutta, myös luo jännitteen niiden kesken. Sidomme teemoja toisiinsa Bernhard Waldenfelsin fenomenologisen ajattelun avulla, mikä on uusi avaus performanssifilosofiseen keskusteluun. Tarkastelemme kohdettamme Waldenfelsille keskeisten käsitteiden vieraskokemuksen ja paattisuuden kautta. Kumman vaikutus ulottuu eri rekistereihin, kaikkeen, missä on kyse vieraskokemuksesta, altistumisesta vieraalle: kulttuuriin, ajatteluun ja aistisuuteen, ruumiiseen ja mieleen. Lisäksi keskittyminen kumman ilmiöön auttaa säilyttämään tuntuman paattisuuden vierasperäiseen ulottuvuuteen, joka hukkuu helposti vaikkapa tutkijan normaaliin representatiiviseen tutkimusotteeseen mutta jolla on mahdollisuus saada onnistuneita ilmentymiä taiteessa.

Nimitämme äänten kuulemista vieraskokemukseksi, ja tarkoitamme sillä kokemuksen murtumaa, joka syntyy vieraan odottamattomasta tunkeutumisesta. Waldenfelsin⁷ ajattelussa paattisuus merkitsee "asennon muuttumista epävakaaksi" siinä merkityksessä, että oma kokemus muuttuu vieraaksi, oudoksi ja heterogeeniseksi, eletty mahdottomuus puolestaan kuvaa murtuman seurauksena syntyvää mahdotonta, "itseään vastaan hangoittelevaa kokemusta". Kokemus ei ole ainoastaan jotain, mikä soljuu intentionaalisesti, vaan se terävöityy, sähköityy vieraan, kumman antaman yllättävän haasteen ja siihen vastaamisen välityksellä⁸. Ajatus on kiinnostava, koska Waldenfels kulkee kokemuksen ajattelussaan ikään kuin toisin päin, fenomenologisen kokemustutkimuksen vastavirtaan: hän aloittaa vieraan kohtaamisen keskeisestä merkityksestä, sen aiheuttamasta säröstä, minkä jälkeen mikään ei ole ennallaan. Jäsennämme kummaa esitystaideteoksessamme vaikutetuksi tulemisen kautta.

Waldenfelsin ajattelua seuraten vieraskokemuksessa on jotain radikaalisti sattumanvaraista ja juuri sen haluamme ottaa vakavasti. Kokemuksessa saattaa yllättäen tulla kohdatuksi, vieraan kohtaamaksi ja koskettamaksi ennalta suunnittelematta, ennalta kysymättä. Kokemuksen

7 Waldenfels 1999, 92; ks. Santanen 2017, 292. Waldenfels jatkaa Freudin Unheimlichen ajatusta vieraskokemuksesta kokemuksen murtuman näkökulmasta. Vieraskokemus tarkoittaa sitä, että itse kokemus muuttuu vieraaksi ja siitä syntyy "itseään vastaan hangoitteleva kokemus, eletty mahdottomuus", kuten Santanen tiivistää (ks. Waldenfels 2006/2011, 18).

8 Waldenfels 2000, 365–388.

voi silloin mieltää jonain, jossa tapahtuu, jossa asiat näyttäytyvät. Vieras aiheuttaa levottomuutta, mikä saa aikaan ehkä uusia suuntia; merkitys syntyy kohtaamisen ja sen antaman haasteen virittämänä.⁹

Puhelinkoppi - yhteys kummaan

Puhelinkoppi - yhteys kummaan on puhelinkopissa yhdelle yleisön jäsenelle kerrallaan puhelimen välityksellä toteutuva osallistava esitystaideteos. Julkisessa tilassa esitystilana toimivassa puhelinkopissa kohtaa kolme toimijaa: äänten kuulija, joka soittaa, osallistuja, joka vastaa, sekä puhelinkoppi, kumma toimija. Toimijaverkostoa koskevassa ajattelussaan Bruno Latour (esim. 1999) laajentaa toimijoiden ja niiden välisten suhteiden tilaa ja tuo toiminnan analyysiin myös ei-inhimilliset toimijat, niiden väliset kytkökset, suhteet ja liitokset. Meille puhelinkoppi on esiintyjä, joka välittää kuulemisen ja kuulemattomuuden välillä ja tekee niiden välisestä viiveestä tapahtuman, josta kumma kumpuaa.

Teoksen suunnittelua virittivät etnografityöparin aiemman tutkimushankkeen *Mieli ja toinen*¹⁰ tulokset, joista tämän teoksen kannalta tärkeimmät ovat kumman käsitteellistämässä kohdatut tieteellisen ajattelun rajat. Tulokset haastoivat tiedettä esitystaiteelliseen kosketukseen kumman kanssa¹¹ sekä tutkimaan vieraskokemusta taiteen tulkintarekistereissä. Lisäksi teosta motivoi tarve luoda mahdollisuuksia vieraskokemuksille ja niitä kokeneille tulla kuulluiksi arkisessa ja julkisessa tilassa. Useat ihmiset, joiden kohdalle on sattunut kumman kokemuksia, kokevat tarvetta jakaa ja keskustella ko-

9 Ajatus kokemuksen responsiivisuudesta ei ole uusi. Se on alun perin peräisin Gestalt-teoreettisesta keskustelusta, kuten monet ruumiinfenomenologiset ideat (ks. Goldstein 1934; Anne Harrington on tehnyt hänen tutkimuksestaan seikkaperäisen katsauksen vuonna 1999). Responsiivisuutta ja vierautta kokemuksessa on analysoinut kirjallisuuden näkökulmasta hahmoterapeuttien aikalainen, kielen ja kirjallisuuden tutkija Mihail Bahtin (1929).

10 *Mieli ja Toinen*, Suomen Akatemia (2012–2016, hanke 266573) ks. esim. Honkasalo 2017a.

11 Näille ajatuksille perustui *Ruumis ja toinen* -tutkimuksen (Koneen Säätiö 2018–2020) rakentaminen esittävien taiteiden ja tieteen väliseksi hankkeeksi, joka antaa mahdollisuuden tutkia kumman vain osin artikuloitavissa olevaa luonnetta.

kemuksistaan¹². Kuitenkin vallitsevien tieteellisten tulkintarekistereiden tarjoamat selitykset näille kokemuksille ja niitä kokeville ovat olleet patologisoivia. Välttääkseen leimaantumista tai pahimassa tapauksessa työpaikkansa sekä muiden sosiaalisten suhteiden menettämistä monet ovat vaienneet kokemuksistaan ja näin kokemukset ovat muodostaneet vaiettuja arkistoja. Esityksessä *Puhelinkoppi - yhteys kummaan* ovat esiintyneinä toimineet Suomen Moniääniset ry:n¹³ jäsenet, joilla on äänten kuulemiseen tai muuhun kumman kategoriaan luokiteltavia kokemuksia. Samoin esiintyneinä ovat toimineet työryhmän jäsenten tuttavat ja kollegat. Puhelimen välityksellä tapahtuva esitys on mahdollistanut esiintyjien anonyymiyden, sillä heidän ei ole tarvinnut olla fyysisesti esityspaikalla. Osallistuvan yleisön rooli esityksissä on olennainen: esitys rakentuu valtaosin esiintyjän ja osallistujan dialogin varaan. Käytämme tässä tekstissä esityksen yleisöstä nimitystä osallistuja.

Esitys alkaa puhelimen soidessa kopin sisällä. Tämä merkitsee osallistujalle kutsua astua sisään esitystilana toimivaan puhelinkoppiin, nostaa puhelimen luuri ja vastata siihen. Puhelimessa esiintyjä esittää kokemuksensa kummasta. Puhelut toteutetaan anonyymeinä. Kopin sisällä esiintyjän ja osallistujan välisessä puhelinkeskustelussa kokemusta ei pyritä kummankaan osapuolen taholta rajaamaan tai ottamaan haltuun eikä arkistoiimaan vallan arkistoihin. Koppi toimii tilana erilaisille kumman kokemuksille tulla jaetuiksi ja kohdatuiksi kummina, edelleen ihmetystä ja hämmästyystä tuottavassa rekisterissä. Säilyttäessään tasa-arvoisuutensa suhteessa erilaisiin hallitseviin valta-arkistoihin, esiintyjien jakamat eleyt mahdottomuudet, kumman kokemukset muistuttavat ajattelun ja maailman tietoineen olevan vielä keskeneräisiä, pitäen näin yllä jännitettä, esiarkistollista tilaa, joka mahdollistaa uusia alkuja. Puhelu alkaa esiintyjän kertoessa puhelimesta omakohtaisen kokemuksensa äänten kuulemisesta, minkä

12 Honkasalo 2017b.

13 Suomen Moniääniset ry on yhdistys, jonka tarkoituksena on edistää ääniä kuulevien ihmisten hyvinvointia heitä tukemalla, yhdistämällä ja aktivoimalla. Se toimii yhteistyöjärjestönä äänien kuulemiseen liittyvissä asioissa ja edistää ääniin liittyvän tiedon ja tutkimuksen tuntemusta. Yhdistyksen jäsenistö koostuu pääasiassa ihmisistä, joilla on kokemusta äänien kuulemisesta, mutta mukana on myös läheisiä ja mielenterveysalan ammattilaisia.

jälkeen avautuu mahdollisuus juuri esitetyn kokemuksen virittämälle keskustelulle esiintyjän ja osallistujan välillä. Puheluun vastannut osallistuja on esityksen aikana ja sen jälkeen yksin, yleisön edustajana, toisin kuin yhdessä katsottavassa esityksessä, jossa teos asettuu sellaisenaan yhdessä havaittavaksi ja keskusteltavaksi. Puhuttuun ja kuultuun perustuva esittämisen tapa luo soittajan ja kuulijan välille erityisen suhteen, joka on avoin sattumanvaraisuudelle jossain määrin toisella tavalla kuin katsomiseen perustuvassa esityksessä¹⁴. Käsitämme esiintyjän ja osallistujan välistä suhdetta eleinä¹⁵, mikä antaa mahdollisuuden tavoittaa sattumanvaraisuutta. Scruti Balaa mukaillen eleet mahdollistavat samanaikaisesti kulttuurisen ja ruumiillisen rekisterin ja esityksen tutkimisen sekä kopin sisäpuolella että sen ulkopuolella. Esitystaideteoksen kannalta tärkeiksi muodostuivat erityisesti pyytämättä syntyneet - tai kutsumattomat - eleet. Tällaisessa rekisterissä tapahtuma voi tulla mahdolliseksi ja siinä nähdäksemme on esitystaiteen voima. Esityksen puhelut sattumanvaraisuuksineen nauhoitettiin. Esitys kestää noin 15 minuuttia, jonka jälkeen puhelu katkeaa ja osallistuja astuu ulos kopista.

Teosta on tähän mennessä esitetty kolmessa eri tapahtumassa kolmena eri versiona: taiteellisen tutkimuksen CARPA5 *Perilous Experience?* -konferenssissa Helsingissä (2017), Tampereen Teatterikesän *Mielen tilat* -festivaaleilla (2018) sekä *The Pathic Body and the Uncanny* -seminaarissa¹⁶ Helsingissä (2019).

14 Ks. Lehtonen, 2010.

15 Bala 2018, 136–137.

16 CARPA5: *Perilous Experience?*, Taideyliopisto, Taiteellisen tutkimuksen keskus 2017; Tampereen Teatterikesä, *Mielen Tilat* -festivaali 2018 sekä Koneen säätiön rahoittaman *Ruumis ja toinen* -hankkeen seminaari 2019.

Puhelinkopin koordinaatit ajassa ja tilassa

Puhelimen englanninkielinen vastine telephone kantautuu kreikkalaisesta alkuperästään modernin ajan englannin kieleen: *tele*¹⁷ + *phone*¹⁸, kaukaa + ääni, ääni välimatkan päästä. Myös kummassa ääntenkuulemiskokemuksessa kuulija voi tuntea äänen tulevan selkeästi itsensä ulkopuolelta, itselle vieraana ja usein välimatkan päästä. Puhelin toimii esityksessä välisyyden mahdollistajana ja esitystilaksi rajautuva koppi katkaisee julkisen ja yksityisen välisen tilan ja rakentuu näin erityiseksi kokemukselliseksi näyttämöksi.

Sana koppi, *booth*¹⁹, on johdettavissa protoindoeurooppalaisesta juuresta *bheue*, joka tarkoittaa olemista, eksistointia ja kasvua. Jos kuuntelemme sanan puhelinkoppi (telephone booth) kantamaa merkitysulottuvuutta etymologian kautta korviimme kaikuvasta vinkkelistä, sanat *tele* + *phone* vievät huomiomme ääneen, joka kantautuu tietoisuuteemme itsen, oman tilan ulkopuolelta. Sana *booth* antaa kopille esitystilana merkityksen, jossa jotain voi syntyä, olla olemassa ja kasvaa suojassa. Näin tarkasteltuna puhelinkopissa ikään kuin solmiutuu toisiinsa ihmisääniä, hälyä ja soraääniä arkitodellisuutemme raja-alueilta. Koppi rakentuu tilaksi, jossa soraäänit ja häly voivat alkaa muodostaa uusia tiloja ja arkistoja.

Puhelinkopissa äänten kuulijan kokemusta kuuntelevan sekä esiintyjän välinen keskustelu käynnistyy ja arkinen puhelinkoppi toimii topoksena, heterotopiana²⁰, missä kokemus tilasta ja sitä rakentavista suhteista muuttuu ja voi tulla jaettavaksi puhujien kesken fyysisestä välimatkasta huolimatta. Avital Ronell²¹ hahmottaa puhelimen jonain, joka horjuttaa itsen ja toisen, identiteetin ja asian, samoin kuin tilan alkuperää. Puhelimella itselläänkin on häilyvä identiteetti objektina, asiana, käyttövälineenä ja taideteoksena ja meille myös esiintyjänä kopissa. Puhelin ja puhelu mahdollistavat ajallisen ja tilallisen välisyyden, mistä olemme esityksessämme kiinnostuneita.

17 https://www.etymonline.com/word/tele#etymonline_v_7688

18 https://www.etymonline.com/word/phone#etymonline_v_46267

19 <https://www.etymonline.com/search?q=booth>

20 Foucault (1967/1984) käsittää heterotopian tilana, joka on outo, hämmentävä, ristiriitainen ja "toinen".

21 Ronell 1989, 9.

Ääntenkuulemiskokemus kummana kokemuksena voi hämmentää äänellisyiden ja kuuloaistimuksen ohella myös ajan ja paikan koordinaatioita. Seuraavassa puhelinkeskustelussa esiintyjä jakoi osallistujalle eletyn mahdollisuuden kokemuksen, jossa myös ajallisuuden ja koetun todellisuuden koordinaatit olivat liikkeessä. Kummalla kokemuksessa ei ainoastaan ollut esiintyjän kuulema ääni, aistimellinen kuulemistapahuma, vaan myös äänen kantama merkityssisältö, kuultu. Se tavoittaa tulevan, todentuvan hetken ennen sen aktualisoitumista tilassa ja ajassa:

Ja sit mun kaveri vastas [puhelimeen] ja mä sanoin sille et mennään, mä ehdotin yhtä baaria ja hän sanoi et se ei käy hänelle sen takia koska hän on ollut siinä pari iltaa sitten ja tota menis mieluummin muuhun ja hän ehdotti mulle sitten Rytmi-baaria. Mä sanoin et oookoo, et siellä en oo muutamaan vuoteen käynytkään, et nähdään Rytmissä, ja lähdin kävelemään sinne keskustasta Kallioo kohden. Panin mun puhelimen pois päältä, ni sit se ääni sanoi mulle sillä tavalla et kusä meet sinne Rytmiin ja sä avaat oven niin siellä ääriavemmalla kun katsot sinne nurkkaan on se mimmi kehen sä oot tällä hetkellä ihastunut, et se istuu siel pöydässä siinä niinku tota viimeisessä penkissä ja se näkee sut kun sä tuut sisään. Okei, että selvä. Ja jatkoin matkaa, menin sinne tota, menin sit Rytmiin ja avasin oven ja se oli justinsa siellä missä se ääni oli kertonut että se mimmi on. (ote soittajan kertomuksesta, CARPA5 2017).

Elokuville ja tv-sarjoille puhelin ja puhelinkoppi saattavat toimijoina venyä arkiymmärryksen yli. *Matrix*-elokuvasarjassa puhelin toimi välittäjänä, jonka kautta supertietokoneen luomasta lumetodellisuudesta, matrixista, pystyi siirtymään takaisin todelliseen maailmaan. BBC:llä vuodesta 1963 esitetyssä scifi-sarjassa *Dr Who* sarjan nimeä kantava päähenkilö matkustaa ajassa ja tilassa poliisipuhelinkopiksi naamioituneella aika- ja avaruuskone Tardis:lla (akronyymi sanoista Time and Relative Dimensions in Space). Kunnostaessamme esitystä varten Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun rekvisiittavarastosta löytynyttä puhelinkoppia maalasimme sen siniseksi, englantilaisen poliisipuhelinkopin väriseksi, viittaamaan näin *Dr Whon* Tardisin ulkonäköön.

Puhelinkoppi - kumma toimija

Esityksemme analyysissä käytämme kulttuurintutkijan ja filosofin Bruno Latourin ajatuksia kummasta nimenomaan toimijana - ei ainoastaan mielen sisällä, vaan myös poliittisessa elämässä ja maailmassa. Kumma jäsenyytys tapahtumallisena²², se saa aikaan toimintaa ja aiheuttaa seurauksia. Latourin ajatus kummasta toimijana legitimoituu kumman yhteiskunnalliseen ja poliittiseen ruumiidenväliseen todellisuuteen, jossa elämme: oudot ja arkiymmärryksen ylittävät kokemukset ovat tosia eivätkä harhoiksi tai yksinomaan mielen sisäisiksi luokiteltavia asioita.

Toimijaverkostoteorian mukaan toiminta - enempää kuin mielestämme esityskään - ei käynnisty rationaalisen ihmisyyksilön, ei ohjaajan eikä esittäjän mielessä, vaan se tapahtuu kollektiiveissa, yhteisöllisissä voimien verkostoissa ja niiden välisissä liitoksissa. Latour laajentaa toimijoiden ja niiden välisten suhteiden tilaa ja tuo toiminnan analyysiin myös ei-inhimilliset toimijat, niiden väliset kytkökset, suhteet, solmut ja liitokset. Esityksessämme puhelinkoppi toimii hybridinä, paljastuen siten rekvisiitan ja esitystilan ohella myös toimijaksi, esiintyjäksi. Tuija Kokkonen on tuonut esiin englanninkielisen sanan 'actor' kaksiulotteisuuden ja viittaa Latourin huomioon siitä, että yhteiskuntatieteen toimijaa merkitsevä termi 'actor' on peräisin teatterista: "Actor-sana ei käänny suomeksi samassa kahtalaisessa, näyttelijän ja toimijan

Valokuvan otti Jaakko Loisa Tampereen *Mielen tilat*-festivaaleilla.



22 Latour 1999; Honkasalo 2017b, 196-230.

merkityksessä. Olen kääntänyt sen yleensä toimijaksi, joskus myös esiintyjäksi”, Tuija Kokkonen kirjoittaa.²³ Ymmärrämme tässä tutkimuksessa puhelinkopin kummana toimijana, mutta yhtä lailla esiintyjänä, jonka kanssa työskentelemme. Niinpä tämä teksti on osittain myös vastaamista kopin moniulotteisen luonteen tuottamaan kummasteluun.

Puhelinkoppi mukanaan kantamine merkityksineen ja ulottuvuuksineen toimii Latouria mukaillen solmuna²⁴, mikä hahmottaa esityksellisen ja etnografisen toiminnan verkostollista rakennetta. Solmu on havainnollinen käsite, koska se kuvaa yhdessä-tapahtumista myös tilallisesti toiminnan yllätyksellisyyden ja ennalta-arvaamattomuuden lisäksi. Toiminta ei ole jotain, minkä yksilötoimija toteuttaa yksin rationaalisten valintojen siivittämänä, vaan toiminta tapahtuu. Toimijoille ei myöskään oleteta ominaisuuksia valmiiden olemusten merkityksessä, vaan suhteissa muihin toimijoihin sellaisen yhteisen tilan puitteissa, jossa moninaiset toimijat vaikuttavat toisiinsa. Käsitteistö, jossa myös suhde, kytkentä ja käännös ovat keskeisiä, havainnollistaa väitettä ei-inhimillisten toimijoiden merkityksestä toimijaverkostossa. Toimija, joka tuo muutoksen tapahtumien kulkuun, saattaa saada aikaan kääntämisen, käännöksen, tapahtuman, jota ei voi ennustaa etukäteen. Käännös ei ole yksisuuntainen, vaan siinä kolmas asettaa kaksi toimijaa kosketuksiin ja siten käännöksessä muuttuvat niin kääntämisen kohde kuin kääntäjäkin.

Koppi ei toiminut esityksessämme ainoastaan esitystilana, rekviisiittana ja esiintyjänä, vaan ajatteleminen esityksen kanssa, suhteessa puhelinkoppiin, tarkoitti sen osallistumista myös kirjoitusprosessiin. Kirjoitamme kopin myötävaikutuksella, kopin tuottaman osallistumisen kokemuksesta käsin. Latourin mukaan suhteet ja välitykset toimijoiden välillä ovat tärkeitä. Suhteiden mukana syntyy toimintaa luonnehtiva ennalta-arvaamattomuus ja muutos: juuri se toimijalle ominaisin piirre, mitä ei voida ennustaa etukäteen. Erilaisille asioille, esineille ja aineille syntyy toimijan paikka riippuen siitä, mihin ne osallistuvat ja mitä suhteita ne luovat muiden kanssa ja kuinka ne vaikuttavat. Solmu sisältää asioita, jotka

23 Kokkonen 2017, 57.

24 Latour 2015, 72.

voivat ”valtuuttaa, sallia, tarjota, rohkaista, mahdollistaa, ehdottaa, vaikuttaa, estää tai kieltää”²⁵. Toimijaverkosto tarkoittaa sitä, että kappaleet, esineet ja artefaktit tekevät ihmisten sijasta ja hänen kanssaan erilaisia asioita. Väite on meille tärkeä, koska se tarjoaa menetelmällemme pohjan ajatella esityksen kanssa. Latour jatkaa tähdentämällä, ettei ”mikään toiminnan tiede voi edes alkaa, ellei huolellisesti tutkita ja selvitetä ketkä siihen osallistuvat”.²⁶ Kopin kätkemät ja paljastamat toiminnalliset ja toimijuudelliset ulottuvuudet ovat pitäneet esitystaiteilijan ja etnografin hämmennyksen tilassa.

Arkiston käsitteestä

Puhelinkopissa tapahtuneet kohtaamiset ja niiden seuraukset kutsuvat ajattelemaan arkiston syntyä vuorovaikutuksellisena ja monikollisena: sattumanvaraisena, väliaikaisena, hiljaisena tai äänettömänä. Olemme käyttäneet ongelman jäsentämiseen aineksia kolmelta suunnalta: sekä filosofian, esitystaiteen että kulttuurintutkimuksen keskusteluista. Esitetyn ja eletyn välisessä suhteessa arkisto on sekä liikkeessä että paikallaan, ikään kuin jo institutionaalisesti odottamassa arkistoitavaa. Jälkimmäisessä merkityksessä arkisto on lähimpänä muistia, kontrollia ja valtaa: perinteisimmin sitä, miten Foucault on useissa kirjoituksissaan hahmottanut arkiston tiedon, kontrollin ja kurinpidon diskursseina, joiden ytimessä normit syntyvät²⁷. Valta on kietoutunut tietoon siten, että niitä ei voida ajatella olevan olemassa vailla toisiaan²⁸. Osa esitysteokseemme kertyvää arkistoa on jäsennettävissä normeja ja identiteettejä tuottavana tai niitä esiin kutsuvana. Pelkästään äänten kuulijoiden ja kuulemista-

25 Latour 2015, 72.

26 Latour 2015, 72.

27 Foucault 1975/2000, 1969/2005.

28 Foucault'in ajattelussa tämä on keskeinen teema ja hän esittelee sitä erityisesti teoksissa [1975]2006b ja [2000]2002 ja arkiston kysymyksen liittyen teoksessa *Tiedon arkeologia* [1969] 2005.

pahtuman tieteelliset määrittelyt luovat normeja arkistoitumisen eri tasoilla ja muokkaavat sekä ammatillisen tiedon että "alistettujen tietomuotojen"²⁹ kohtaloita.

Foucault viittaa arkistoon sellaisena diskursiivisten muodostelmien kokoelmana, *assemblagen*, joka on ollut ihmisille mahdollista ajatella ja tuottaa tiettyinä historiallisena aikana ja tietyssä paikassa³⁰. Koska haluamme diskurssien ohella tutkia arkistoa tapahtumallisena eletyssä vuorovaikutuksessa, olemme etsineet käsitteellisiä keskustelukumppaneita myös muualta.

Työmme menetelmä, ajattelemisen esityksen kanssa, kutsuu miettimään teoreettisia lähestymisiä, jotka avaisivat näkökulmia meitä kiinnostavaan arkiston ennalta-arvaamattomuuteen. Tämä kysymys nousee todelliseksi Jacques Derridan arkistoa koskevassa esseessä, jossa arkisto näyttäytyy kahtalaisena, sekä alkamisen että hallinnan ja käskemisen merkityksessä.³¹ Meitä kiinnostaa Derridan ajatus arkistosta läpeensä heterogeenisenä: käskemisvallan ja institutio- nalisoitumisen välisenä jännitteenä sekä suhteessa salaisuuteen ja kätköön jäämiseen. Kätköstä, yhteiskunnallisen ja usein pauhaavan ilmivallan rinnalle, tulee esiin omanlaisessaan liikkeessä piilota- juinen ja tiedostamaton. Samoin muisti on kätkössä tilaisuuttaan vaaniva tapahtuma, joka pulpahtaa tietoisuuteen omaehtoisesti, mutta ei autenttisenä eikä "alkuperäisenä" vaan muuntuneena. Kohdistamme huomiomme välähdyksiin, jotka kimmahtavat esityksessämme esiin eivätkä ole tietoisesti poimittavissa muistin arkistoista.

Kulttuurintutkimuksesta ja esitystutkimuksesta peräisin olevat näkökulmat ohjaavat ajattelemaan arkistoa poliittisemmin. Esitystaideteokseemme osallistui henkilöitä, joiden kokemukset on varsin systemaattisesti suljettu arkistoinnin ulkopuolelle tai sijoitettu

29 Alistetuilla tietomuodoilla, *subjugated knowledge*, Foucault (2003, 7) tarkoittaa tietomuotoja, jotka jäävät historian ulkopuolelle: "[w]hen I say 'subjugated knowledges' I am also referring to a whole series of knowledges that have been disqualified as [- -] insufficiently elaborated knowledges: naive knowledges, hierarchically inferior knowledges, knowledges that are below the required level of erudition or scientificity."

30 Foucault 2014, 84.

31 Derrida, Jacques 1995, 9: "Arkhe we recall, names at once the *commencement* and *commandment*. This name apparently coordinates two principles in one".

sairauksien ja häiriöiden osastoihin.³² Sen vuoksi arkiston teoreettinen jäsenitys edellyttää vuoropuhelua myös sellaista syntyneiden arkistojen kanssa, jotka ovat hiljaisia tai äänettä. Feministisen tutkimuksen näkökulmasta Rodney Carter³³ korostaa vallan ja arkistojen välistä suhdetta. Hän kirjoittaa hiljaisuuden arkistoista ja kysyy, kuka oikeastaan pääsee arkistoitavaksi ja millaisin ehdoin se voisi tapahtua. Hän kuvaa arkistoja niiden näkökulmasta, jotka puuttuvat sieltä ja joiden kokemukset eivät arkistoidu eivätkä tule osaksi yhteistä kulttuurista muistia. Carterin ajatukset koskettavat monella tavoin meidän kysymyksiämme. Äänten kuulijoiden joukosta ovat arkistoituneet ainoastaan kuuluisuudet, ja he ovat onnistuneet löytämään paikan muualla kuin sairauksien arkistoissa³⁴. Kokoelmat muista äänten kuulijoista sijaitsevat yhteiskunnan psykiatrisissa arkistoissa. Siten heidän kokemuksensa kuuluvat Carterin luonnehtimaan hiljennettyyn arkistoon tai arkistoon, jota ei ole edes olemassa.

Osallistuja: oletko sä aikaisemmin puhunut kenellekään näistä?

Esiintyjä: ei, en ole koskaan ennen puhunut.³⁵

Esitystutkimuksen piirissä Diana Taylor ja Rebecca Schneider³⁶ ovat miettineet arkistojen tuottamaa historiallista kirjoitetun tiedon ylivaltaa ja sen poliittista ja taiteellista merkitystä. Esityksellinen toiminta tekee mahdolliseksi erilaisten arkistojen ja repertuaarien syntymisen ruumiidenvälisissä tiloissa. Toisin kuin kirjoitettu tieto ja siitä kertyvä tekstuaalinen arkisto, repertuaari syntyy ruumiillistuneista käytännöistä, ruumiillisten kulttuuristen muistojen varaan. Siksi repertuaarit ovat lähellä niiden käytäntö-

32 Foucault 2003.

33 Carter 2006, 217.

34 Poutanen 2015.

35 Ote puhelinkeskustelusta esityksessä *CARPA5* kongressissa.

36 Rebecca Schneider (2011) on teoksessaan *Performing remains* analysoinut esityksen merkitystä pysyvyyden kannalta. Esitys tekee mahdolliseksi kokemuksen säilymisen kulttuuristen, ruumiillisten käytäntöjen varassa ja säilymistä ruumiillisessa muistissa. Trauman yhteydessä kipu säilyy ja pysyy läsnä ruumiissa. Siten ruumiillinen muisti arkistoi tapahtuneen läsnäolevaksi.

jen kertymiä, joista Foucault kirjoittaa alistettujen tietomuotojen yhteydessä. Meidän esitystaideteoksemme ja artikkelimme kannalta Taylorin³⁷ tekemä erottelu arkiston ja repertuaarin välillä on tärkeä. Termi repertuaari tarkoittaa hänen mukaansa alun perin aarekammiota. Se viittaa silloin myös esineisiin, materiaalisiin toimijoihin - joiden piiriin voimme teoreettisesti sijoittaa puhelinkoppimme, todellisen aarteemme.

Esiarkisto

Arkistoa jäsentävät teorialat eivät ole riittävästi jäsentäneet tapahtumallisuutta eivätkä arkistojen synnyn prosessuaalista luonnetta. Tapahtumallisuus, siten kuin Waldenfels ja Latour sitä lähestyvät, toimii työssämme teoreettisena käsitteenä, joka yhdistää toisistaan erillisiä ajattelun kenttiä. Liikkeessä olevien suhteiden mukana syntyy toimintaa luonnehtiva ennalta-arvaamattomuus ja muutos: tapahtumallisuutta ei voida ennustaa etukäteen.

Latour on omassa tuotannossaan kiinnostunut verkostoista ja välisyydestä yhteiskunnallisten ja kulttuuristen rakenteiden kysymyksenä. Se, mitä rakenteiden välissä, välisyyksien tiloissa tapahtuu, puolestaan kiinnostaa meitä. Tämän kysymyksen prismassa Latourin toimijaverkkoteorian kysymykset liittyvät fenomenologiseen ajatteluun ja inspiroivat meitä kirjoittajina.

Tematisoimme välisyyden Waldenfelsin avulla tapahtumallisuutena, jossa keskeistä ovat eriaikaisuus, viive samoin kuin myös esiarkistollisuus - alkua ja liike, jotka eivät ole vielä arkistoituneet. Paattinen kokemus on tapahtuma, joka saa alkunsa meitä koskettaneesta vierasta ja sen hetkisestä kyvyttömydestämme vastata tuohon kosketukseen; se yllättää meidät, sillä se tapahtuu meille liian aikaisin. Paattisen kokemuksen ja siihen vastaamisen väliin jää ylittämätön ajallinen katkos, välisyys, jonka Waldenfels on nimennyt diastaasik-

37 Taylorin ((2003, 20) mukaan "The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing - in short, all those acts usually thought as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically "a treasury, an inventory", also allows for individual agency, referring also to the "finder, discoverer," and meaning "to find out".

si, mikä tarkoittaa "astua kahtia", samalla tavoin kuin joutuminen ekstaasiin on "astua ulos". Paattista, ajallisesti ja tilallisesti tavoittamatonta, kummaa kokemusta ja siihen vastaamista ei voi ajatella toisistaan erillään, mutta niiden väliin jäävä ylittämätön aukko kutsuu ennalta-arvaamattomuuteen. Lisäksi se edellyttää luovaa ratkaisua. Esityksessämme puhelinkoppi kutsuu esiin piiloon jääneitä kokemusten arkistoja, se tuo dialogiseen suhteeseen kaksi toisilleen tuntematonta ja tuntemattomaksi jäävää keskustelijaa. Tapahtumallisuus virittää meitä tarkastelemaan keskustelua esiintyjän ja osallistujan välillä, eräänlaista radikaalia vuorovaikutusta, jossa vuorot eivät seuraa symmetrisesti toisiaan, vaan jossa kysymisen ja vastaamisen välille syntyy eriaikaisuutta ja hankausta. Tapahtumallisuus saa aikaan vuorovaikutuksen, jossa vuorot eivät palaudu jäännöksettä, vaan jotain jää vuotamaan yli.

Ajattelemme esiarkistoa ruumiidenvälisenä tapahtumana. Ruumis sisältää paattiselta kannalta katsottuna jo itsessään rajankäyntiä, toiseutta. Tätä osoittavat kummat ilmiöt muun muassa aistisuuden piirissä. Tutkimusasetelmamme perustuu näkemykseen, ettei ruumis palaudu objektiivisesti jäsennettäväksi fyysiseksi olioksi eikä äänten kuuleminen aistimus-responssi-tapahtumaksi. Näitä kaikkia luonnehtii vierasperäinen vaikuttuneisuus, altistuneisuus. Kysymme, meneekö aistisuuden normaali rooli ja järjestys Toisen kohtaamisesta sijoiltaan, ja jos, niin missä määrin?

Tältä pohjalta on mahdollista lähestyä sekä taiteellisesti että tutkimuksellisesti ruumiidenvälisyyttä. Pyrimme osoittamaan, että edellä kuvattua ruumiillisuutta on vain keskinäisen altistumisen ja paattisuuden muodossa. Tematisoimme välisyyden tapahtumaluontoisena, yllätyksellisenä, kummastuttavana. Tällainen kontakti ei rakennu osapuolten varaan, jotka solmivat suhteen, vaan tapahtumana, joka päinvastoin konstituoii osalliset keskinäisessä toiseudessaan. Välisyydessä on kyse rajailmiöstä, ei-kenenkään-maasta, keskinäisen saumakohdan jännitteestä, jonka osalliset jakavat mutta joka samalla myös jakaa ne. Tutkimme tätä välisyyden paradoksaalista kokemusta elettyinä mahdottomuutena, vieraskokemuksena, joka luo oman aikansa ja tilansa.

Vallan arkistot

Foucault'n mukaan kurinpidollinen ja väestöön kohdistuva valta tuottaa tiedon normin. Se on arvosidonnainen: normaali ei merkitse ainoastaan tavallista yleisyyden merkityksessä, vaan siihen liittyy myös arvottaminen ja arvostaminen ja siten yhteiskunnallisen vallan ulottuvuus. Kummat kokemukset, kuten äänten kuuleminen ilman näkyvää äänilähdettä, koetaan lähes aina yksin. Jotta ilmiö tai kokemus voidaan osoittaa todeksi, tieteellinen metodi edellyttää näytön kriteerinä näkyvyyttä ja visuaalista jaettavuutta³⁸. Singulaareilta, yksinäisyydessä koetuilta kummilta kokemuksilta sellainen puuttuu ja samalla tieteen totuudelta edellytettävä näyttö, evidenssi, ja legitimaatio sille, mitä voidaan pitää totena³⁹. Sen vuoksi ne luokitellaan varsin sujuvasti ei-terveyden tai poikkeavan puolelle, arvotetaan patologisiksi tai ainakin vähempiarvoisiksi ja usein stigmatisoidaan.

Kulttuurisesta tulkintarekisteristä ja yhteiskunnallisten instituutioiden luomista normeista ja käytännöistä riippuen kokemuksiin suhtaudutaan kuitenkin erilaisin tavoin. Taiteen piirissä eletty mahdollisuus saatetaan kohdata tekemisen kannalta olennaisena laaduna tai menetelmänä, taiteeseen suorastaan kuuluvana⁴⁰, ja uskonnollisissa, varsinkin karismaattisissa yhteyksissä ne ovat aina olleet suotuja tai tervetulleita, kunhan rekisteri on tunnustettu ja kaikkien tiedossa. Kansanparannuksen ja shamanismin piirissä kokemuksen voi sanoa sisältyneen ammatilliseen osaamiseen⁴¹. Kuten magian, myös nykyisten new age -liikkeiden sekä esoterian ja okkultismin piirissä kokemuksia pyritään suorastaan manipuloimaan esiin.

Instituutioiden suhtautuminen kummaan on merkittävä myös suojaamisen merkityksessä. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun CARPA5-

38 Virtanen ja Honkasalo 2020.

39 Äänten kuulemisen neuraalisia korrelaatteja on viime aikoina tutkittu ja löydetty äänten kuulemiskokemuksen aikana aktiiviteettia Brocan alueelta, ikään kuin kyseessä olisi normaali kuulemistapahtuma. Ks. esim. Rajj et al. 2009; Allen et al. 2008.

40 Gröndahl 2014, 89–90. "(Paattinen) ei tarkoita yleistä kaoottisuutta (...) vaan pikemminkin valmiutta ottaa vastaan ilmiöitä, joita ei välittömästi kykene ymmärtämään ja ottamaan haltuun totutuilla välineillä. Se merkitsee jonkinlaista etenemisen hitautta, joka mahdollistaa sen, että voi huomata omaan horisonttiin tunkeutuvan vierauden ja asettua alttiiksi sen kohtaamiselle".

41 Esim. Eliade 1976.

kollokvion yhteydessä (2017) järjestetyssä ensiesityksessämme tapahtui kohtaus, jossa esiintyjä tulkitsti anonymiteetin toisin kuin olimme ohjeistaneet. Tästä seurasi väärinymmärrys, mikä puolestaan johti erityisten vallan arkistojen syntyyn ja samalla merkittäviin muutoksiin seuraavissa esityksissä. Näiden tapahtumien jälkeen pulman teokselle synnytti sellaisen esitystaiteellisen muodon löytäminen, joka säilyttäisi esityksen ennalta-arvaamattoman tapahtumallisen luonteen. Millaisessa muodossa voisimme toteuttaa teoksen niin, että voisimme välttyä arkistoitumistapahtumilta jonka anonymiteetin rikoutuminen oli käynnistänyt? Seuraava esitys toteutettiin osana Tampereen Teatterikesän *Mielen tilat* -festivaaleja (2018). Valmistauduimme ohjeistamalla esiintyjää laatimaan kumman kokemuksensa ennalta käsikirjoitettuun muotoon. Näin pystyisimme ennakoimaan kokemukset, jotka tullaan esittämään. Samalla tapahtui tärkeä ja esityksellisesti keskeinen asia: itse esitystapahtuma muutti luonnettaan. Kun kokemukset muokattiin kertomuksen muotoon, esitetty kokemus kuihtui ja etääntyi⁴² kuten eräs osallistuja kirjoitti meille. *Ruumis ja toinen* -hankkeen *The Pathic Body and the Uncanny* -seminaarissa⁴³ (2019) toteutettuun esitykseen saimme mukaan vielä yhden uuden toimijan, Taideyliopiston eettisen toimikunnan. Se oli antanut työryhmällemme lausunnon⁴⁴, joka

42 Kolmannella esityskerralla, kun eletty oli muokattu käsikirjoitukseksi ja representoiduksi kertomukseksi, keskustelussamme esitykseen osallistuneen yleisön kanssa nousi esiin kysymyksiä. Eletyn kokemuksen muuntamista kertomukseksi kommentoi akatemitutkija Hanna Järvinen seuraavasti: "Jos tutkimuksen tutkimuksellisuuden lähtökohta on, että kuullun kertomuksen pitää aina olla sama, jotta kuulija saa saman tiedon, minusta lähtökohta rajaa jo kaikkein kiinnostavimman osan kokemuksellisuutta ulkopuolelleen (ja ottaa lähtökohdan luonnontieteellisestä tosinnettävyyden ajatuksesta tutkimuksen oletusarvona). Käsikirjoituksella tehdään siis jo hyvin suuri rajaus niin muodossa kuin fenomenologisesti itse kokemuksessa niin alkuperäisen kokija-kertojan kuin kuulijankin osalta, ja siten rajataan mahdollisuuksia merkityksellistää, ymmärtää, vieraantua, samastua, outouttaa, jne." (Hanna Järvinen, sähköpostiviesti 1.3.2019).

43 <https://www.researchcatalogue.net/view/509220/509290>

44 Yliopiston kehotuksesta veimme työme eettisen toimikunnan käsiteltäväksi. Saamassamme toimikunnan päätöksessä 6.2.2019 meitä pyydettiin kiinnittämään huomiota seuraaviin seikkoihin: 1) On mahdollista, että tutkimuksessa käsitellään arkaluontoisia henkilötietoja. Tutkijan tulee tehdä tutkimuksen vaikutustentarviointi ennen tutkimuksen aloittamista. 2) Tutkijan tulisi tunnistaa tutkimuksen riskit paremmin ja kiinnittää huomiota erityisesti seuraavaan: 3) Esitykseen osallistuviin tarinankertajiin liittyvien riskien huomiointi: Tutkimuksessa toimitaan erityisen haavoittuvan ryhmän kanssa. Esitykseen osallistuvaan yleisöön liittyvien riskien huomiointi: Tutkimusasetelma voi aiheuttaa ahdistusta esitykseen osallistuvassa yleisössä. Esityksessä voi tulla ilmi yksityisten ihmisten henkilökohtaisia asioita, eivätkä puhelimeen vastaajat pysty välttämättä ennakoimaan, millaista tietoa he puhujalta kuulevat. Miten tähän liittyvät riskit huomioidaan?

tuki ratkaisua säilyttää eletty kokemus käsikirjoitetussa muodossa.

Miten elettyä mahdollisuutta voi teoksessa esittää siten, että esitys ei johtaisi arkistoitumiseen vastaavalla tavalla? Millaisiin esityksellisiin ja institutionaalisiin ehdoin sellainen on mahdollista? Miten laajamittainen vaara sisältyy siihen, että esityksessä sallitaan ennalta-arvaamattomuuden ja tapahtumaluonteisuuden päätinen kosketus⁴⁵?

X-Files - Salaiset arkistot

Pelkkä puhelinkopista kantautuva, menneistä vuosikymmenistä muistuttava lankapuhelimen pirinä saattaa nostaa esiin muistoja, joita ei tiennytkään muistaneensa. Käydessämme läpi kopissa nauhoitettuja keskusteluja, kiinnitimme huomiota esiintyjän ja osallistujan välisen vuorovaikutuksen aikana esiin nousseisiin kumman kokemuksiin, sellaisiin, joista esitykseen osallistuvalla yleisön edustajalla ei koppiin astuessaan ollut aktiivista muistikuvaa. Nimitämme näitä muistin arkistoja x-fileiksi, salaisiksi arkistoiksi, jotka esille pulpahtaessaan yllättävät kokijan.

Esiintyjä: ”Okei okei, onko sulla itsellä kokemuksia siten?”

Osallistuja: ”Ei ei äänistä, ei.”

Esiintyjä: ”Okei.”

[- -]

Osallistuja: ”Onks sillä niinku selkeesti sukupuoli sillä äänellä?”

Esiintyjä: ”Ei ei ei. Mä en oo miettinyt sen sukupuolta ikinä.”

Osallistuja: ”Joo.”

45 Työparin etnografi-tutkijalle vallan arkistojen kohtaaminen taiteen kontekstissa oli odottamaton ja hätkähdyttävä paattinen vieraskokemus. Hänellä on kulttuurintutkijan ja lääkärin koulutus ja hän oli haikunut yhteistyöhön esitystaiteilijoiden kanssa sen vuoksi, että taiteen suoma kumman vastaanotto tarjoi kokemuksellisen väljyyden, joka poikkeaisi hänen aikaisemmin kokemastaan.

Esiintyjä: ”Joo, hyvä kysymys, en oo miettinyt ikinä sukupuolta.”

Osallistuja: ”Joo, mä-”

Esiintyjä: ”Se on varmaan sen takia kun mä ajattelen että se on jotenkin mun ajattelua, niin se automaattisesti menee niinkun, jos ajattelis sukupuolta niin mieheks, mutta mä en oo ajatellut sitä tota kautta yhtään.”

Osallistuja: ”Oon mä yhen kerran, nyt mä muistan et mä oon yhen kerran kuullut äänen ja et se on ollut nimenomaan kuulokokemus, et mä oon kuullut sen äänen ja se on varoit-
tanut mua autosta, jonka alle mä meinasin jäädä. Ja se oli mun äidin ääni, vaikka mun äiti ei ollut lähimaillakaan.”

Lähestymme esityksessä esiinnousseita salattuja kansioita muistamisena, mikä poikkeaa siitä, mitä me muistamme tietämisen ja aktiivisen uudelleen muistelun kautta; muistamisena, jossa jotain nousee mieleen meistä riippumatta. Tämä johdattaa miettimään muistamisen ja paattisen kokemuksen samankaltaista kokemukselle altistavaa, passiivista luonnetta, jossa kokijat joutuvat ikään kuin tapahtuvan armoille.

Odottamatonta arkistoa etsimässä

On olemassa, oi munkit, jotain syntymätöntä, jotain, joka ei ole vielä tullut, jotain, jota ei ole vielä luotu, jotain, joka ei ole vielä hahmottunut; jos tätä ei olisi, ei olisi päämäärää. Mutta tämä on; tiellä on päämäärä.⁴⁶

Puhelinkoppi - yhteys kummaan kutsuu sattumanvaraiseen tilaan koskettamaan koskettamatonta, vierasta, elettyä mahdottomuutta. Teoksemme paattinen ele, jossa kohtaamiseen sisältyvä vieraus toimii esityksen perustana, tuo tapahtuman keskiöön epävarmuuden ja sattumanvaraisuuden ainutkertaisuuden. Puhelinkoppi toimii heterotopiana erilaisille kumman kokemuksille mahdollistaen niiden tulemisen jaetuiksi ja koh-

46 Buber 1993, 120.

datuiksi eleinä, nimenomaan kummina, edelleen ihmetystä ja hämmästyttä tuottavassa rekisterissä. Kumman kokemuksen tavoin myös meidän esitysteoksemme sai aikaan vastaavaa. Useat osallistujat kertoivat menneensä sanattomaksi, kokeneensa jotain uskomatonta. Syntyi myös muita voimakkaita reaktioita: joillekin kokemuksia rajan loukkaamisesta, ehkä epäeettiseksi ymmärrettyä - tai ainakin jostain, mitä ei voi pitää taiteena, mutta ei asiallisena kokeilunakaan. Tekijöille epävakaita asentoja. Syntyi tapahtuma, jotain villiksi tulkittavaa, joka rikkoi rajoja ja karkasi hallinnasta.

Esitystaiteellinen tavoitteemme asettui kiinnostavaan valoon ensimmäistä esitystä seuranneissa vaiheissa. Jouduimme miettimään muutosta esittämisen tapaan, esitetyt kokemukset rajattiin eletyn sijasta kertomuksiksi kokemuksista. Se vaikutti kokemuksen esittämisen ohella esiintyjien ja osallistujien väliseen suhteeseen ja käytössä oleviin eleisiin. Ihmetyksen ja hämmennyksen sijasta eräs Teatterikesän tapahtumaan osallistunut henkilö kertoi jääneensä kuulostelemaan harhaa. Hän kertoi, ettei uskaltanut tai osannut kysyä ennakkoon miettimään kysymyksiä, ”sillä ne eivät tuntuneet sopivan aiheeseen, vaikka ne eivät liittyneet mihinkään tietynlaiseen kokemukseen”. Eteemme nousi odottamaton sovinnaisuuden rekisteri: oliko esityksemme kumma ehkä väärällä tavalla outoa? Tämä kysymys on toistaiseksi jäänyt vastaamattomaksi, pohdittavaksemme.

Tässä artikkelissa olemme tutkineet esitetyn ja eletyn välistä suhdetta arkiston näkökulmasta. Teoksessamme arkistot eivät jäseny ainoastaan tiloina tai kokoelmina, vaan myös odottamattomana ja omanlaisenaan liikkeenä ja käytäntöinä. Vieraan kosketuksesta kertyvät arkistot saattavat välähtää sattumanvaraisina, ehkä uutta aloittavina, tuottavina tai salaisina. Muodon saatuaan ne lähtevät liikkeeseen taideteoksesta ulos yhteiskuntaan, instituutioihin tai kohti mielen salatuiksi jääneitä lukittuja lokeroita. Esitystaiteoksemme sai ajoittain vieraskokemuksen repäisemään tavanomaisen rajat ja tunkemaan odottamattomiin tiloihin, muodostamaan odottamattomia arkistoja.

Olemme tarkastelleet arkistoa esitystaiteen ja etnografian mahdollistamassa kaksoisvaloituksessa eleenä, jolla Derridaa mukailleen on aloittamisen ja uutta avaavan ohella vallan, kontrollin ja säilömismerkitys. Teoksemme antaa myös mahdollisuuden ajatella

arkistojja alkuina, käskemisen ohella myös avoimina uuteen. Etnografinen tutkimus on toistaiseksi antanut luonnosmaisena, mutta silti tärkeän kuvan kumman kokemuksesta ruumiidenvälisessä tilassa, mistä se on tavoitettavissa esitystaiteen rekisteriin ja arkistoon. Se on yksi alku, ja siitä voi jatkua esitystaiteen ja etnografian välinen yhteistyö.

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/>,
https://www.etymonline.com/word/tele-#etymonline_v_7688,
https://www.etymonline.com/word/phone#etymonline_v_46267 ja
<https://www.etymonline.com/search?q=booth> Viitattu 8.8.2020.

Sopimusvuori ry. 2018. Kansainvälinen Mielen tilat -teatterifestari 7.-9.8.2018. Julkaistu 19.6.2018.
<https://www.sopimusvuori.fi/nasinkulma/2018/06/19/kansainvalinen-mielentilat-teatterifestari-7-9-8-2018/>

Uniarts. CARPA5. *The 5th Colloquium on Artistic Research in Performing Arts*.
<http://sites.uniarts.fi/fi/web/carpa/tietoa> (viitattu 1.2.2020).

Uniarts. 2016. CARPA5: Programme has been published! Julkaistu 02.02.2016.
https://sites.uniarts.fi/web/carpa/4/-/asset_publisher/yhbRkxQLJGsz/content/carpa5-is-coming-

Waldenfels, Bernhard. 2019. *Memory and Temporal Deferment*. The Helsinki Dialogues: The Future of Memory Helsinki 4.5.2019.

PAINETUT LÄHTEET

Allen, Paul, Larøi, Frank, McGuire, Philip & Aleman, André. 2008. "The hallucinating brain: A review of structural and functional neuroimaging studies of hallucinations." *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 32, 175–191.

American Psychiatric Association APA. 2013. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5(R))*. Washington, DC: American Psychiatric Association.

Arlander, Annette, Helena Erkkilä, Taina Riikonen & Saarikoski, Helena (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Kulttuuri-
osuuskunta Partuuna.

Bahtin, Mihail. [1929] 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Venäjästä suomeksi kääntäneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

Bala, Scuti. 2018. *The gestures of participatory art*. Manchester: Manchester University Press.

Buber, Martin. [1923] 1993. *Minä ja sinä*. Saksasta suomeksi kääntänyt J. Penttilä. Juva: WSOY.

Canguilhem, Georges. [1966] 1978. *On the Normal and the Pathological*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Carolyn R. Fawcett. Dordrecht: Reidel.

- Colombetti, Giovanna. 2013. *The Feeling Body. Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Carter, Rodney. 2006. "Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence." *Archivaria*, 61, 215–233.
- Cull O' Maoilearca, Laura & Lagaay, Alice, toim. 2020. *The Routledge Companion to Performance Philosophy*. London: Routledge.
- David, Anthony. 2004. "The cognitive neuropsychology of auditory verbal hallucinations: An overview." *Cognitive Neuropsychology*, 9, 107–124.
- Derrida, Jacques. [1995] 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Eliade, Mircea. 1976. *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions. Essays in Comparative Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Foucault, Michel. [1967] 1984. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." *Architecture/Mouvement/Continuité* 1984; ("Des Espace Autres," March 1967). <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, 2.9.2020.
- Foucault, Michel. [1975] 2000b. *Tarkkailla ja rangaista*. Ranskasta suomeksi kääntänyt Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel. [2000] 2002. "Truth and Power." Teoksessa *Power. Essential Works of Foucault 1954–1984*, toim. James D. Faubion. Ranskasta englanniksi kääntänyt Robert Hurley. Lontoo: Penguin, 111–133.
- Foucault, Michel. [1969] 2005. *Tiedon arkeologia*. Englannista suomeksi kääntänyt Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel. [1964] 2009. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Richard Howard. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel. [1966] 2010. *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Ranskasta suomeksi kääntänyt Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel. 2003. *Society Must Be Defended: Lectures at the College of France, 1975–1976*. London: St. Martin's Press.
- Freud, Sigmund. [1925] 1961. "A Note Upon the "Mystic Writing-Pad."" Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud Volume XIX*, toim. James Strachey. Saksasta englanniksi kääntänyt James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute for Psychoanalysis, 227–232.
- Freud, Sigmund. 1919. The 'Uncanny'. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917–1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, 217–256.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Goldstein, Kurt. 1932. *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*. Den Haag: Nijhoff.
- Gröndahl, Laura. 2014. "Lavastus kohtamisena ja kosketuksena." Teoksessa *Kosketuksen figureja*, toim. Mika Elo. Helsinki: Tutkijaliitto, 72–91
- Harrington, Anne. 1999. *Goldstein, Kurt (1878–1965), neurologist and psychiatrist*. Julkaistu 8.11.2015 American Biographical sivulla: <https://www.anb.org/view/10.1093/anb/9780198606697.001.0001/anb-9780198606697-e-1400906>.
- Holt, Lucy & Tickle, Anna. 2014. "Exploring the experience of hearing voices from a first person perspective: a meta-ethnographic synthesis." *Psychology and Psychotherapy* 87(3):278–297. doi:10.1111/papt.12017.

Honkasalo, Marja-Liisa. 2018. "Neither real nor true". CARPA5 – Colloquium on Artistic Research in Performing Arts. <https://nivel.teak.fi/carpa5/marja-liisa-honkasalo-neither-real-nor-true-sharing-voices-in-the-intersubjective-space-and-beyond/> (viitattu 1.2.2020).

Honkasalo, Marja-Liisa ja Kaarina Koski, toim. 2017. *Mielen rajoilla. Arjen kummat kokemukset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Toimituksia 1432.

Honkasalo, Marja-Liisa 2017a. "Ruumiillisuuden rajoilla". *Niin & Näin* 17 (3): 50–53.

Honkasalo, Marja-Liisa. 2017b. "Kirjoituksia elämästä". Teoksessa *Mielen rajoilla. Arjen kummat kokemukset*, toim. Honkasalo, Marja-Liisa & Koski, Kaarina. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Toimituksia 1432: 11–84.

James, William. 1902. *The Varieties of Religious Experience: A study of human nature-being, the Gifford lectures on natural religion delivered in Edinburgh 1901–1902*. New York: Random House.

Kokkonen, Tuija. 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa*. Taideyliopisto: Acta Scenica 48.

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Latour, Bruno. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the reality of Science Studies*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Latour, Bruno. 1993 *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press.

Lehtonen, Jussi. 2010. *Samassa valossa. Näyttelijäntyö hoitolaitoksissa*. Helsinki: Avain.

Luhrmann, Tanya. 2018. "The Sound of Madness. Can we treat psychosis by listening to the voices in our heads?" *Harper's Magazine*, 336(2017), 45–54.

Luhrmann, Tanya & Marrow, Jocelyn, toim. 2016. *Our Most Troubling Madness*. Los Angeles: University of California Press.

Majeskog, Dagfinn, Raij, Tuukka & Honkasalo Marja-Liisa (tulossa). *Phenomenology of AVH among Finnish Voice Hearers*.

Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 1962. *Phenomenology of Perception*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Colin Smith. London: Routledge & Kegan.

Nauha, Tero. 2019. Performanssifilosofia – esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofista performanssijateluun. <https://nivel.teak.fi/performanssifilosofiaa/>

Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40.

Poutanen, Aatu. 2015. *Auditory Verbal Hallucinations in the Context of Religious and Mystical Experiences*. Uskontotieteen kandidaattitutkimus. Turun yliopisto.

Raij, Tuukka, Valkonen-Korhonen, Minna, Holi, Matti, Therman, Sebastian, Lehtonen, Johannes & Hari, Riitta. 2009. "Reality of auditory verbal hallucinations." *Brain*, 132 (11), 2994–3001.

Ronell, Avital. 1991. *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia and Electric Speech*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Santanen, Sami. 2018. *Ajatuksen paikka*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York and London: Routledge: Taylor & Francis.

Taylor, Diana. 2003. *Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Aalto.

Virtanen, Pirjo & Honkasalo, Marja-Liisa. 2020. "New Practices of Cultural Truth Making: Evidence Work in Negotiations with State Authorities." *Anthropology of Consciousness*, 31(1): 63–90.

Waldenfels, Bernhard. 2006/2011. *Phenomenology of the Alien*. Evanston: Northwestern University Press.

Waldenfels, Bernhard. 2002. *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*. Frankfurt aM.: Suhrkamp.

Whitaker, David. 1964. *Doctor Who in an exciting adventure with the Daleks*. London: Armada Books.

Woods, Angela, Jones, Nev, Alderson-Day, Ben, Callard, Felicity & Fernyhough, Charles. 2015. "Experiences of hearing voices: analysis of a novel phenomenological survey." *Lancet Psychiatry*, 2 (4), 323–331.

Woods, Angela, Jones, Nev, Bernini, Marco, Callard, Felicity, Alderson-Day, Ben, Badcock, Johanna C., Bell, Vaughan, Cook, Chris C.H., Csordas, Thomas, Humpston, Clara, Krueger, Joel, Laroi, Frank, McCarthy-Jones, Simon, Moseley, Peter, Powell, Hilary, Raballo, Andrea, Smailes, David, & Fernyhough, Charles. 2014. "Interdisciplinary Approaches to the Phenomenology of Auditory Verbal Hallucinations". *Schizophrenia Bulletin*, 40 (4), 246–254.



MARJA SILDE

ESIINTYJÄPERSOONA

Populaarin jälkiä 2000-luvun
teatterinäyttämöllä

Tiivistelmä

Esiintyjäpersoonan on sanottu korvanneen draaman jälkeisessä teatterissa ja postmodernissa esityksessä näyttelijän omaksuman draamallisen henkilöahmon. Monet populaarit esitysmuodot ja niiden epäyhtenäinen dramaturgia eivät ole perustuneet yhtenäisen henkilöahmon esittämiselle. Artikkelissa avataan esiintyjäpersoonan käsitettä ja käytäntöä ja tuodaan esiin, miten käsite on yhteydessä teatterin modernismin problematisoimaan henkilöahmon kriisiytymiseen sekä draama- ja populaariteatterin monisatavuotiseen yhteen kietoutumiseen. Persoonaa lähestytään esityksenä ja osana eurooppalaista ruumiillisen kulttuurin, erityisesti populaarikulttuurin traditiota, jonka esityksiä tai esitysten fragmentteja on tallentunut Diana Taylorin teoretisoimaan *repertuaariin* ja *arkistoon*. Tekstissä analysoidaan Oblivia-esitysryhmän esiintyjyyttä esiintyjäpersoonan käsitteen avulla ja jäljitetään nykyesiintyjän ja esitettävän suhteesta jo modernismin kierrättämiä populaareja vaikutteita, erityisesti kommentointia. Lopuksi tuodaan esiin minkälaisia, osittain modernismin pyrkimyksistä eroavia muotoja, merkityksiä ja tehtäviä populaarista ammentava eleellinen kommentointi saa 2000-luvun näyttämön esiintyjyydessä.

Abstract

It has been argued that in postmodern performance and postdramatic theatre, the performance persona has taken the place of the character played by the actor. Neither are the popular forms of performance and their discontinuous dramaturgy based on dramatic character. In this article, I discuss the concept and the practice of performance persona and shed light on how the term is connected to the hundreds of years' history in which drama theatre and popular theatre have been intertwined. I also explore the concept of character as it is problematised by the theatre's modernists. After that, I analyse the performership of Oblivia performance group through the concept of performance persona by tracing the popular influences, especially the act of commenting, in the relationship between the performer and the performed. Finally, I articulate what kinds of forms, meanings and functions, different from modernism's aim, the act of gestural commenting gets in the performership of the twenty-first century's stage.

Esittävät taiteet sisältävät monia sellaisia esitysmuotoja, joissa esiintyjillä ei välttämättä ole ennalta kirjoitettua henkilöahmoo. Tällaisia ovat olleet muun muassa erillisille ohjelmanumeroille perustuvat populaariteatterin muodot kuten kabaree, vaudeville ja music hall, sekä myös nykyiset populaarit esitysmuodot, kuten stand up tai sirkus akrobaatteineen, jonglööreineen, ilmataiteilijoineen, taikureineen ja klovneineen. Myös 2000-luvun teatterissa esiintyjä on usein luopunut henkilöahmoksi muuttumisesta, transformaatiosta. Henkilöahmon repliikit saattavat olla vain osa näyttelijän ilmaisemaa monimuotoista tekstiä tai henkilöahmoo ei lainkaan ole. Tällaista esiintymisen tapaa on lähestytty *persoonan* käsitteellä ja esiintyjäpersoonan käytäntö on yhdistetty erityisesti postmoderniin esitykseen ja draaman jälkeiseen teatteriin.¹ Tässä kirjoituksessa kysyn, miten 2000-luvun teatterin esiintyjäpersoonaa erityisenä esiintymisen tapana ja esityksenä kantaa jälkiä populaar-

1 Auslander 1996; Lavender 2006.

rin esiintymisen perinteestä? Minkälaisia merkityksiä tai tehtäviä näillä esiintyjäpersoonassa tunnistamillani populaarin jäljillä on 2000-luvun teatterissa? Pohdin kysymyksiä teatterihistoria- ja teoriakirjallisuuden valossa yhdistämällä näiden näkemyksiä ja käsitteitä analyysiini Oblivia-esitystaidekollektiivin kolmen esiintyjän persoonasta.

Johdanto

Populaari on tunnetusti monimerkityksinen, historiallisesti satumanvarainen sekä kontekstisidonnainen termi. Kansanomaiset populaarit esityskäytännöt on yhdistetty muun muassa suulliseen ja ruumiilliseen perinteeseen, kollektiiviseen tai anonyymiin tekijyyteen sekä näyttämön ja katsomon väliseen kommunikaatioon, missä esiintyjä tunnustaa yleisön läsnäolon.² Tällaista esiintymisen tapaa on englanninkielisessä kirjallisuudessa kutsuttu muun muassa presentoivaksi esittämiseksi (presentational acting) erotuksena henkilöahmon representaatiosta. Edellinen korostaa enemmän esiintyvää ruumista, yleisön puhuttelua sekä esiintyjän itsen kaltaista esiintyjyyttä (self-resemblance show) kuin roolin symbolista esittämistä.³

Patrice Pavisin mukaan esiintyjän (performer) käsite ylittää näyttelijän (actor) käsitteen, joka on rajattu puheteatteriin. Esiintyjä terminä sisältää ensinnäkin kaikenlaisen esiintymisen, mitä länsimainen esiintyvä taiteilija (Western artist) voi näyttämöllä toteuttaa, eli äänellisen, eleellisen tai instrumentaalisen suorituksen vastakohtana näyttelijän roolin mimeettiselle representaatiolle ja tulkinnalle. Toisekseen Pavisin mukaan esiintyjä puhuu ja

2 Patrice Pavis ehdottaa *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis* -teoksessaan (1998, 278) populaariteatteri-termin avaamista lähestymällä sitä vastakohtiensa kautta. Populaariteatteri ei ole oppineiden akateemista teatteria, tekstiin perustuvaa ja siitä erottamatonta kirjallista teatteria, hoviteatteria ylemmille luokille eikä porvarillista teatteria kuten melodraamaa tai oopperaa. Se ei myöskään ole proscenium-näyttämön arkkitehtuurille perustuvaa yleisön ja näyttämön erottavaa teatteria.

3 Robert Weimann on kirjassaan *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre* erottanut representaation kuvitteellisen tilan (locus) ja teatterillisen presentaation materiaalisen tilan (platea) toisistaan mutta korostanut niiden kohtaamista ja yhteispeliä Shakespearen aikaisessa teatterissa (Weimann 2000, 98–103).

toimii omasta puolestaan tunnustaen yleisön läsnäolon toisin kuin henkilöhahmoaan representoiva näyttelijä, joka uskottelee, ettei tiedä olevansa vain teatterinäyttelijä.⁴

Populaareilla esitysmuodoilla viitataan tässä kirjoituksessa suureen joukkoon erilaisia eurooppalaisia esityksellisiä muotoja aina katu- tai toriesitysten laajasta temppeujen ja taidon esittämisen kirjosta, pantomiimista, ammattilaisten harjoittamasta *commedia dell'arte*sta tai renessanssin karnevaalien klovneriasta aina 1800-luvun lopun kaupallisiin varieteeviihteen muotoihin, kuten kabareeseen ja music halliin sekä toisen maailmansodan jälkeisiin teknologiavälitteisiin massaviihteen esitysmuotoihin. Populaareilla esitysmuodoilla en siis ensisijaisesti viittaa sellaiseen populaariteatteriin, kuten melodraamaan tai farssiin, joka perustuu kirjoitetun draaman konventioille yhtenäisine henkilöhahmoineen. Tässä kirjoituksessa olen kiinnostunut populaareista esitysmuodoista esiintyjyyden tapojen edelleen välittymisenä sekä populaarien muotojen kierrättämisenä ja hyväksikäyttönä modernissa ja postmodernissa teatterissa. Välittymisen näkökulmasta kansanomaisten populaariesitysten kiinnittyneisyys ruumiilliseen ja oraaliseen kulttuuriin on merkittävää.

Kiinnostuin Oblivia-esitysryhmän esiintymisen tavasta jo 2000-luvun ensimmäisinä vuosina. Havaintoni katsojana oli, että esiintyjät eivät esityksen epäyhtenäistä dramaturgiaa toteuttaessaan missään kohdin pyrkineet muuntumaan henkilöhahmoiksi, esimerkiksi tekstifragmenttien tarjoamaksi minäkertojaksi. Esiintyjät eivät myöskään yksiselitteisesti tavoitelleet esiintyjän itsen autenttiseksi ajateltua esiintuloa. Henkilöhahmon representaation ja esiintyjän itsen presentaation välinen kahtiajako näytettiin ylitettävän sillä, että esitysdramaturgian eri osien esittäminen, vaikka kuinka varioiden ja hienovaraisesti suorittaen, näytti olevan aina esitettyä, tehtyä ja siinä oli etäisyys esiintyjän henkilökohtaiseksi tulkitettavaan olemiseen. Kuitenkin kokemus esityksistä oli emotionaalinen. Esiintyjät tuntuivat hallitsevan yleisöön vaikuttamisen taidon. Katsojakokemukseni oli tuolloin vaikuttunut myös siitä, etten ollut

4 Pavis 1996, 261–262.

nähty suomalaisella teatterinäyttämöllä vastaavan kaltaista esiintyjyyttä. Sen sijaan olin nähnyt sellaista kansainvälisten ryhmien kuin Forced Entertainmentin, Gob Squadin, She She Popin ja Need Companyn esityksiä, joissa esiintymisen tapa vertautui kokemuksessani Oblivian tapaan esiintyä. Nähdäkseni näiden ryhmien esiintyjät rakentavat itselleen esiintyjäpersoonan.

Esiintyjäpersoonan teoretisointia on harjoitettu erityisesti draaman jälkeisen ja postmodernin esityksen konteksteissa ja niissä se on yhdistetty ennen muuta näyttelijän itsen ja henkilöahmon välisen suhteen problematisoitumiseen. Yhtenäisen ja jatkuvan henkilöahmon ruumiillistamista on kuitenkin haastettu ja koeteltu jo modernissa teatterissa ja modernistisessä draamassa. Tarkastelen tarkemmin seuraavan otsikon alla persoonan käsitettä ja sitä, miten näyttelijän ja henkilöahmon välistä suhdetta on problematisoitu ja esiintyjäpersoonaa teoretisoitu teatterialan kirjallisuudessa. Tämän jälkeen tarkastelen esiintyjäpersoonan käsitettä erityisinä esiintymisen tapoina ja ruumiintekniikoina, jotka elävät teatterin käytännöissä kantaen jälkiä oletettavasti myös eurooppalaisten kansanomaisten populaarien esitysmuotojen esiintyjyyden tavoista. Esiintyjäpersoonaa ei ole draaman jälkeisessä eikä postmodernin esityksen kehyksissä kuitenkaan liitetty kansanomaisen populaarin traditioon. Sen sijaan persoona on yhdistetty toiseen populaariin traditioon eli nykyiseen medioituneeseen massaviihteeseen, tässä tapauksessa popartistien esiintymisen tapaan. Pyrkimykseni on tuoda esiin kirjalliseen traditioon kuuluvan tekstilähtöisen draamateatterin, populaarien kansanomaisten esitysmuotojen, modernin teatterin ja medioituneen massaviihteen keskinäinen läpäisevyys suhteessa esiintyjäpersoonan ruumiintekniikoiden arkistointiin ja kierrättämiseen. Tämän jälkeen analysoin Oblivia-esitystaidekollektiivin alkuvaiheen kolmen esiintyjän persoonia tarkastellen esiintyjien tapaa käyttää ruumistaan suhteessa esitettävään, yleisöön, toisiinsa sekä näyttämöidentiteetin luomiseen. Miten ja minkälaisia populaareihin esitysmuotoihin yhdistyviä esiintymisen tapoja Oblivian esityspersonissa ilmenee? Käytän analyysissäni hyväksi jäsenyksiä persoonaa teoretisoineesta kirjallisuudesta sekä David Graverin (1997) erottelua, joka mielestäni soveltuu erinomaisesti juuri draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin esityksen kehyksissä teore-

tisoituun esiintyjyyteen.⁵ Graverilla näyttelijän läsnäolo näyttämöllä tulee esille asetetuksi seitsemässä toisistaan ontologisesti eroavassa ruumiissa: henkilöhahmona, esiintyjänä, etäännytettyinä persoonana, kommentoijana, sosio-historiallisen ryhmän jäsenenä, lihana ja yksittäisten aistimusten paikkana. Graver siis asettaa samalle asteikolle näyttelijän henkilöhahmon ruumiin muiden ruumiiden kanssa haastaen näin perinteistä jakoa, joka asettuisi vain näyttelijän itsen ja henkilöhahmon representaation välille.

Persoonaa on siis teoretisoitu draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin teatterin kehyksissä. Käytän edellä mainittuja käsitteitä vain sellaisen teoretisoinnin yhteydessä, joka sijoittaa itsensä jompaankumpaan kyseiseen kontekstiin. Sen sijaan 2000-luvun teatterilla tai näyttämöllä viittaa väljemmin nykyteatteriin lajityyppinä, jolla on oma, joskin monen näköinen estetiikkansa, kielioppinsa, tuotantotapansa, tekijänsä ja yleisönsä.⁶

Persoonan käsitteestä ja käytännöstä

Sanakirjan mukaan persoona-käsitteen etymologia juontuu kreikankieliseen sanaan *prosōpon* ja tarkoittaa ”se, mikä on katseen vastapäätä” eli ihmisen kasvoja, mistä se on laajentunut tarkoittamaan koko henkilöä, persoonaa. Metaforisesti sana viittaa myös julkisivuun. Patrice Pavisin mukaan antiikin Kreikan teatterissa *persona* oli näyttelijän pitelemä maski tai rooli, joka ei viitannut näytelmäkirjailijan hahmottelemaan henkilöhahmoon. Näyttelijä oli selkeästi erillinen henkilöahmosta ja pikemminkin hahmon toteuttaja (executor) kuin tämän ruumiillistaja ja kykeni erottamaan näyttelemisessä eleen ja sanan toisistaan.⁷ Sanakirjan mukaan latinankielinen *persona* viittaa naamioon, joka saa äänen voimistumaan ja resonoimaan. Tästä se on myöhemmin laajentunut merkitsemään teatterin roolihahmoa.⁸ Re-

5 Kiitän professori Pauliina Hulkkoa siitä, että hän ohjasi minut David Graverin artikkelin pariin.

6 Vrt. Hotinen 2006, 10.

7 Pavis 1988, 47.

8 *Dictionary of Untranslatables* 2004, 11.

nessanssista lähtien länsimaisessa teatterissa henkilöhahmo alettiin identifioida yhä selkeämmin näyttelijään ja siitä kehittyi ihmisyksilön kaltainen autonominen, psykologinen ja moraalinen kokonaisuus, jonka tehtävänä on tuottaa myös katsojassa identifikaation efekti. Persoonana näyttäisi etymologiansa mukaisesti olevan kolmas tekijä näyttelijän ja henkilöhahmon välissä. Persoonan käsitteellä on yhteys teatteriin, näyttelijään, naamioon, henkilöhahmoon sekä myös taitoon saada aikaan vaikutus yleisössään.⁹

Teatterin ulkopuolella persoona on yhdistynyt muun muassa kasvojen ja julkisivun ylläpitämisen ajatukseen eli siihen, kuinka yksilö haluaa muiden näkevän itsensä. Renessanssifilosofi Macchiavellin *Ruhtinas* (1532) edusti aikansa uudenlaista yksilöä, jonka eräänä pyrkimyksenä oli vaikutelman, ”imagon” luominen ja ylläpitäminen. Macchiavellimainen näkemys persoonasta imagona, eli ulkoisen kuvan luomisena ja ylläpitämisenä, on yhdistynyt myös vilpillisyyteen ja teeskentelyyn.¹⁰ Sosiaalipsykologisessa tulkinnassa persoonalla julkisivun ylläpitämisenä on funktionaalinen merkitys sosiaalisissa tilanteissa. Esimerkiksi Erwin Goffmanin mukaan persoona suojaa yksilöä kasvojen menetykseltä ja häpeän tunteilta.¹¹ Persoonan ulkoisen kuvan luomisena ja ylläpitämisenä itsestä on läsnä myös Philip Auslanderin ja Andy Lavenderin, kahden huomattavimman draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin esityksen kontekstissa esiintyjäpersoonaa teoretoineen kirjoittajan kirjoituksissa.

Lavenderin mukaan persoonan käsitteestä onkin tullut vuosittuhannen vaihteen jälkeen keskeinen käsite luonnehtimaan draaman jälkeisen teatterin näyttämöllä olemisen tapaa ja näyttelijän suhdetta

9 Näyttelijä-sanan (actor) monimerkisyisyys on sanakirjan mukaan suhteessa termin teatterilliseen ja retoriseen kaksoisperintöön. Näyttämöllä näyttelijä on henkilö, joka laittaa päälleen ääntä vahvistavan naamion ja representoi täten henkilöhahmon piirteitä. Tässä merkityksessä hänen toimintansa on ensinnäkin passiota, hän on roolinsa asuttama. Mutta näyttelijä on myös oraattori, jonka eleellinen ja äänellinen toiminta on harkittua taitoa/taidetta ja tässä kaksoismerkityksessä henkilöhahmon toiminnalla on vaikutus (effect) kuulijaan (*Dictionary of Untranslatables* 2004, 10.)

10 Jonathan Barishin kirjan *The Antitheatrical Prejudice* (1981, 96–97) mukaan Macchiavellin ruhtinaan päämääränä oli näin kyetä kontrolloimaan vallanpitäjän saamaa vastaanottoa. Tämä herätti omana aikanaan ulkonäön manipuloinnin teatterillisuutta kohtaan tunnettua ennakkoluuloa, sillä muun muassa englantilaiset puritaanit pitivät sitä vilpillisenä totuuden ja todellisen itsen peittämisenä ja harhautuksena.

11 Goffman 1956.

esitettävään. Auslander puolestaan on käsitellyt esityspersonaa (performance persona) amerikkalaisessa postmodernissa esityksessä. Vuonna 1997 kirjoittamassaan kirjassa *From Acting to Performance* Auslander analysoi newyorkilaisen teatteriryhmän, The Wooster Groupin, näyttelijäntyytä persoonan käsitteellä. Hänen mukaansa teatterissa oli 1980-luvulla havaittavissa siirtymä henkilöhahmon esittämistä persoonan esittämiseen. Kyseessä oli teatterillisen mimesiksen uudelleen määrittely ja Auslander yhdisti sen teatterin ja näyttelemisen perusoletuksia purkavaan poststrukturalistiseen käänteeseen. Teatterin ja näyttelijäntyyön perustuksien dekonstruktio oli yhteydessä esiintyjän itsen funktion uudelleen määrittelyyn suhteessa esitykseen.¹²

Auslander käsitteli esityspersonaa eräänlaisena kolmantena entiteettinä näyttelijän itsen ja roolihahmon lisäksi. Hänen mukaansa Brechtillä näyttelijäntyytä jakaantuu näyttelijän itsen ja roolihahmon lisäksi kolmanteen entiteettiin eli näyttelijän persoonaan, joka kommentoi yleisölle roolihahmon toimintaa ja suuntaa huomion näytelmän ideologiseen sisältöön. Persoonaa on Brechtillä positio, josta käsin kommunikoidessaan näyttelijä voi käyttää hyväksi omia kokemuksiaan esimerkiksi luokkaristiriidoista mutta käytännössä persoonassa on fiktionaalinen elementti, joka etäännyttää persoonan näyttelijän henkilökohtaisesta identiteetistä. Käsitys persoonasta kolmantena entiteettinä minimoi teatterillista illuusiota. Auslander huomioi dekonstruktiivisessa luennassaan, että Brecht - kuten Stanislavski ja Grotowski - määritteli näyttelijän itsen esityksen perustaksi, joka edeltää esitystä.¹³ Auslander tulkitsi, että The Wooster Groupin postmoderneissa esityksissä näyttelijöiden itsen sen sijaan ymmärrettiin olevan tehty persoonaa, tekstuaalinen entiteetti, joka ei edellä esitystä, vaan jonka esityskonteksti vasta saa aikaiseksi. Näyttelijöiden persoonaa rakentui paitsi näyttelijän persoonallisista ominaispiirteistä myös erilaisesta autobiografisesta materiaalista sekä siitä, kuinka näyttelijät esityksestä toiseen toivat esiin sen, minkälaisessa vuorovaikutuksessa he olivat toisiin näyttelijöihin

12 Auslander 1997, 6.

13 Auslander 1997, 33.

sekä näyttämöllä että näyttämön ulkopuolella. Ennen muuta persoonatarkoitti sitä, kuinka näyttelijän ”itse” esitetään maailmalle, kuinka näyttelijät haluavat toisten näkevän itsensä. Toisin sanoen näyttelijä oli näyttämöllä ”hypertietoinen” luomastaan julkisesta ”imagesta”, kuten näyttelijä Willem Dafoe asian ilmaisi.¹⁴ Brechtillä näyttelijän omaksuman persoonan avulla oli mahdollista esittää suhde esitettyyn, The Wooster Groupissa persoonan avulla esitettiin suhde muun muassa tekstiin, henkilöhahmoon, toisiin näyttelijöihin ja omaan julkiseen kuvaan. Auslanderille näyttelijän persoona oli aina ainakin osittain fiktiivinen.

Vuonna 2010 Auslander palasi kirjoituksessaan ”On the concept of ‘persona’ in performance” persoonan käsitteeseen ja laajensi tarkastelua popartistien luomaan persoonaan. Hän tarkasteli muun muassa Laurie Anderssonin esiintyjäpersonaa strategiana, joka salli esiintyjän liikkua ja etsiä dialogia taidemaailman ja populaarikulttuurin välillä. Hän huomioi, että useimmissa tapauksissa artistit ovat rakentaneet genrespesifin persoonan. Poikkeamat normatiivisesta, genretyypillisestä persoonasta saavat nekin merkityksensä genrelle erityisestä käyttäytymisodotuksesta. Kontekstisidonnainen käsitys persoonasta on ollut sovellettavissa Auslanderin mukaan myös pitkälti performanssi esiintyjiin ja stand up -koomikoihin. Auslander määritteli tuolloin persoonan esitetyksi identiteetiksi, joka ei kuitenkaan ole fiktionaalinen henkilöahmo eikä representaatio, vaan pikemminkin rakennettu esillepano (presentation) siitä, kuinka esiintyjä haluaa itsensä nähtävän.¹⁵

Henkilöahmon ja näyttelijän suhdetta on kuitenkin problematisoitu Brechtiiä laajemmin ja postmodernismia ennakoiden modernistisessä draamassa. Eleanor Fuchs tuo esiin kirjassaan *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism* (1996), kuinka romantiikan vahvistama käsitys henkilöahmosta paitsi draaman keskeisenä tekijänä myös autonomisena, psykologisoituna yksilönä kyseenalaistetaan modernistisessä draamassa. Fuchs erottaa realismia haastaneessa modernismissa kolme erilaista metodia tai dramaturgista

14 Auslander 1997, 42.

15 Auslander 2010.

mallia - allegorisen, metateatterillisen ja kriittisen - joilla katsojan huomio suunnattiin pois henkilökeskeisyydestä kohti näyttämön ja dramaturgian muita ulottuvuuksia. Ei siis ainoastaan Brecht kriittisen menetelmänsä avulla lyönyt kiilaa näyttelijän ja henkilöhahmon välille halutessaan osoittaa henkilöhahmojen yhteiskunnallisen rakentuneisuuden, vaan myös metateatterilliset ”näytelmä näytelmässä” -dramaturgiat, kuten Pirandellon *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, etäännyttivät näyttelijän roolihahmostaan. Symbolistien allegorinen metodi pyrki tuomaan etualalle henkilöhahmon sijasta idean tai struktuurin, jonka havaitsemista realistisen henkilöhahmon yksilöllinen ja inhimillinen tahto häiritsivät.¹⁶ Etäännytyksessään symbolistit turvautuivat maskeihin tai ei-inhimillisiin esiintyjiin, kuten nukkeihin ja marionetteihin.¹⁷ Fuchsin mukaan modernistinen, erityisesti allegorinen draama ennakoii postmodernismin oletettavaa katsojaa, joka organisoii ja tulkitsee näyttämön kuvioita hajaantuneina havaintoina vailla yhteisesti jaettua viitekehystä.¹⁸ Näyttääkin siltä, että käsiteltäessä postmodernin esityksen persoonaa tulee huomioida jo modernistien problematisoima henkilöhahmon ja näyttelijän suhde sekä katsojan havainnon hajauttaminen. Myöhempänä tuon esiin, kuinka modernistit ammensivat vaikutteita populaareista esitysmuodoista purkaessaan henkilön ja näyttelijän identifikaatiota.

Myös Lavenderin mukaan on epäselvää, onko ero persoonan ja henkilöhahmon välillä mitenkään yksioikoinen. Hän liittää esiintyjäpersoonan esiin nousun draaman jälkeisessä teatterissa tai postmodernissa esityksessä henkilöhahmon käsitteen ja esittämisen problematisoitumiseen ehdottaen, ettei henkilöhahmo ehkä koskaan kuollutkaan, vaan muutti postmodernissa/draaman jälkeisessä teatterissa vain muotoaan. Lavenderin mukaan myös persoona ehdottaa jotain henkilön kaltaista figuuria, joka eroaa esiintyjän normatiivisesta itsestä. Näin siinä on myös aina jotain esitettyä, mihin jo latinankielinen persoonan

16 Fuchs 1996, 21–51.

17 Postmoderni esitys, toisin kuin modernistinen draama, ei kuitenkaan Fuchsin mukaan problematisoi henkilöhahmon antroposentrisyyttä eikä kyseenalaista henkilöhahmoa humanistisena ongelmana, vaan käsittää henkilöhahmon konseptuaalisena ongelmana heittäen peliin moninaisen, ei-jatkuvan, ironisen subjektin (Fuchs 1996, 35).

18 Fuchs 1996, 50.

merkitys naamionakin viittaa. Lavender vertaa persoonaa roolihahmoon siinä, että myös persoona kutsuu esiin ulkoista olemusta, ulkonäköä ja tekemisen tapaa, jotka ovat erilaisia kuin esiintyjän itse.¹⁹

Draaman henkilöahmon representaation kriisiytymisen on postmodernissa esityksessä ymmärretty olevan yhteydessä ontologisten perustojen epäilyyn, mikä on ulottunut myös yksilöllisen identiteetin ja itsen jatkuvuuden ja eheyden kyseenalaistumiseen. Näkökulmasta riippuen henkilöahmo on joko julistettu kuolleeksi tai vähintäänkin huokoisesti rakentuneeksi siten, että itsen idean hajoaminen tulee sen kautta esitetyksi.²⁰ Toisaalta myös henkilöahmon korvaajaksi nimetyn esiintyjäpersoonan on sanottu saaneen henkilöahmomaisia piirteitä. Kuten edellä toin esiin, eri tavoin määriteltynäkin persoona viittaa johonkin tehtyyn, keinotekoiseen eleiden ja esitetyn asenteen rakennelmaan. Persoona kuitenkin kantaa myös joitain henkilöahmolle tyypillisiä attribuutteja, kuten jollain tavalla näyttelijän itsestä/ruumiista eroavaa esiintymisen tapaa.²¹ Lisäksi havainto esiintyjäpersoonasta epäjätkuvana ja moninaisena (henkilöahmona) näyttäisi olevan yhteydessä sellaisiin dramaturgioihin, jotka sallivat katsojan muunnella havainnointitapaansa.

Populaarien esitysmuotojen ruumiintekniikat ja arkistot

Jos persoona on jotain eleellis-liikkeellisesti ilmaistua ja tehtyä ja näin omaksuttua tai opittua, persoonan voi ajatella kuuluvan sekä ruumiintekniikoiden että esityksen piiriin. Diana Taylor on kirjoittanut esityksestä (performance) ja ruumiillisesta kulttuurista (embodied culture) oppimisen, kulttuurisen ja sosiaalisen tiedon varastoimisen eli muistin ja sen eteenpäin siirtämisen näkökulmasta.²² Marcel Maussin mukaan ruumiintekniikat kantavat kulttuurista tietoa siitä, kuinka ruumista käytetään tehokkaasti siten, että jokin

19 Lavender 2016, 108–112.

20 Lavender 2006; Fuchs 1996, 8–9.

21 Vrt. Lavender 2006, 108–109.

22 Taylor 2003, 16–17.

asia tulee suoritetuksi. Ruumiintekniikat ovat kulttuurisidonnaisia, historiallisesti muuttuvia, opittuja ja traditioon kiinnittyviä eli edelleen siirrettäviä.²³ Ben Spatz puolestaan kirjoittaa Maussiin viitaten, että siellä missä puhutaan ruumiillisista tavoista tehdä, suorittaa, esittää jokin asia, viitataan ruumiintekniikoihin.²⁴

Ymmärrän esiintyjän persoonan ruumiintekniikan asiana eli esiintyjän opettelemana ja oppimana taitona muun muassa ottaa näyttämöllä etäisyyttä luonnolliseksi tai itsekseen mieltämästään minän esityksestä. Persoonana on esitys ja osa eurooppalaista ruumiillisen kulttuurin, erityisesti teatterin ja populaarikulttuurin, traditiota, jonka esityksiä tai esitysten fragmentteja on tallentunut niin Taylorin teoretisoimaan repertuaariin kuin arkistoonkin. Repertuaarilla Taylor viittaa ruumiillisen ilmaisun ja tapojen käytäntöihin ja ruumiillistettuun muistiin, kuten oraaliseen kulttuuriin, esityksiin, rituaaleihin, tanssiin, urheiluun, liikkeeseen, laulamiseen. Repertuaariin kuuluville muistin muodoille on ollut ominaista kiinnittyneisyys hetkeen ja ohimenevyys. Tämä ei kuitenkaan Taylorin mukaan tarkoita sitä, että ritualisoitu, formalisoitu tai uudelleen toistettu käyttäytyminen olisi kadonnut, sillä esitykset kopioivat itseään omien rakenteidensa ja koodiensa eli spesifien ruumiillisten käytäntöjensä kautta. Ne ovat jatkuvasti läsnä nykyhetkessä, vaikka käytäntöjen merkitykset voivat sekä säilyä että muuttua.²⁵ Arkistolla Taylor viittaa pysyvien materiaalien kokoelmaan kuten teksteihin, dokumentteihin, rakennuksiin, luihin, karttoihin, videoihin, filmeihin, valokuviin, maalauksiin, piirroksiin. Arkiston arvo, merkitys ja relevanssi voivat muuttua ajan kuluessa johtuen niiden tulkitsemisesta. Repertuaari ja arkisto eivät ole erillään toisistaan, vaan jatkuvassa yhteistyössä keskenään.²⁶

2000-luvun näyttämöllä ilmenevän esiintyjän persoonan ja sen populaariin traditioon liittämisen kannalta Taylorin huomio repertuaarin ja arkiston suhteesta on tärkeä. Eurooppalaisen oraaliseen

23 Mauss 1935/1973, 78.

24 Spatz 2015, 47.

25 Taylor 2003, 17–21.

26 Taylor 2003, 19–21.

ja ruumiilliseen repertuaariin kuuluvan populaarikulttuurin esi-
tystradition ja 1600-luvulla kehittyvän kirjalliseen tekijyyteen
perustuvan draamateatterin suhde kuvaa hyvin repertuaarin ja arkiston
yhtäällä jännittyntä ja toisaalla yhteen kietoutunutta suhdetta.
Varhainen moderni teatteri draamakirjallisuuden nousun myötä esi-
merkiksi Englannissa yhtäältä syrjäytti teatteritaloista ruumiil-
lisen ja oraalisen tradition kautta välittyvät ja improvisaatioon
perustuvat populaarit esitysmuodot ja toisaalta kirjoitti niiden
elementtejä ja hahmoja, kuten klovnit, osaksi draamanäyttämöä.²⁷ Kir-
jalliseen kulttuuriin ja tekijyyteen perustuva draamateatteri siis
osaltaan varastoi ja omi omaan käyttöönsä populaarien esitysmuoto-
jen elementtejä. Merkityksetkin epäilemättä muuttuivat. Esimerkiksi
teatterillisen tradition klovnin improvisaatioon perustuvaa ylei-
sölle kommentointia oli vaikea vallanpitäjien säädellä, sen sijaan
klovnille draamaan kirjoitettuihin vuorosanoihin kyettiin ulottamaan
sensuuri.²⁸ Kirjapainotaidon mahdollistama kirjallisen kulttuurin
merkityksen kasvu sekä keskusjohtoisen valtion vallan kasvu merkit-
sivät näin myös lisääntyvää populaarien esitysmuotojen säätelyä.²⁹
Taylorin mukaan kirjoittaminen ja kirjallinen kulttuuri ovatkin tul-
leet paradoksaalisesti sekä korvaamaan että toisaalta vastustamaan
ruumiillista kulttuuria.³⁰

Eurooppalainen kansanomaisen esiintymisen traditio on välittynyt
meille kuitenkin myös yhä harjoitettujen, todennäköisesti kuitenkin
koreografialtaan ja merkitykseltään muuntuneiden, teatterillisten
ruumiintekniikoiden kautta. Monet populaareihin esitysmuotoihin
liittyvät taidot - kuten jonglööraus, akrobatia tai maski- ja miimi-
näyttelemisen - ovat vielä viime vuosisadan alkuun saakka siirtyneet
eteenpäin etupäässä tiettyjen, niihin erikoistuneiden perheiden ja
sukujen kesken³¹. Andrew Davis on tutkinut, kuinka amerikkalaiseen

27 Vrt. Weimann 2000.

28 Weimann 2000.

29 1600-luvulta lähtien esimerkiksi Ranskassa säädeltiin populaareihin esityksiin erikoistuneiden ryhmien
ja teattereiden mahdollisuutta esiintyä vapaasti (Zarilli 2006, 181–189; Carlson 2006).

30 Taylor 2003, 16.

31 Vrt. Carlson 2006.

burleskiin liittyvät esiintyjän taidot ovat siirtyneet suullisessa ja ruumiillisessa traditiossa eteenpäin. Burleski, kuten suurelta osin myös se eurooppalainen populaarien esitysmuotojen traditio, mihin tässä kirjoituksessa viitataan, on perustunut improvisaatioon ja vain osittain kirjoitettuihin, lähinnä erilaisista skenaarioista koostuviin teksteihin. Useimmat sketsit, niiden hahmot, persoonat, vitsit ja temput siirtyivät kierrätettäväksi suoraan näyttämöltä. Toiset esiintyjät näkivät ne, omivat ne käyttöönsä ja yhdistelivät niitä omilla tavoillaan siirtäen ne sitten oman viihteellisen esitysmuotonsa (ei välttämättä burleskin) osaksi.³² 1900-luvun kuluessa monet esiintymisen tekniikat ovat tulleet osaksi institutionaalistunutta eurooppalaista fyysisen teatterin koulutusta.³³ Populaarien esitysmuotojen ruumiintekniikoita on kierrätetty myös teatteriesitysten sisällä. On tunnettua, että esimerkiksi sellaiset teatterin modernistit kuten Meyerhold, Copeau, Craig, Piscator ja Brecht esityksissään hyväksikäyttivät ja näin tehdessään tietysti muunsivat, säilyttivät ja edelleen siirsivät kansanomaisen populaariteatterin ruumiintekniikoita sekä sen näyttämöllisiä muotoja ja niihin liittyviä merkityksiä. Muun muassa heidän kauttaan on välittynyt tai vahvistunut näkemys siitä, että populaarit ruumiintekniikat tarkoittavat myös taitoa luoda ja esittää etäännytetty suhde näyttelijän itseensä/ruumiiseen.³⁴

Brechtin näyttämöllä käyttämiä etäännytyksen tapoja on tunnetusti yhdistetty populaariteatteriin ja sen gestiseen perintöön. Brechtin tiedetään olleen kabareen suuri ystävä ja innokas katsoja. Eepin teatterin dramaturgia oli saanut vaikutteita kabareelle, kuten muillekin varietee-teatterin muodoille, ominaisesta episodimaisesta rakenteesta. Kabareen esiintyjän esitetty persoona, joka on sekoi-tus esiintyjän itseä ja tehtyä show-persoonallisuutta, heijastui

32 Davis 2011, 1–16.

33 Kts. esim. Evans 2003.

34 Kuten tunnettua populaarien esitysmuotojen elementtejä ovat toki hyödyntäneet ja kirjoittaneet osaksi näytelmiään myös draamakirjailijat ennen modernismia, kuten Jonson, Shakespeare, Goldoni ja Molière, vain joitain mainitakseni.

Brechtin eepisessä näyttelijässä tämän kommentoidessa näyttämöhahmoaan tai esityksen ideologista maailmaa.^{35 36}

Ainakin osittain myös modernistinen draama, kuten Pirandellon ”näytelmä näytelmässä” tai ”henkilö henkilössä” -tyyppiset dramaturgiat, ammensivat populaarista commedia dell’arte -perinteestä.³⁷ Näytelmässä *Kuusi henkilöä etsii tekijää* henkilöiden funktio rooleina vertautuu commedian maskeihin. James Fisherin mukaan Pirandellon teatrikalismissa todellisuus ei piilotellut maskin takana, vaan kaikki oli naamiota.³⁸ Ajatus, ettei naamioiden takana ole mitään todellisempaa, aavistelee postmodernia ajattelua. Myös modernistien allegoriset draamat, joissa henkilöahmo niin ikään kahdentuu saavutettavaan ja etäännytettyyn (yksilölliseen ja ikuiseen), ovat Fuchsin mukaan inspiroituneet keskiaikaisista mysteerinäytelmistä.³⁹ Lisäksi esimerkiksi Beckettin näytelmien henkilöahmoista on tunnistettu sirkusklovneriasta tunnetun parivaljakon eli valkoisen klovnin ja Augustin suhteen vaikutus.⁴⁰ Teatterin modernistien omaksumat populaarit vaikutteet ovat eräs esimerkki Taylorin mainitsemaasta representaation systeemistä, joka pitää populaareihin esitysmuotoihin liittyviä ruumiillisia tekoja, tekniikoita ja käytäntöjä jatkuvassa toistamisen ja kierrättämisen tilassa.⁴¹

Lisäksi populaarien esitysmuotojen tapoja käyttää ruumista on kierrätetty populaariteatterien omissa muodoissa, kuten vaudevilllessa, music hallissa sekä kabareessa, mistä ne siirtyivät Hollywoodin studioille ja televisioon.⁴² Eräs tunnetuimpia esiintyjä-

35 Price 2016.

36 Brechtin tiedetään omaksuneen müncheniläiseltä kabaree-esiintyjältä ja klovnilta Karl Valentinilta käsityksensä gestiikan merkityksestä ja näyttelijän etäännyttämistä roolista. Valentin esitti materiaalsina fyysisesti kirjallisen sijaan ja hämmensi rajaa esittämisen ja ei-esittämisen välillä (Calandra 2003).

37 Elinor Fuchsin (1996, 34) mukaan Pirandellon kyseisestä näytelmästä ja sen henkilöiden yhtäällä saavutettavasta, toisaalla etäännytetystä muodosta ammentavat niin Beckett, Müller kuin Handkekin.

38 Fisher 1992, 498.

39 Fuchs 1996, 37.

40 Mm. Varró 2010.

41 Taylor 2003, 21.

42 Esimerkiksi melodraama ja farssi siirtyivät näyttämöiltä Hollywoodin studioille ja televisioon, sillä niiden populaarit hahmot ja juonirakenteet kiinnostivat yritys-sponsoreita, osakkeenomistajia ja sijoittajia. Schechter 2003, 6.

persoonan ilmentymiä on Buster Keatonin ”Stoneface”. Etäännytetty suhde esiintyjän itseen on siis läsnä myös medioituneen populaarin muodoissa, ennen kaikkea popartistin tai -tähten esiintymistavassa. Taylor muistuttaa, että visuaalinen ja digitaalinen media toimivat usein yhteistyössä repertuaarin ja arkiston kanssa esimerkiksi ruumiintekniikoiden eteenpäin siirtämisen ja välittämisen systeeminä.⁴³

Pyrkimykseni on tarkastella, kuinka Oblivian esiintyjien esiintymisen tapa tulee osaksi populaarin re-presentaatiota, joka tekee ruumiilliset tavat olemassa olevaksi nykyhetkessä. Tarkastelemani Oblivian 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen esitykset voinee sijoittaa postmodernin esityksen tai draaman jälkeisen teatterin osaksi. Postmodernismin suhdetta historiaan ja arkistoihin on lähestytty muun muassa parodian, pastissin, lainauksen ja appropriatian käsitteillä, jotka viittaavat muun muassa eri aikakausien tyyliuuntien sekoittumiseen sekä historiallisten taideteosten irrottamiseen ideologisista yhteyksistään sijoittamalla ne uuteen kontekstiin. Usein postmoderni taide on nähty ironisena kommenttina modernin hierarkkisoiville ajattelutavoille. Näin sen on nähty purkavan valtaan liittyviä kysymyksiä. Analysoimieni esimerkkien kautta pohdin lopuksi myös sitä, miten populaarien esitysmuotojen arkistosta ja repertuaarista ammentavan esiintyjäpersoonan eleet ovat 2000-luvulla suhteessa valtakysymyksiin ja miten ne eroavat modernin teatterin uudistajien tavoista käyttää populaareja keinoja.

Draaman jälkeiseen ja populaariin kontekstiin asettaminen: Oblivia - cool fun?

Yhdistän Oblivia-ryhmän esiintymisentavaltaan samansukuiseksi muun muassa sellaisten ulkomaisten ryhmien kuin Forced Entertainmentin (Englanti), She she popin (Saksa) tai Gob Squadin (Saksa ja Englanti) kanssa. Näiden ryhmien töille on postmodernien esitysten tavalla ominaista intertekstuaalisuus, usein intermediaalisuus, ja ne olettavat yleisöltä moninaista kompetenssia tulkita esityksiä. Lehmann viittaa

43 Taylor 2003, 21.

näihin ja näiden kaltaisten ryhmien töihin ja esiintyjyyteen otsikolla ”cool fun”. ”Cool” tarkoittaa Lehmannille emotionaalisuuden muotoa, missä kaikki tunne-elämykset esitetään lainausmerkeissä. ”Fun” tarkoittaa hänellä esitysten taipumusta parodiaan, mikä puolestaan viittaa intertekstuaalisuuden erityiseen muotoon. Tällöin myös yleisön tulisi tunnistaa siteerattavat kohteet. Lisäksi Lehmann kirjoittaa ryhmien saavan usein innoituksensa televisio- tai elokuvaviihteen malleista, splattereista, mainoksista, popmusiikista. Esityksistä harvemmin löytyy draamallista tarinaa, pikemminkin yksittäisiä tilanteita. Lisäksi esitykset ovat yleisöön suuntautuneita.⁴⁴ Nähdäkseni Lehmann implisiittisesti liittyy ryhmät populaarien muotojen ja tekniikoiden hyödyntäjiksi. Emootioiden esittämisen lainausmerkit viittaavat etäisyyden ottoon esiintyjäryhmissä koetuista emootioista. Parodia on niin ikään etäisyyden ottoa, joka useimmiten saa liioittelun muodon ja edellyttää yleisöltä siis tekstien tuntemusta. Kuten Lehmann itsekin toteaa, tämän kaltainen yleisön teatterillistaminen kommunikaation tapana on ollut tyypillistä kabareelle ja komedialle.⁴⁵ Toisekseen ryhmät ammentavat nykyisistä viihteen ja mainosmaailman moninaisista muodoista. Kolmanneksi esitysten epäyhtenäinen dramaturgia on ominaista monille populaareille esitysmuodoille.

Oblivia-ryhmän esityksille on ollut tyypillistä esiintyjäntyön ammentaminen esimerkiksi stand up -komiikan kaltaisesta tai yksittäisille ohjelma numeroille perustuvien esitysten tyylistä, missä esiintyjä suuntaa esittämisensä usein suoraan katsomolle. Esityksille on myös tyypillistä epäyhtenäinen dramaturgia, jonka materiaalin järjestyksessä ja etenemisen logiikassa lomittuvat esiintyjien yksilöllisesti ja yhdessä suorittama liikkeellinen koreografia, eleet ja puhuttu teksti. Tekstifragmentit ammentavat muun muassa tunnustuksellisen monologin traditiosta (olematta tunnustuksellisia), tarinankerronnan traditiosta sekä avantgardelle tyypillisestä, yksittäisten lauseiden tai sanojen toistoista, sloganeista. Teksti tuotetaan kollektiivisesti improvisoiden. Tapa puhua ja eleellis-liikkeellisesti esittää suoraan yleisölle tekstin palasia

44 Lehmann 2009, 209-211.

45 Lehmann 2009, 211.

on näyttämötoiminnan keskiössä. Palasia voi sitoa höllästi yhteen esityksen aihe, kuten populaarikulttuurin mekanismit ja eleet; tässä suoritus ja efektiivisyys (*Entertainment Island 1*), postmoderni menneenä epookkina; toiveiden, muistojen ja unohtamisen merkkeinä (*Museum of Postmodern Art 1*) tai draamalle keskeisten halujen ja tahojen konfliktit; tässä kolmiodraama (*Super B*).

Oblivia-esitysr ryhmän perusti Annika Tudeer vuonna 2000 Helsingissä. Vuodesta 2000 lähtien mukana ovat olleet myös Anna Krzystek sekä Timo Fredriksson. He kaikki ovat/olivat myös ryhmän esiintyjiä. Anna Krzystek menehtyi tapaturmaisesti vuonna 2017. Helsingiläisen Tudeerin tausta on tanssissa ja esiintymisessä, Glasgowsta lähtöisin oleva Krzystek oli tanssija, esiintyjä sekä koreografi, suomalaisen Fredrikssonin tausta on musiikissa; hän toimi aiemmin klassisen musiikin pianistina. Tarkastelen esiintyjäpersoonia ja niiden suhdetta populaareihin esittämisen tapoihin vuosien 2010-2013 välisenä aikana kolmen esitystaltioinnin avulla. Nämä ovat *Entertainment Island 1* (ensi-ilta 2010), esitystaltiointi 2012, *Museum of Postmodern Art 1* eli MOPMA (ensi-ilta 2012), esitystaltiointi 2013 ja *Super B* (ensi-ilta 2013), esitystaltiointi 2013. Olen myös itse nähnyt esitykset aikanaan "livenä". On huomattava, että Oblivia-ryhmässä on toiminut ennen ja jälkeen tarkasteluajanjaksoni muitakin esiintyjiä.

Persoonien analyysi

Olen lähestynyt esitystaltiointeja aluksi fenomenologisesti kiinnittäen huomiota siihen, kuinka kunkin esiintyjän esiintymistapa havainnolleni ilmenee. Lisäksi olen tarkastellut esiintyjien tekemisen tapoja, eleitä, ilmeitä, liikkeitä, toimintoja assosioiden niitä teatterillisiin, etenkin populaareihin konventioihin. Esiintyjäpersoonia kuvaan ja analysoin käyttäen hyväksi aiemmin esittelemiäni persoonaan yhdistettyjä näkemyksiä ja piirteitä. Itse esityksiä en analysoi enkä kuvaa tässä kuin niiltä osin, kun niiden rakenne tai jokin erityinen esitystekijä vaikuttaa persoonan analyysiin.

Tarkasteltuani esitystallenteita huomioin, että kaikkien kolmen esiintyjän esiintyjäpersoonassa näyttäytyy esityksestä toiseen jatkuvia ja samankaltaisina pysyviä piirteitä. Esiintyjät eivät vaihda

vaatetusta kesken esityksen. Kaikissa kolmessa esityksessä heillä on erilaiset mutta aina yksinkertaiset yksiväriset housut ja t-paita sekä kengät ja meikittömät kasvot.

Timo Fredrikssonin esiintyjäpersoona

Super B -esityksen alussa, kun yleisö vielä istuu pimeässä, se kuulee Timo Fredrikssonin kieliasultaan moitteetonta mutta artikulaatioltaan kömpelöä, ei-natiivin englanninkielistä puhetta kaiuttimista. Esiintyjä etsii tietä näyttämölle. Fredrikssonin valitsema tapa artikuloida englantia korostetun suomalaisella aksentilla on esiintyjän persoonan rakentumisen kannalta olennainen, se on pysyvä ja jatkuva piirre esityksestä toiseen. Englannin kieli on ollut kansanvälisen Oblivia-ryhmän esityskieli koko sen olemassaoloajan.

Puhetapa on hitaanpuoleinen ja rento. Fredrikssonin ulkoinen näyttämöhäbitus pysyy niin ikään samankaltaisena tarkastelemissani esityksissä, hieman eteenpäin kumartunut ylävartalo ja pää Fredrikssonin liikkuesssa ovat esiintyjäpersoonalle tunnusomaisia. Selkeä mutta ei sulava, vaan pikemminkin hieman jäykkä käsivarsien ja kämmien elehdintä rytmittää ja jaottelee puhetta ja eleitä. Fredrikssonin esiintymisentapaan kuuluvat kuitenkin myös nopeat liikkeelliset rytminvaihdokset.

Entertainment Island 1 -esityksessä Fredrikssonin näyttämöhahmoa kutsutaan Timoksi. Fredrikssonilla on esityksessä myös ammatteihin liittyviä tehtäviä tai rooleja, kuten valmentaminen. MOPMA-esityksessä hänellä on muun muassa tunnustuksellisen monologin traditioon yhdistyvää minämuotoista kerrontaa. *Super B* -esityksessä Fredrikssonin esittämää hahmoa kutsutaan välillä nimillä Jean-Luc ja Jürgen, ja tällöin esityksen muut esiintyjät kohdistavat häneen haluavia, kaipaavia ja omistavia eleitä. Väliin Fredrikssonin hahmoa kohdellaan yhtenä kanssaesiintyjänä vailla Jean-Luciin tai Jürgeniin liitettyjä attribuutteja. Fredrikssonin ulkoinen näyttämöhäbitus ja tapa toimia säilyvät samankaltaisina läpi kolmen esityksen kulun. Näkemilleni kolmelle Oblivian esitykselle on tyypillistä, että esiintyjä kutsutaan heidän omalla etunimellään tai heitä voidaan kutsua tai heihin voidaan viitata myös jollain toisella nimellä.

Katsoja havaitsee esiintyjäpersoonaa moniselitteisenä ja jokaisessa esityksessä ja kunkin esityksen sisällä erilaisissa havainnon moodeissa; välillä havainto keinuu Fredrikssonin todelliseksi itseksi tulkitun ja fiktiiviseksi tulkitun Timon välillä. Kömpelöys ja puhetapa tulevat tulkituksi autenttisuutena ja vilpittömyytenä muun muassa esiintyjän elämäkertaa vasten; Fredrikssonhan ei ole taustaltaan näyttämötaiteilija. Fiktiivinen Timo tulee etualalle, kun havainto poimii eleet, puhetavan ja liikkeitä tehtyinä, liioiteltuina, tarkoituksellisen amatöörimäisinä. Tällöin persoonassa häivähtää tarkoituksellinen kansanomaisuus. Väliin kaksoiskatse syrjäytyy ja tällöin etualalle hahmottuu persoona, joka näyttäytyy itsensä kanssa identtisenä kaikissa tehtävissään, toiminnoissaan ja nimetyissä roolihahmoissaan. Tässä havainnon moodissa ei havaita eroa esiintyjän itsen ja fiktiivisen näyttämöhahmon välillä. Jäljellä on persoona eräänlaisena naamiona, mikä näyttäytyy läpinäkymättömänä. Sen tunnusomaisin piirre on teatterillisen tekemisen tavan hiomattomuus aina karkeatekoisuuteen asti.

Fredrikssonin esiintyjäpersoonalla on yhtymäkohtia Auslanderin kuvailemaan persoonaan, joka on vailla perustaa ja totuutta (ei mitään näyttelijän todellista itseä perustana). Kuten Auslanderin kuvailemat The Wooster Groupin persoonat, myös Fredrikssonin persoona on teatterinäyttämön ja näyttelijäntyön historian ja konventioiden koettelemisen ja uudelleenjärjestelemisen aikaansaamaa. David Graverin jaottelussa *kommentoija* tulkitsee ja kommentoi näyttämön historiaa ja konventioita yleisölle. Tällainen kommentointi ammentaa Graverin mukaan meneillään olevasta kulttuurisesta tavasta artikuloida taidetta.⁴⁶ Tulkitsekin, että Fredrikssonin persoonan moniselitteisyys on postmodernin esityksen (ja diskurssin) synnyttämää, mutta sen rustiikkinen eli hiomaton ja hieman kömpelö sävy puolestaan ovat myös postmodernin näyttämön konventioiden kommentointia. Palaan tähän asiaan myöhemmin pohtiessani populaarin jälkiä Oblivian näyttämöllä.

46 Graver 1997, 225.

Anna Krzystekin esiintyjäpersoona

Anna Krzystekin persoona rakentuu kolmessa esityksessä selkeimmin läpinäkymättömäksi ja läpeensä tehdyksi, vailla katsojan kaksoishavaintoa ja tulkintaa todellisesta itsestä ja roolihahmosta. Krzystekin läpinäkymättömän esiintyjäpersoonan tunnusomainen piirre on tähteys.

Anna Krzystek on ryhmän ainoa englantia äidinkielenään puhuva esiintyjä. Moninainen tapa käsitellä tekstiä: suunnata ja rytmittää sitä, vaihdella puheen nopeutta, äänen korkeutta, sävyä ja volyyymia on Krzystekin esiintyjäpersoonalle ominaista ja se toistuu kaikissa katsomassani kolmessa esityksessä. Persoonan kautta tulee esitetyksi suhde sellaiseen tekstin kielelliseen, liikkeelliseen ja eleelliseen esittämisen tapaan, joka alleviivaa esiintyjän taitoa ponnistelemtomana sulavuutena. Graverin jakoa hyödyntäen tulkitseen, että Krzystekin persoonassa etualalle nousee *esiintyjän ruumis*. Esiintyjän ruumiilla on näyttämöllistä arvovaltaa, jonka perustana ovat hänen taitonsa hallita yleisön huomiota ilmaisullaan ja asettautua huomion keskipisteeksi.⁴⁷ Krzystekin persoonassa yhdistyykin suurten, hallittujen eleiden diivamaisuus ja hieman aggressiivinen, ”Pikku Myyn” kaltainen suoraan puhuja. Diivamaisuuteen yhdistyy myös karismaan liitettyjä piirteitä kuten hallinta, itsevarmuus ja nautinto katseiden kohteena olemisesta. Krzystekin tehty, taidokas persoona on myös eräänlaista poseeraamista eli vaikutelman luomista ja vaikutuksen tekemistä yleisöön sekä toisiin esiintyjiin. Näin sillä on yhtymäkohtia Auslanderin määrittelemään popartistin persoonan imageen.

Kolmesta esiintyjästä Krzystekin persoona näyttäytyy minulle selkeimmin naamiona; tehtynä, siis keinotekoisena ja läpinäkymättömänä siten, että en katsojana tulkitse havaintoani esiintyjän ruumiista autenttisuuden diskurssin kautta. Aiemmin toin esiin Lavanderin epäilyn, onko henkilöahmon representaatio sittenkään kuollut postmodernissa esityksessä. Auslander puolestaan esitti, että persoona on esitetty, tehty identiteetti, ei fiktionaalinen henkilöahmo eikä representaatio, vaan pikemminkin rakennettu esillepano (presentation) siitä, kuinka esiintyjä haluaa itsensä näyttämöllä nähtävän. Tulkitseen

47 Graver 1997, 224.

Krzystekin persoonan olevan juuri esitetty identiteetti ja esillepano, jolla tehdään vaikutus yleisöön. Tulkitsen, että Oblivian postmodernin esityksen kontekstissa se on myös ironinen kommentti viihteeseen ja viihdyttämiseen kulttuurisena dominanttina myöhäiskapitalistisessa logiikassa. Populaarin ja taiteen suhteeseen palaan vielä tuonnempana.

Annika Tudeerin esiintyjäpersoonaa

Annika Tudeerin esiintyjäpersoonan ilmaisullinen skaala on laaja; se ulottuu havainnossani toteavasta, vakavasta ja vähäeleisestä esittämisen tyylistä aina groteskisti ruumiillistettuihin eleisiin ja liioiteltuihin, ironisiin äänenpainoihin. Vilpitön, innostunut, hämmentynyt, hurmioituneen lapsenomainen ja ruumiinsa likoon pistävä tapa esittää tekstiä ja koreografioituja liikkeitä saa rinnalleen itsetietoisien, ikääntyvän naisen lihallsuudesta ammentavia groteskeja eleitä ja äännähdyksiä. Tudeerin esiintyjäpersoonaa tarkastellessa korostuu havainto vilpittömyydestä, mikä paradoksaalisesti yhdistyy tehtyyn ja liioiteltuun.

Havainnoin Tudeerin persoonassa ensinnäkin vähäeleisyyttä, joka luo minulle tunteen esiintyjän vilpittömyydestä. Tulkitsen, että esiintyjäpersoonaa tarkoittaa sitä, miten toimii eli sisäinen on yhtä ulkoisen kanssa. Tämä näyttäytyy vastakohtaisena vaikutelman antamiselle ja imagon luomiselle. Toisaalta havaintoni poimii esiintyjäpersoonan tekemisen tavassa liioiteltuja, ylettömiä eleitä, jotka tulkitsen tarkoituksellisesti tehdyiksi. Vilpittömyys on perinteisesti erotettu teatterillisestä tai esityksestä. Silti vilpittömyyden on ymmärretty tulevan esille ruumiillisesti; tekoina, toimintana, merkkeinä.⁴⁸ Näyttää yhtäältä siltä, että Tudeer pistää itsensä likoon eli tekee tosissaan esimerkiksi ponnistusta, kestävyyttä ja taitoa vaativia liikkeitä. Toisaalta hän kuitenkin liioittelee niiden aikaansaamia vaikutuksia ruumiissaan. Esimerkiksi *Entertainment Island 1* ja *Super B* -esityksissä Tudeerin tapa suorittaa liikkeellisiä koreografioita ja samanaikaisesti esittää esimerkiksi jodlausta tai pääs-

48 Van Alpen & Bal 2009.

tää suustaan ähinöitä ja murinoita ja vääntää kasvojaan irvistykseen tai läiskii kämmenillään reisiään, takamustaan ja vatsaansa yhdistyvät paitsi liioitteluun, myös groteskiin. Tulkitsen, että Tudeerin esiintyjäpersoonaa luonnehtii tehty vilpittömyys groteskeja sävyjä saavan ruumiillisuuden keinoin.⁴⁹ Lavenderin mukaan vilpittömyys ei tarvitse käsitystä esiintyjän sisäisestä, autenttisesta itsestä tulla kseen koetuksi vilpittömyytenä. Vilpittömyys (autenttisuus, tosi itse) on efektin asia.⁵⁰ Esiintyjä tekee esittämisen strategioillaan - tässä groteskillä ruumiillisuudellaan ja sen teoilla ja toisaalta vähäeleisyydellään - vilpittömyyden vaikutuksen katsojaan. Tarkennan groteskin käsitettä Tudeerin esiintyjäpersoonan analyysiin liittyen vielä myöhemmin.

Kaikille kolmelle esiintyjäpersoonalle on yhteistä se, että niiden esittämisen strategia on ”cool” Lehmannin sanalle antamassa merkityksessä. Eli esiintyjät eivät transformoidu toiseksi ja koe esiintyjäpersoonina näyttämöllä jonkun toisen (kirjoitetun henkilöhahmon) passioita, tunteita. Jos näyttelijä-sana jakaantuu kahtia teatterilliseen ja retoriseen perintöön, kuten aiemmin toin esiin, niin Oblivian persoonat yhdistyvät pikemminkin oraattoriin, joka ei ole naamionsa täydellisesti kaappaama kuten osaansa sulautuva näyttelijä, vaan esiintyjä, joka kykenee säätelemään vaikutustaan ja tekemään vaikutuksen katsojan kokemukseen.

Esiintyjäpersoonat kommenttina ja teatterin populaarit juonteet

Yhteistä kaikille Oblivian esiintyjäpersoonille on läsnäolo Graverin määritelmän kaltaisena kommentoijan ruumiina. Graverin mukaan

49 Ernst Van Alphen ja Mieke Bal tuovat esiin kirjassaan *The Rhetoric of Sincerity*, että perinteisesti vilpittömyyden ideaali on viitannut sisä- ja ulkopuolen, yksityisen ja julkisen vastaavuuteen ja ollut teatterillisuuden (esimerkiksi liioittelun, speaktaakkelin, mimeettisen epäautenttisuuden) käsitykselle vastakkainen. Se on kuitenkin kiinnittynyt ruumiiseen ja ruumiin merkkeihin implikoiden sisäisen ja ulkoisen jatkuvuutta. Mieke Bal korostaa vilpittömyyden kiinnittyneisyyttä esitykseen (performance) ja teatterilliseen, joka hänelle tarkoittaa toden ja valheen/väärän eron horjuttamista. Vilpittömyys on Balille tekemisen, ei olemisen asia (Bal 2009).

50 Lavender 2016, 112.

näyttelijän läsnäolon ymmärtäminen näyttämöllä yhtäaikaan representaationa ja presentaationa on kulttuurihistorian kontekstualisoimaa ja näyttelijä voi tulkita ja kommentoida tätä traditiota kuin myös esitykseen historian kuluessa liitettyjä konventioita.⁵¹ Toisin sanoen esiintyjä voi leikitellä esiintymisen eri moodeilla käyttäen hyväksi teatterin monimuotoista diskurssia. Tulkintani mukaan Oblivian esiintyjäpersoonat kommentoivatkin erilaisilla persoonansa liittyvillä etäisyydenoton tavoillaan (hiomattomuus, tähteys, groteski ja vähäeleisyys) sekä teatteriin liittyviä konventioita että esitystensä laajempia kulttuurisia aiheita sekä teemoja. Persoonien voidaan tulkita myös itsessään olevan kommentti teatterin konventioille ja diskursseille, kuten representaation mekanismeille, autenttisuuden ja toden diskursseille ja käytännöille.

Kommentointi esityksen maailmasta ulos astumisena (kuten Brecht ja Pirandello, *commedia dell'arte*) tai siihen kuulumattomuutena (kuten teatterillisen tradition klovni) on osa teatterin historiallista konventiota. Koska kommentoijan funktio on esittävä ja kommentoijan näyttämö on platea eli näyttämö näyttämönä, on esimerkiksi teatterillisen tradition tai sirkustradition klovni usein inspiroinut niitä modernisteja, jotka haastoivat dramaturgian ja henkilöhahmon yhtenäisyyden. Brechtillä vieraannuttaminen palveli myös teatterin didaktista funktiota.⁵²

Oblivian esitysten funktio ei ole yleisöään kasvattava eikä esiintyjäpersoonien kommentointi ole osoittelevaa. Kommentointi - tai pikemminkin esiintyjäpersoonan eleellinen rakentuminen kommenttina - on tulkintani mukaan kuitenkin Oblivian esiintyjäpersoonien tärkeä funktio. Se on jonkinlaisen särön, häiriön, vierauden, etäännytyksen luomista ja (itse)tietoisuuden tuomista yhtäältä esityksen maailmaan ja sen teemoihin, toisaalta viittaamaan yksittäistä esitystä laajemmin draama- ja populaariteatterin konventioihin ja historiaan, viihteeseen sekä myös draaman jälkeisen teatterin konventioihin ja diskursseihin.

51 Vrt. Graver 1997, 225.

52 Price 2016, 58-59.

Klovnin vieraus osana esiintyjäpersoonaa

Teatterillisen tradition klovni ammentaa kommentointinsa esityksen esittävästä funktiosta, joka ei kommunikoi yleisölle merkkien tai representaatioiden kautta, vaan näyttämön reaalisten suoritusten, fyysisen eleellisyyden, itseviittaavan toiminnan ja koetun tapahtuman kautta. Teatterillisen tradition klovni kommentoi parodioiden esitysmailmaa sekä esimerkiksi sosiaalisesti hyväksytyjä tapoja sekä auktoriteetteja.⁵³ Richard Preissin mukaan jo varhaisen modernin teatterin klovnit olivat koomisia ja tavoiltaan karkean kömpelöitä. He olivat vieraita metropolielämän tavoille, sen sosiaalisille suhteille ja kielen nyansseille mutta tarpeeksi älykkäitä kommentoimaan niitä. Klovnit olivat myös vieraita näytelmän maailmalle ja omassa elementissään kommentoیدessaan tätä vierautta.⁵⁴

Tulkintani mukaan Timo Fredrikssonin esiintyjäpersoonassa häivähtää klovnin vierauteen viittaava esittämisen tapa. Se ilmenee englanninkielisen puheen aksentin, mutta myös eleiden ja liikkeiden suorittamisen liioiteltuna hiomattomuutena ja kovaäänisyytenä. Tulkitsen Fredrikssonin esiintyjäpersoonan esiintymisentapaan liittyvän hiomattomuuden ensinnäkin kommenttina myöhäiskapitalismin logiikan tavalle määrittää tehokkaan esityksen funktioksi viihdyttämisen. Tämä on osa muun muassa *Entertainment Island* -trilogian tematiikkaa. 2000-luvun viihdeteollisuus suosii professionaalisuutta, taitoa, sulavuutta, virtaviivaisuutta, siis virtuoosia. Tällaiselle maailmalle Fredrikssonin esiintyjäpersoonaa on vieras. Toisekseen en vältty tulkitsemasta persoonaa myös kommenttina draaman jälkeiselle teatterille tai postmodernille esitykselle, joiden kehyksessä Fredrikssonin persoona - ainakin näennäisesti - esittää vierautensa myös yltiöälyllisen kompetenssin ja vakavasti otettavuuden vaatimuksille. On mahdollista tulkita, että Fredrikssonin esiintyjäpersoonaa on klovnin tapaan vieras myös kansainvälisen professionaalisen verkostoitumisen - oletetusti tai todellisesti - edellyttämille sulaville ko-

53 Erään näkymän kommentointiin ovat avanneet sellaiset historioitsijat, jotka yhdistävät esiintyjän tekijyyden klovnin kommentointiin, sen suoraan, leikilliseen ja viihdyttävään kontaktiin yleisön kanssa. Kts. Weimann 2000; Johnson 2003; Preiss 2014; Wiles 1987.

54 Preiss 2014, 6-7.

reografioille ja kielen lausunnan nyansseille. Esiintyjäpersoonassa on häivähdys klovniin mukaista anarkistista asennetta, omiin käsiin otettua jokamiehen oikeutta tunkea kyselemättä mukaan muokkaamaan taidetta ja kulttuuria, sen dominantista logiikasta piittaamatta.⁵⁵

Esiintyjäpersoonaa tähtenä ja teatterin populaarit juonteet

Kuvailin aiemmin Anna Krzystekin esiintyjäpersoonaan liittyvän erityistä taidokkuutta käsitellä tekstiä ja suorittaa koreografioitua liikettä. David Graver luonnehtii tällaista esiintymisentapaa ominaiseksi esiintyjälle (performer). Hän liittää esiintyjän ruumiiseen yhdistyvän taidokkuuden populaareihin esitysmuotoihin. Tori- tai kateatterit ovat edellyttäneet esiintyjältä taitoja, joilla kiinnittää yleisön huomio.⁵⁶ Krzystekin persoonassa on myös Graverin määrittelemän etäännytetyn persoonan (personage) piirteitä. Tällaisia ovat Krzystekin esiintyjäpersoonaa kuvaavat diivamaiset tähteyteen kiinnittyvät suuret ja tilaa ottavat eleet. Graver liittää käsityksensä etäännytetystä persoonasta lähinnä roolihahmoa näyttelevään tähtinäyttelijään, jonka sisäiseen ruumiiseen katsoja assosioi kuuluvaksi näyttelijän julkisen autobiografian, median tarinat ja kuvat ja ulkoiseen ruumiiseen katsoja yhdistää näyttelijän tähtimaneerit.⁵⁷ Havaintoni ja tulkintani Krzystekin esiintyjäpersoonasta läpinäkymättömänä naamiona sisältää sen, etten havainnoi ja tulkitse Krzystekin esiintyjäpersoonaa todellisen itsen esille tulon ja tehdyn näyttämöidentiteetin kaksoisvalotuksessa. Läpinäkymättömyyden merkityksessä esiintyjäpersoonaa käy yksiin Graverin etäännytetyn persoonan kanssa, sillä vaikka jälkimmäinen jakaantuu sisäiseen ja ulkoiseen ruumiiseen, ovat sisäinen ja ulkoinen lähtökohtaisesti diskurssien ja käytäntöjen tuottamia. Etäännytetty persoona onkin eräänlainen tuote, hyödyke, tavara ja yhdistyy näin kapitalismin ja viihdeteollisuuden logiikkaan. Krzystekin esiintyjäpersoonan lähin vertailukohde ei välttämättä olekaan

55 Vrt. Preiss 2014, 66.

56 Vrt. Graver 1997, 224.

57 Graver 1997, 227.

tähtinäyttelijä, vaan medioituneen viihdekulttuurin poptähti ja tämän esiintyjäpersoonana, joka välittyy yleisölle kuvina ja kertomuksina erilaisilla media-alustoilla. Tulkitseen Krzystekin esiintyjäpersoonan näin viittaavan taiteen ja populaarin suhdetta koskevaan laajaan diskurssiin, käytäntöön ja historiaan. Modernin taiteen puhetavoissa korkean ja matalan, taiteen ja populaarin, kasvattavan ja viihdyttävän, taiteentekemisen ja työn/yrityksen oppositioparien puoliskot latautuvat vastakkaisilla arvostuksilla. Postmodernit puhuvat väittävät näiden vastakohtaisuuksien purkautuneen ja niihin liittyvien diskurssien, arvostusten ja käytäntöjen sekoittuneen keskenään. Talouden ja taiteen/kulttuurin alueiden sekoittuminen on kuitenkin johtanut talouden määräävyyteen kaikilla kulttuurin sektoreilla. Näen Krzystekin esiintyjäpersoonan 2000-luvun näyttämöllä olevan moniselitteinen kommentti sille, miten viihdeteollisuuden mallit ja logiikka ovat tulleet osaksi taiteen aluetta.

Esiintyjäpersoonan teatterillinen vilpittömyys

Annika Tudeerin esiintyjäpersoonassa havainnon kategorioita häiritsevä groteski juonne ammentaa nähdäkseni eurooppalaisen keskiajan ja renessanssin populaarikulttuurin karnevaaliperinteestä.⁵⁸ Kuvasin sitä tyylinä ja esiintymisentapana liioitella, karrikoida esimerkiksi liikkeen suorittamisen aikaan saamia reaktioita esiintyjän ruumiissa. Vaikka reaktion muodot löyhästi yhdistyvät Mihail Bahtinin kuvaamaan karnevaalin groteskiin ruumiiseen, joka kiinnittyy muun muassa aukkoihin, eritteisiin, ulokkeisiin, alapäähän ja alhaiseen sekä elämän ja kuoleman kiertoon, on Tudeerin esiintyjäpersoonaa vaikea tulkita kulttuurissa torjutun toiseuden esilletulon kehyksessä.⁵⁹ Anna-Mari Vänskä on väitöskirjassaan tarkastellut groteskia muun muassa Bahtinin kautta ja määrittelee groteskin käsitteeksi, jonka avulla on mahdollista kuvata ilmiöitä muutoksen tilassa, missä

58 Esimerkiksi Michael Bristol on tuonut esiin, ettei Elisabetin aikainen teatteri ollut vielä täysin erkaantunut karnevaalin kollektiivisista juhlista, leikeistä, esityksistä (Bristol 1985).

59 Bahtin 1965/1984/2006.

ne eivät enää sovi ennalta määrättyihin kategorioihin. Groteskin ruumiin representaatio tekee näkyväksi sen hetken, missä ilmiö - Vänskällä dikotominen sukupuolisysteemi - problematisoituu.⁶⁰ Tulkitsen, että Tudeerin esiintyjäpersoonan groteski sävy korostaa näyttämöllä vilpittömyyttä esille tuovien ruumiin merkkien (vähäeleisyys, liikkeellisen suorituksen aikaan saamat ruumiilliset reaktiot) tehtyä, keinotekoisista luonnetta sekä tähän yhdistyvän ”näyttelijän todellisen itsen” diskurssin luonnetta kulttuurisesti määrittyvänä. Groteskin ymmärrän tässä yhteydessä häiritsevän totunnaisia tapojamme ajatella ja havaita näyttelijää näyttämöllä todellisen ja autenttisen itsen/ruumiin versus henkilöhahmon kaksoisvalotuksessa. Näin stabiilin tuntuista binääriparia häiritsevä groteski tuottaa epäpuhdasta muotoa - teatterillista vilpittömyyttä - ja yhdistyy näin bahtinilaiseen karnevaalin ruumiiseen.⁶¹

Lopuksi

Olen kirjoituksessani tuonut esiin, kuinka populaareihin esitysmuotoihin ja niiden esiintyjiin yhdistyvät esiintymisentavat ovat osa 2000-luvun näyttämöillä näyttäytyvää ja rakentuvaa esiintyjäpersoonaa. Olen korostanut sitä, kuinka esiintyjän kommentointi on kansanomaisille populaareille esitysmuodoille tyypillistä ja kuinka populaaria traditiota on kirjoitettu osaksi draamateatteria ja omittu osaksi modernia teatteria. Olen analysoinut Oblivian esiintyjäpersoonien rakentuneisuutta ja tulkinnut esiintyjäpersoonissa tunnistamani populaarit jäljet eleellisen kommentin keinoiksi. Olen yhdistänyt ne löyhästi vallan tematiikkaan ensinnäkin esiintyvän subjektin totunnaisia luokitteluja - kuten presentaatio/representaatio, näyttelijän itse/henkilöhahmo, vilpityn/tehty, autenttinen/keinotekoinen, sisäinen/ulkoinen - häiritsevä teatterillisena eleenä.

60 Vänskä 2006, 77.

61 Kuten Stuart Hall on tuonut esiin Allon Whiten ja Peter Stallybrasin teoksen *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) näkemyksiä kommentoidessaan Whiten kirjan *Carnival, Hysteria and Writing* esipuheessa, Hall 1993, 3–25.

Edellisestä seuraten olen tulkinut Oblivian esiintyjäpersoonat näin moniselitteisinä kommentteina teatterin konventioille ja diskursseille mutta myös 2000-luvun kulttuuria ja taidetta määrittävälle talouden logiikalle.

Olen pyrkinyt valottamaan sitä, kuinka 2000-luvun näyttämön esiintyjäpersoonan käsite on yhteydessä modernismin käsittelemään henkilöahmon problematiikkaan. Kuten Fuchs on tuonut esiin, on teatterin modernismin suhde henkilöahmon kuolemaan ja representaation mekanismien esille tuomiseen ollut joko tyydytyksen tai ahdistuksen sävyttämää.⁶² Sen sijaan Oblivian esiintyjäpersoonat teatterillisena eleenä koettelevat ja hämmentävät katsojan havaintoa näyttelijän ja henkilöahmon/esitettävän suhteesta paitsi häiritsevästi ja monitulkintaisesti, myös keveästi, leikkisästi ja koomisesti. 2000-luvun näyttämöllä persoona näyttäisi tulevan esille ruumiillis-eleellisenä pikemminkin kuin kirjalliss-sanallisena kommenttina.

Populaareille ominaisista ruumiintekniikoista ammentamalla Oblivian esiintyjäpersoonat näyttäisivät kommentoivan taiteen ja taiteen vastaanoton/kritiikin niin kutsutta vakavaa, kirjalliss-kielellisesti orientoitunutta kulttuuria, joka arvostaa reflektiota, kriittistä arviointia ja subjektin syvyys -mallia. Siinä vakavuus on myös subjekteja ja tietynlaista subjektikäsitystä tuottava moraalinen arvo ja havainnoinnin tapa. Populaarikulttuurista inspiroituminen sen sijaan on nähty vastakohtana taiteessa arvostetulle vakavalle orientoitumiselle.⁶³ Jos kirjallinen kulttuuri - teatterissa draama ja draamallinen muoto - on tullut korvaamaan ja vastustamaan ruumiillisista kulttuuria, kuten Taylor esitti, niin Oblivian esiintyjäpersoonat tuovat (jälleen) etualalle ruumiillisen eleen, jolla on voimaa häiritä totunnaisia tapojamme havainnoida esiintyvää subjektia. Se tekee mahdolliseksi havainnoida esiintyjäpersoonaa useammassa moodissa, sillä leikillinen ja teatterillinen (theatrical) esiintymisen eleinä ovat jotain, mitä ei voida ottaa vakavasti ja jotka tekevät vakavan naurettavaksi.⁶⁴ Nähdäkseni Fredrikssonin esiintyjäpersoonassa häi-

62 Fuchs 1996.

63 Butt & Rogofjeff 2013, 11-19.

64 Butt & Rogofjeff 2013, 19

vähtävä klovnimaisuus, Krzystekin diivamaisuus ja Tudeerin groteski sävy ovat sellaisia teatterillisistä eleitä, jotka flirttailevat Oblivian postmodernin esityksen intellektuaalisuuden kanssa. Näin Oblivian esitysten voidaan ajatella tunnistavan kulloinkin käsittelemänsä tematiikan merkitys ja arvo niiden sitoutumatta kuitenkaan populaareja muotoja kaihtavaan vakavuuden kulttuuriin. Modernismille ominaisten yksiselitteisten poliittisten tai pelkästään metateatterillisten tarkoituksien sijaan Oblivian populaarista vaikuttavat esiintyjäpersoonat näyttäisivät kommentoivan laajempaa kulttuurista maisemaa, esimerkiksi sitä, että populaarikulttuurin ja markkinoiden yhteen kietoutuneisuudesta huolimatta ne eivät ole sama asia. Toisaalta ne tuntuvat muistuttavan, että populaarista ammentavalle esiintymistavalle tyypillinen naamioiden vaihtaminen ja katsojan havainnon hajauttaminen ovat ehkä aina olleet eräänlaisia sopeutumiskeinoja ympäristöön, jonka muutosta on vaikea hallita.

Lähteet

KIRJALLISUUS

- Alphen van, Ernst, Bal Mieke, Smith, Carel, toim. 2009. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford: Stanford University Press.
- Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge.
- Auslander, Philip. 2010. "On the concept of persona in performance" https://tijdschriftkunstlicht.nl/wp-content/uploads/Auslander_Kunstlicht_Impose_Enact_no3_2015.pdf Luettu 16.2.2020.
- Bahtin, Mihail. 1965/1984/2002. *Francoise Rabellais. Keskiajan ja Renessanssin nauru*. Suomenos Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.
- Barish, Jonathan. 1981. *The Antitheatrical Prejudice*. Los Angeles: University of California Press.
- Bristol, Michael D. 1985. *Carnival and Theatre. Plebian Culture and The Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Routledge.
- Burke, Peter. 2009. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Third Edition. Surrey: Ashgate.
- Butt, Gavin & Rogoff, Irit. 2012. *Visual Cultures as Seriousness*. London: University of London.
- Davis, Andrew. 2011. *Baggy Pants Comedy. Burlesque and the Oral Tradition*. New York: Palgrave MacMillan.
- Denis, Calandra. 2003. "Karl Valentin and Bertolt Brecht". Teoksessa *Popular Theatre. A Source Book*, toimittanut Schechter, Joel: 189–201. London and New York: Routledge.
- Evans, Mark. 2009. *Movement Training for Modern Actor*. New York: Routledge.

- Elias, Norbert. 1994. *The Civilizing Process (1–2)*. Saksasta englanniksi kääntänyt Edmund Jephcott. Oxford: Blackwell.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge.
- Graver, David. 1997. "The Actor's bodies". *Text and Performance Quarterly*, (July)17 (3): 221–235.
- Johnson, Nora. 2003. *The Actor as Playwright in Early Modern Drama*. Cambridge University Press.
- Lavender, Andy. 2016. *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*. New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Virkkunen R. Helsinki: Like.
- Mauss, Marcel. 1935/1973. "Techniques of the Body". Ranskasta englanniksi kääntänyt Ben Brewster. *Economy and Society* 2:1 (1973): 70–88.
- Price, Jason. 2016. *Modern Popular Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- Preiss, Richard. 2014. *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*. Cambridge University Press.
- Roach, Joseph. 1985. *The Player's Passion*. London and Toronto: Associated University Press.
- Schechter, Joel. 2003. *Popular Theatre. A Source Book*. London and New York: Routledge.
- Spatz, Ben. 2015. *What a Body Can Do. Technique as Knowledge, Practice as Research*. London: Routledge.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.
- Varró, Gabriella. 2010. "Versions of the Clown in Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' and Sam Shepard's 'Kicking a Dead Horse'". *Hungarian Journal of English and American Studies*, 16, No. ½ (Spring/Fall 2010): 205–223.
- Weimann, Robert. 2000. *Author's Pen, Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Ed. by Helen Higbee, William West. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, Allon. 1993. *Carnival Hysteria and Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Wiles, David. 1987. *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553417.003> Luettu 10.1.2020.
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimuksen laitos, Taidehistoriallisia tutkimuksia 35.
- Zarilli, Phillip B. 2006. *Theatre History. An Introduction*. New York: Routledge.

VIDEOT

Entertainment Island <https://vimeo.com/74377645> katsottu 1–2/2020

Super B <https://vimeo.com/75859181> katsottu 1–2/2020

Museum of Postmodern Art <https://vimeo.com/70855174> katsottu 1–2/2020



ANNA THURING

BETWEEN ARCHIVE AND REPERTOIRE

Asian Martial Arts in Transcultural Performer Training

Abstract

Asian martial arts constitute an integral part of both traditional Asian and modern international performer training. Particularly important they are in those systems, methods or approaches that aim at educating transcultural, physically (or psychophysically) skilled performers. The focus here is in three contemporary transcultural performer training systems or approaches, namely Yoshi Oida's, Akira Hino's and Phillip B. Zarrilli's, that integrate Asian martial arts in their corpus of exercises and training philosophies. The paper will explore these processes through the concepts of "archive" and "repertoire," as defined by Diana Taylor in *The Archive and the Repertoire. Performing cultural Memory in the Americas* (2003). It argues that both Asian martial arts and the transcultural training systems using them negotiate constantly between archive and repertoire and create layers of intertwined interactions that provide material for understanding preservation and transformation of cultural traditions.

Tiivistelmä

Aasialaiset taistelutaidot kuuluvat useiden perinteisten aasialaisten esittävien taiteiden koulutukseen. Niitä käytetään myös monissa kansainvälisissä teatterin ja esittävän taiteen koulutuksissa. Ar-

tikkelissa tarkastellaan kolmea koulutusmenetelmää: Yoshi Oidan ja Akira Hiron luomia järjestelmiä, jotka hyödyntävät erilaisia japanilaisia taistelutaitoja ja niiden filosofioita, sekä yhdysvaltalaisen Phillip B. Zarrillin psykofyysistä lähestymistapaa, jossa intialainen *kalarippayattu* yhdistyy joogaan ja kiinalaiseen taijihin. Näitä menetelmiä tarkastellaan Diana Taylorin "archive" ja "repertoire" käsitteiden avulla, ja tutkitaan erityisesti sitä, miten nämä kolme järjestelmää liikkuvat jatkuvasti näiden käsitteiden välillä hyödyntäen sekä kirjallisia että ei-kirjallisia perinteitä - ja samalla luoden tässä prosessissa omia liukuvia "archive" ja "repertoire" kenttiään.

Various forms of Asian martial arts constitute an integral part of both traditional Asian and modern international performer training. They are particularly important in those systems, methods or approaches that aim at educating transcultural, physically (or psychophysically) skilled performers. The paper touches only briefly some Asian performance traditions in which martial arts are used. Its main focus is on three contemporary transcultural performer training systems or approaches, namely Yoshi Oida's, Akira Hino's and Phillip B. Zarrilli's, that weave Asian martial arts in their corpus of exercises and training philosophies. The reason for choosing these three cases over some other relevant options¹ is that they are internationally used and documented approaches in performer training and that I have some personal and even embodied experience of them.² Of these three, Zarrilli and Oida specialize in actor training, whereas Hino caters a wider clientele, among them dancers and athletes. Hino's

1 Such as A.C. Scott, Herbert Blau, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, and Tadashi Suzuki, to name a few. Unfortunately, the scope of the article does not allow a detailed examination of all these cases.

2 I have taken a short workshop by Zarrilli and had some brief discussions with him (2011). I have also met Akira Hino and talked with him and some artists who have found his method useful for their work (2017). Oida I have seen only on stage in Peter Brook's *Mahabharata* (1987), but since his texts have been translated also into Finnish (*The Invisible Actor* became *Näkymätön näyttelijä* in Lauri Sipari's translation in 2004) and resonate to some extent in Finnish actor training, I find it relevant for this particular publication.

published work is not as extensive or internationally known as Oida's or, especially, Zarrilli's, but I find it a relevant example because of his heterodox use of a wide variety of Japanese martial art styles.

The aim of this paper is not to examine how and how well these systems serve individual performers in their practice but to look critically at their historical and cultural formation under the themes of memory, archive and performance.³ The paper will explore these processes through the concepts of "archive" and "repertoire", as defined by Diana Taylor in *The Archive and the Repertoire. Performing cultural Memory in the Americas* (2003). I shall argue that both Asian martial arts and the transcultural training systems using them negotiate constantly between archive and repertoire. During this process, they create layers of intertwined interactions that provide material for understanding preservation and transformation of cultural traditions.

Asian Martial Arts as Archive and Repertoire

Martial arts are considered to be systems that blend the physical components of combat with strategy, philosophy, tradition, or other features that distinguish them from pure physical reaction (in other words, a technique, armed or unarmed, employed randomly or idiosyncratically would not be considered a martial art).⁴

The term "Asian martial arts" comprises of multiple co-existing forms, traditions and schools. Yet, the emphasis on mental mastery that equals the physical skills seems to be essential for all of them, whether they are classified "hard", such as *karate* or *taek-won-do*, or "soft", as *aikido* or *taijiquan*. Sometimes they are defined as external practices, in which the emphasis is on force against force, and

3 The first version of this paper was written for the symposium *Shifting Dialogues III: Documenting Asian Art and Performance: Embodied Knowledge, Virtuality & the Archive*, organized in December 2014 by University of the Arts Helsinki and the Shifting Dialogues Research Project, funded by the Academy of Finland. Of Hino's work, I have previously given a paper at the International Federation for Theatre Research (IFTR) Regional Conference, organized by the IFTR Asian Theatre Working Group and the University of Philippines Diliman in Manila in 2018.

4 Green 2001, xvi.

internal ones that aim to develop *qi*, the internal energy assumed to circulate through the body.⁵ In practice, both elements are present in different forms, following the principle of *yin* and *yang*.⁶ Often, practice of these arts is linked either to Buddhist, Daoist, Hindu or Confucian religions and philosophies. Meditational practices are often integrated into them. They can even be said to be embodied expressions of these philosophies or “the subtraction of thought itself from practice”.⁷

Most Asian martial arts are based on generational transmittance of physical and mental or spiritual skills from a master-teacher to a disciple or disciples. It is assumed that this takes a considerable amount of time. A commitment to one master teacher is often taken for granted. At least in theory, the student is not expected to go around “master (s)hopping” but to delve into one system as deeply as possible with one master who, presumably, has learned his skills and philosophy from his own master.

Because of the strong interpersonal learning, as well as the gradual building of skills and character, Asian martial arts seem to fall more into the area of ephemeral “repertoire” of embodied practice/knowledge, such as spoken language, dance, sports, ritual rather than to the territory of the “archive” consisting of supposedly enduring materials, texts or documents, resisting change and allowing a possibility for re-examination (even if these materials can also be re-interpreted and are by no means free of resisting change and manipulation), as Diana Taylor defines the difference between these two concepts. Taking a post-colonial stand, Taylor’s discussion aims to enforce the importance of the repertoire that “enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing” that are usually thought as non-reproducible knowledge. She also emphasizes the requirement of presence and participation in the repertoire.⁸

5 Zarrilli 2008, 73.

6 Originally a Chinese philosophical principle (particularly in Daoism) that presents dualism as two opposite, yet closely intertwined elements: *yin* (passive, dark, etc.) and *yang* (active, light, etc.).

7 Bowman, 2012, 8 and 15.

8 Taylor 2003, 19–20.

Dichotomy between archive and repertoire is not absolute nor categorical. As Taylor herself states, there are areas that do not completely fit into the division. Rather, she wishes to point out that the Western logocentric culture tends to ignore or downplay the repertoire, a form of knowledge that does not have written documentation as its central component⁹. There are processes of convergence that create grey areas between these two. Taylor's concept of "scenario" refers to the processes of interaction that fall between the two main concepts. "[- -] the notion of the scenario allows us to more fully recognize the many ways in which archive and repertoire work to constitute and transmit social knowledge"¹⁰.

[- -] there is also an advantage to looking at scenarios that are not reducible to narrative because they demand embodiment. Scenarios, like narrative, grab the body and insert it into a frame. The body in the scenario, however, has space to maneuver because it is not scripted.. Critical distance between social actor and a character - the scenario more fully allows us to keep both the social actor and the role in view simultaneously and thus recognize the uneasy fits and areas of tension.¹¹

As will be seen, the concept of scenario seems to align smoothly with such embodied practices as Asian martial arts and transcultural performer training. However, in this article, I shall use the dichotomy of archive and repertoire in order to pinpoint the territories where these two are negotiated and take up the concept of scenario in those cases where it clearly seems the most appropriate option.

There is plenty of written heritage pertaining to Asian martial arts, and it is often used to legitimize the length and continuation of the tradition. Additionally, other types of archived components can be found. As Taylor writes, the archive can consist of other enduring

9 Ibid, 24.

10 Taylor 2003, 33.

11 Ibid, 55.

materials than texts¹². In martial arts, they can be weapons or other fight-related items and even temples or *dojos* or *kalaris* where the training takes place. In the history of performance, masks, costumes, and props form an integral part of the archived tradition. This is the case in, for example, Japanese *no* theatre where they are valued treasures that legitimize the right to the tradition.

Even if there is written evidence of the tradition, there are controversies about the length of the traditions. Many Asian martial art schools present themselves in a lineage of ancient traditions even if that is not really the case. Alexis McLeod writes:

Another common misunderstanding (one common even among many martial arts practitioners) is that modern martial arts [- -] are ancient in their origins, and that the arts we practice today in dojos and other training halls are manifestations of ancient systems of martial art constructed by revered martial sages. While they may have some connection to early practices (especially in the form of inspiration), the martial arts practiced today did not exist as such much prior to the 20th century. Martial arts as we know and practice them are modern arts. Despite the modern origins of what are commonly called “traditional martial arts”, there are many ancient origin stories associated with the arts. Every style and school has such a story - though some are more forthright about their modern origins than others.¹³

In many cases, the “pure Asian-ness” is also a fiction. “In fact, the modern martial arts are a fusion of modern Asian and Western techniques, systematized by figures in China, Japan, and Korea in between the late 19th and mid 20th centuries-indeed, this may be some of the reason these arts have caught on so well in the West.”¹⁴

12 Ibid, 19.

13 McLeod 2018, 10.

14 Ibid, 2.

Yet another twist is that many of the written materials pertaining to Asian martial arts use poetic style and are open for multiple interpretations, depending on the reader. The practice of *koans* (riddles) that the master-teacher may give to the student verbally or in writing in order to enhance the student's learning process, are an example. They are not expected to be understood in the same way by the master and the student. It is assumed that the student can internalize the wisdom in the course of her/his training and development, i.e. *koans* are in constant dialogue with the embodied practices of repertoire and resonate well with Taylor's concept of scenario.

Martial arts also replicate themselves through their own structures and codes. The elements of secrecy and ritualization are in many ways, even if not strictly preserved in written form, but still they can be understood as part of change-resisting archives.

Martial Arts and Performing Arts Training

A wide variety of Asian martial arts are used in the training for traditional Asian performance styles. For example, *jingju* or Peking opera uses *wushu* or *kung fu*. In Kerala *kathakali*, *kalaripayattu* is mandatory basic training. They aim to improve bodily strength, alertness, contact and special awareness, as well as balance and agility of the performer. Oftentimes, the training extends to mastering certain roles on the stage. In some role categories, they work only in the background.

Regardless of their origin or preferred performing genres, many individual contemporary performers around the world have discovered the benefits of martial or meditational training in their profession. Especially the soft techniques, such as *aikido*, *taijiquan*, or *yoga* suit well for most performers.¹⁵ They can be trained without extreme

15 As a reviewer of this article wisely pointed out, the average Asian martial arts body is a non-disabled, masculine body. This frame can be problematic when the techniques are used with diverse groups of performers. However, both in Asia and in countries around the world, martial arts have been and are practised by individuals of different sexes and genders and also with different physical capabilities. When used in performer training, they are inevitably "applied martial arts" that are used to achieve desired creative results with different kinds of trainees.

physical excess and do not necessarily require any long-term commitment. Theatre and dance schools can also integrate courses on Asian martial arts into the curriculum. For example, Christel Weiler argues for using *taijiquan* in actor training in Germany

I am far from suggesting that practicing Taijiquan would solve all problems. [- -] I would rather like to take it as one example, one possibility to think through a different model of intercultural actor training that, on the one hand, supports the actor-to-be on various levels and, on the other hand, could be a signpost for their life in general, i.e. something that keeps its value after graduating from drama school. [- -] Creativity, expressive and imaginative freedom, sensory awareness, all these demanded qualities are less actor- or theatre-bound but rather connected to living a full and rich life.¹⁶

Weiler is not alone nor the first one in propagating *taijiquan*'s benefits for performer training. In the United States, Herbert Blau and A.C. Scott integrated *taijiquan* into actor training curriculum at the end of the 1960s and, as will be seen, *taijiquan* constitutes a central part in Phillip B. Zarrilli's psychophysical training system.

"Performing arts training" means various methods, approaches, systems and traditions that are used to coach individuals in professional skills as an actor, dancer, circus or performance artist. Such terms as "intercultural performer training" and "transcultural performer training" are complex and have been under discussion for decades.¹⁷ In this paper, "intercultural performer training" means training that uses elements from different performance cultures. "Transcultural performer training" is in most cases intercultural but adds the global dimension: the training is not located in any

¹⁶ Weiler 2019, 172.

¹⁷ For example, a recent book *Intercultural Acting and Performer Training* (2019), edited by Phillip B. Zarrilli, T. Sasitharan and Anuradha Kapur, has chosen the word "intercultural" but is also bringing in terms cross-cultural, multicultural, intracultural, global and/or interwoven, etc.

particular geographical area but can be taught in workshops in different parts of the world for students originating from varied cultural backgrounds. The three cases that are examined in this paper, can, in my opinion, be best classified as “transcultural”.

Eugenio Barba is one of the most well-known inter- and transcultural performer trainers and performing arts theoreticians of the 20th century. Leo Rafolt has found similarities between Barba’s principles of contemporary performer training and Japanese martial arts (*budo*) training as follows:

Eugenio Barba formulated this as five functions of a performer’s own training: (1) interpretation of a dramatic text; (2) transmission of a performance text; (3) transmission of secrets; (4) self-expression; and (5) group-formation (Barba & Savarese, 1999, p. 248). Besides being ritual-like, these functions are easily translated into budō terminology as, respectively: interpretative self-training (*kata-geiko*), the principle of direct and personal hereditary transmission of a craft by and within a traditional art school (*iemoto*), secret learning (*ryū-densho*, *menkyo kaiden*, *mokuroku* or any other secret transmission principle), self-educative and self-expressive values (*shugyo*), and the *communitas* principle, designated as a group-society, school, lineage, or preservation group (*kan, kai, kaikan*).¹⁸

Eugenio Barba’s, Jerzy Grotowski’s and Tadashi Suzuki’s views and explorations would also have been relevant for the topic of this paper. This time, however, I have chosen to focus on three other contemporary performer training systems, methods or approaches, namely, Yoshi Oida’s (b. 1933), Akira Hino’s (b. 1948) and Phillip B. Zarrilli’s (b. 1947)¹⁹. The terms “system”, “method” and “approach” are

18 Rafolt 2015, 98.

19 Phillip Zarrilli passed away in April 2020. Nevertheless, I have not changed the tense of the sentences in this paper that was written some months earlier. After all, his valuable work still lives with all of us who are interested in Asian performance and actor training.

fluid and even fuzzy. Hino talks about his training as a method and a theory. In Oida's case, it might be more appropriate to talk about an approach or philosophy. Zarrilli can be said to have an articulated system that aims to enhance the psychophysical qualities of an actor.

The aim of this paper is not to seek similarities or differences between the methods but to consider how these methods integrate Asian martial arts and to investigate how the dynamics of archive and repertoire appear in this process. The reason why I have chosen these three examples is that all of them use Asian martial arts as an important part of the training and that the creators have articulated their training methods and ideas in writing, i.e. there is an archive that can be used. Yet, they are used in live workshops in transcultural, global contexts and use elements, such as the Asian martial arts and meditation techniques, that cannot completely be subsumed into the concept of an archive but hover between archive and repertoire. Because of this, these systems provide, in my opinion, relevant cases for discussion on archive and repertoire as defined by Diana Taylor.

Oida and Hino are of Japanese origin, Zarrilli is an American based in the United Kingdom and with a thorough knowledge of Asian, especially Indian, culture and performance practice and theory. Regardless of their cultural backgrounds, their methods can be classified as transcultural since they are taught internationally in workshops either for open groups or in connection with specific productions. Oida's and Zarrilli's systems are specifically linked to performer training and, as directors, they also use them closely intertwined with productions. Hino teaches his method for a wide variety of customers including businessmen and athletes but has also worked with actors and dancers. For example, choreographer William Forsythe has found the Hino Method useful for his performers. Hino has also created and directed a few own theatre productions. This paper concentrates only on training and does not look at any specific performances or outcomes of training. The training processes connected to productions would require a detailed analysis that is not possible here. Just like the individual training of martial arts or martial arts as a part of a curriculum, these systems can be studied and used selectively. They do not formally require a long-term commitment nor do they have different levels of competence that could be demonstrated through the years.

Before looking at the nature of Asian martial arts as part of the training systems, it is relevant to ask what is the role of archive and repertoire when it comes to the overall information on these methods. The workshops and production-related training by Zarrilli, Hino, and Oida are clearly something that can be seen as repertoire even if they are based on exercises and patterns that in one form or another are repeated in different training occasions and/or written down in manuals.

All three have written about their training approaches. Zarrilli has been the most prolific writer of them and from early stages of his career, he has also addressed questions of using martial arts in actor training²⁰. Oida has written three books with Lorna Marshall. They comprise of his memoirs, philosophy, and references to the training. The last one of these, *An Actor's Tricks*, contains also an appendix of exercises used in Oida's workshops. Hino has published one book, *Don't Think, Listen to the Body* that explains his method. Some of the training sessions or parts of them have been recorded and found their way to the internet. This way they can be said to have been transported to the realm of archive, even if a limited live experience is captured in these mediated products.²¹ They are verbal or physical testimonies of the practice, not complete presentations of the methods. Yet they, like written archives, can be returned to for further examination. As far as the teachings of Zarrilli, Hino and Oida are concerned, there are these publicly available video materials, such as lectures, interviews, and recordings of workshops. Zarrilli's book *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach after Stanislavski* (2008) also includes a DVD-ROM documenting the exercises of his method.

In the following, I shall look at the role of the Asian martial arts in the three training systems as they are expressed in the writings that are available in English. The questions that I shall address are: What are the Asian martial arts used in these systems and how they are understood and appropriated? How were/are they combined or subsumed

20 This book (*Asian Martial Arts in Actor Training*) was published in 1984. Unfortunately, it seems to be out of print and I have not been able to find it from libraries. Also, Diana Daugherty mentions about the hard availability of the book in her review in *Asian Theatre Journal* Vol 13 1996.

21 Taylor 2003, 20.

into the training system? In a sense, I shall be tracking the traces of repertoire in the archive.

Yoshi Oida's Theatrical Research into Japanese Culture

Yoshi Oida's three books are written with his collaborator, the British director and performer trainer Lorna Marshall. The first is *An Actor Adrift*, published in 1992, the second, *The Invisible Actor*, from 1997, and the most recent one, *An Actor's Tricks* that dates from 2007. These books convey Oida's life, philosophy as well as performance practice and theory.

A constant theme in the books are comparisons between Eastern (Japanese) and Western attitudes in various areas of life and theatre. Before leaving Japan to join Peter Brook's international theatre research and performance venture²², Oida had studied *kyogen* for twenty years and was thus familiar with this part of *nogaku*²³. This apprenticeship was accomplished by learning the *kata*, the movement and vocal patterns of the form, from his master Yataro Okura, i.e. through bodily transmission and repetition in interpersonal learning situations.

The functions of *kata* are similar in Asian martial arts as in traditional theatre. Leo Rafolt summarizes them in *budo*:

There are several functions of *kata* that are preserved in modern *budō*: the metacognitive function, since *kata* is essentially always training of bodily cognition; pedagogical functions, because this is the way to transmit knowledge of a particular pattern of movement in a martial arts school; and archival function, because the exact learning and relearning of formative and ritualized patterns of *kata*

22 Centre International de Reseaches Théâtrales (CIRT), and later Centre International de Créations Théâtrales (CICT).

23 *Nogaku* consist of *no* and *kyogen*. The acting techniques are same even if certain actors/schools specialize in *no* and the others in *kyogen*, the comical form. Oida refers to his *kyogen* teacher/master Yataro Okura sometimes as a *no* teacher. Oida is not a member of a *kyogen* family. Mostly he writes about studying *kyogen* but there is a mention in *An Actors Tricks* (p. 81) that he sometimes performed in *kyogen* plays.

preserves all of the structures of movements in the existing style, employing aesthetic experience as a dominant one.²⁴

According to Taylor, the repertoire enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing with a requirement of presence, participation and constant repetition.²⁵ Oida himself writes passionately about the importance of repetition, emphasizing that it should not be rigid but rather a mental exercise.

Even in the martial arts, you must be careful to choose a good teacher, since the exercises are very powerful. If they are badly taught, they can become rigid or over-programmed, which can contribute to mental inflexibility.²⁶

Repetitional and generational transfer of the tradition in as unaltered form as possible can be seen also holding elements of archive. Taylor writes:

Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it. But that does not mean that performance - as ritualized, formalized, or recitative behavior - disappears. Performances also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps to constitute) specific systems of re-presentation. [- -] Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge.²⁷

An additional twist is that *nogaku* also has its written tradition, namely Zeami's writings. Oida refers to them often and part of the

24 Rafolt 2015, 103.

25 Taylor 2003, 20.

26 Oida 1997, 45.

27 Taylor 2003, 20-21.

books are more or less citing and paraphrasing Zeami's thoughts.²⁸ When looking at Oida's *nogaku* learning, we might see a 'Taylorian' example of "the archive and repertoire working in tandem and with other systems of transmission. [- -] materials from the archive shape embodied practice in innumerable ways, yet never totally dictate the embodiment."²⁹

Oida does not refer to martial arts extensively in his books. Sometimes he mentions *aikido* or *taijiquan*. For example, from *T'ai Chi* or *taijiquan*, he chooses exercises of breathing.³⁰ Martial arts movements are for him mainly a good way to explore response and relationship. He does not value the compulsive desire for survival or winning in them.³¹ Oida does not even see martial arts automatically the best way 'to find freedom' - any physical training could work as well.³² The exercises that are presented in the books do not include any direct fighting drills.

Clearly, Oida's use of traditions is more in the meditational component of the Asian martial arts than in fighting skills. He resonates most with the ultimate purpose of the martial arts, as defined in Zen Buddhism: attaining the Emptiness³³. Oida started to study Zen Buddhism seriously after his first European residence in the late 1960s. Return to Japan created in him a desire to delve into his own traditions.³⁴ He writes about the ways of Zen as presented by the head priest of a Rinzaï sect temple in Saitama, Keizan Hokusui:

In Za-zen (sitting meditation), there are three important things: the energy in the Tan Den (a point in the lower abdomen), "Kufu" ("Exploring the paths") and "San-mai"

28 Oida 1997, for example in pages 32–35, and Chapter 5: Learning, pages 112–118. This chapter is also reprinted in *The Actor Training Reader* (2015, 44–47), edited by Mark Evans.

29 Taylor 2003, 20.

30 Oida 1997, 91.

31 Ibid, 74 and 82. This is not to say that he would not have played the roles of fighters, most notably the role of invincible Drona in *Mahabharata*. He also mentions having played a samurai in an unnamed film (Oida 1997, 104)

32 Ibid 1997, 112.

33 Ibid 1997, 124.

34 Oida 1992, 28.

(“Self-immersion”). As you work towards understanding of “Mu” (“Nothingness”), it is not empty “Nothingness” that you pursue. It has to be “Mu” imbued with force and energy. You cannot reach the state of “Nothingness” without religious self-examination. You have to explore many paths within yourself. That is “Kufu”. Once you are in the state of “Mu”, you simply concentrate. Do nothing. Nothing at all. These are the ways of Zen. And the same ways can be applied in the theatre.³⁵

Already in 1970, Oida “used to invite Japanese priests, both Buddhist and Shinto, to come to Europe for workshops to introduce European actors and dancers to some of the physical and mental disciplines of the two religions”.³⁶

Again, after three years abroad, Oida returned to Japan and wished to research incantations, sounds, and sacred movements of Buddhism and sought his way to a Shingon sect’s Buddhist temple in Mount Koyama. In the process of studying mantras and mudras and going through the training for priesthood, he felt that the unity of *Shin* (movement of the body), *Kou* (utterance) and *Yi* (mental focus) that are crucial in this form of esoteric Buddhism were similar to the process of acting. “When performing a role, the actor must transform his speech, his action and his thought”³⁷. The training and transfer of knowledge took place learning through practice and he states that “in the esoteric Buddhism, there are no books or manuals to follow”³⁸. His training and residence without manuals lasted three months and heightens the notion of repertoire in these practices. There is, however, an interesting additional notion:

35 Oida 1992, 29-30.

36 Ibid, 56.

37 Ibid, 117.

38 Ibid, 118. The mantras were recited in Sanskrit (126). Around the same time, Oida practised also yoga and studied Indian philosophy (120).

The high priest, Aoki, was a truly great man. His followers told me that in his extensive library were many books on esoteric Buddhism. In every one of those books you would find thin red lines marking the text, following the tracks of the master's study. But the great man who had absorbed all this vast knowledge spoke only in very simple terms.³⁹

Oida named those three months during 1973-74 'Theatrical Research into Japanese Culture'⁴⁰ and this research was to continue after yet another period in Europe when he was about to direct his own work and select performers in Japan. At that point, his research extended also to martial arts.

In Japan, there have always been strong links between religion, the arts, and the martial arts. [- -] they all seem to seek the truth via the physical body rather than the intellect. [- -] The participants I chose came from various disciplines, including Shintoism, Buddhism, martial arts and Noh theatre.⁴¹

He continues that in each location of the performance tour or "as-cetic training through travelling"⁴² the group set up workshops, using the title 'Movement and Voice in Japanese Culture'. They did not give lectures or presentations: "[- -] Rather than explaining Japanese culture through words, we asked the students to do exercises in voice and movement", explains Oida.⁴³ For example, they used exercises from a number of different sects of Shintoism, such as cleansing (*Misogi*), vigorous physical movement (*Furutama*), meditation (*Chin-kon*). From Shingon Buddhism, they appropriated breathing and hand movements. From *no*, came the principles of *jo-ha-kyu*.

39 Ibid, 126.

40 Ibid, 131.

41 Oida 1992, 143.

42 Oida uses the Japanese term, *angya* that can also be translated as pilgrimage.

43 Ibid, 144.

During the martial arts workshop, we didn't do the exercises in order to learn fight technique. Instead we wanted to discover where the fighter's energy comes from, and how it is used. It also trains people to respond directly to each other, since the martial arts are totally based on the idea of 'partnership'.⁴⁴

Releasing the powerful sounds and visualization were also part of the martial arts sections. Eventually, the explorations became a combination of workshops and performances and were taken to an international tour, *Global Angya*, in 1975. 'Movement and Voice in Japanese Culture' workshops remained part of the package and Oida continued to invite different masters to guide them.⁴⁵

There was a vision and method in this research-performance project but it is slightly problematic to say that Oida has a concise training system or method. The three books provide an archive of Yoshi Oida's training philosophy and practice. They also give a report on how he assimilated traditional martial arts or rather, the philosophies behind them, into his teachings. This process is revealed especially in *An Actor Adrift*. In *The Invisible Actor*, the exercises are embedded in the text that is commented and clarified by Lorna Marshall. The text of *The Invisible Actor* reminds of spoken text or, indeed, a recording of something that a master would convey to the students in his/her sessions, and what the students would subsequently carry with them as memories of stories, anecdotes, or occasional riddles.

It is actually interesting if Oida's books would have come into being without Lorna Marshall's contribution. Oida as a person comes through as an extremely modest individual who might have left his achievements undocumented and transferred his knowledge in personal encounters that would have remained in the field of repertoire. Thinking about Marshall's role, Taylor's notion on the epistemological status of word and writing in Western culture is worth of consideration.

44 Ibid, 149.

45 Ibid, 159.

The written/oral divide does, on one level, capture the archive/repertoire difference I am developing in this study insofar as the means of transmission differ, as do the requirements of storage and dissemination. The repertoire, whether in terms of verbal and nonverbal expression, transmits live, embodied actions. As such, traditions are stored in the body, through various mnemonic methods, and transmitted “live” in the here and now to a live audience. Forms handed down from the past are experienced as present.

It is only because Western culture is wedded to the word, whether written or spoken, the language claims such epistemic and explanatory power.⁴⁶

It would be too extreme to claim that Marshall’s writing and explanations “bring about the disappearance of embodied knowledge” and that “the dominance of language and writing start to “stand for *meaning* itself”. Yet, in *An Actor’s Tricks* Marshall’s contribution is clearly more palpable than in the two previous books. The book’s Appendix contains Marshall’s verbal rendering on Yoshi’s workshops with a list of exercises with a notion “that the exercises themselves change constantly and there is no fixed curriculum. Nevertheless, it is possible to discern certain themes that constantly recur in his teaching and the existence of a shaped journey for the student.”⁴⁷

Phillip Zarrilli ‘s Psychophysical Actor Training

Phillip B. Zarrilli does not need a mediator in conveying his philosophy and practice of performer training: he has the advantage of having English as a native language and a capability of expressing his ideas for both academic and artist contingencies. He has written several books and articles about transcultural performer training and Indian, mostly Keralan, performance and martial arts traditions. His *The*

⁴⁶ Taylor 2003, 25.

⁴⁷ Marshall in Oida 2007, 93.

Kathakali Complex, a study on *kathakali* dance-drama was published in India in 1984. In the introduction, Zarrilli writes that the book “is intended for two audiences: those whose interest in Kathakali stems from their own participation in the creative arts, especially dance and theatre, and those who specialize in the study of cross-cultural performance”.⁴⁸

In this process, Zarrilli could be seen as a typical Western individual using the epistemological power of the word and transforming the repertoire into archive. However, it is somewhat unjust to blame Zarrilli for contributing to the Western epistemology’s role of bringing about the disappearance of embodied knowledge that it so frequently announces. Before this book was published, Zarrilli had already studied *kathakali* for several years and collaborated with *kathakali* professionals. Already in the 1970s, he had criticized the blatant Western mystifying of *kathakali* and, partially, the book was born from this de-mystifying project. The introductory chapter of *The Kathakali Complex* shows humility in front of a tradition and awareness of limitations in understanding the traditions of another culture and the difficulties of translating the understanding of *kathakali* into Western acting terminology.⁴⁹

Kathakali was Zarrilli’s springboard to Indian performance culture. The most relevant part for the examination of the role of martial arts is his practice is the martial arts form, *kalarippayattu*, and its role in the *kathakali* training.

Kalarippayattu directly influenced the techniques and content of numerous traditional forms of performance such as folk dances; ritual performances such as the *teyyam* of northern Kerala where deified heroes are worshipped; the now internationally known *kathakali* dance-drama, which enacts stories of India’s epic heroes based on the *Mahabharata*.

48 Zarrilli 1984, xi.

49 Ibid, xxi.

ta, *Ramayana*, and *puranas*; and the Christian dance-drama form, *cavittu natakam*, which used martial techniques.⁵⁰

The Kathakali Complex includes chapters on *kalarippayattu* as a part of *kathakali* training.⁵¹ However, the later *Kathakali dance-drama* (2000) barely touches *kalarippayattu* and other technical issues since it, indeed, focuses on *kathakali* texts in performance. Did something happen in the way to the forum? Probably. Unlike *The Kathakali Complex*, this book is published and printed by a Western company and functions both as documentation of research and introduction to *kathakali*. This is *kathakali* 'archived' and brought to the epistemological sphere of the word.

However, as it happens, two years before the publication of *Kathakali dance-drama*, Zarrilli published a separate ethnographic monograph on *kalarippayattu*, *When the Body Becomes All Eyes* (1998). This book was published in India. There is an element of participating to re-discovery and preservation the tradition whose existence even some of the *kathakali* performers did not seem to be aware when Zarrilli visited Kerala in the 1970s.⁵²

During the modern era *kalarippayattu* was first brought to general public attention during the 1920s in a wave of rediscovery of indigenous arts. Despite increasing public awareness within the north Malabar region in particular, and in the state capital, *kalarippayattu* continued to be little known as a practical martial and healing art to the general public in Kerala and in India as late as the 1970s.⁵³

Zarrilli's main motivation for writing the book is clearly the desire to document and preserve the tradition in written form. An-

50 Zarrilli 2001, 247.

51 Zarrilli 1984, 107-123.

52 Zarrilli 1998, 12.

53 Zarrilli, 2001, 247.

other motivation was to correct misunderstandings of the form that had started to spread because of an ambitious teacher in Malaysia who veered the form towards flashy self-defence style.

The current history and practice of kalaripayattu cannot be considered without taking into account the emergence of Asian martial arts/self-defence as a global form of cosmopolitanism, a phenomenon attributable to the spread of popular martial arts films and other forms of popular literature on the martial arts.⁵⁴

Indeed, in the mid-1970s, for example, Bruce Lee's films had become popular around the world, also in India, and started to shape the understanding of martial arts and created also a renaissance of martial arts in India.

Here it might be interesting to return to the contested history of some martial arts forms discussed in the beginning of the paper, and play briefly with the concept of "prosthetic memory", as used by Alison Landsberg.⁵⁵ By this concept, Landsberg refers to memories that are adopted as the result of a person's experience with a mass cultural technology of memory that dramatizes or recreates a history he or she did not live. It could be applied also to the processes that take place in training that, in a way, mediate traditional Asian martial arts into contemporary context. Prosthetic memories are not authentic but derive from mediated representations of the past. They are useful products and commodities that promise enhanced skills and capabilities that give the possibility or illusion to reach something that cannot be obtained otherwise. The cinematic representations of martial arts can be seen as a sensuous engagement with the past that through the cinematic illusion are shared by diverse communities around the globe. They, in a way, form a fictional archive that turns into repertoire.

54 Zarrilli 1998, 3.

55 Landsberg 2003. This is a short re-interpretation of Landsberg's ideas. She, actually, sees also positive elements in the prosthetic memory.

Zarrilli, of course, took a critical stand against superficial appropriation of traditional martial arts and chose a path of engaging in serious research (archive) and embodied practice (repertoire) of the form that eventually became a cornerstone of his psychophysical actor training system presented in his book *Psychophysical Acting* (2008). The use of martial techniques in actor training opened him new doors to understanding both the place of physical training in Indian culture and the problems of intercultural transmission.⁵⁶ The use of martial training derives from the origins of *kathakali* as a form developed by the military cast (*Nairs* or *Nayars*) and is also behind the historical tradition of men playing women's roles in this form. As far as the embodied transfer of the knowledge is concerned, Zarrilli assumes that the early basic *kalari* training did not necessarily follow the master-pupil (*gurukkula*) pattern but that this way developed later when the performance form solidified and performers advanced.⁵⁷

Kalaripayattu is clearly the element in Zarrilli's training system that he has written about most extensively, and his own bodily practice of it has helped in formulating the key principles of psychophysical acting. *Yoga* also came along with this practice since it is the base of *kalaripayattu* training. Possibly in order to avoid the martial arts/self-defence label, Zarrilli emphasizes that *kalaripayattu* is 80 per cent mental and only the remainder is physical.⁵⁸

The traditional practice of *kalaripayattu* is informed by key principles and assumptions about the body, consciousness, the body-mind relationship, health, and exercise drawn from Kerala's unique versions of yoga practice and philosophy, South Asian medicine (called Ayurveda [Sanskrit; science of life]), and religious mythology, practices, and histories.⁵⁹

56 Zarrilli 1984, xii.

57 Ibid, 74-75.

58 Zarrilli 2008, 63.

59 Zarrilli 2001, 248.

The third (or second if *yoga* is seen as a part of *kalarippayattu*) Asian element, *taijiquan* (Wu style) is Zarrilli's heritage from University of Wisconsin in Madison where A.C. Scott started using the form in actor training in Asian/Experimental Theatre Program already in the late 1960s. The yearlong training regime that ran two hours a day for six days a week aimed to teach the students directness, simplicity and intensity⁶⁰. After Scott retired, his successor, Zarrilli, continued with the training.⁶¹

Chapter on the source traditions in *Psychophysical Acting* concentrates in *yoga*, *kalarippayattu* and *taijiquan* that he has "organized into a systematic daily training for the actor"⁶² *Yoga* practised by martial artist and performers is a practice that helps the ego become quiet and the emotions calm. This applies also to the *kalarippayattu* practitioner, who "at first tames both the body and mind via poses, body exercises, and breath-control exercises aiming for the complete control of the body. Eventually, the external exercise regime leads to mental and total psychophysical development."⁶³ "This gradual discovery of a form and its application reflects the general cultural assumption that long-term practice of psychophysical exercises cultivates a certain form of bodymind awareness".⁶⁴

For the martial artist (or the actor!) simply mimicking an external form is never enough to attain inner actualization of awakening. [- -] Actualizing free circulation of the vital energy (*prana-vayu*) within allows the practitioner to dynamically release and shape this energy for healing therapies and/or for concentrated attack in fighting.⁶⁵

60 Liu 2011, 420–422. In addition to profound knowledge of Chinese performance, A.C. Scott was familiar with Japanese theatre, especially *kabuki* and *bunraku*.

61 Ibid, 422.

62 Zarrilli 2008, 65. N.B. There are different ways of spelling *taijiquan* in English. In *Psychophysical Acting*, Zarrilli spells it *taijiquan*.

63 Ibid, 66–69.

64 Ibid, 70.

65 Zarrilli 2008, 70.

These are some of Zarrilli's learnings from his *kalaripayattu* teacher, Gurukkal Govindankutty Nayar, and also things that he wants to convey to his own students. He himself learned the form in embodied practice from his teacher, proceeding from harsh external regime towards the point in which he often describes as when the learner's body-mind has "become all eyes". Repeating the external exercises can be seen as transferring the (bodily) archive from a master to student same way as *kata* is passed to the apprentice in Japanese martial arts, as well as in traditional theatre and dance forms. The philosophy behind *yoga* and *kalaripayattu* (and traditional Indian theatre and dance forms) has also its written (archive) tradition in *vedas* and especially in *Natyashastra*. Yet, the practice itself in which the body and mind become together resides in the field of repertoire. It cannot be articulated or captured totally into a written form. It is in constant move and process of transformation.

Integrating *taijiquan* and *kalaripayattu* in Zarrilli's system works seamlessly. *Yoga*, in a way, works as a bridge between the two traditions, and the concepts of *prana-vayu* and *qi* are close to each other.

Attaining internal equilibrium through practice of *taijiquan* and the closely associated practices of *qigong* is accomplished through gaining use of *qi* - breath, energy, air, the enlivening vital force. *Qigong* literally means "exercises of the vital breath". Taoist breathing techniques are similar to those of *yoga*. [- -] In Chinese culture it is not necessary to conceptualize *qi*; rather what is important is to functionally perceive and understand what it does.⁶⁶

Zarrilli's psychophysical actor training system is a deliberate mixture of traditions from West and two Asian cultural areas, whereas Oida's approach is more strongly grounded on Japanese soil - although, of course, influenced by Western performer training methods with which he became familiar when working with Peter Brook. Like Oida's

66 Zarrilli 2008, 74.

training, Zarrilli's approach is transcultural, syncretic, and designed to appeal to global audiences. They both have an interest in deconstructing the differences in 'Eastern' and 'Western' approaches to performer training but also transcending these differences in embodied practice. The archive of conceptualization and the repertoire of exploring areas that cannot be subsumed in a solid intellectually graspable form are in constant dialogue.

Akira Hino's Method of Human Body and Movement Control

Both Yoshi Oida and Phillip B. Zarrilli tap into Asian sources, among them martial arts, in their training. Compared to Oida's and Zarrilli's approaches, Akira Hino's method and theory are even more linked specifically to Asian martial arts, to "Budo, the martial way of the martial arts", as he states in the introduction to the book, *Don't Think, Listen to the Body! Introduction to the Hino Method and Theory of Human Body and Movement Control* (2017). In the introduction, he also writes that his theory is not rooted in Western culture nor is it a theory from a vague "Eastern" tradition but that it is a theory rooted in authentic Japanese culture.⁶⁷ His dream is no less than to restore the technique of legendary martial arts masters of Japan, such as Ito Ittosai and Miyamoto Musashi.⁶⁸ It is tempting to comment here that his bold style of expressing himself is more *yang* than his fellow countryman Oida's modest *yin*.

Hino's method is based on embodied experiences of training different Japanese martial arts forms. In a way, he is very un-Japanese in his approach since he is not a follower of one style but combines freely from different practices that he has studied. He has also established his own Hino Budo Institute in Kumano, Wakayama. Hino gives credit to the contemporary masters whom he has trained with, but he is also legitimizing his own method by referring primarily to the past masters, Ittosai and Miyamoto.

⁶⁷ Hino 2017, 10.

⁶⁸ *Ibid*, 197.

Budo is difficult to learn and to apply it to our current lives because the historical background from which it was born is something that does not happen in current times. It is also because there are only the words of the masters left for us as the key to actualize the forms of their techniques. In other words, the words of the masters are the only hint for doing Budo.⁶⁹

This is a fascinating statement from the perspective of the archive and repertoire discussion. Hino decides to go to the archive of the old, 16th-century samurai master's writings (archive) in order to revive the current repertoire and to create his own archive, as far as the written book is concerned. It can also be seen as a contemporary example of how many modern Asian martial arts became solidified as part of an ancient history or tradition.

It is interesting how freely Hino plays with traditions or, in some cases, with invented traditions. When analyzing the practice of Eastern movement forms in the West, David Brown and Aspasia Leledaki present three concepts or cultural forces: Orientalism, reflexive modernity and commodification.⁷⁰ In my opinion, all these are evident in Hino's training system. Firstly, he uses certain amounts of Orientalism (or, in this case, auto-Orientalization) when appropriating Japanese martial arts traditions and reaching to the origins of these traditions. Secondly, his method is also an example of reflexive modernism in its attempt to challenge and heal the dysfunctional movement patterns of contemporary dancers and other performers, as well as athletes or even businessmen. Thirdly, his method is clearly a commodified product intended for both Japanese and international markets. From the three cultural forces, Brown and Leledaki conclude three basic dispositions: preservationist, conservationist, and modernizing.

The preservationist disposition [- -] seeks to halt the development of these movement forms entirely (in terms of

69 Hino 2017, 204.

70 Brown & Leledaki 2010, 123-154.

form content and purpose), lock them in time, and attempt to close down change of any part of their ritualized practice. The conservationist disposition is more progressive [- -] but attempts to retain some sense of essence or core principles based on ideas and influences claimed to have been passed down over generations by the abbot, guru, swami, sensei, or sifu of the movement form in question. [- -] Finally, is the modernizing disposition, which seeks to update any and all aspects of the cultural practice to fit into the perceived prevailing (scientific and market-led) needs of the moment.⁷¹

I would say that especially Hino's method not only falls into the last category but also has some touches of the conservationist disposition. And, indeed, the same can be said about Oida's and Zarrilli's approaches even if the role of the conservationist disposition seems stronger in their work.

In spite of some theoretical considerations, Hino's *Don't Think, Listen to the Body!* is primarily a practical manual and, at least, for the time being, the only written book by him in English. Naturally, it is assumed that a student would not learn only from it, but also through embodied practice. Its aim is to work in tandem with the repertoire. Some of the theoretical concepts that Hino presents are familiar and can be found from Oida's and Zarrilli's writings. Also for Hino, body is a psychophysical entity and martial arts are a way to help to create contact between body and mind. He emphasizes the importance of flexibility (*jukozo*) as a way of adapting to any changes and uncertainty because to get fixated on something leads to death.⁷² Perhaps this can be interpreted as a powerful statement on behalf of the repertoire!

This brings us to the core of Akira Hino's training philosophy as expressed in the title of his book: *Don't Think, Listen to the Body!* Yoshi Oida uses almost the same words in *The Invisible Actor*: "One

71 Ibid, 143.

72 Ibid, 25.

of my masters said, ‘As an actor, you shouldn’t be a theorist. Don’t be too logical and rely on intellectual understanding. Learn through the body.’⁷³ He continues: “Every time you find yourself in a certain position or movement pattern, the body will want to do something in response. You must learn to listen to what the body wants to do.”⁷⁴ Phillip Zarrilli’s way of expressing the same idea is:

Long-term training in taiqiquan, kalarippayattu, and yoga allows the practitioner to develop the bodymind’s perceptual awareness to a point in which one literally “thinks with the body and acts with the mind”. This is the optimal state of “no-mind” where all intentionality disappears.⁷⁵

As Zarrilli writes in the introduction of *The Psychophysical Acting*, the greatest of the villains for the actor or any performer or a fighter is intentionality that destroys the effortless ease filled with subtle energy.⁷⁶ With this, both Oida and Hino would certainly agree.

Conclusion

In this paper, I have looked at different manifestations of archive and repertoire, as defined by Diane Taylor, in Asian martial arts and in three transcultural performer training systems that use Asian martial arts as their central elements. As source material, I have deliberately used only books or other written materials by Yoshi Oida, Phillip B. Zarrilli and Akira Hino and traced signs of repertoire that are hidden between the lines of these documents. I have also looked at the Asian martial arts traditions that are used in these systems and discerned how they found their way to the methods.

73 Oida 1997, 28.

74 Ibid, 35.

75 Zarrilli 2008, 70.

76 Ibid, 4.

The interplay between Asian martial arts traditions, that in themselves manifest the tensions between archive and repertoire, and performance training that uses them reveals layers of interactions that surely would deserve more detailed examination that would integrate, if not researcher's own embodied engagement, at least participatory observation and discussions with participants who follow these systems. The written materials that I have looked at are born from embodied practice of the three individuals and since the training methods are used in live workshops in varied, transnational contexts, they can never totally dictate the actual embodiment. In these environments, it is the combination or tension between the archive and the repertoire that creates the platform for performer training. The methods keep the discipline but the multiple shifts and layers give freedom for individual choices and expressivity. Indeed, Taylor's notion of scenario as presented in the beginning of this paper⁷⁷ and while examining the work of Oida, Zarrilli and Hino seems most appropriate for understanding the processes that are not strictly archive or repertoire but both. However, introducing the territory of scenario does not remove the tensions and cultural and social power politics imbedded in martial arts training and performer training systems using martial arts. It would be most useful to study these mechanisms through a combination of theoretical and practice-based research projects in different cultural contexts and with participants from multiple cultural and socio-economic backgrounds.

All three, Oida, Zarrilli, and Hino work in global context, in global performer training market where an archived and "packaged" training programs are an asset. The more known, convincing and charismatic the teacher is, the more likely he or she is to attract paying students. By writing and publishing the philosophy and practical parts of the system, it is possible to establish a claim for ownership that would not be possible if the training stayed in the area of ephemeral repertoire.

Without wishing to be overly critical, it also seems that Phillip Zarrilli and Lorna Marshall, who has co-written Oida's books, have

⁷⁷ Taylor 2003, 33 and 55.

fully embraced the opportunities to write down and document the methods. Could this originate from their “Western” background? Surely, Akira Hino has also published his theory and practice in a book form but it is fairly modest both textually and theoretically as compared to, for example, Zarrilli’s corpus or the texts compiled of Oida’s thoughts and memories. Zarrilli, as a native speaker of English, has written his own texts.⁷⁸ Oida and Hino have been assisted by collaborators who are in command of the English language. The question of language in the dynamics of archive and repertoire is extremely interesting and evokes disturbing thoughts on what exactly happens when repertoire transcends into an archive and what happens when an archive is tapped and remodeled into repertoire through psychophysical performer training.

References

- Bowman, Paul. 2012. “Martial Arts and Oriental Philosophy (Mediated)”. http://cardiff.academia.edu/PaulBowman/Talks/68031/Martial_Arts_and_OrientalPhilosophy_Mediated. Accessed: 30.8.2020.
- Brown, David & Leledaki, Aspasia. 2010. “Eastern Movement Forms as Body-Self Transforming Cultural Practices in the West: Towards a Sociological Perspective”. *Cultural Sociology* Volume 4 Number 1 March 2010: 123–154. <https://doi.org/10.1177/1749975509356866>. Accessed 30.8.2020.
- Hino, Akira. 2017. *Don’t Think, Listen to the Body! Introduction to the Hino Method and Theory of Human Body and Movement Control*. Translation by Yuko Takeda. Special edition (no publisher).
- Landsberg, Alison. 2003 “Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture”: 144–161. In: Grainge, Paul, Ed. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Marshall, Lorna. 2007. In: Oida Yoshi and Marshall, Lorna: *An Actor’s Tricks*. London: Methuen.
- Green, Thomas A. 2001. “Introduction” In: *Martial Arts of the World: An Encyclopedia*. Thomas A. Green, Ed. 2001. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- McLeod, Alexis. 2018. “East Asian Martial Arts as Philosophical Practice”. *APA Asian and Asian-American Philosophers and Philosophies Newsletter* Spring 2018 Vol. 17 Nr 2: 10–15.
- Liu, Siyuan. 2011. “A.C. Scott”. *Asian Theatre Journal* Vol. 28. Nr. 2. Fall 2011: 414– 425.

⁷⁸ He has also edited collections of texts pertaining to actor training but they go beyond the scope of this paper.

- Oida, Yoshi and Marshall, Lorna. 1992. *An Actor Adrift*. London: Methuen.
- Oida, Yoshi and Marshall, Lorna. 1997. *The Invisible Actor*. London & N.Y.: Bloomsbury-Methuen.
- Oida, Yoshi and Marshall, Lorna. 2007. *An Actor's Tricks*. London: Methuen.
- Rafolt, Leo. 2015. "Transcultural and Transcorporeal Neighbours: Japanese Performance Utopias in Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, and Phillip Zarrilli". *University of Zagreb: Colloquia Humanistica* 4 (2015). Neighbourhood as a Cultural and Social Problem: 95–121. <https://doi.org/10.11649/ch.2015.006>. Accessed: 15.2.2020.
- Taylor, Diana 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Weiler, Christel. 2019. "Grasping the Bird's Tail. Inspirations and Starting Points": 167–178. In: Zarrilli, Phillip B., T. Sasitharan and Anuradha Kapur, Eds. 2019. *Intercultural Acting and Performer Training*. New York: Routledge.
- Zarrilli, Phillip B. 1984. *The Kathakali Complex. Actor, Performance & Structure*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Zarrilli, Phillip B. 1998. *When the Body becomes all Eyes. Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu*, a South Indian Martial Art. New Delhi: Oxford University Press.
- Zarrilli, Phillip B. 2000. *Kathakali dance-drama. Where Gods and Demons come to Play*. London & N.Y.: Routledge.
- Zarrilli, Phillip B. 2001. "Kalarippayattu" In: *Martial Arts of the World: An Encyclopedia*. Thomas A. Green, Ed. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Zarrilli, Phillip B. 2008. *Psychophysical Acting after Stanislavski. An Intercultural Approach after Stanislavski*. With a DVD-ROM by Peter Hulton. London: Routledge.



ANNETTE ARLANDER

REMEMBERING THE *YEAR OF THE TIGER*

Image, Memory, Site

Tiivistelmä

Osana tutkimushanketta Miten tehdä asioita esityksellä (HTDTWP 2016-2020) eräs tehtävistäni on ollut uudelleenaktivoida kahdentoista vuoden projektini "Performing Landscape" (2002-2014) ja siihen liittyvä videoteosten sarja *Animal Years*. Tässä artikkelissa keskityn videokoosteeseen "Remembering the Year of the Tiger", jossa videot *Year of the Tiger 1-4* on upotettu videokuvaan paluusta samalle paikalle kesäkuussa 2019, missä nuo työt alun perin esitettiin 2010-2011 Harakan saarella Helsingissä. Rinnastan Teresa Brennanin inspiroiman aiemman käsitykseni vahvasta erosta elollisen ja elottoman välillä nykyiseen Karen Baradin toimijuusrealismin ja Stacy Alaimon ruumiidenvälisyyden (trans-corporeality) käsitteen innoittamaan ymmärrykseeni paikan materiaalisuudesta. Palaamalla esityspaikalle ja yhdistämällä silloisia ja nykyisiä kuvia ja ajatuksia, nostan keskusteltavaksi kysymykset muistista, kuvasta ja esityksestä.

Abstract

As part of the research project How to do things with performance (HTDTWP 2016-2020) one of my tasks has been to re-activate the twelve-year project "Performing Landscape" (2002-2014) and the series of video works *Animal Years*. In this article, I focus on the video compilation "Remembering the Year of the Tiger", with the videos *Year of*

the Tiger 1-4 inserted in the recording of a revisit, in June 2019, to the site where those works were performed in 2010–2011 on Harakka Island in Helsinki. A former emphasis on a strong distinction between animate and inanimate, influenced by Teresa Brennan, is juxtaposed with an understanding of the materiality of the site, influenced by Karen Barad’s agential realism and Stacy Alaimo’s notion trans-corporeality. By returning to the performance site and combining images and ideas from then and now, issues related to memory, image and performance are brought to the fore and discussed.

Performing archives and dense video

In this article and video essay my starting point is my own “archival work”, returning to the sites where some previous performances for camera were made in the years 2002–2014 and editing old material into new compilations, thus, in some sense “performing my personal archive”. This endeavour can be placed within the realm of performance as research and artistic research in performance.¹ As an example of performing the archive in an expanded sense, it is hopefully useful for those interested in other types of archives as well.

Gunhild Borggreen and Rune Gade note in their introduction to *Performing Archives/Archives of Performance* (2013) how the two seemingly contrasting concepts, performance and archive, are increasingly blurred today. “New ways of understanding archives, history, and memory emerge”, and influence our “theories of enactment and intervention”, while the proliferating concepts of performance “enable a critical focus on archival residue.”² They summarize the familiar debate concerning the ontology of performance with regard to documentation, starting with Richard Schechner’s understanding of performances as actions, via Marvin Carlson’s remark that the increased use of performance as metaphor has helped focus attention from the

1 For a brief presentation of these terms and a summary of their relationship see recent overviews, like Cull 2019; Arlander et al. 2018.

2 Borggreen and Gade 2013, 9–10.

“what” to the “how” of culture, to Jon McKenzie's claim that performance, besides an analytical tool, is also a disciplinary instrument (“perform, or else”). They note how various critical responses have complicated Peggy Phelan's famous claim regarding performance ontology - performance's only life is in the present, and performance's being becomes itself through disappearance. For example, Philip Auslander has deconstructed the opposition between live and mediated forms; Rebecca Schneider has maintained that archives disappear as well, while performances not only remain but also constitute bodily techniques of remembering, and Diana Taylor has politicised the idea of considering performances as ephemeral, in her influential discussion of the archive and the repertory.³ Following Taylor, Borggreen and Gade note the need to “take seriously the repertoire of embodied practices as an important system of knowing and transmitting knowledge.”⁴ To their summary, we could add the understanding of performance as repetition, as in Schechner's restored behaviour, Butler's performative reiterations of normative gender production, or Barad's posthumanist performativity.⁵

Another aspect they note, which has relevance for the following study, is the popularity of practice as a methodology: “Parts of performance studies known as PaR (Performance as Research) use creative practice as a methodological approach”, they write, “and thus emphasize a mutual response between doing and knowing in the scholarly process.”⁶ Their observation that “[r]evisiting a performance is also relevant for artists who may wish to reflect on their own performance in order to evaluate and sharpen key issues, or consult other artists' works for consumption, inspiration, or collaboration”,⁷ was one of the starting points for a text where I discussed my revisit to a former performance site on Harakka Island, “Repeat, Revisit, Recreate - Two

3 Op. cit. 13-15.

4 Taylor, quoted in Borggreen and Gade 2013, 15.

5 Schechner 2006; Butler 1990; Barad 2003.

6 Borggreen and Gade 2013, 12.

7 Ibid.

Times Year of the Horse”⁸ in relation to debates concerning re-enactments.⁹ For Borggreen and Gade “there is not only a close relationship between research and performance - since many scholars are practising artists themselves, and many artists engage in critical theorising about the way in which they do or perform - but also because the distinct categories of artwork and research can no longer be upheld.”¹⁰ This latter claim has become increasingly meaningful for my current explorations concerning the video essay as a format. A video essay can be made in order to be shown as an artwork at a screening or in an exhibition, and video essays are increasingly published as contributions in scholarly journals, too. In theory, the same video could serve in both academic and art contexts.

As part of the Academy of Finland funded research project How to do things with performance (HTDTWP) one of my tasks has been to look at the twelve-year project “Performing Landscape” (2002-2014) and the resulting series of video works *Animal Years*, asking what is the performative potential of those works from today’s perspective. My main way of engaging with them - besides creating two video compilations shown at a seminar in the research pavilion in Venice and later made available via AV-arkki¹¹ - has been to revisit the sites on Harakka Island in Helsinki, trying to remember and often also to repeat the actions I used to perform there.¹² I have also recorded those revisits on video and into this contemporary material I have then inserted the original video installations in miniature, creating a combination of two different times in the same place within one image. In the moment of writing this text I have recorded revisits to all of the twelve performance sites and created video compilations by inserting the original edited video works into those images, using them as a backdrop of sorts. Some of these revisits have been published as video essays or articles with a

8 Arlander 2016.

9 For an overview, with a focus on performance and live art, see Jones & Heathfield 2011.

10 Borggreen and Gade 2013, 12.

11 *Animal Years I* <https://www.av-arkki.fi/works/animal-years-i/>,
Animal Years II <https://www.av-arkki.fi/works/animal-years-ii/>.

12 For a description of the island and its history, see Arlander 2012 b.

video component, others have been shown as part of conference presentations. The first attempt was the above-mentioned text discussing the remake of the first *Year of the Horse* from 2002-2003 in 2015, *Year of the Horse - Calendar*, an ordinary text-based article.¹³ The first article in the form of a video essay was based on a revisit to the site of the *Year of the Goat*¹⁴, inspired by the challenge presented by the newly founded JER (Journal for Embodied Research), which accepts only videos, with the text merely as a supporting transcript. After that, I published an article including a video compilation based on *Year of the Rooster*¹⁵, while video essays based on *Year of the Pig*¹⁶, *Year of the Rat*¹⁷ and *Year of the Ox*¹⁸ have been published in 2020. In these experiments, I have explored how to combine performative writing and video documentation as a form of material-discursive practice, and I suggest that these explorations have relevance for digital archiving as well as enhanced online publication.

In his introduction to the anthology *Documenting Performance* (2017), editor Toni Sant makes a distinction between a focus on documents and an interest in the process and practices of documenting. He also maintains that documentation is something more than simple documents (documentary residue), namely a process of turning a collection into an archive that provides long term access to documents.¹⁹ In that sense, these experiments are less about documenting performances and more about creating archives of images, memories of places, even mementoes or souvenirs. Furthermore, they are about reusing and recycling materials.

For the concerns of this text, Ben Spatz's article in the above-mentioned collection "What do we document? Dense Video and the Epistemology of Practice" is the most interesting one. He argues for the

13 Arlander 2016.

14 Arlander 2018.

15 Arlander 2019.

16 Arlander 2020c.

17 Arlander 2020a.

18 Arlander 2020b.

19 Sant 2017, 2.

video essay as a parallel form of sharing practice to the public performance, and also as a parallel form to the scholarly article. Although his main interest is in describing, developing, sharing and archiving various physical performance techniques - and video clearly is a useful tool for that - his notion 'dense video' has relevance for the use of video in these examples as well. In comparing 'dense video' with dense text he writes: "I take the density of a document to be the richness of information found in any given frame or excerpt" and explains how the "density of prose can be increased by the use of footnotes, parenthetical annotations, citations and references, specialized language" and other "textual complexities that tend to distinguish academic writing from popular non-fiction".²⁰ According to him, such techniques can be developed for video as well, starting with "a simple linear video... consisting of a single take, an uninterrupted recording that documents a moment of practice". In order to serve "as a citable document in the growing archive of our field" he suggests that at least two basic metadata are needed, "a title frame - identifying the author, practitioners, location, and date - and continuous time code (essential for stable referencing)." The possibilities to create 'dense video' do not end there, however, "there are myriad ways in which the density of a video document might be increased."²¹

Adding an explanatory voice-over text is one possibility, a traditional technique used in much anthropological and documentary film. Layering autobiographical video imagery has been explored extensively by Pekka Kantonen²² and there is also a rich tradition of discussing essay films beyond the documentary tradition.²³ The technique used in the original videos in these examples is more basic, the simple time-lapse video, where an image with the same framing is recorded repeatedly, sometimes for long periods of time. Inserting one video into another is another technique of "densifying" a video,

20 Spatz 2017, 246-247.

21 Op. cit. 247.

22 Kantonen 2017.

23 Corrigan 2011.

as is juxtaposing images “then” and “now”, both techniques I have explored in the more recent video compilations. My main device for increasing density has been to insert old video material into contemporary footage from the same site.

Remembering things done with performance

In this article, I focus on two video compilations “Remembering the Year of the Tiger” and “Remembering the Round of the Tiger”, which are based on a revisit, in June 2019, to the site where I performed during 2010, an old stone base of a building on Harakka Island in Helsinki. The video was presented at Performance Studies international #25 in Calgary (2019) as part of the HTDTWP long table session. There I held a small projector in my hand while taking part in the discussion, showing the video compilation projected on the adjacent wall in a deliberately haphazard manner.

The video compilation “Remembering the Year of the Tiger” (32 min 36 sec.) consists of the videos *Year of the Tiger 1-4* (à 28 min 19 sec.) inserted in the recording of a revisit, on 17th June 2019, to the site where those videos were performed weekly between 14th February 2010 and 31st January 2011 on Harakka Island in Helsinki, Finland. In part 1 I lie in the north-eastern corner of the remains of the stone base of a building, in part 2 in the south-eastern corner, in part 3 in the south-western corner and part 4 in the north-western corner, with the camera on a tripod in the east, south, west and north respectively. The framing of the image during the revisit approximates the image in the first part with the camera facing west but is not exactly the same due to changes in vegetation.

The video compilation “Remembering the Round of the Tiger” (10 min 5 sec.) consists of the video *Round of the Tiger* (23 min 11 sec) cut into four parts²⁴ and inserted in the same recording of the revisit to the site. In the original video, the four actions and perspectives comprising one session are combined one after the other to show the

24 I had to cut up the edited video because the original material is no longer accessible.

full performance during one visit, that is, how the work was done, which cannot be seen from the video installation. There I am not only lying down in the corners (the parts used in the main installation) but walking around the stone base until the corner with a mat, lying down on the mat, getting up and walking another round, taking up the mat and carrying it to the next corner, changing the place of the camera, walking once more around the stone base until the corner with the mat, lying down on the mat and so on.²⁵ At the time of performing these rounds, I planned to edit several videos, consisting of several parts of the action, like walking repeatedly past the camera on the stone base, recorded from four directions. In reality, I edited only the four versions of the human figure lying down in the corner of the stone base and forgot about most of the material. Both videos, the four-channel installation and “the making of” video were shown in Gallery Jangva in 2012.²⁶

In “Remembering the Year of the Tiger” the four-channel video installation is inserted as a row of images, while the human figure is lying on the stone base, emerging as some kind of memories, and covering the figure completely. The contemporary background image is visible and rather dominating. When the installation ends and the inserted images disappear, the figure is still lying on the stone base behind them, gets up and leaves; a time-lapse trick of sorts is thus used also in the compilation. In “Remembering the Round of the Tiger” the relationship with the recording of the revisit and the original footage is straightforward, first the revisit, then the four video clips shown simultaneously covering the whole image space, of slightly varying duration and thus ending one after the other.

Considering how we do things with performance it seems obvious that my way of doing things with performance is first of all by repetition and variation, by repeating an action in the same place once a week for a year, with the changing seasons providing the variation, and

25 For Tutke Spring Days in 2011 (organized by Performing Arts Research Centre at the Theatre Academy) I made a recorded presentation using the material for *Round of the Tiger* as a basis and added a voice-over in Finnish, where I present the footage as raw material.

26 The exhibition was called *Year of the Tiger* in Gallery Jangva 11.-29.1.2012.

then returning to that site several years later, trying to repeat the same framing (not really possible, because the shrubs had grown) and the same action (not really possible because the shrubs on the other sides had grown, too). Unlike during some other revisits, like revisiting the site of the year of the goat, or the year of the rooster, I did not repeat the whole action, nor did I repeat all the four camera positions. Rather, I chose an approximation of the first camera position and performed only lying down in the corner of the stone base. This was partly due to laziness - the stone base was so overgrown that walking the full round was unpleasant (I tried it once) - and partly because I planned to use only the main installation with lying down in the compilation. For this year it could have been interesting to try out whether I really remembered the sequence of actions, which seems rather complicated when described and really was more complicated than the sequence of actions or non-actions during other years. I guess I would have remembered it, though, because the actions follow logically from the previous ones. In a similar manner to actors and performers, who can remember fairly complicated sequences by remembering only the following action in each moment these actions were quite straightforward when executed one after the other.

My understanding of performance is obviously fairly elastic here, a performance could mean a series of actions or a process and does not necessarily involve a specific accomplishment or even an audience, although the camera on a tripod serves as a witness of sorts. The act of lying on the ground could be seen as a minimum of a performance, even a non-performance, but of course, there is a series of performances surrounding it, as is evident in the other video. "Remembering the Round of the Tiger" records the actions involved in one session, on one particular day, almost in real-time, unlike the main video installation, which consists of four series of brief fragments of my lying on the ground during a year. A broad understanding of performance makes it possible for all kinds of entities to perform, to appear, and for humans to perform with them, like I do with the old stone base and the surrounding vegetation in this case.

In the first video, "Remembering the Year of the Tiger" there is only one action, the basic pattern is repetition. When repeated in the four corners and recorded from four sides of the old stone base, the

gesture of lying down on a mat does change. It is no longer a repetition in the sense of a copy, a reflection, but a reverberating variation that resembles waves of interference or diffraction. The repetitions over time, once a week, approximately, create some form of ripples of the first action, and showed together they mix, and then entwine with the more contemporary visit to the site. Such revisiting could be understood as a form of reflection or self-reflection as well, although something changes with the multiple reverberations, which resembles diffraction, a notion proposed by Karen Barad, following Donna Haraway, to replace reflection.²⁷

What does “doing things” entail in this context? We can perhaps understand context as a form of apparatus, which does things; “given a particular measuring apparatus, certain properties become determinate, while others are specifically excluded”.²⁸ The shift of context between the performances on site and the performances of showing the video could be thought of in terms of representation (what does it suggest or depict) and in terms of effects, or performativity (what does it lead to or produce). The contexts on Harakka Island in 2010 and 2019 allowed different actions and produced different effects. While revisiting the site in June 2019 the main problem of doing things was how to negotiate the vegetation and the birds. When I showed the video as part of the long table in Calgary the negotiation took place with the other participants and the light conditions, and perhaps also with other approaches to doing things with performance present in the room. Why look at a video in that moment? And why show it in that way with a handheld projector, as a distorted image on the wall? In that context, I was interested in whether there would be a point in doing less, and what happens when that “less” is multiplied and distorted? In the context of this text, the question of memory in relation to image and site is more relevant.

27 Barad 2007, 88-89.

28 Barad 2007, 19.

Documenting the liveness of site

At the time of creating the original work, in 2010-2011, I was interested in other questions. In a paper presented at the Performance Studies international #17 conference in Utrecht in 2011, called “Mementos of a Landscape”, I discussed issues of documentation in relation to the live and the non-live, the animate and the inanimate. At the time I was focused on the issue of “liveness”. In discussions on performance documentation and on the changing notions of the live and the mediated, questions of the organically alive, the animate and the inanimate are rarely in focus. Nor is the importance of a living environment emphasized when the live encounter between performer and spectator is stressed. According to Teresa Brennan (2000), however, we should take seriously the indissolubility of individual and environment. The tendency to assume that humans are the subjects in a world of objects is intensified in a manmade environment. For Brennan commodities function like fantasies, making the subject more likely to see what it has made, rather than feel itself to be connected with, or part of, what has made it.

The theme of the conference - Camillo 2.0: Technology, Memory, Experience - did fit my practice exceptionally well. Performing for camera, or “direct to documentation”, is a way of using technology to create objects out of experiences. “Performing landscape” is a technique for documenting and remembering performances and for producing artworks or “souvenirs” of changes taking place in the environment, thus combining technology (the camera) and experience (the site, the repetition) with an attempt at producing artworks that remain, memorabilia of sorts. Moreover, the site of the repeated performance, the old deteriorating and overgrown stone base of a building, more or less visible in some of the images, brought associations to the past, to potential memories of what once was there and is now detectable only as enigmatic remains, as desolate-looking ruins.

By returning repeatedly to the same place for one year, using the same action, camera position and framing of the video image and then editing the takes, the slow processes in nature can be condensed and speeded up. In this case, the vegetal growth in spring is almost exaggeratedly suggesting that nature is recovering after a human intrusion, covering the traces of what remains of a house. However,

this way of creating mementoes of moments in a landscape also means producing more inanimate objects, turning experiences of the living environment into one kind of commodities, video works. Like any form of recording, this mode of working not only preserves specific moments but also actively excludes others, and everything outside the frame, like the actual experience of the performer of this peculiar type of meditative practice. What the performer senses and what the camera on tripod records do not have much in common. In terms of vision only, a camera on a meter-high tripod and a human lying on the ground have divergent perspectives, where the camera sticks to the framing of the image, unlike human peripheral vision which is sensitive to any movement occurring in the vicinity. Add the focusing capacity of the human ear compared to the microphone of the camera which records every sound with equal precision, not to mention touch, temperature, smell and the whole selective human sensorium.

In the old explanation from 2011 I can read what my memory has discarded as insignificant, such as the fact that during 2010 I used the yellowish woollen blanket of a Berber woman (the rough prickly texture I can remember) and a whitish rag rug to lie on, while I walked on the old stone base of a building, the remains of a small house or shed in the south-eastern part of the island, resembling the memory of a home. In wintertime, it is hardly visible due to the snow, in summertime due to vegetation, but in spring and fall, the square on the ground is sometimes clearly distinguishable in the images. I was interested in showing the same site from four different viewpoints, in producing four different views of the same landscape and chose the place of the camera and the framing of the images to have the stone base follow the baseline of the image. To the east and the south of the stone base, this was easy since the land was open. In the west, a swamp with shrubs formed an obstacle. In the north, a group of alder bushes blocked the view. In wintertime, you could see through them but in summertime, the bushes grew surprisingly fast and finally filled the image completely. At some point, I stopped walking the fourth round and thought I could just as well video film only the shrubs, but soon realised that there was no point in that. Either I performed my action or then not. If I only wanted to create an impression for the viewer I could equally well do it in Photoshop or by drawing, for

instance. Thus, I continued my walking, literally in the bushes. In terms of documentation, to show my action I should have changed the camera position. But then the whole project with four repeated views would be ruined. The absurdity of documenting an action you cannot see, creating evidence of something in a manner that does not function as evidence - except for the camera being there, was soon obvious. In terms of liveness, this case exemplifies the unforeseen occurrences that have to be counted in when you work with the literally live. In this case, I received what I wanted, more literally than I expected, that is, mementoes of a landscape, of moments in it.

This decision and dilemma I discuss in the only published text using *Year of the Tiger* as an example, "Performing Landscape: Live and Alive".²⁹ There I take up the question of impact, in response to Barbara Bolt, and focus on the various understandings of liveness, the animate and the inanimate, referencing the ideas of Teresa Brennan and Philip Auslander. Those topics I did discuss in other texts at the time, too, including my contribution, in Finnish, to the fifth yearbook of the Finnish Society for Theatre Research focusing on theatre and the media (2014), titled "Elävä esitys" [Live Performance],³⁰ although related to site-specific sound installations.

In the former article from 2012, I describe the making of *Year of the Tiger* in quite some detail. According to the text, I explored how changing the point of view can influence how a landscape is perceived, by video recording the same site from four different directions for a year and thus producing four different views of the same landscape. The work edited from all these recordings is a four-channel video installation which shows four versions of the landscape with me lying on the ground while the seasons change around me.³¹ In spring and autumn, the old stone base is sometimes clearly distinguishable in the images, while lying down in the open on the ruins of a house may suggest homelessness or human helplessness in nature. The work tries to bring attention to the changes taking place in the landscape due

29 Arlander 2012a.

30 Arlander 2015; 2014.

31 *Year of the Tiger* installation (28 min. 19 sec.) <http://www.av-arkki.fi/en/works/year-of-the-tiger/>.

to the shifting seasons, weather and climate, and in that way show the passing of time. And it also indicates how a change in perspective may change the meaning of a landscape.

The single-channel video work called *Round of the Tiger* documents only one session, in wintertime³², and reveals how the work was made. It consists of four images and shows a human being walking in a square, wrapped in an off-white scarf, moving a whitish rag rug from one corner to the next, lying down and getting up again, struggling in the snow.³³ As mentioned above, the following actions formed one round: I picked up the blanket or shawl and wrapped it around me, walked in a square on the remains of the stone base until I came to the rug or mat in one corner, lay down on the rug for a while, then continued walking one more round, picked up the rug and moved it to the next corner, left the blanket in the following corner and thus finished the round. Then, after moving the camera and tripod to the next side of the stone base, I repeated the actions. In this manner, I recorded the same sequence of actions four times, from four different directions with the camera on the tripod; first with the camera in the east facing west, then in the south facing north, then in the west facing east, and finally in the north facing south. Each session thus consisted of repeating the same series of actions four times in order to create four images. These sessions were repeated approximately once a week for a year. The video shows only one of them.

A third variation, called *Day and Night of the Tiger - in the Year of the Rabbit*, was performed at midsummer 2011 for 24 hours with three-hour intervals, on the ruins of a smaller building near the original stone base.³⁴ This time I repeated the action only once each time and video recorded it from one side only - all in all, only twelve times. The changes in light provide the main action; during midsummer in Helsinki, it is dark only for a few hours. In the single-channel version, I walk, wrapped in a white shawl, on the remains of the stone base of

32 The actual date is somewhat unclear but based on my notes and the look of the image, it was probably recorded on 27 March 2010.

33 *Round of the Tiger* documentary (23 min. 11 sec.) <https://www.av-arkki.fi/works/round-of-the-tiger/>.

34 *Day and Night of the Tiger* (9 min. 44 sec.) <https://www.av-arkki.fi/works/day-and-night-of-the-tiger/>.

a small shed on Harakka Island for a day and night with three-hour intervals between 24th June 2011 at 5 pm and 25th June 2011 at 5 pm. The installation version *Day and Night of the Tiger 1-2*³⁵ consists of two parts. In the first part, I lie, wrapped in a white shawl, on the remains of the stone base, as mentioned above. And in the second part, I describe the weather conditions with a few words in Finnish and English, behind the camera on the same occasions.

These mementoes, or souvenirs comprised of digital material, turned my experiences of being immersed in or struggling with, a living environment into objects that can be endlessly copied but are not easily biodegradable or able to participate in the reproduction of life. The ethical dilemma of making dead objects of something that is alive, of trying to inspire people to enjoy the endless changeability of the living environment with the help of inert objects, prompted me to reconsider the ideas of Teresa Brennan regarding our relationship to the environment.

Theorizing the indissolubility of individual and environment

In her work *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy* (2000) Teresa Brennan analyses what she sees as the exhaustion that pervades modern capitalism in psychic, social and environmental terms. Brennan shows how capitalism turns biodegradable life into dead objects and disturbs an ecological balance by “binding more and more life in a form in which it cannot reproduce life.”³⁶ The production of commodities binds nature to forms, “incapable of re-entering the lifecycles via the reproduction of their own kind or their organic decay.”³⁷ She draws on Marx but criticizes him for a subject-centred perspective, which made him unaware of the fact that “nature as well as labour is a source of value, and of the energy drawn on in turning living na-

35 *Day and Night of the Tiger 1-2* (7 min. 43 sec.) <https://www.av-arkki.fi/works/day-and-night-of-the-tiger-1-2/>.

36 Brennan 2000, 2.

37 Brennan 2000, 5.

ture into commodities and money.”³⁸ Interesting in Brennan’s work is precisely the way in which she combines the psychological, social and economic-environmental, somewhat reminiscent of the three ecologies proposed by Félix Guattari.³⁹

According to Brennan, pre-modern people conceived of themselves as energetically and psychically connected with their environment and to others in it, whereas modern subject/object thinking automatically separates the subject from the environment. The pre-eminence of the subject is threatened by the idea of an energetic connection between the subject, others and the environment. Brennan suggests we are influenced by our surroundings, by the “subjective if not subliminal sensing of what is animate or inanimate in the surrounding environment.”⁴⁰ According to her, the less animate the environment is, the greater the ego’s need to speed things up, “its need for control, its ‘cutting up’ in its urge to know, its spoiling of living nature, and its general aggression towards the other.”⁴¹ Living in a predominantly man-made world distorts our relationship to our surroundings and other living beings. Our physical environment alters our sense of connection with the world. Commodities function like fantasies, Brennan claims, closing the subject off from the movement of life. They create a phantasmatic world which makes the subject more aware of what it has made, rather than connected with, or part of, what has made it.⁴² According to Brennan, we respond energetically to our environment, consciously or not. And the energetic connection between individuals and the environment has consequences both ways; psychical and contemplative resistance will also have effects. If we take seriously the indissolubility of the individual and the environment, then every action and every thought necessarily will have an effect, she claims.⁴³

38 Brennan 2000, 11.

39 Guattari 2000.

40 Brennan 2000, 174.

41 Ibid.

42 Brennan 2000, 175–176.

43 Brennan 2000, 187.

Although Brennan's ideas make sense on an experiential level and in terms of perception, her strong distinction between animate and inanimate on an ontological level, based on the capacity to reproduce or decay, could be criticized from a new materialist perspective influenced by Karen Barad's agential realism. Barad's post-humanist account in *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) "does not fix the boundary between 'human' and 'nonhuman' before the analysis ever gets off the ground but rather enables (indeed demands) a genealogical analysis of the discursive emergence of the 'human.'"⁴⁴ In a similar manner, we cannot suppose a fixed boundary between what is animate and what is inanimate; rather we should look at how the distinction is produced in each instance. Barad explicitly states: "Matter, like meaning, is not an individually articulated or static entity. Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification"⁴⁵, matter is not inanimate in the way we usually assume. "It does not require the mark of an external force like culture or history to complete it. Matter is always already an ongoing historicity".⁴⁶ Barad further explains how boundary-making practices are "implicated in the dynamics of intra-activity through which phenomena come to matter", how "material phenomena are inseparable from the apparatuses of bodily production" and how "matter emerges out of and includes as part of its being the ongoing reconfiguring of boundaries."⁴⁷ And this is, of course, true for boundaries between the animate and inanimate as well.

For Barad, the split into subject and object, rather than being something given, is enacted in each case, through various *intra-actions*, a neologism she has created as an alternative to interaction, which "signifies the mutual constitution of entangled agencies", that is, "distinct agencies do not precede but rather emerge through, their intra-action."⁴⁸ Both subjects and objects are constituted through

44 Barad 2003, 821.

45 Ibid.

46 Ibid.

47 Op. cit. 822.

48 Ibid.

specific intra-actions.⁴⁹ And this concerns our usual understanding of the environment as something given, as well as the relationship of subject and environment. Referencing studies on colonies of slime mould, Barad exclaims: “How can we expect the notion of an organism understood as an individual that is situated in a container we call the environment to begin to speak to the complexity of the intra-active reconfiguring of bodily boundaries that defines the slime mould’s astonishing material existence?”⁵⁰ And presumably such complexity characterises human existence as well. Brennan’s “indissolubility of individual and environment” could be understood also in Baradian terms.

A contemporary understanding of our interconnectedness with the environment that is congenial with Barad’s agential realism is provided by feminist and environmental scholar Stacy Alaimo (2010) through her notion trans-corporeality. She understands “human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world” and stresses the fact that “the substance of the human is ultimately inseparable from ‘the environment’.”⁵¹ Trans-corporeality emphasizes “movement across human corporeality and nonhuman nature”, and the need for “complex modes of analysis that travel through the entangled territories of material and discursive, natural and cultural, biological and textual.”⁵² Trans-corporeality focuses on “movement across bodies”, “reveals the interchanges and interconnections between various bodily natures” and takes into account “the often unpredictable or unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors.”⁵³ Stressing “the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world” enables “ethical and political positions that can contend with ... [contemporary] realities in which ‘human’ and ‘environment’ can by no means be considered as

49 Barad 2007, 339.

50 Barad 2012, 77.

51 Alaimo 2010, 2.

52 Alaimo 2010, 3.

53 Ibid.

separate”.⁵⁴ Moreover, “to cultivate a tangible sense of connection to the material world” is a way to counteract “the pervasive sense of disconnection that casts ‘environmental issues’ as containable, eccentric, dismissible topics.”⁵⁵

When thinking in terms of trans-corporeality we do not need to assume an absolute division between the animate and the inanimate. Our bodies are constantly exchanging various forms of chemicals, microbes, molecules, radiation, and what not, with everything around us, whether animate, inanimate or something in-between. The microplastics accumulating in human and animal tissues is only one example. Thus, the slowly deteriorating concrete of the old stone base of a house, the vegetal and synthetic fibres of the rag rug, the animal wool of the shawl and the microbes on my skin, all the minuscule particles in the air from surrounding vegetation as well as everything else carried by the wind from the sea and the city, are exchanged trans-corporeally while I am lying on the ground performing for the camera. And if I really would be lying there for a year, over the seasons in snow and rain (rather than visiting weekly), this exchange would become visible for the human eye and the camera as mould and rot, moss and fungi, dead leaves and bird droppings, insects and more.

Temporalizing or trivializing?

The issue of time or temporality, although evident in all the *Animal Years*, emerges as a central topic especially clearly in the *Year of the Tiger*, perhaps partly due to the barely visible ruin of a house, and partly as a result of the human figure lying down as if sleeping or dead. Besides the construction of four very different images of the same landscape based on the placement and direction of the camera, discussed previously, two very different corporeal and trans-corporeal relationships to the site and to time emerge in the version where I lie seemingly motionless on the stone base for a year with the help

54 Ibid.

55 Alaimo 2010, 16.

of time-lapse video and the version where I walk around the stone base in deep snow more or less in real-time.

In the introduction to the anthology *Performance and Temporalisation. Time Happens* (2015) the editors Stuart Grant, Jodie McNeilly and Maeva Veerapen note how “questions of durational performance, narrative structures, historicity, seriality, tradition, perception, repetition, timing and iteration”⁵⁶ are central to performance. While time is a fundamental question of philosophy, it remains riddled with paradox, irresolvable, regardless of the philosophical tradition exploring it - the analytic, the phenomenological, the poststructuralist and the messianic.⁵⁷ The editors do not take time as a given, but rather understand it as “the product of processes of temporalization”, such as “perception, measure, experience and worlding”.⁵⁸ In these examples all four aspects - the perception of time passing, the measured time of the video clips, the experience of changes in the environment and the memories, fantasies and stories evoked - come into play on some level; often in one manner for the performer and in another manner for the viewer or spectator of the video works, due to differences in preparatory actions, duration, temperature and framing, to name only a few aspects.

The main process of temporalization in the original videos is the use of the time-lapse technique which involves repetition and seriality (repeating the same images again and again), and also an artificially produced impression of duration, through editing (omitting the movements of the human entering into and exiting the image). Another important aspect is the use of planetary cycles like a year and a day and a night, as a response to the loop structure of common video presentation techniques. In the compilations where the old video works are inserted into the recording of a contemporary revisit, another process of temporalization comes into play, a kind of narrativity or historicity of sorts. Juxtaposing two separate times in the same place, “then at that time” (2010-2011) and “now at this time” (2019)

56 Grant et al. 2015, 3.

57 Grant et al. 2015, 6.

58 Grant et al. 2015, 3.

stresses temporality in another way. Rather than the action or process of time passing, as in the time-lapse videos, inserting images of “then” into images of “now” shows time that has passed, time as miniaturized and turned into a story.

In terms of Barad’s agential realism, time is only one aspect of space-time-mattering that is rethought in her “lively new ontology” where “the world’s radical aliveness comes to light” in a manner that “reworks the nature of both relationality and aliveness (vitality, dynamism, agency)”, and “entails a reconceptualization of other core concepts such as space, time, matter” and more.⁵⁹ For Barad, “[t]emporality is constituted through the world’s iterative intra-activity”, it is “produced through the iterative enfolding of phenomena marking the sedimenting historicity of differential patterns of mattering”.⁶⁰ Moreover, “time is an operator, not a parameter”.⁶¹ She uses the metaphor of tree rings while warning that it is a simplification because “time has a history”, but it is not “a succession of evenly spaced moments” or “an external parameter that tracks the motion of matter”.⁶² According to Barad, the temporality of intra-action does not mean that “the values of particular properties change in time; rather, which property comes to matter is re(con)figured in the very making/marking of time.”⁶³

The seemingly orderly space-time-mattering that is performed in these video compilations based on combining and inserting time-lapse videos into a real-time recording actually hides most of the messy entanglements involved and makes the temporalization and spatialization of this personal archival material look fairly straightforward. Probably many forms of material-discursive practices dealing with archives necessarily do that on some level, that is, reduce complexity, at least from the point of view of the embodied memories involved. As the time-lapse videos are the results of specific intra-actions, record-

59 Barad 2007, 33.

60 Barad 2007, 180.

61 Barad 2007, 438.

62 Barad 2007, 180.

63 Ibid.

ing only a few moments based on an approximate schedule, and excluding all the rest of the time, the edited videos are the result of further intra-actions, and involve discarding most of the recorded material. The compilations discussed here are based only on those edited videos; the recorded material is no longer accessible. There is a reduction of complexity at each stage of the process. Moreover, when miniaturizing the original videos, inserting them into one frame, they are not only literally made smaller but also in some sense belittled, trivialized.

Do images, memories and sites necessary become smaller, or more trivial when made to fit into more or less preformatted narratives? In what other ways could this material have been reorganized and reactivated? Is there a way I could retrieve the recorded material despite the obsolete technology? Should I go back to that material and re-edit a video work based on walking rather than lying down? Or should I perhaps look at other material created during that year?⁶⁴ One experiment of further “densifying” the video material at hand, re-introducing some complexity, is “Remembering the Round of the Tiger (with text)”, a version of the video compilation with an added voice-over text and some subtitles (see attached link and text in appendix). I invite the reader to explore whether listening to and viewing that video will change your understanding of what has been described and argued so far.

To summarize: with the hope that they could have some relevance for current concerns, I have tried in this article and the project it describes - physically returning to the site of a performance for camera almost ten years later and literally combining video images from two different times with texts and ideas relevant to the work then and now - to bring these experiences related to memory, image and site into the discussion on working with archives.

64 For example the videos made on Harakka Island shown in the same exhibition in gallery Jangva are *On the Bird's Rock* 2011 (8 min. 20 sec.) HD 16:9 <http://www.av-arkki.fi/en/works/on-the-birds-rock/> and *On the Birds' Shore* 2011 (4 min. 58 sec.) HD 16:9 <http://www.av-arkki.fi/en/works/on-the-birds-shore/>.



"Remembering the Year of the Tiger" video still.

APPENDIX

Transcription of the voice-over text

On 17th June 2019 I returned to the old stone base on the eastern shore of Harakka Island, in order to see what I could remember of a performance for camera I did there during the year 2010, the year of the tiger in the Chinese calendar, visiting the site approximately once a week between February 2010 and January 2011. Unlike the white outfit and the off-white woollen blanket that I used to wear during my repeated visits to the site, I was now dressed in a pale, yellow outfit. And instead of a white rag rug to lie down on, I had an orange brown small mat with me. And this time I carried a bow rake to ward off geese, seagulls and other birds - it was still nesting season - to bend off the grass and to help me keep my balance if needed, in the part where the fall from the stone base was steeper. I had a camera on a tripod with me this time as well, albeit a completely different one than the camera I used ten years ago. Partly due to the change in camera objective, partly because of the changes in vegetation, I was not able to repeat exactly the same framing of the image as in the first of the four images that I used to repeat in 2010. I tried to fit

the length of the side of the stone base into the image, parallel to the base of the image frame, but could not find the same angle due to some shrubs that had grown on the spot where the tripod used to stand. All other trees had grown as well, and perhaps therefore the new image shows no trace of the huge spruce in the background, which dominates the first image of the original work, and which still grows there, as much a landmark as before.

Rather than repeat the whole sequence of actions I did during my weekly visits in 2010, which you will see soon - taking the blanket, walking around the base to the mat, lying on the mat, walking around the base back to the mat, picking it up and placing it in the following corner, leaving the blanket in the following corner, walking around the base and then exiting the image in order to move the camera to the next place - I now walked only once around the stone base, without blanket and with the bow rake (it was difficult enough due to the shrubs and grasses) and then lay down on the mat for a while. After getting up and exiting the image I recorded enough material of the "empty" view (which is actually full of life) to use as a background for a compilation of the 28-minute four-channel video installation *Year of the Tiger*. The video you are watching "Remembering the Round of the Tiger" uses the same recording of this revisit as its base. The video contains the *Round of the Tiger*, a kind of "the making of" story, which shows the repeated action behind the time-lapse videos of the installation *Year of the Tiger*, where I lie immobile on the ground. Here the four images of the *Round of the Tiger*, originally shown one after the other, are condensed into four parts shown together in the same frame. I could not access the original recordings but had to cut the edited version into four parts. The four sequences of action shown here simultaneously were recorded from four different directions and where repeated each time, that is, approximately once a week between 14 February 2010 and 31 January 2011. The session used in the *Round of the Tiger*, which was shown in the same exhibition as the main work, in Gallery Jangva in 2012, was (probably) recorded in March 2010. Probably, based on the look of the image, the fog, the order of the images in the installation and my diary notes. The brief note I wrote about the session on 27 March 2010, in all likelihood the one inserted here as four images, reads as follows, translated into English:

Fog, temperature around zero, packing snow - they have promised rain for tonight. The ice is still strong enough to walk on, and on the island the snowbanks are deep, although the streets in the city centre are mostly bare. It is no longer cold, the weather is soft and mild, but the crust of the snow is unpredictable, and the snow is wet...

I cannot remember why I chose exactly that session for making *The Round of the Tiger*, and also for the still images describing the installation. Usually I have taken the still images from the first session of the year. Perhaps the blandness of the grey fog and the wet snow made the image more uniform and more graphic, compared with the sunny winter landscape in the first images. If the idea was to make me blend in with the environment, the effect is almost the opposite. The warm off-white yellowish colour of the woollen blanket I am wearing really stands out in contrast to the cool grey landscape of wet snow. Or perhaps I chose this session to emphasize the struggle in the making of the seemingly peaceful work, where I am only "sleeping in the snow", because in this session you can see me repeatedly missing the stone base or sinking deep through the crust of the snow. Unfortunately, we cannot compare, because this is the only session available - the rest of the material is inaccessible due to obsolete technology, and the installation shows only the immobile part.

Finding the diary notes from 2010 I realized, it might be interesting to translate them all, and add them to the video compilation with the "sleeping" images, either as a spoken voice-over text in Finnish, with the English translation as subtitles, or as subtitles only. I chose to experiment with adding a voice over and some subtitles on this video, rather than the main installation, however, mainly because it is briefer, and its purpose is to explain and expose. On the one hand the contrast between the contemporary image and the old video is here amplified by the difference in season, grey images of snow and fog covering lush summer vegetation. On the other hand, inserting the four images as a square, which covers the whole image space, prevents the juxtaposition of two images of the same place with a distance in time. To put it simply, this compilation is perhaps less aesthetically interesting or pleasing and more informative - and thus suitable

for experiments of further “densification” with added explanations and subtitles.

The context for these revisits, their aim and some related thoughts are discussed in a separate text, an article called “Remembering the Year of the Tiger - Image, Memory, Site”, which this video is supposed to support, and which includes links to the other videos as well. And regardless of these images and memories, the site, the old stone base on the eastern shore of Harakka island, is still there, open for the public to visit, depending on the season by ferry boat or walking across the ice.

LINKS TO VIDEOS

Remembering the Year of the Tiger

<https://vimeo.com/390190537>

Remembering the Round of the Tiger

<https://vimeo.com/390261984>

References

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Arlander, Annette. 2020a. “Revisiting the Rock – Self-diffraction as a Strategy.” *Global Performance Studies* issue 3.2. (2020) <https://doi.org/10.33303/gpsv3n2a6>

Arlander, Annette. 2020b. “Revisiting the Rusty Ring – Ecofeminism Today?” *PARTake Journal* vol 3 no 1 2020. <https://doi.org/10.33011/partake.v3i1.473>

Arlander, Annette. 2020c. “The City Skyline Revisited – From networks to trans-corporeality.” *Research in Art & Education* 1/2020: 37–55. <https://researtsedu.com/2020-february-issue>

Arlander, Annette. 2019. “Return to the Site of the Year of the Rooster.” *Ruukku – Studies in artistic research* Issue 11. <http://ruukku-journal.fi/en/issues/11>

Arlander, Annette. 2018. “The Shore Revisited.” *Journal of Embodied Research*, 1(1): 4 (30:34), 2018. <https://doi.org/10.16995/jer.8>

Arlander, Annette. 2016. “Repeat, Revisit, Recreate–Two Times Year of the Horse.” *PARSE Journal* Issue #3: 43–59. <http://www.parsejournal.com/article/repeat-revisit-recreate-two-times-year-of-the-horse/>

- Arlander, Annette. 2015. "Becoming Juniper – Performing Landscape as Artistic Research." Nivel No 5, The Publication Series of the Theatre Academy Helsinki Nivel
<http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>
- Arlander, Annette. 2014. "Elävä esitys." [Live performance] In *Teatteri ja Media(t)* [Theatre and Media] Näyttämö ja tutkimus 5, edited by Marjatta Häti-Korkeila, Hanna Järvinen, Jukka Kortti, Riku Roihankorpi, 13–36. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. <http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/TeaTS5.pdf>
- Arlander, Annette. 2012a. "Performing Landscape: Live and Alive." *Total Art Journal* Vol. 2. 2012.
<http://totalartjournal.com/archives/3201/annette-arlander/>
- Arlander, Annette. 2012b. "Performing Time Through Place." In *Space-Event-Agency-Experience*, edited by Riku Roihankorpi and Teemu Paavolainen. Tampere: Centre for Practice as Research in Theatre. University of Tampere
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/37340>
- Barad, Karen. 2012. "Intra-actions. (Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann)." *Mousse*, 34, Summer, 76–81.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3): 801–831.
- Borggreen, Gunhild, and Gade, Rune. 2013. "Introduction: The Archive in Performance Studies." In *Performing Archives/Archives of Performance*, edited by Gunhild Borggreen and Rune Gade, 9–30. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Brennan, Teresa. 2000. *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Corrigan, Timothy. 2011. *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- Cull Ó Maoilearca, Laura. 2019. "Artistic Research and Performance". In *Artistic Research. Charting a Field in Expansion*, edited by Paulo de Assis and Lucia D'Errico, 146–174. London & New York: Rowman & Littlefield.
- Grant, Stuart, Jodie McNeilly and Maeva Veerapen. 2015. "Introduction". In *Performance and Temporalisation. Time Happens*, edited by Stuart Grant, Jodie McNeilly and Maeva Veerapen, 1–22. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Guattari, Félix. 2000. *Three Ecologies*. London: The Athlone Press.
- Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian, ed. 2012. *Perform, Repeat, Record—Live Art in History*. London: Intellect.
- Kantonen, Pekka. 2017. *Generational filming: A video diary as experimental and participatory research*. Doctoral thesis in Fine Art. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/185907>.
- Sant, Toni. 2017. "Documenting Performance – Introduction." In *Documenting Performance - The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, edited by Toni Sant, 1–11. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies. An Introduction*. Second edition. New York and London: Routledge.
- Spatz, Ben. 2017. "What do we Document? Dense Video and the Epistemology of practice". In *Documenting Performance - The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, edited by Toni Sant, 241–251. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.



HANNA KORSBERG

KUINKA DRAAMA SYNTYY

-ELOKUVA, TEATTERIESITYS

JA HISTORIAN TUTKIMUS

Tiivistelmä

Käsittelen artikkelissani dokumenttielokuvan käyttöä teatterihistoriantutkimuksessa. Tapaustutkimus on *Kuinka draama syntyy* -lyhytelokuva, jonka ohjasivat Jack Witikka ja Sol Worth vuonna 1957. Elokuva kertoo Samuel Beckettin näytelmän *Huomenna hän tulee* harjoitusprosessista Suomen Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä, jossa se sai Suomen kantaesityksen 5.10.1954. Pohdin tapahtuman muotoutumista objektiksi tarkastelemalla, miten elokuva säilyttää teatteriesityksen materiaalisia jäänteitä: näyttelijöiden fyysisyyttä, heidän liikkuvia kehojaan, ääntään ja asemiaan näyttämöllä. Tutkimukseni perusteella väitän, että elokuvaa on mahdollista käyttää teatterihistoriantutkimuksen lähteenä.

Abstract

This paper discusses the use of a documentary film as a source material for theatre history. The central case study analyses *A Drama is Born* (*Kuinka drama syntyy*), directed by Jack Witikka and Sol Worth in 1957. This film presents the making of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* at the Finnish National Theatre, which premiered on the 5th of October 1954. The paper follows the process of an event turning into an object, and at the same time I explore how the film preserves and

traces material conditions of the theatre production: the physicality of the actors, their moving bodies, their position on the stage and the sound of their voices. Based on my research, I argue that it is possible to use film as a source for theatre history research.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Kuinka draama syntyy* -elokuvaa ja sitä, miten digitaaliset aineistot välittävät kuvaa esitys- ja teatteritapahtumista. *Kuinka draama syntyy* on Jack Witikan ja Sol Worthin käsikirjoittama ja ohjaama lyhytelokuva, joka käsittelee teatteriesityksen, Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee*, harjoituksia. Elokuvan on kuvannut Osmo Harkimo ja tuottanut T. J. Särkkä.¹ Kansallisen Audiovisuaalisen Instituutin KAVI:n Elonet-tietokannassa *Kuinka draama syntyy* luokitellaan taidedokumentiksi. Elokuvan määritellään tarkemmin olevan ”kokeellinen dokumentti Samuel Beckettin näytelmän *Huomenna hän tulee* ohjauksesta, harjoituksista ja esityskuntoon hiomisesta Suomen Kansallisteatterissa 1956”.²

Kuinka draama syntyy löytyy KAVI:n ja Yleisradion kokoelmista. Versiot ovat erilaiset. KAVI:n versio on kaksikielinen: näyttelijät puhuvat suomea, mutta Jack Witikka englantia, sekä kertojana että puheessaan näyttelijöiden kanssa. Yleisradion arkistossa on elokuvan yksikielinen versio, joka on katsottavissa Ylen Elävässä Arkistossa.³ Pohdin myös, miksi elokuvasta on kaksi eri versiota ja sitä, mikä on elokuvan suhde teatteriesitykseen, jonka harjoituksista sen väitetään kertovan.

1 Elokuvan lopputeksteissä Ossi Harkimo.

2 https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_642918

3 Tässä artikkelissa käytän elokuvasta nimeä *Kuinka draama syntyy* sillä poikkeuksella, että käsitellessäni kaksikielistä elokuvaa käytän nimeä *Theatre*. Elokuvasta on käytetty useita eri nimiä eri yhteyksissä: yksikielisen elokuvan virallinen nimi on KAVI:n elonetin mukaan *Kuinka draama syntyy*, mutta sillä on ”rinnakkaisnimi” *Teatteri* ja englanninkielinen nimi *A Drama is Born*. Kaksikieliseen elokuvaan kuitenkin viitataan useimmiten nimellä *Theatre*, vaikka elokuvan lopputeksteissä lukeekin ”teatteri a film on the finnish national theatre”. Mainitsemisen arvoista on myös, että elokuva ensiesitettiin kutsuvieraille 13.5.1957 nimellä *Teatteri*, mutta tuolloin nähtiin nimenomaan elokuvan kaksikielinen versio.

Jack Witikka väitti *Kuinka draama syntyy* -elokuvan kertovan ohjaamastaan esityksestä, olevan osa sen materiaalisia jäänteitä.⁴ Hän sanoo elokuvan kertojana: ”Ensin joku saa idean ja kirjoittaa näytelmän. Tämän näytelmän kirjoittaja on irlantilainen Samuel Beckett. Hän kirjoitti näytelmänsä ranskaksi ja sen suomalainen nimi oli *Huomenna hän tulee*”.⁵ Käyttäessään imperfektiä suomalaisesta nimestä puhuesaan Witikka viittasi Pienen näyttämön esitykseen. Kaksikielisessä versiossa hän viittasi esitykseen vielä kiistattomammin: “This play was written by an Irishman, Samuel Beckett, in French, and we produced it in Finnish. The name of the play is *Waiting for Godot*.”⁶ Tässä yhteydessä kummassakin versiossa myös näytetään esityksen nimeä Pienen näyttämön valotaulussa. Kummankin elokuvan lopputekstien yhteydessä on niin ikään elokuvan esitykseen sitova englanninkielinen teksti: ”samuel beckett 'waiting for godot' was directed for the finnish national theatre by jack witikka”.⁷

Ohjateksaan *Kuinka draama syntyy* -elokuva Jack Witikka tulkitse elokuvallaan jo kuvaushetkellä kadonnutta menneisyyttä vangiten hetkellisesti ja osittain näyttelijöiden äänet, liikkeet ja vuorovaikutuksen. Hänet voi rinnastaa historiantutkijaan, joka on osallistunut tapahtumiin, joista kirjoittaa. Hayden Whiten mukaan historiantutkijat kerronnallistavat menneisyyden tapahtumia kirjoittaessaan historiaa.⁸ Vaikka tulkitsija olisi tekijä, hän tekee samanlaisia perusratkaisuja kuin historiantutkija siitä, mitä valitaan tulkinnan kohteeksi ja mihin tulkinta pohjautuu. Valinnoilla hän jäsentää tapahtumasta oman tulkintansa, historian. Historiankirjoituksen valinnoissa kiteytyy myös Keith Jenkinsin näkemys historian ja menneisyyden perustavanlaatuisesta erosta: menneisyys on kaikki se, mikä on peruuttamattomasti poissa ja mikä tavoitetaan vain osittain ja ainoastaan historiantutkimuksen keinoin.⁹

4 Vuosina 1954–1957 Beckettin *Waiting for Godot* sai Suomessa vain yhden näyttämöulkinnan. Ilona Teaterin esitystietokanta.

5 Jack Witikka, *Kuinka draama syntyy* 10.50–11.25.

6 Jack Witikka, *Theatre* 11:07–11.23.

7 *Kuinka draama syntyy* 16.05. Elokuvan pituus on 16.29.

8 White 1981, 1–24.

9 Jenkins 2009, 5.

Keith Jenkinsin väitettä seuraten voidaan todeta esityksen - ja esittävien taiteiden ylipäätään - olevan riippuvaisia historiantutkijoista ja heidän kirjoittamistaan tulkinnoista. Vaikka tulkinnat ovat vääjäämättömästi vajaita eivätkä koskaan tavoita kaikkea, meillä ei ole muuta keinoa saada tietoa menneisyyden tapahtumista. *Kuinka draama syntyy* on yksi tulkinta menneisyydestä, ja siten sen käyttö historiantutkimuksen lähteenä vertautuu muihin kommentaareihin, esimerkiksi muistelmiin ja haastatteluihin, jotka ovat syntyneet esityksen tapahtuma-ajan jälkeen.

Kuinka draama syntyy -elokuva on Witikan tulkinta *Huomenna hän tulee* -esityksen valmistamisesta, mutta siinä korostuvat fiktioiden tapaan taiteelliset ratkaisut ja päämäärät. Carl R. Plantingan mukaan Whiten näkemys historian kertomuksellisuudesta pätee myös dokumenttielokuvaan. Vaikka dokumenttielokuvilla Plantingan mukaan on juurensa todellisissa tapahtumissa, kertomuksia ei vain löydetä, paljasteta tai tunnisteta, vaan ne tehdään.¹⁰ *Kuinka draama syntyy* -elokuvan dramaturgia noudattaa teatteriesityksen valmistamisen tapahtumajärjestystä, ja monet yksityiskohtat vastaavat esityksen yksityiskohtia, mutta leikkaukset, lähikuvat ja muut kerronnalliset keinot, kuten valaistus ja musiikki, ovat taiteellisin perustein motivoituja ratkaisuja. Tällä on korostettu dokumenttielokuvaan sisältyviä taiteellisia aspekteja. Dorrit Cohnin mukaan historiantutkijoiden tekemiä muutoksia tapahtumien ajallisessa järjestyksessä määrittävät ensisijaisesti lähdemateriaalin, aiheen ja tulkinnallisten argumenttien luonne, kun taas fiktion kirjoittajilla samoja muutoksia motivoivat esteettiset kysymykset tai rakenteelliset keikeilut.¹¹ Sekä historiantutkimus että dokumenttielokuva ovat teki-jöidensä tulkintoja.

10 Plantinga1997, 132-133.

11 Cohn 2006, 138.

***Kuinka draama syntyy* -elokuvan käyttö historiantutkimuksessa**

Erilaisten kommentaarien käyttöä tutkimusmateriaaleina rajaa paitsi se, millaisiin kysymyksiin niiden pohjalta on tutkimuksessa mahdollista vastata, myös se, mitä niissä on käsitelty: mistä elokuvan ajatellaan olevan jääne, ja millaisiin kysymyksiin sen avulla on mahdollista vastata. Mikel Dufrennen mukaan esteettiset objektit eivät kuole elävien asioiden tapaan, vaikka nekin vanhenevat. Tunnetussa esimerkissään hän esittää, että kreikkalaisten tempeleiden puoliksi tuhoutuneista friiseistä on edelleen mahdollista nähdä liike ja rytmi.¹² Teatteriesitysten jättämällä materiaalisilla jäänteillä on hyvin erilainen suhde esitykseen. Teatteriesityksen katoavuus on taidemuodon olennainen piirre ja osa sen kiehtovaa luonnetta. Esitys ei ole konkreettinen fyysinen objekti edes silloin, kun sitä vielä esitetään yleisölle. Esitys on monitasoinen yhdistelmä materiasta, joka pysyy, ja elävistä ihmisistä sekä heidän liikkeistään, eleistään ja äänistään, jotka ovat - toistuvinkin - olemassa vain sillä hetkellä, kun ne tapahtuvat.

Desmond Bellin mukaan kuvaa, pysähtynyttä valokuvaa tai elokuvaa, voidaan tarkastella hengissä selviytyneenä fragmenttina menneisyydestä.¹³ Jaan hänen poeettisen käsityksensä, sillä elokuvaan on onnistuttu vangitsemaan nimenomaan fragmentteja menneisyydestä, mutta mielestäni näkemys ei korosta riittävästi tallentajan asemaa historiantutkijana. Witikka kuvasi tulkinnassaan valmiin esityksen sijaan myös aikalaiskatsojilta usein piiloon jäävää harjoitusprosessia lukuharjoituksesta näyttämöharjoituksiin keskittyen kahteen kohtaukseen, Vladimirin Estragonille kertomaan tarinaan kahdesta ryöväristä ja Pozzon ja Luckyn toiseen saapumiskohtaukseen. Elokuvan ohjaajana hän nosti esiin oman ammattikuntansa, teatteriohjaajien, työtä.

Kuinka draama syntyy yhdistää Diana Taylorin säilyttävän arkiston ja kehollisen repertuaarin, sillä se sisältää kirjoitettua (puhuttua) dokumentaatiota menneisyydestä. Taylorin jaottelun mukaan arkisto, tai arkistollinen muisti, on olemassa niissä erilaisissa dokumen-

12 Dufrenne 1973, 164.

13 Bell 2011, 15.

teissa, jotka pysyvät. Repertuaari on hänen mukaansa kehollisessa muistissa ja kaikissa niissä teoissa, joiden ajatellaan olevan toistamattomia. Repertuaari ei säily eikä pysy samana.¹⁴ *Kuinka draama syntyy* pyrkii säilyttämään ja siirtämään tietoa teatterikäytännöistä ja näyttelijäntyöstä esittämällä näyttelijät teatteriesityksen harjoitusprosessissa aina lukuharjoituksista näyttämöharjoituksiin. Esimerkiksi kehollisuuden ja vuorovaikutuksen kuvaamisessa elokuvan välittämä tieto on ainutlaatuaista, vaikkakin fragmentaarista.

Kuinka draama syntyy -elokuvassa on sama roolimiehitys kuin vuoden 1954 esityksessä. Vladimirin roolissa oli Kaarlo Halttunen, Estragonin Holger Salin, Pozzon Leo Riuttu ja Luckyn Martti Romppanen. Antaessaan ohjeita valomiehelle Witikka viittaa näyttelijöihin tuttavallisesti ”Kallena” ja ”Hokkena”. Elokuvassa on myös mukana ”kreditoimattomina-dokumentti-esiintyjänä” Oili Soinen, Kansallisteatterin pitkäaikainen puvustaja, ja Martti Rinne. Rinne on mitä ilmeisimmin valomies, sillä elokuvassa esiintyy myös lavastussuunnitelmia esittelevä Kansallisteatterin lavastaja Pekka Heiskanen, vaikka vuoden 1954 esityksen lavasti Jack Witikka.¹⁵

Osa menneisyyden esityksen eri elementeistä on kirjaimellisesti ruumiillistunut elokuvassa näyttelijöiden kehoihin toisin kuin valokuvissa tai muissa esityksestä säilyneissä dokumenteissa. Samoin näyttelijöiden näyttämötilassa liikkuvat kehot, vuorovaikutus, äänet ja dialogi välittyvät elokuvasta paremmin kuin esityksestä säilyneissä lähteissä. Vuoden 1954 *Huomenna hän tulee* -esityksestä on olemassa joitakin valokuvia, jotka on otettu tiedotusta varten ennen ensi-iltaa. Ne kuvaavat näyttämön tapahtumia ikään kuin ne vangitsisivat yksittäisiä hetkiä valmiista esityksestä tai ovat lähikuvia näyttelijöiden kasvoista.¹⁶ Voidaan tietysti kysyä, toteuttivatko näyttelijät

14 Taylor 2003, 19–23.

15 Pekka Heiskanen lavasti 3.10.1957 ensi-iltansa saaneen Samuel Beckettin *Leikin lopun*, joka oli Jack Witikan ohjaama. Elonet kreditoi Witikan ”dokumentti-esiintyjänä”, ohjaajana, käsikirjoittajana ja leikkaajana. Pekka Heiskasta ei kreditoida lainkaan. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_642918

16 Poikkeuksena on Maria-Liisa Nevalan Jack Witikkaa käsittelevässä kirjassaan julkaisema *Huomenna hän tulee* -esitykseen liittyvistä kuvista toinen, joka Nevalan mukaan on *Huomenna hän tulee* -näytelmän harjoituksista vuodelta 1957. Valokuva on harjoitustilanteesta, sillä ohjaaja Jack Witikkakin on näyttämöllä. Valokuva on joko esityksen harjoituksista vuodelta 1954 tai elokuvan harjoituksista vuodelta 1956 tai 1957. Valokuva on Pertti Jenytnin ottama ja se on Lehtikuvan arkistossa. Nevala 2018, kuvaliitteen 8. sivu.

elokuvassa nähtävät kohtaukset liikkeiltään ja äänenkäytöltään samalla tapaa kuin 35 esityksessä ja niitä edeltäneissä harjoituksissa. Se lienee todennäköisempi vaihtoehto kuin se, että elokuvan tulkinta poikkeaisi esityksissä nähdystä, mutta tähän kysymykseen elokuva, kuten ei mikään muukaan esityksestä - tai menneisyydestä ylipäätään - säilynyt lähde, anna kiistatonta vastausta. Historiantutkijalle jää aina vastuu ja velvollisuus tulkita käyttämiään lähteitä.

Elokuva välittää tietoa 1950-luvun teatterikäytännöistä. Sen alkukohtauksessa Jack Witikka tutkii Kansallisteatterin Suurta näyttämöä, mutta toteaa sen Beckettin näytelmälle huonosti sopivaksi esityspaikaksi. Vasta Kaija ja Heikki Sirenin suunnitteleman Pienen näyttämön valmistumisen myötä Kansallisteatterissa oli mahdollista jakaa ohjelmisto kullekin teokselle paremmin sopivalle näyttämölle. Elokuvassa vierailaan myös teatterin puvustamossa sekä nähdään Pienen näyttämön 1950-luvun modernismia edustava katsomo. Lukuharjoituksissa näyttelijät ovat hyvin muodollisesti pukeutuneita. Heillä on valkoiset kauluspaidat ja puvut päällään. Jack Witikalla ja Kaarlo Halttusella on kummallakin puvun alla liivi, Holger Salinilla ja Martti Romppasella on solmiot. Leo Riuttu istuu selin kameraan, mutta hänkin käyttää pukua. Näyttämöharjoituksissa Romppanen on edelleen puku yllään ja solmio kaulassa. Riutulla ja Halttusella on solmiot ja valkoiset kauluspaidat, mutta asun suojana työtakit. Ajankuvaa välittää myös tupakointi harjoituksissa. Kolmella näyttelijällä on silmälasit, ehkä lukulasit, ja yhden heistä, Kaarlo Halttusen, näytetään laittavan silmälasinsa taskuunsa astuessaan näyttämölle. Näyttelijöiden äänenkäytön, taukojen ja painotusten kuuleminen antaa enemmän tietoa näyttämöharjoitusten käytännöistä kuin näytelmän tai sen suomennoksen lukeminen.

Taiteellisen työryhmän lisäksi elokuvassa esitellään myös Kansallisteatterin Pienen näyttämön tekniikkaa, joka 1950-luvun lopulla oli erittäin uudenaikaista. Näyttämön avajaisia edeltäneissä lehtiartikkeleissa sen väitettiin olevan jopa moderneinta koko Euroopassa.¹⁷ Näyttämötekniikkaan oli rakennuksen suunnittelussa panostettu: valomestarin työtila oli sijoitettu teatterisalin takaosan

17 Nimimerkki Urmakka [Urho Kittilä] *Pohjolan Sanomat* 7.9.1954.

yläosaan ja erotettu katsomosta suurella lasiseinällä. Ratkaisu antoi valopöydän äärestä täysin esteettömän näkymän suoraan näyttämölle. Utta tekniikkaa edustivat myös teatterisalin kattoon kiinnitetyt kiinteät valonheittimet, joiden värilevyjen vaihtolaitteet toimivat magneettien avulla.¹⁸ Valoja ja niiden käyttöä esitellään elokuvassa verrattain paljon.

Walter Benjaminin mukaan raunio on kaikkein materiaalisin ja symbolisesti voimakkain historian allegorisoinnin muoto. Raunion fragmentit todistavat menneisyydestä, jota ei enää ole, mutta samalla ne kuvaavat menetystä, jota ei koskaan voida saada takaisin.¹⁹ Väitän, että raunion tapaan *Kuinka draama syntyy* on epätäydellinen todiste menneisyyden kadonneesta teatteriesityksestä. Se välittää ja todistaa jotain siitä, mikä kerran oli, mutta se ei välitä tietoa menneisyydessä tapahtuneesta esityksestä kokonaisuudessaan, vaan ainoastaan sen eri elementeistä. Ylipäätään 1950-luvun teatteriesitysten harjoitusvaiheista on niukasti dokumentaatiota ja jäljellä on lähinnä kirjallisia lähteitä, kuten pääkirjoja, näytelmätekstejä ja satunnaisia yksittäisten tekijöiden muistiinpanoja, eli Diana Taylorin kuvaamaa arkistoa. Repertuaaria ja arkistoa yhdistävä *Kuinka draama syntyy* on ohjaajan näkökulmasta kerrottuna tulkintana ainutlaatuinen.

Toinen todisteryhmä aiemmin olleesta esityksestä ovat esityksen kritiikit, jotka ovat kriitikoiden silminnäkökuvauksia *Huomenna hän tulee* -esityksestä Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä lokakuun 1954 alussa. Kritiikin lajityypin mukaisesti kritiikot ovat osin kuvanneet näyttämöllä nähtyä esitystä, osin arvioineet sen eri osa-alueita. Historiantutkimukselle kiinnostavasti osa on myös kuvannut yleisön reaktioita. Suhteessa esitykseen kritiikin voidaan sanoa edustavan muistia ja Diana Taylorin jaottelun mukaista arkistoa, sillä esityskuvaukset perustuvat kriitikoiden - usein hyvin tuoreisiin - muistikuviiin esityksestä.

18 Ritva Laatto *Teatteri* 12/1954 3.9.1954 ja 13/1954 17.9.1954.

19 Benjamin 1992, 177-178.

Kuinka draama syntyy -elokuvan suhde Huomenna hän tulee -esitykseen

Miten elokuva suhteutuu menneisyyden teatteriesitykseen? Elokuvasa kerrottu läpäisee myös historiantutkijan kriittisen tarkastelun, sillä irlantilaisyyntyinen Samuel Beckett kirjoitti näytelmänsä *En attendant Godot* ranskaksi.²⁰ Näytelmä julkaistiin vuonna 1952 ja se sai maailmankantaesityksensä 5.1.1953 pariisilaisessa Théâtre de Babylounessa. Esityksen ohjasi Pozzon roolin näytellyt Roger Blin.²¹ Beckettin näytelmän suomennos kantaesitettiin Suomen Kansallisteatterissa Pienen näyttämön kolmantena ensi-iltana 5.10.1954.

Jack Witikalla oli esityksen valmistamisprosessissa keskeinen rooli, sillä Kansallisteatterin pääjohtajan Arvi Kivimaan mukaan juuri Witikka oli talvella 1954 suositellut Kivimaaalle Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmää. Tutustuttuaan teokseen Kivimaa oli esittänyt teatterin johtokunnalle sen ottamista Pienen näyttämön ohjelmistoon. Kansallisteatterin johtokunta ei yksimielisesti kannattanut Beckettin näytelmän valintaa, mutta huhtikuussa 1954 se kuitenkin päätettiin ottaa teatterin seuraavan näytäntökauden alussa avattavan uuden näyttämön ohjelmistoon.²² Teatteri tuki esityksen valmistamista myöntämällä ensimmäiset Kansallisteatterin stipendit Pienen näyttämön tulevalle apulaisnäyttämöestorille Väinö Poutaselle ja näyttelijä Kaarlo Halttuselle.²³ Tuolloin oli jo tiedossa Halttusen tuleva rooli *Huomenna hän tulee* -esityksessä. Kivimaa muisteli myöhemmin puolustaneensa näytelmän valintaa teatterin johtokunnalle toteamalla, että Kansallisteatterin velvollisuutena oli uuden näyttämönsä ohjelmistolla näyttää, mitä ajassa tapahtuu, vaikka yleisön mielipiteet muotoutuisivatkin ristiriitaisiksi.²⁴ Beckettin näytelmän valinta korosti Pieneen näyttämöön liitettyä pyrkimystä kokeilevaan, intiimiin tyyliin.

20 Katso esimerkiksi Korsberg 2005.

21 Esslin 1991, 39.

22 Arvi Kivimaa *Valvoja* 2/1963. Suomen Kansallisteatterin johtokunta oli valinnut Beckettin näytelmän Pienen näyttämön avajaisesityksen ohjelmistoon kokouksessaan 6.4.1954. Samassa kokouksessa näyttämöille oli annettu nimet "Suuri näyttämö" ja "Pieni näyttämö". Johtokunnan kokouksen 6.4.1954 pöytäkirja. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

23 Suomen Kansallisteatterin toimintakertomus 1953–1954, 3. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

24 Arvi Kivimaa *Valvoja* 2/1963.

Huomenna hän tulee -näytelmän Suomen kantaesitys herätti runsaasti hämmennystä. Miltei kaikissa esityksestä julkaistuissa kritiikeissä keskityttiin Beckettin näytelmän analysointiin. Sole Uexküllin arvostelu oli kaksiosainen ja osat julkaistiin peräkkäisinä päivinä. Vaikka hän oli nähnyt näytelmän pariisilaisesityksen kesällä 1954, hän ei vertaillut arvostelussaan näitä kahta esitystä keskenään. Hän kuvaili arvostelussaan ensi-iltayleisön ristiriitaisia mielipiteitä: osa katsojista oli ihastunut esitykseen, osa vaikuttanut hämmennyneiltä ja osa suorastaan pudistellut päätään.²⁵ Arvostelun jälkimmäisessä osassa hän keskittyi ohjauksen ja näyttelijäntyyön arviointiin. Uexküllin mukaan Witikan ohjaus oli huomattava suoritus, vaikkakin hänen mielestään Beckettin näytelmä olisi mahdollistanut moniselitteisemmän tulkinnan. Witikka sai kuitenkin tunnustusta nimenomaan esityksen kokonaisvaltaisesta hioutuneisuudesta. Uexküll huomioi myös uuden esityspaikan. Hänen mielestään esitys oli onnistunut näyteintiimin näyttämön ilmaisukeinojen käyttömahdollisuuksista.²⁶

Näyttelijät saivat kriitikoilta kiitosta. Kaarlo Halttusen (Vladimir) ja Holger Salinin (Estragon) esittämää kaksikkoa pidettiin onnistuneena. Heidän näyttelijäntyyössään monet kriitikot kiinnittivät huomiota ilmaisun niukkuuteen, pieniin eleisiin ja ilmeisiin. Uuden Suomen arvostelija Huugo Jalkanen oli erityisesti huomionnut Halttusen ja Salinin intensiivisen ilmeikielen.²⁷ Sole Uexküllin mukaan Halttusen ja Salinin näyttelijäntyyö oli pienieleisessä karakterisoinnissaan varsin onnistunutta.²⁸ Kritiikeissä kuvattu Halttusen ja Salinin intensiivinen ja pienieleinen näyttelijäntyyö näkyy myös elokuvassa, vaikka kiistattomasti ei pystytä todistamaan, että elokuvan näyttelijäntyyö vastasi täysin näyttämöllä nähtyä.

Sole Uexküllin mukaan Leo Riuttu tulkitsi taidokkaasti varsinkin toisen näytöksen lopussa tyhjäsilmäisen Pozzon. Martti Romppanen

25 S. U-II [Sole Uexküll] *Helsingin Sanomat* 6.10.1954.

26 S. U-II [Sole Uexküll] *Helsingin Sanomat* 7.10.1954.

27 H. J-n [Huugo Jalkanen] *Uusi Suomi* 6.10.1954.

28 Sole Uexküll *Helsingin Sanomat* 7.10.1954.

onnistui Luckyn roolissa etenkin monologikohtauksessa, jota Uexküll piti esityksellisesti yhtenä illan voimakkaimmista ja järkyttävimmistä hetkistä.²⁹ *Hufvudstadsbladetin* Hans Kutterin mukaan Romppasen tulkitsema Luckyn monologi oli esityksen kohokohtia. Hän piti Halttusen ja Salinin suorituksia vivahteikkaina ja ristiriitaisina.³⁰ Pozzon ja Luckyn toinen saapumiskohtaus sisällytettiin tyyliä myöskin elokuvaan ja Luckyn monologista elokuvassa nähdään vahvasti elokuvan keinoin tehostettu katkelma.

Huomenna hän tulee jakoi kriitikoiden mielipiteet. *Nya Pressenin* arvostelussa esitystä kiitettiin idealistiseksi valinnaksi studionäyttämön ohjelmistoon ja sille toivottiin riittävän katsojia, mutta Aamulehden kritiikissä esitystä kuvailtiin paikoin kauhunäytelmäksi ja heikkohermoisia kehoitettiin jäämään kotiin.³¹ *Nya Pressenin* kriitikko Raoul af Hällström piti esitystä ensiluokkaisena. Hänen mukaansa Witikka oli ohjauksessaan korostanut näytelmän vakavuutta, jopa siinä määrin, että esityksen muutamat koomiset hetket olivat tuntuneet irrallisilta. Arvostelussaan af Hällström kirjoitti myös yleisön reaktioista. Muutamat yksittäiset katsojat olivat naurahdelleet esitykselle, mutta muuten tunnelma Pienen näyttämön katsomossa oli ollut juhlallisen hiljainen.³² Kritiikeissä arvioitiin esityksestä lähinnä ohjausta, jossa Witikan katsottiin onnistuneen varsinkin henkilöohjauksen osalta.³³ *Vapaan Sanan* Maija Savutien mukaan ohjaajan ote oli erityisen onnistunut juuri Kaarlo Halttusen ja Holger Salinin kulkuriahmojen kohdalla.³⁴

Teatteri-lehdessä julkaistiin marraskuussa 1954 nimimerkki A:n arviointi Kansallisteatterin esityksestä. Arvostelun mukaan suurin osa yleisöstä oli nauranut esitystä katsoessaan ja Pienen näyttämön katsomo oli arki-iltana pidetyssä näytännössä ollut täynnä. Vaikka suurin osa yleisöstä olikin pitänyt esitystä koomisena, arvostelija

29 Sole Uexküll *Helsingin Sanomat* 7.10.1954.

30 H. K. [Hans Kutter] *Hufvudstadsbladet* 7.10.1954.

31 R. af H. [Raoul af Hällström] *Nya Pressen* 6.10.1954; *Aamulehti* 31.10.1954.

32 R. af H. [Raoul af Hällström] *Nya Pressen* 6.10.1954.

33 *Aamulehti* 31.10.1954; *Uusi Aura* 24.10.1954; S. U-ll [Sole Uexküll] *Helsingin Sanomat* 6.10.1954 ja 7.10.1954.

34 M. S. [Maija Savutie] *Vapaa Sana* 7.10.1954.

vertasi esitettyä näytelmää arvostelunsa otsikossa surumieliseen runoon tai tauluun. Lisäksi hän mainitsi kritiikkinsä lopussa erään katsojan esityksen lopussa liikuttuneen.³⁵

Esityksen lavastusta kuvattiin hyvin yksinkertaiseksi. *Uuden Suomen* Huugo Jalkasen mukaan ”[V]iitteellinen tummajuovainen yksinkertainen lavastustaustointi vaikutti hyvin osuvalta”.³⁶ *Suomen Sosialidemokraatin* Aarne Laurila puolestaan koki lavastuksen tukeneen esityksen muita osia. Ainoastaan näytelmätekstissäkin mainitun puun pelkistys askarrutti häntä: ”Mutta olisiko puuksi voinut ajatella hiukan muuta kuin aivan suoraa tankoa? Eikö se ollut vähän armoton?”³⁷ Laurilan arvion yhteydessä julkaistiin myös valokuva, jossa näkyi esityksen neljä henkilöä ja heidän takanaan puu.³⁸ Arvosteluissa lavastuksessa ei kuvattu olleen mitään elementtejä, joita ei olisi ollut myös elokuvan kuvauksessa esityksen lavastuksesta.

Huugo Jalkasen mukaan Beckett oli onnistunut tiivistämään Vladimirin ja Estragonin hahmoihin 1950-luvun pelon, kauhun ja toiveajat- telun vaihtelun.³⁹ Myös *Savon Sanomien* arvostelijan mukaan *Huomenna hän tulee* oli yksi niistä näytelmistä, joita käytettiin esimerkkeinä, kun sodanjälkeisen maailman henkiselle⁴⁰ tilalle haluttiin löytää hätkähdyttäviä ilmaisuja.

Kuinka draama syntyy -elokuvan merkitys

Pienellä näyttämöllä nähty *Huomenna hän tulee* oli monin tavoin 1950-luvun alkupuolella poikkeuksellinen esitys. Maria-Liisa Nevalan mukaan sen ohjauksella Witikka kanonisoi itsensä modernismin tulkiksi.⁴¹ Näkemys on eri lähteiden perusteella helppo jakaa. *Kuinka*

35 A. Teatteri 17/1954 12.11.1954.

36 H. J-n. [Huugo Jalkanen] *Uusi Suomi* 6.10.1954.

37 A. L-la [Aarne Laurila] *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10.1954.

38 A. L-la [Aarne Laurila] *Suomen Sosialidemokraatti* 6.10.1954.

39 H. J-n [Huugo Jalkanen] *Uusi Suomi* 6.10.1954.

40 Philomusa [Marjatta Väänänen] *Savon Sanomat* 10.10.1954.

41 Nevala 2018, 76.

draama syntyy -elokuvalla Witikka entisestään vahvasti ohjaamansa esityksen jälkimainetta ja sitä kautta myös omaa asemaansa.

Jack Witikan suhde *Kuinka draama syntyy* -elokuvaan on monikerroksinen, kuten olen jo aiemmin todennut. Hän ohjasi sekä esityksen että elokuvan, jälkimmäisen yhteistyössä Helsingissä 1956-1957 dokumenttielokuvan ja valokuvan Fulbright-professorina toimineen Sol Worthin kanssa. Kummankin elokuvaversioiden yhteneväisten lopputekstien mukaan Sol Worth ja Jack Witikka olivat tasa-arvoiset elokuvan käsikirjoittajina, ohjaajina ja leikkaajina.⁴² Elonetin mukaan Worth olisi ollut vain elokuvan käsikirjoittaja yhdessä Witikan kanssa.⁴³ Elokuvassa Witikka myös esittää ohjaajaa ja hänen äänensä kuullaan elokuvan kertojana sekä suomenkielisessä että kaksikielisessä versiossa.

Elokuva valmistui noin kaksi ja puoli vuotta 5.10.1954 ensi-il-tansa saaneen *Huomenna hän tulee* -esityksen valmistamisen jälkeen. Esityksen viimeinen, järjestyksessään 35. esityskerta nähtiin Pie-nellä näyttämöllä 15.2.1956. Tuolloin esitystä mainostettiinkin ”ai-noana kertana”.⁴⁴ Koska sitä edellinen 34. esityskerta oli tapahtunut edellisenä näytäntövuonna, kymmenen kuukautta aikaisemmin 14.4.1955, pidän mahdollisena, että viimeinen esityskerta liittyi elokuvan val-misteluun.⁴⁵ Joka tapauksessa on erittäin poikkeuksellista, että teatteriesitys saa yhden ainoan esityskerran kymmenen kuukautta edel-lisen esityskerran jälkeen.

Myös Elonet mainitsee kuvausajaksi vuoden 1956. Mikäli elokuvaa kuvattiin, tai ainakin suunniteltiin helmikuussa 1956, se pienentää Sol Worthin roolia käsikirjoittajana, ohjaajana ja leikkaajana, sil-lä hän oli Helsingissä Fulbright-professorina lukuvuoden 1956-1957. Worthista kirjoittaneen Larry Grossin mukaan elokuva, josta Gross käyttää nimeä *Teatteri*, oli syntynyt prosessissa, jossa Sol Worth oli opettajana työskennellyt opiskelijoidensa kanssa kehittämien ope-

42 Elokuvien *Theatre* ja *Kuinka draama syntyy* lopputekstit.

43 https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_642918

44 *Uusi Suomi* ”Teatteri” 15.2.1956.

45 Tiedot *Huomenna hän tulee* -esityksen esityspäivistä ja -määristä Suomen Kansallisteatteri Diaari II, Suomen Kansallisteatterin arkisto.

tusmenetelmäänsä. Hän mainitsee Worthin elokuvan ainoana tekijänä.⁴⁶

Grossin tulkinta tapahtumien kulusta on ymmärrettävä, sillä Worth työskenteli Suomessa Fulbright-professorina ja nousi sittemmin Witikkaa suurempaan kansainväliseen kuuluisuuteen. Siitä huolimatta pidän mahdollisena, että monipuolisen kokemuksen paitsi teatterin myös elokuvan alalla omannut Witikka olisi tyytynyt tämän teoksen yhteydessä vain opiskelijan asemaan. Witikka oli jo 1930-luvun lopulla hakeutunut Oy Paramount Films Ab:n palvelukseen, opiskellut 1940-luvun lopulla elokuva-alaa Lontoossa ja ohjannut ensimmäisen pitkän elokuvansa vuosina 1949-1950.⁴⁷ Todennäköisintä on, että Witikka ja Worth tapasivat Helsingissä vuonna 1956, mutta he olivat saattaneet tavata jo Witikan ollessa stipendiaattina Yhdysvalloissa 1950-luvun puolivälissä. Joka tapauksessa ilman Witikkaa elokuvaa *Kuinka draama syntyy* ei olisi tehty.

Elokuvan kerronnassa hyödynnetään kuvakulmia, lähikuvia ja leikkauksia, jotka on motivoitu taiteellisin perustein. Osa elokuvasta on kuvattu ylhäältä päin. Näyttelijöiden saapuminen näyttämölle kuvataan katsojasta käsin näyttämön vasemmasta reunasta. Martti Romppasen esittämässä Luckyn monologiassa elokuvaa on leikattu lyhyisiin jaksoihin, joissa kamera siirtyy lähemmäs Romppasen kasvoja fokusoiden lopulta vain näyttelijän suuhun. Elokuvan leikkaukset Romppasen kasvojen ja valojen välillä yhdessä näyttelijän kiihtyvän puhutempon kanssa muodostavat voimakkaan tehokeinon.

Elokuvan kerronnan keinojen hyödyntämisen lisäksi myös musiikki erottaa elokuvan teatteriesityksestä, jossa muun lähdeaineiston perusteella ei käytetty musiikkia, ja jonka äänimaailmasta ei ole säilynyt aineistoa. Elokuvan musiikin sävelsi Benjamin Lees, joka vieraili Suomessa 1956-1957. Hän käytti sävellyksessään kaksitasosäveljärjestelmää, jota tuohon aikaan käyttivät monet suomalaiset säveltäjät, esimerkiksi Erik Bergman, Einojuhani Rautavaara ja Joonas

46 "In Worth's initial experience in teaching film, as Fulbright Professor in Finland (1956-1957), he had utilized a method he later described as follows: 'The teacher would make a film; the students would work along with him, learning and doing at the same time. Class discussions would be held in which the various aspects of the film were developed and demonstrated (Worth 1963:54). The film he made during this process of teaching was Teatteri, now in the permanent collection of the Museum of Modern Art.'" Gross 1980, 2.

47 Nevala 2018, 19, 28-29.

Kokkonen. Ehkäpä juuri suomalaissäveltäjien kiinnostus kaksitoista-säveljärjestelmään oli myötävaikuttamassa siihen, että Lees halusi vieraillla Suomessa. Musiikilla korostettiin elokuvan moderneja piirteitä ja sen vaikuttavaa tunnelmaa.

***Kuinka draama syntyy* -elokuvan vastaanotto**

Maaliskuun lopussa 1957 *Uusi Suomi* kirjoitti Sol Worthin valokuvanäytelmästä *A Photographic Comment*, joka järjestettiin Kansallisteatterin Pienen näyttämön aulassa. Samassa uutisessa mainittiin, että Worth oli yhdessä Jack Witikan kanssa valmistanut ”dokumentäärielokuvan Suomen Kansallisteatterista”.⁴⁸ Kyse oli *Kuinka draama syntyy* -elokuvasta, sillä siitä mainittiin olevan sekä ”suomalainen että suomalais-englantilainen versio, joka vm. ehkä osallistuu johonkin maailman suurista elokuvajuhlilla”.⁴⁹

Suomen Sosialidemokraatti kirjoitti 9.5.1957 Jack Witikan ja Erik Blombergin peräänkuuluttaneen kansainvälisen vaihdon tärkeyttä elokuvamaailmassa. Artikkelissa käsiteltiin myös Sol Worthia, joka opetti Ateneumin valokuvausryhmää taide-esineiden valo- ja elokuvaaamisessa. Worthin kerrottiin kuvanneen Witikan kanssa lyhytelokuvan *Teatteri*, jonka sisältöä kuvattiin seuraavasti:

Mr. Worth on tehnyt ohjaaja Jack Witikan kanssa 500 m pitkän lyhytelokuvan ”Teatteri”, jossa ilmennetään miten idea syntyy teatterin harjoituksissa. Ohjaaja Witikka on ker-tonut lyhytfilmistään sen verran, että siinä on ”hurjia” leikkauksia. Esimerkiksi näyttelijän kasvot ja lamppu on leikattu niin että ne nopeasti vuoronperään nähtyinä yhdessä muodostavat salaman. Asemaharjoituksissa kuva tulee epäselväksi joka kerran, kun asema on väärin. Kaikesta päätellen Witikan ja Worthin ”Teatteri” on oikea kokeiluelokuva. ”Teatterissa” Witikka näyttölee ohjaajaa, ohjattava

48 ”Amerikkalainen kuvakertomus Helsingistä” *Uusi Suomi* 30.3.1957.

49 ”Amerikkalainen kuvakertomus Helsingistä” *Uusi Suomi* 30.3.1957.

kappale on Beckettin 'Huomenna hän tulee' (Witikka on todellisuudessakin ohjannut sen). Lyhytfilmistä tulee sekä englanninkielinen että suomenkielinen versio. Valmistusyhtiö on Suomen Filmiteollisuus. Filmin säveltäjä Benjamin Lee [p. o. Lees] on tehnyt musiikin useihin UPA-elokuviin, jotka ovat piirrosfilmien alalla voittamattomia.⁵⁰

Kuinka draama syntyy -elokuva esitettiin ensi kertaa yleisölle nimellä *Teatteri* Bio Rexissä järjestetyssä kutsuvierastilaisuudessa 13.5.1957. Tilaisuuden järjesti elokuvan tuottanut Suomen Filmiteollisuus Oy. Ensi-illan yhteydessä elokuvaa esiteltiin muutamissa lyhyissä lehtikirjoituksissa. *Uuden Suomen* julkaiseman uutisen mukaan lyhytelokuvan aiheena oli *Huomenna hän tulee* -esityksen valmistaminen Suomen Kansallisteatterissa. Elokuvan ohjaajiksi mainittiin Jack Witikka ja Sol Worth ja samassa yhteydessä kerrottiin, että lyhytelokuvaa esitettäisiin sekä Suomessa että ulkomailla.⁵¹

Kiinnostavan näkökulman elokuvaan tarjoaa Maija Savutie, joka teatterikriitikkona oli myös arvioinut *Huomenna hän tulee* -esityksen. On huomattava, että sama kahden ja puolen vuoden ajallinen etäisyys, joka esityksen ja siitä valmistuneen elokuvan kuvaamisen välillä oli, oli myös Maija Savutien katsojakokemusten välillä:

"Teatterin" filmillisestä puolesta en uskalla antaa arviota, mutta teatteriarvostelijan ja varmasti teatteritaiteilijain kannalta elokuvan teema on kiinnostava. Witikka oli rakentanut "tarinan" Pienellä näyttämöllä taannoin esitetyn ja paljon keskustelua herättäneen Samuel Beckettin vaikeaselkoisen näytelmän "Huomenna hän tulee" harjoituksiin ja asteettaiseen hahmoittumiseen esitysvalmiiksi. Muistelen Witikan aikoinaan lausuneen Beckettin pähkinästä, ettei hän ohjaustyötä aloittaessaan itsekään ollut selvillä, miten näytelmä olisi tulkittava. Lyhytkuvassa tätä seikkaa ei niinkään paljasteta kuin sitä, että

50 *Suomen Sosialidemokraatti* 9.5.1957.

51 "Teatteri" *Uusi Suomi* 14.5.1957.

näyttelijöille rooliteksti oli aluksi hepreaa. Harvinaisen hauskasti realistista harjoitustuokiota ja symbolisia kuvia vuorotellen Witikka väläyttää näyttämöllisen työskentelyn etsivää ja tunnustelevaa luonnetta, ”palapeli”-sävyä, josta sitten hahmottuu ensin roolikokonaisuus, sitten koko näyttämöllisen tapahtumisen kokonaisuus.

Kaikkea tätä ei lyhytkuvassa sentään näytetä, ja katsoja jääkin valittamaan mielessään ”Teatterin” lyhyttä. Paljon enemmän olisi pitänyt saada päästäkseen esim. ohjaustyön suunnitelmallisuudesta perille. Witikka oli osan kuvista käyttänyt myös Kansallisteatterin esittelyyn, lyhytkuva kun on tarkoitettu ulkomaita varten. Mutta harvinaisen kiinnostavan väläyksen teatterityön maailmaan sen hienot kuvat tarjosivat.⁵²

Savutien mukaan elokuvassa esiteltiin Kansallisteatteria nimenomaan kansainvälistä levitystä ajatellen. Elokuvan kahden version tekemisen taustoja ja tarkoituksia pohdittaessa on mielestäni tärkeää ottaa huomioon, mitä tapahtui Samuel Beckettin näytelmän Suomen kantaesityksen ja elokuvan valmistamisen välissä. Kansallisteatterin toiminta kaksinäyttämöisenä teatterina vakiintui 1950-luvun puolivälistä alkaen ja modernin angloamerikkalaisen näytelmäkirjallisuuden osuus ohjelmistossa kasvoi. Monet näistä uusista näytelmistä nähtiin nimenomaan Pienen näyttämön ohjelmistossa ja Jack Witikan ohjaamina. Witikka oli keskeisessä asemassa luomassa Pienen näyttämön taiteellista linjaa. Vuonna 1957 hänet nimitettiin Kansallisteatterin apulaisjohtajaksi, minkä jälkeen hänellä oli entistä enemmän mahdollisuuksia vaikuttaa teatterin ohjelmistoon.⁵³ Jo *Huomenna hän tulee* -esityksen arviossaan Aarne Laurila oli todennut, että ”Witikalla on Kansallisteatterissa aivan oma linjansa, jonka kulkeminen ei näin hyvin sovi kenellekään toiselle”.⁵⁴ Witikan voidaan sanoa edustaneen teatteritaiteessa 1950-luvun modernisteja, jotka vaativat

52 M. S. [Majja Savutie] ”Teatterityöstä filmikuvien” *Kansan Uutiset* 15.5.1957.

53 Nevala 2018, 45.

54 A. L-la [Aarne Laurila] *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10.1954.

taide-elämän avaamista kansainvälisille vaikutteille ja suhtautuivat penseästi taiteen ja kansallisuuspolitiikan liittoon.⁵⁵ Häntä onkin luonnehdittu suomalaisista ohjaajista kansainvälisimmäksi, kansainväliseksi jopa epäkansallisuuteen saakka.⁵⁶

Pidän hyvin todennäköisenä, että kaksikielinen versio tehtiin Witikan henkilökohtaiseksi käyntikortiksi mahdollisiin kansainvälisiin ohjaajatehtäviin. Hän oli aloittanut kansainvälisen toimintansa opiskelemalla elokuvantekoa Iso-Britanniassa British Councilin stipendiaattina 1948-1949. Witikka pyrki määrätietoisesti kansainvälisiin ohjaajatehtäviin 1950-luvun lopulla.⁵⁷ Hän oli myös vierailnut Yhdysvalloissa kolmesti 1950-luvun puolivälissä.⁵⁸ Syksyllä 1955 Witikka kirjoitti Yhdysvalloista Arvi Kivimaalle tavanneensa monien taiteilijoiden lisäksi myös teatteriarvostelijoita ja toimittajia, jotka olivat olleet hyvin kiinnostuneita Kansallisteatterin Pienestä näyttämöstä. Myös Beckettin näytelmä oli ajankohtainen puheenaihe teatteriväen keskuudessa, sillä *Huomenna hän tulee* -näytelmän ensi-ilta oli valmistumassa Broadwaylle.⁵⁹

Elokuvan kaksikielisen version tarkoituksena oli todennäköisesti myös tukea Witikan työnantajan Suomen Kansallisteatterin kansainvälisiä yhteyksiä. Ylipäättään Beckettin näytelmät *Huomenna hän tulee* ja *Leikin loppu* nähtiin Kansallisteatterissa kansainvälisestikin verrattuna huomattavan varhain, 1950-luvulla. *Leikin lopun* ensi-ilta 3.10.1957 oli itse asiassa yksi näytelmän ensimmäisistä esityksistä koko maailmassa. On erittäin poikkeuksellista, että ensimmäiset Beckett-esitykset nähtiin Suomessa juuri Kansallisteatterissa. Useimmissa muissa Euroopan maissa Beckettin näytelmät eivät ensi alkuun kuuluneet kansallisten päänäyttämöiden, vaan pienten, rohkeammin taiteellisia riskejä ottaneiden teattereiden ohjelmistoihin.

Elokuva osoittaa, miten tekniikaltaan moderni näyttämö Kansal-

55 Sevänen 1998, 338.

56 Lounela 1976, 165.

57 Nevala 2018, 103–113.

58 Tiedot Jack Witikan opiskeluista. Nevala 2018, 17–18.

59 Jack Witikan kirjeet Arvi Kivimaalle 14.10.1955 ja 19.11.1955. Arvi Kivimaan arkisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

listeatteerilla oli käytössään ja miten uutta ohjelmistoa siellä esitettiin. Suomen ja suomalaisen kulttuurin esittelemisen kansainvälisissä yhteyksissä oli Kansallisteatterissa suorastaan kansalaisvelvollisuus ja työtä maan hyväksi, kuten pääjohtaja Arvi Kivimaa oli teatterin toimintaa linjanneissa avajaispuheissaan todennut.⁶⁰ Elokuvan kuvaamiseen mennessä Kansallisteatteri oli 1950-luvulla vierailnut Pariisissa 1955 ja Tukholmassa 1956. Samana vuonna, kun *Kuinka draama syntyy* valmistui, Witikka osallistui Kansallisteatterin Kööpenhaminan- ja Wienin-vierailujen valmisteluun. Kesällä 1957 hän itse vieraili ohjaajana Tukholmassa.⁶¹

Desmond Bellin mukaan elokuva tekee tärkeää historiografista työtä horjuttamalla käsityksiä objektiivisesta historiasta ja kannustamalla yleisöjään aktiivisesti kyseenalaistamaan historiantutkimuksen. Hän viittaa Jacques Rancièren käsitykseen historian poeettisuudesta, kriittiseen tulkintaan historian kirjallisista käytänteistä suhteessa kulttuurituotannon laajempaan kenttään.⁶² *Kuinka draama syntyy* on ensisijaisesti taide-elokuva, joka hyödyntää elokuvakerronnan keinoja, vaikka sen juonena on esityksen harjoitusprosessin kuvaus. Ajallinen etäisyys teatteriesityksen ja elokuvan kuvaamisen välillä sekä taiteellisin perustein tehdyt tyylilliset ratkaisut korostavat sen itsenäisyyttä taideteoksena, vaikka sitä on myös monissa yhteyksissä kutsuttu dokumentiksi teatteriesityksen synnystä.⁶³ *Kuinka draama syntyy* osoittaa historian poeettisuuden konkreettisella tavalla: se on suomalaisen 1950-luvun teatterin ainoa lähde, jossa näyttelijöiden fyysisyys, ääni ja liike voidaan nähdä näyttämöllä. Se on arvokas taltiointi, joka elollistaa kadonneen esityksen elementtejä paremmin kuin esityksestä säilyneet kirjoitukset tai valokuvat, mutta samaan aikaan se on itsenäinen taideteos. Elokuva liitettiin myöhemmin Museum of Modern Art:n pysyvään kokoelmaan ja se voitti palkintoja Berliinin elokuvafestivaaleilla 1957 ja Cannes'n elokuvafestivaaleilla 1958.

60 Kivimaa 1972, 59, 72.

61 Mehto 1999 231.

62 Bell 2011, 9–10.

63 Ulrika Maude tuo esiin elokuvanteon ja sen kuvaamien tapahtumien välisen ajallisen etäisyyden. Maude 2009, 236.

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti

- Kuinka draama syntyy

Suomen Kansallisteatterin arkisto

- Diaari II

- Suomen Kansallisteatterin johtokunnan pöytäkirjat 1953–1954.

- Suomen Kansallisteatterin vuosikertomus 1953–1954.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto

- Arvi Kivimaan arkisto.

- Jack Witikan kirjeet Arvi Kivimaaalle 14.10.1955 ja 19.11.1955.

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_642918 (10.9.2020)

http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx (10.10.2020)

<https://areena.yle.fi/1-50103166> (8.10.2020)

PAINETUT LÄHTEET

Bell, Desmond. 2011. "Documentary film and poetics of history." *Journal of Media Practice* vol 12:1, 3–25.

Benjamin, Walter. 1992. *The Origin of German Tragic Drama*. London and New York: Verso.

Cohn, Dorrit. 2006. *Fiktion mieli*. Helsinki: Gaudeamus.

Dufrenne, Mikel. 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.

Esslin, Martin. 1991. *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books.

Gross, Larry. 1980. "Sol Worth and the Study of Visual Communications." *Studies in Visual Communication* vol 6:3, 2–19.

Jenkins, Keith. 2009. *At the limits of History*. London and New York: Routledge.

Kivimaa, Arvi. 1972. *Teatterin humanismi* Helsinki: Otava.

Korsberg, Hanna. 2005. "Moderni kansallinen. Suomen Kansallisteatterin Pieni näyttämö ja Huomenna hän tulee 1954. *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat* 3/2005.

https://www.ennenjanyt.net/2005_3/referee/korsberg.pdf (15.9.2020)

Lounela, Pekka. 1976. *Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka*. Helsinki: Tammi.

Maude, Ulrika. 2009. "Beckett's Nordic Reception." Teoksessa *The International Reception of Samuel Beckett*. Toim. Mark Nixon, Matthew Feldman. London Oxford: Bloomsbury Publishing, 234–250.

Mehto, Katri. 1999. "Ifgeneia ja Seitsemän veljestä maailmalla. Kansallisteatterin vuoden 1957 vierailut kansallista identiteettiä vahvistamassa". Teoksessa Pirkko Koski (toim.), *Niin muuttuu maailma*, Eskoni. Tulkintoja kansallisenäyttämöstä. Helsinki: Helsinki University Press, 230–252.

Nevala, Maria-Liisa. 2018. *Jack Witikka Suomalaisen teatterin suurmies*. Helsinki: Minerva.

Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sevänen, Erkki. 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

White, Hayden. 1981. "The value of Narrativity in the Representation of Reality". Teoksessa W. J. T. Mitchell (toim.) *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1–24.

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

"Ibsenistä Agapetukseen" *Aamulehti* 31.10.1954.

"Amerikkalainen kuvakertomus Helsingistä" *Uusi Suomi* 30.3.1957.

Hällström, Raoul af. "Vi väntar på Godot – en fin studiosak" *Nya Pressen* 6.10.1954.

Jalkanen, Huugo. 1954. "Ranskalaista modernismia Pienellä näyttämöllä" *Uusi Suomi* 6.10.1954.

Kittilä, Urho. 1954. Pienoisnäyttämöä vihkimässä. *Pohjolan Sanomat* 7.9.1954, 4–5.

Kivimaa, Arvi. "Absurdi näytelmäkirjallisuus ja eräs sen edustaja. *Valvoja* 2/1963.

Kutter, Hans. "Fascinerande nyexpressionistisk pjäs på Kansallisteatteris lilla scen" *Hufvudstadsbladet* 7.10.1954.

Laatto, Ritva. "Teknillisen kesäkurssin pöytäkirjat I" *Teatteri* 12/1954 3.9.1954.

Laatto, Ritva. "Teknillisen kesäkurssin pöytäkirjat II" *Teatteri* 13/1954 17.9.1954.

Laurila, Aarne. "Epätavallinen ilta Pienellä näyttämöllä" *Suomen Sosialidemokraatti* 6.10.1954.

Laurila, Aarne. "Kirjailija uskoo onneen" *Suomen Sosialidemokraatti* 7.10.1954.

Savutie, Maija. "Teatterityöstä filmikuvin" *Kansan Uutiset* 15.5.1957.

Savutie, Maija. "Kokeellista teatteria. Samuel Beckett: Huomenna hän tulee." *Vapaa Sana* 7.10.1954

"Elokuvaa" *Suomen Sosialidemokraatti* 9.5.1957.

"Teatterit" *Uusi Suomi* 15.2.1956.

"Teatteri" *Uusi Suomi* 14.5.1957.

"Tuijotusta, odotusta ja emansipaatiota. Syksyn teatteritapahtumia Helsingissä" *Uusi Aura* 24.10.1954.

Uexküll, Sole. "Huomenna hän tulee" *Helsingin Sanomat* 6.10.1954.

Uexküll, Sole. "Godot'n odottajista vieläkin" *Helsingin Sanomat* 7.10.1954.

Väänänen, Marjatta. "Huomenna hän tulee" *Savon Sanomat* 10.10.1954.



HANNA JÄRVINEN

MATERIAALIN MUISTI

Kevätuhrin (1913) puvustuksen kertomaa

Tiivistelmä

Artikkeli tarkastelee *Kevätuhrin* (1913) esiintymispukujen valmistusta ja merkityksellistymistä aikalaiskontekstissaan sekä tapoja, joilla puvut on sittemmin pakotettu orientalisoituun kertomukseen teoksen esittäneestä tanssiryhmästä ja venäläisyydestä. Puvustuksen roolin havaitseminen menneen esityksen muistamisessa ja uudelleen esittämisessä vaatii tuekseen metodologista pluralismia ja arkiston ja esityksen käsitteiden pohdintaa. Yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna museoidun näyttämöpuvun materiaalisuus voi haastaa vallitsevia uskomuksia kanonisoidun taideteoksen tekijäauktoriteeteista, sisällöstä ja merkityksestä - jopa kyseenalaistaa, mitä taidemuodon historiassa yleensäkin pidetään muistamisen arvoisena ja miksi.

Abstract

The article explores the production of the costumes for *The Rite of Spring* (1913) and how these costumes signified in contemporary contexts in order to extrapolate on the ways in which these costumes have been made to confirm to an orientalist narrative of the troupe that performed this work and of Russianness more generally. To perceive the role costumes play in the recollection and re-performance of a past work requires methodological pluralism and questioning how

the concepts of archive and performance function in the discourse. Studied in detail, the materiality of the costume in a museum's collection may well challenge prevailing assumptions about the content and significance of a canonised art work, as well as the kinds of authorship involved in making past performance. As such, they can even challenge what is considered worth remembering in the history of the art form and why.

Museoitua menneisyyttä

Teoksessaan *The Archive and the Repertoire* esitystutkija Diana Taylor väittää, että esitys - hänen sanoillaan repertuaari - luonteenomaisesti vastustaa historiallisen arkiston tiedontuottamisen tapaa ja voi siten kritisoida toistuvia skenaarioita esimerkiksi kolonialistisesta valloittamisesta, joita arkisto ja kirjoittaminen perinteisesti tukevat. Taylorin kritiikki kohdistuu erityisesti tapoihin, joilla alkuperäiskansojen menneisyydestä on tehty historiaa, siis miten Eurooppa-keskeiseen muotoon kirjoittaminen ja vaatimus kirjoitetusta arkistosta ovat toimineet kolonialistisen vallan keinoina hiljentää ja alistaa "historiattomat" ei-eurooppalaiset.¹ Vertaamalla museoidun puvustuksen ja muun Taylorin arkistona näkemän materiaalin suhdetta esitysrekonstruktion (1987) kertomaan osoitan, miten materiaallinen menneisyys ja arkiston tekstilähteet voivat myös kyseenalaistaa hegemonista historiankirjoitusta ja repertuaari puolestaan toisintaa kliseitä.

Taylorin painottama esityksellinen toisto on tyypillisesti luonteeltaan konservatiivista eli toistettu säilyttää sisältöään ja arvokenteita menneiltä ajoilta. Esitys muistaa, mutta toisin kuin Taylor väittää, sen muistaminen voi yhtä lailla tukea hegemonista kertomusta tai valtarakennetta kuin kiistää tai kritisoida sitä. Hegemonia paitsi vaientaa vastustajansa myös *sulauttaa nämä itseensä*, jolloin toistettava skenaario toistaa toivottua versiota menneisyy-

1 Taylor 2003.

destä.² Samasta syystä myös arkisto on oiva tapa hiljentää ja sulkea historian ulkopuolelle aineistoja, jotka eivät tue kulloinkin haluttua ymmärrystä tai jotka vikuroivat toistettavaa skenaariota vastaan. Tämä on erityisen selvää, mikäli arkisto ymmärretään laajemmin kuin vain eurooppalaisilla kielillä kirjoitettuna teksteinä.

Esitystutkimuksen, kulttuurihistoriallisen tutkimuksen, taiteen tutkimuksen, käytäntölähtöisen tutkimuksen ja muiden kulttuurintutkimuksen alojen menetelmiä yhdistämällä katson tässä artikkelissa arkistoa ja repertuaaria viinon: arkisto ei enää määritäkään mennyttä tai tee sitä tiedettäväksi - tämä on erilaisten menneisyydestä tehtyjen esitysten, mukaan lukien kirjoitettujen tekstien, tehtävä. Mikä tahansa menneestä arkistoitu ja kerätty vaatii tulkintaa ja ymmärrettäväksi tekemistä esityksessä. Toisin sanoen: kun myös tekstin näkee esityksenä myös historia, eli auktoritatiivinen tulkinta menneestä, näyttäytyy sarjana esityksellisiä toistoja, jotka pyrkivät vakuuttamaan yleisönsä ja vaikuttamaan sitä kautta tulevaisuuden suuntaan. Historian esityksellistäminen myös korostaa esitysten muodostaman repertuaarin valtarakenteita, jotka yhtenäistävät ja yksinkertaistavat tulkintaa menneestä - siis sulauttavat esitettyä hegemoniaan.

Käytän esimerkkinäni arkiston ja repertuaarin välisestä ristivedosta Diaghilevin³ Venäläisen Baletin 1913 esittämää, sittemmin ikoniseksi muodostunutta tanssiteosta *Kevätuhri* (ransk. *Le Sacre du Printemps*, ven. *Весна священная*). Vertaan nykyistä hegemonista ymmärrystä teoksesta sekä teoksen yhä näyttämöillä esitettävää Millicent Hodsonin ja Kenneth Archerin rekonstruktiota (1987) arkistolähteisiin vuoden 1913 produktion syntyprosessista, keskittyen erityisesti teoksen puvustukseen. Pukujen ja pukusuunnitelmien materiaalsen

2 Foucault 2005, erit. 113, 133. Tästä menneen esittämisen taipumuksesta konservatiivisuuteen ja hegemonian toisintamiseen on keskusteltu ennen kaikkea museoesitysten, historian elävöittämisen ja liveroolipelausten yhteydessä, varsinkin suhteessa rodullistamiseen, sukupuoliolettamiin ja seksuaalisuuteen. Ks. esim. Cook 2004; Agnew 2007; Schneider 2011; Parikka 2018, 2-7; Kangas 2017; Cazaneuve 2020. Ks. myös Bennett 1995; Kobialka 2002; Jones & Heathfield 2012; Borggren & Gade 2013; sekä tanssista erit. Giersdorf 2017; Oke 2017; Pakes 2018.

3 Käytän tekstissä systemaattisesti ns. kansainvälistä muotoa lähteissä esiintyvistä taiteilijoiden nimistä, so. Diaghilev, ei Djagilev; Nijinsky, ei Nižinski; Roerich, ei Rerih, jne. Suorasta translitteraatiosta poiketen nämä ovat lähempänä muotoja, joita henkilöt itse itsestään käyttivät. Kaikki suomennokset tekstissä ovat omiani.

arkiston kautta osoitan, miten rekonstruktio sitoutuu ranskan- ja englanninkielisten aikalauskriitikoiden orientalisovasta näkökulmasta kerrottuun hegemoniseen kertomukseen, josta puuttuu ymmärrys *Kevätuhrista* osana venäläistä keskustelua maan historian näyttämölistämisestä. Kanonisoitu esitys ja esitystapa ovat skenaario, jota kritisoin paljastaakseni vallankäytön tavoissa, joilla mennyt esitys muistetaan - keiden skenaariota toistetaan. Siksi aloitan sukista.

Pukujen hajanainen arkisto

On kevät 2018 ja olen Lontoossa Victoria ja Albert -museon (jatkossa VAM) tekstiiliosastolla (Clothworkers). Tanssi-, teatteri- ja esitystaiteen kokoelman kuraattori Jane Pritchard pitelee käsissään kahta sukkaa. Ne on talletettu samaan laatikkoon, vaikka toisen jalkaterä on monta senttiä toista pidempi. Jane nauraa, että selvästikin ne pariaksi määritellyt ei ole miettinyt, voiko samalla tanssijalla olla kaksi näin erikokoista jalkaa. Niin museoiden kokoelmissa kuin näyttämöpukujen tutkimuksen nuorena historiassakin tärkeysjärjestys on ymmärrettävästi ollut kuuluisasta ja erikoisesta kohti vähemmän näyttävää, ja esiintymispuvuissa sukat ovat harvemmin kovin näyttävässä osassa. Ainakaan tässä esityksessä, 29.5.1913 ensi-iltansa saaneessa *Kevätuhri*-baletissa, sukat eivät ole olleet kovin tärkeitä edes kokoelman aiemmille kuraattoreille, tutkijoista puhumattakaan.⁴ Miksi sitten vaalean harmaiksi tummuneet, kahdesta identtisestä palasta yhteen ommellut ja väärin paritetut sukat kertovat jotain aivan olennaista esityksestä ja esityksen muistamisesta?

*Kevätuhri*n libretosta vastasivat musiikin säveltänyt Igor Stravinsky ja puvut ja lavasteet suunnitellut Nikolai Roerich, ja sen koreografioi Vaslav Nijinsky, Ballets Russes -ryhmän tähtitanssija. 1913 sesongin pääteos esitettiin viisi kertaa Pariisissa ja kolme kertaa Lontoossa, jonka jälkeen *Kevätuhri* jäi pois Ballets Russes -ryhmän ohjelmistosta Nijinskyn riitaannuttua ryhmän impressaarin

⁴ VAM:n elektronisessa kokoelmaluettelossa sukista on vain yksi kuva, sekin toisen asun osana: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115682/theatre-costume/>.

(ja rakastajansa) Sergei Diaghilevin kanssa.⁵ Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Diaghilev päätti palata aikanaan valtavan kohun aiheuttaneeseen teokseen, ja Roerichin puvut kaivettiin varastosta uuteen versioon. Ymmärrettävästi Léonide Massine, joulukuussa 1920 ensi-iltansa saaneen version koreografi, ei ollut kiinnostunut tekemään toisintoa edeltäjänsä teoksesta, ja 1913 versiosta säilynyttä muunneltiin luovasti uusiksi kokonaisuuksiksi. Myös Massine jätti Diaghilevin pian *Kevätuhrinsa* ensi-illan jälkeen, koreografia jäi pois ryhmän ohjelmistosta, ja puvustus päättyi varastoon.

Vuoden 1913 tuotannossa oli 79 näyttämöpukua, joista moniin kuului asusteita ja tarpeistoa - puusta tehtyjä mutta metallivärillä maalattuja tikareita; metallisia koruja (jotka oli käytännöllisesti ommeltu kiinni pukuihin); kampoja ja heloja; nahkavöitä ja turkisreunaisia hattuja. Vaikka puvustuksesta on säilynyt poikkeuksellisen suuri osa, kokonaisuus on hajonnut: 1920 tuotannon valintojen sekä teatteritoiminnalle tyypillisen kierrätyksen ja poistuman lisäksi pukuja ja niiden osia myytiin huutokaupoissa, erityisesti 1960-luvulla.⁶ Lisäksi pukuihin kiinnitetyt hakaset ja korut ovat yleensä irronneet metallin syötyä ompelulangan läpi, ja pukujen kankaat ja värit ovat kärsineet säilytyksessä.⁷ Tutkimusta hankaloittaa, että ”alkuperäiselle” 1913 produktiolle on attribuoitu käytetyiltä materiaaleiltaan, tekniikoiltaan ja estetiikoiltaan merkittävästi eroavia pukuja niiden arvon nostattamiseksi.⁸ Esityksen materiaallinen kokonaisuus

5 *Peterburgskii listok* 25.6./8.7.1913 uutisoi Diaghilevin välirikosta Nijinskyn kanssa, jonka syynä olivat Nijinskyn ”kubistiset” (*Comœdia* 18.4.1912) koreografiat, vaikkakin Nijinskyn avioliitto 10.9.1913 oli lopulta kamelin selän katkaissut oljenkorsi. Ks. Järvinen 2013a, 23–25.

6 Buckle 1982, 120–175 kirjoittajan 1952 näyttelystä; 222–239 teatterimuseosta ja Sothebyn huutokaupoista 1967 (Sergei Grigorievin ja Vera Bowenin kokoelma) ja 1968 (de Basilin kokoelma).

7 Ensi-illan käsiohjelman mukaan (Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913) ensimmäisessä näytöksessä tanssi kymmenen naispuolista ja kuusi miespuolista ”murrosikäistä”, kymmenen naista, kahdeksan vanhaa miestä, viisi nuorta henkilöä, viisi nuorukaista, vanha tietäjä ja vanha 300-vuotias nainen (yhteensä 46 hahmoa); toisessa näytöksessä kaksitoista neitoa ja kaksikymmentä heimon vanhinta ja valittu neito (33 hahmoa). Ryhmien nimet eivät vastaa Roerichin luonnosten nimiä ja poikkeavat koreografin assistentin muistiinpanoista (Rambert s.a.) sekä esityksiä luonnostelleen Valentine Grossin piirroksista (ks. esim. <http://collections.vam.ac.uk/item/O1252256/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>). Monissa muistelmissa 1913 ja 1920 esitykset myös sotkeentuvat keskenään.

8 Ks. Purvis et al. 2009, 132–133. Onkin syytä muistaa, että historiallisella merkityksellä on eurooppalaistyyliisessä museokokoelmassa aina myös rahallinen arvo.

on siis paitsi osin tuhoutunut myös hajallaan eri kokoelmissa, joiden julkisuus, konservointikäytännöt ja määrittelyjen luotettavuus vaihtelevat suuresti.

Roerichin pukusuunnitelmiin liittyy sekä samoja että omanlaisiaan ongelmia. Kuten kollegansa Bakst ja Benois, Roerich paitsi suunnitteli useita teoksia Diaghilevin ryhmälle myös sujuvasti ajoitti myöhempien versioiden luonnoksia ja erinäisiä toisintoja *Kevätuhrin* ensi-iltaan. Koska valtaosa 1913 *Kevätuhrin* suunnitelmista on sijainnut hajallaan entisen Neuvostoliiton arkistoissa, teosta on pitkälti visualisoitu Roerichin muihin tuotantoihin tekemillä lavastus- ja pukusuunnitelmilla ja tämän maalauksilla. 1913 tuotantoon varmasti liittyvät suunnitelmat ovat osin valkolyijytetylle paperille lyijykynällä piirrettyjä hahmoja, jotka on väritetty tempera-, guassi- ja/ tai vesivärillä.⁹

1990-luvulta alkaen Internet on mahdollistanut sekä kirjoitettujen lähdeaineistojen että kuvamateriaalin helpomman saatavuuden. Valitettavasti tämä ei ole lisännyt kriittisyyttä sen suhteen, mitä *Kevätuhrista* on kirjoitettu tai miten säilyneitä materiaaleja on ymmärretty suhteessa esitykseen. Lisäksi, vaikka Diaghilevin ryhmästä on kirjoitettu paljon, säilyneitä pukuja ei juuri ole käytetty tutkimuksen aineistoina: niiden käyttö vaatii aikaa arkistossa, koska pukuja ei tekstien ja kuvien tapaan voi helposti kopioida; niiden ymmärtäminen vaatii erikoisosaamista, sekä laajojen kontekstien ja ajan teatterin usein kirjoittamattomien käytänteiden tuntemista. *Kevätuhrin* pukusuunnitelmien ja poikkeuksellisen hyvin säilyneen puvustuksen suhde voi kuitenkin kertoa paljon uutta Ballets Russes'n arjesta, tuotantoprosesseista ja suhteesta ajan teatterin tekemisen käytänteisiin.

Puvut ja pukusuunnitelmat ovat tärkeitä myös siksi, että 1913 *Kevätuhrista* on poikkeuksellisen vähän visuaalista aineistoa. Teoksesta julkaistiin kaiken kaikkiaan vain kolme valokuvaa: yksi neljästä

9 Venäjän Valtion Teatterimuseossa Moskovassa ja Kovalenkon taidemuseossa Krasnodarissa on useita näistä sivuista. Kokoelmien kuvia löytyy myös useilta internetsivustoilta, osin jopa valkotasapainoindikaattorin kanssa toisinnettuina. Osassa suunnitelmista näkyy lyijykynänumerointia, joka viitannee suunnitelman paikkaan Roerichin luonnoskirjassa ja tilattujen pukujen määrään: <http://91.196.72.34:65001/items?info=92467> ("N. 6", "5 кокр."); <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg> ("N. 7", "1 кокр."); <http://91.196.72.34:65001/items?info=484539> ("N. 8", ei tilausmäärää).

mieshahmosta, yksi kuudesta naishahmosta ja yksi vanhasta tietäjästä. Kuvat otettiin vain päiviä ennen ensi-iltaa, taustalla näkyvän tapingin perusteella teatterin harjoitustilassa, ja jokin valokuvausprosessissa on lisännyt niihin vahvan sinisen sävyn.¹⁰ Varmaa syytä kuvien vähäisyydelle ei ole, mutta kolme valokuvaa sesongin suurimmasta uutuudesta on silti käsittämättömän vähän, ottaen huomioon, että kiinnostusta uutuutta kohtaan oli nostatettu jo vuotta ennen ensi-iltaa, Venäjällä tätäkin aiemmin.¹¹ Myöskään Roerichin pukusuunnitelmia ei juuri käytetty teoksen kuvituksena, ja ensi-illan käsiohjelmasta ei löydy *ainuttakaan* piirrosta tai valokuvaa *Kevätuhrista*.¹²

Lehdistömateriaaliin kuuluneiden valokuvien ottaminen vaati, että puvut ensin saapuivat Pariisiin. Roerich oli lähettänyt pukusuunnitelmansa kanssalibretistilleen Stravinskylle Sveitsiin jo loppuvuodesta 1912. Toistuvista pyynnöistä ja uhkailuista huolimatta säveltäjä ei kuitenkaan toimittanut niitä eteenpäin kiertueella olleelle Nijinskylle, jonka piti päättää, mitä suunnitelmista käytettäisiin eli mitä pietarilaiselta Ivan (Giovanni) Caffin työpajalta tilattaisiin.¹³ Päättellen siitä, että impressaari Diaghilev aneli vielä maaliskuussakin Roerichin suunnitelmia Stravinskyltä, pukujen

10 Ts. *Comœdia illustrén* 5.6.1913 julkaiseman valokuvan sinisyyden havaitsee vertaamalla vasemmalta lukien ensimmäisen ja kolmannen naistanssijan sinihelmaista pukua samaan pukun VAM:n kokoelmassa: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/>. VAM attribuoi puvun toiseen näytökseen, mutta se vastaa Roerichin suunnitelmaa numero 5 tytöstä ensimmäisessä näytöksessä (<http://91.196.72.34:65001/items?info=92472>, vrt. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18525.html) vaikka hame Roerichin suunnitelmassa onkin vihreän sävyissä. Ainoa Valentine Grossin pastelleista, jossa näkyy sinisävyinen puku, on ensimmäisestä näytöksestä: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1112109/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>. Hameen väri on saatettu muuttaa esimerkiksi siksi, että se erottuisi paremmin lavasteen vihreästä kukkulasta. Valokuvan sinisyys taas johtunee filteristä, jollaisilla mustavalkokuvaan tuotettiin voimakkaampia harmaasävyeroja.

11 Ks. esim. Krasovskaia 1971, i: 429; myös Bullard 1971, 132; sekä Järvinen 2013a, 7–8 ennakkomaiannon vaikutuksesta teoksen vastaanottoon.

12 Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913.

13 Italialaistaustainen Caffi oli Venäjän arvostetuin teatteripukujen valmistaja, joka vastasi myös suuresta osasta Keisarillisten Teattereiden puvustusta. Nijinska 1992, 267; Pritchard 2012, 179.

tilaaminen Caffilta jäi viime tinkaan.¹⁴ Mutta miksi ryhmä, joka ei koskaan ollut esiintynyt Venäjällä käytti juuri tämän teoksen pukujen valmistamiseen venäläistä työpajaa? Eikö *Kevätuhrin* puvut olisi ollut logistisesti järkevämpää valmistaa Pariisissa kuten kauden toisen ensi-iltateoksen (*Pelit*) kohdalla oli tehty?¹⁵ Vastaus näihin kysymyksiin löytyy teoksen teemasta.

Pukujen tehtävät

Kuten Ali Maclaurin ja Aoife Monks huomioivat, näyttämöpuvulla on erilaisia teatterin kokemusta järjestäviä funktioita: itse esityksessä puku esimerkiksi välittää näyttelijän ruumiin suhdetta rooli-hahmon ruumiillisuuteen ja sijoittaa näyttämöllä esitetyn haluttuun fiktiiviseen maailmanaikaan.¹⁶ *Kevätuhrin* kohdalla puvut siis sekä auttoivat tanssijoita ja yleisöä visualisoimaan sitä ”pakanallista Venäjää”, johon teoksen alaotsikko viittasi, että tekivät näkyväksi koreografian monimutkaisille kontrapunkteille perustuvaa rakennetta. Arvostelujen perusteella tämä ei kuitenkaan aina toiminut toivotulla tavalla.

Kevätuhri ei ollut juoneton baletti, mutta teoksesta puuttuivat juonta kuljettavat pääroolit: vain kolme 79:stä hahmosta (300-vuotias nainen ja tietäjä ensimmäisessä näytöksessä ja valittu neito toisessa näytöksessä) oli millään tasolla yksilöity koreografiassa

14 Ohjaaja Sergei Grigoriev pyysi Roerichin pukusuunnitelmia Stravinskyltä 5./18.12.1912 (Stravinsky 1997, i: 390) väittäen, ettei Nijinsky aloita harjoituksia ennen kuin on nähnyt ne. Stravinsky ei lähettänyt suunnitelmia, ja harjoitukset alkoivat tästä huolimatta. 20.12.1912/2.1.1913 (mt., i: 398) Diaghilev uhkasi, ettei teosta esitettäisi, ellei Stravinsky lähettäisi suunnitelmia ja saapuisi harjoituksiin kuten Nijinsky halusi. Näin ei käynyt, ja harjoitukset etenivät suunnitellusti, sillä Nijinsky raportoi niistä säveltäjälle 12/25.1.1913 (mt., ii: 13) mainitsematta pukusuunnitelmia tai muita ongelmia. Koska Diaghilev tivasi suunnitelmia vielä 10./23.3.1913 (mt., ii: 42), Caffin työpajalle on jäänyt *alle kaksi kuukautta* valmistaa esityksen puvut ja tarpeisto ja toimittaa ne Pariisiin: ensimmäinen viidestä orkesteriharjoituksesta oli 18.5.1913 ja yleisölle avoin kenraaliharjoitus 28.5.1913. Bullard 1971, 101–102. Puvut siis saapuivat niin myöhään, etteivät niistä otetut kuvat ehtineet käsiohjelmaan.

15 *Pelit* (*Jeux*) oli Nijinskyn omaan librettoonsa koreografoima trio Claude Debussyn musiikkiin. Sen puvut valmisti pariisilainen muotitalo Paquin Léon Bakstin suunnitelmien pohjalta.

16 Maclaurin & Monks 2015, 4.

tai käsiohjelmassa. Ballets Russes'n ohjelmistossa teos rinnastui ennen kaikkea 1909 kaudella esitettyyn, samoin Nikolai Roerichin suunnittelemaan ja Mihail Fokinen koreografioimaan *Polovtsialais-tanssit*-kohtaukseen Aleksandr Borodinin postuumisti valmistuneesta oopperasta *Ruhtinas Igor* (1890). *Kevätuhri* oli kuitenkin noin neljä kertaa *Polovtsialaistansseja* pidempi ja myös libretoltaan paljon monimutkaisempi teos. Nijinskyn aiempien koreografioiden tapaan se oli myös yleisölleen vaikeaselkoisempi, koska koreografia rikkoi jopa teoksen otsikossa mainittua näyttämökuvien (*tableaux*) konventiota: kuten Stravinsky musiikissaan, Nijinsky yhdisti eri kohtaukset saumattomasti toisiinsa erillisten draamallisten "kuvien" sijaan.¹⁷ Harjoitusprosessin aikana antamassaan haastattelussa koreografi jopa väitti, että teoksessa ei ole ihmisiä. Se on ainoastaan Luonnon ruumiillistuma - ei ihmisluonnon. Siinä tulee tanssimaan vain *corps de ballet*, sillä se keskittyy konkreettisiin massoihin, ei yksilöefekteihin.¹⁸

Pukujen tietynasteinen samankaltaisuus loi teokseen "kuoromaisen" yleisilmeen: ainoastaan 300-vuotiaan naisen ja tietäjän asut olivat yksilöllisiä, kaikki muut esiintyjät valittua neitoa myöten kuuluivat ryhmiin, jotka erosivat puvustukseltaan toisistaan. Periaatteessa erilaiset pukuryhmät siis toimivat näyttämöllä koreografin mainitsemien "konkreettisten massojen" yhdistäjinä ja erottelijoina - puvut toisin sanoen mahdollistivat erilaisten dynaamisten kontrastien selkeämmän näkymisen. *The Times* ihasteli, kuinka:

jopa pukujen värit heijastuvat osin orkestraatiossa - esimerkiksi ensimmäisessä kohtauksessa, jossa ryhmä kirkkaan punaiseen puettuja neitoja painautuu toisiaan vasten trumpeteille tiuhaan kirjoitettujen sointujen säestäminä. Samoin liikkeet peilautuvat yhtä realistiseen tapaan kun, hieman myöhemmin, tanssijat harventuvat horjuvaksi jonoksi orkesterin huvetessa huilujen liverykseksi. Sitten puupuhaltimista nousee pieni sävelmä,

17 Tästä enemmän Järvinen 2013b, 95-97.

18 *Pall Mall Gazette* 15.2.1913.

kahden oktaavin erolla, ja kaksi kolmen hengen ryhmää irrottautuu jonon molemmista päistä aloittaakseen pienen tanssin, joka sopii musiikkiin täydellisesti.¹⁹

Tällainen esityksen kaikkien osien saumattoman yhteyden saavuttaminen oli pitkään ollut niin sanotun kokonaistaideteos-ajattelun ideaali. Vaikka kokonaistaideteos yleensä yhdistetään Rikhard Wagnerin nimeen, Ballets Russes -ryhmään ja siten *Kevätuhriin* se tuli venäläisestä 1890-luvun keskustelusta, jossa teatterin, taidenäyttelyiden ja sisustusarkkitehtuurin yhteisenä nimittäjänä oli kansallisromanttinen taidekäsityöliike, ns. taiteilijavetoinen *kustar*-taideteollisuus.²⁰ Tämä oli 1870-luvulla kehittynyt suuntaus laajemmasta nationalistisesta liikkeestä, jossa pyrittiin pelastamaan talonpoikaiskulttuuri kaupungistumisen ja teollistumisen uhalta. Taiteilijavetoisessa *kustar*-taideteollisuudessa uskottiin, että talonpojat itse eivät arvostaneet omaa perinnettään, vaan eurooppalaisen akateemisen koulutuksen saaneiden taiteilijoiden tuli suunnitella ”perinteisiä” esineitä käsityöläisten valmistettaviksi. 1880- ja 1890-luvuilla samat taiteilijat päätyivät työskentelemään näyttämötaiteiden parissa mullistaen venäläisen lavastus- ja pukusuunnittelukulttuurin.²¹

Vaikka Roerich tunsu Diaghilevin entuudestaan, hän päätyi *Kevätuhrin* suunnittelijaksi siksi, että oli yksi taiteilijavetoisen *kustar*-liikkeen keskeisiä toimijoita. Roerich oli paitsi tunnettu esihistorialliselle Venäjälle sijoittuvista maalauksistaan, myös suunnitellut lavastuksia ja puvustuksia jo 1907 alkaen.²² Roerichin suojeleja, ruhtinatar Maria Tenisheva, keräsi Roerichin avustuksella Talashkino-taiteilijasiirtokuntaansa laajan arkeologis-etnografisen

19 *The Times* 26.7.1913.

20 *Kustar* (mon. *kustari*) oli talonpoikainen käsityöpaja, joiden avulla talonpojat hankkivat lisätuloja tekemällä myyntiin kaikenlaista nylpätystä pitseistä huonekaluihin, leluihin ja soittimiin. Salmund 1996. Wagnerin ajattelussa kokonaistaideteosta johti yksilönero, kun taas Diaghilevin ryhmän teokset olivat aina monien taiteilijoiden yhteisprojekteja. Ks. Järvinen 2014, erit. 69–70, 214–217, sekä 202–208 *kustar*-liikkeen yhteydestä *Mir iskusstva*-ryhmään ja samannimiseen lehteen, jota Diaghilev toimitti 1899–1905.

21 Ks. esim. Haldey 2010.

22 Ks. McCannon 2004; Salmund 1996, erit. 132–136.

museoesineistön malliksi uuden taidekäsityön tekijöille, jotta nämä voisivat luoda uutta, mutta talonpoikaista ”kansan sielua” silti kuvastavaa taidetta. Taiteilijavetoiset *kustar*-tuotteet sekoittivat surutta keskenään kansanomaisiksi nähtyjä aiheita eri materiaaleista ja eri alueilta, siirtäen esimerkiksi arkkitehtuurissa nähtyjä kuvioita kankaisiin, sillä taidekäsityön ideaalina ei ollut historiallis-etnografinen toisintaminen vaan tyyllitelty ”taiteellinen totuus” (ven. художественная правда).²³ Kansallisromantiikan ansiosta venäläisillä oli myös selkeä käsitys siitä, miltä *Kevätuhrin* alaotsikon ”pakanallisen Venäjän” *kuului* näyttää - ja tähän näkemykseen sitoutuivat niin Roerichin suunnitelmat kuin niiden tulkinta puvuiksi Caffin työpajassa.²⁴ Tämän samankaltaisuuden havaitseminen kuitenkin vaatii, että *Kevätuhria* vertaa muista produktioista säilyneisiin aineistoihin.

Suhde taidekäsityöhön ja kansallisromanttisiin käsityksiin venäläisyydestä selittää osaltaan, miksi *Kevätuhrin* puvut kannatti teetättää ryhmälle tutussa työpajassa, joka oli ennenkin valmistanut kansallisromanttisia esiintymispukuja. Länsimaisen yleisön odotuksissa ”Venäjä” nimittäin tarkoitti ruhtinaiden ja pajarien rikkaita leveähihaisia ja -helmaisia kaftaaneita ja sarafaaneja, ylenpalttisesti turkiksilla, hopeoinneilla ja kultauksella sekä helmillä koristettuja kauluksia ja päähineitä, erityisesti kokošnikeja.²⁵ Tällaista Venäjää odottaville *Kevätuhrin* puvustus oli pettymys: esimerkiksi Adolphe Boschot haukkui arvostelussaan ”kylpytakkeihin”²⁶ puetut paikallaan hyppivät tanssijat, kun taas Eugène Belville väitti pukujen ”kirjailujen” ja muiden yksityiskohtien olevan aivan liian edistysellisiä teoksen väitettyyn aiheeseen nähden.²⁷

23 Bowlt 1982, erit. 26; Salmond 1996, erit. 31–33, sekä Roerichista erit. 133–136; Haldey 2010, 57–59; myös Järvinen 2020.

24 *Kevätuhrin* sijoittumisesta esihistorialliselle Kiovan Venäjälle ja sen esikuvista enemmän ks. Järvinen 2020.

25 Ks. Aria 1906, 225–259; ja https://hprints.com/en/item/63289?u=1_0 Opéra-Comiquen 1908 *Lumitytön* näyttämöllepanosta; sekä <https://www.vam.ac.uk/articles/opera-costume> Boris Godunovin puvusta Diaghilevin 1908 oopperatuotannossa. Vrt. roolin laulanut Fjodor Šaljapin talonpoika Ivan Susaninina Mihail Glinkan *Elämässä tsaarin puolesta*: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feodor_Chaliapin_as_Ivan_Susanin.jpg.

26 *L'Echo de Paris* 30.5.1913.

27 *Art et industrie* tammikuu 1913. Päiväyksestä huolimatta lehti on julkaistu *Kevätuhrin* ensi-illan jälkeen.

Kevätuhrin koreografia oli monella tapaa ajan kauneuskäsityksien ja baletin estetiikan vastakohta: sen monotoniset, arkisen yksinkertaiset liikkeet; narratiivisesti ”väärin” paikoihin sijoitetut pysähdykset; raskaasti maahan tömähävät hyyt; kontrapunktit yhtäältä musiikin tempon ja toisaalta eri tanssijoiden välillä; sekä solistien ja ryhmän hierarkkisten näyttämösuhteiden kääntäminen hämmentivät niin tanssijoita kuin katsojiakin.²⁸ Juuri improvisointiin ja tunteiden projisointiin tottuneet tanssijat valittivat, että Nijinsky vaatimukset saivat heidät tuntemaan olonsa kuin kivistä tai puusta veistetyiltä, sillä Nijinsky oli pikkutarkka koreografian yksityiskohdista.²⁹ Ryhmien erilaiset puvut ovatkin voineet auttaa tanssijoita hahmottamaan roolejaan, sillä teoksessa tanssineen Lydia Sokolovan mukaan koreografia oli niin monimutkainen, että tanssijat kantoivat viimeiseen asti mukanaan muistilappuja omista merkeistään ja iskuistaan.³⁰

Koska puvustus kuitenkin yhtenäisti tanssijaryhmiä, se myös vaikeutti narratiivin seuraamista: esimerkiksi toisessa näytöksessä valittu neito on puettu samoin kuin joukko muita ryhmän naisia, ja joillekin katsojille jäi siksi epäselväksi, miten valittu neito itse asiassa valittiin.³¹ Hämmennykseen ei auttanut, että koreografi sijoitti neidon tanssin - teoksen ainoan soolon - lattialuukuista nousseiden esi-isien piirin keskelle, pois parrasvaloista ja muiden tanssijoiden taakse; ja että tanssin alussa valittu neito seisoi

28 Nijinsky tokaisi hänen aiempia tanssiesityksiään kehuneista kriitikoista, että ”sulokkuus’ ja ’viejättävyyt’ tekevät minut merisairaaksi! [...] Inhoan sovinnasta ’satakieli-ja-ruusu’ runoutta; omat mieltymykseni ovat ’primitiivisiä.’ Syön lihani ilman béarnaise-kastiketta.” *The Daily Mail* -lehdessä 14.7.1913. Parhaat analyysit *Kevätuhrin* koreografisista rakenteista ja tanssin yksityiskohdista löytyvät venäläislähteistä, erityisesti ruhtinas Volkonskin (*Apollon* 6/1913) ja Eduard Pannin (*Maski* 7–8, 1913–1914) kuvauksista.

29 Nijinska 1992, 428; Sokolova 1960, 40–41.

30 Sokolova 1997, 146. Sokolovan oikea nimi oli Hilda Munnings, joten hän on käsiohjelmassa nimellä ”Muningsova”.

31 Esim. Johnson 1913, 204.

ensin paikallaan useita minuutteja.³² Kun teos sitten päättyi neidon kuolemaan ilman minkäänlaista oikeuttavaa tai lohduttavaa apoteosia, erityisesti ranskalaiset kriitikot purkivat tyytymättömyyttään arvosteluihinsa. Monien venäläiskriitikoiden mielestä teoksen vastaanotto kuitenkin vain osoitti, että he olivat olleet oikeassa arvellessaan, että Ballets Russes -ryhmän suosio Pariisissa pohjautui pitkälti sen ihailijoiden tietämättömyyteen baletista taidemuotona.³³

Venäläisyys näyttämöllä

Kevätuhrin aiemmassa tutkimuksessa ongelmallista ei ole vain venäläislähteiden puuttuminen aineistoista, vaan materiaalisen aineiston - siis pukujen itsensä - jättäminen pukusuunnitelmien varjoon. Pukusuunnitelmaa käsitellään tyypillisesti yksilötaiteilijan ja tämän muun tuotannon kautta - ei pukujen valmistajan, niitä käyttäneen ryhmän tai toisten suunnittelijoiden aiempien puvustuksien valossa. Näin teokselle olennaiset yhteydet aiemmin näyttämöillä ”venäläisenä” esitettyyn ovat katkenneet ja ne on korvannut Roerichin historiallis-ärkeologista kiinnostusta korostava tulkinta, jossa teatteripuvun väitetään *toisintavan* esihistoriallista pukua.³⁴

Roerichin aiemmista suunnitelmista olennainen esikuva *Kevätuhrille* löytyy 1908 toteutumatta jääneestä Rimsky-Korsakovin *Lumityttö* -opperasta (1880-1881). Roerichin Lumitytöllä on täsmälleen

32 *Kevätuhrin* pianoversiossa (Rambert s.a., 57) painettu ranskankielinen teksti sanoo: ”Pyhään tanssiin asti valittu on liikumatta.” Rambert’n (s.a. 57-71) niukoissa kommentteissa valittua neitoa koskee kuitenkin mahdollisesti kaksi ”epätoivoista” hyppyä (mt., 61, 62) ennen tämän sooloa, joka alkaa vasta muiden neitojen ja heimon vanhimpien poistuttua, esi-isien noustessa näyttämön luukuista (mt., 74). Jopa hämentynyt Valerian Svetlov (*Peterburgskaia gazeta* 23.5./5.6.1913) kommentoi, että valitun neidon tanssi oli ”Ennennäkemätön koreografian annaaleissa” ja kehui Piltziä tämän rohkeudesta; ks. myös Adolphe Jullien *Le Journal des débats politiques et littéraires* 8.6.1913; *The Times* 26.7.1913.

33 Esim. Minski *Utro Rossii* 30.5./12.6.1913; Lunatšarski *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913; tästä enemmän Järvinen 2008; ja 2014, erit. 222-239.

34 Venäjältä ei ole säilynyt varsinaisia muinaispukuja. Rekonstruoijienkin toistama väite *Kevätuhrista* jonkinlaisena Roerichin arkeologisten tutkimusten näyttämöllistäjänä juontuu tapaan, jolla suunnittelija teoksesta julkisuudessa puhui: ks. Krasovskaia 1971, i: 429-430; Taruskin 1996, erit. 863-866. Aikalaisarvioissa näihin väitteisiin suhtauduttiin epäilevästi, ks. viitteet 76-77 alla.

sama kampausta kuin *Kevätuhrin* neidoilla ja tämän valkoisen takin alta pilkottavan puvun väriä muistuttaa joistain *Kevätuhrin* valmiista puvuista. Rukkasia ja huopikkaita lukuun ottamatta Pakkasukko on erehdyttävän lähellä baletin ensimmäisen näytöksen tietäjää; ja vaikka molemmilla talvihahmoilla on saapikkaat, niiden alta pilkottavat punaisilla nauhoilla sidotut sukat.³⁵ Lisäksi Roerichin pukusuunnitelmien vertaaminen esimerkiksi Viktor Vasnetsovin hieman aiempiin suunnitelmiin samasta teoksesta osoittaa Roerichin sijoittumisen pidemmän perinteen osaksi. Kenties tästä syystä Roerichin pukusuunnitelmat sisältävät vähemmän ohjeita pukujen valmistamiseen kuin monien tämän aikalaisten suunnitelmat: Roerich ei esimerkiksi kirjannut niihin värisävyjen nimiä tai materiaaliehdotuksia, saati toiveitaan yksityiskohtien toteutustavoiksi. Roerichin suunnitelmien pohjalta valmistettujen pukujen vertaaminen muiden suunnittelijoiden periaatteissa samankaltaisista suunnitelmista tehtyihin näyttämöpukuihin osoittaa, kuinka suuren eron esimerkiksi kuvioinnin toteutukseen valittu tekniikka lopputulokseen tuottaa.³⁶

Ballets Russes -ryhmässä Roerichin suunnitteleminen *Polovtsia-laistanssien* pukujen ohella *Kevätuhrin* merkittävin vertailukohta löytyy Aleksandr Golovinin suunnittelema *Tulilintu*-baletista (1910).³⁷ Molemmissa pukujen mallit ja kaavoitus ovat samankaltaisia ja useimpiin ryhmälle ennen ensimmäistä maailmansotaa toteutettuihin puvustuksiin verrattuna yksinkertaisia. *Kevätuhrin* pukujen pääasiallinen materiaali on ohut, hienolaatuinen ja luonnonvalkoinen villa, takeissa hieman paksumpi villakangas, joiltain osin ja erityisesti asusteissa myös muut luonnonkuidut ja nahka. Suurin osa on ohutta luonnonvalkoista flannelettea, johon on maalattu koristekuvioita helman, hihansuiden ja päntien ympärille. Lisäksi joidenkin puku-

35 Ks. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18549.html ja http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18658.html. Vrt. <http://91.196.72.34:65001/items?info=92472> ja <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>.

36 Vrt. esim. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sariotti2.jpg>, jossa pukuun on ommeltu erillinen "pirtanauha". Asu on Aleksandr Serovin oopperasta *Rogneda* (1865), jonka suhteesta *Kevätuhrin* ks. Taruskin 1996, erit. 860, 1024.

37 Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/> ja <http://collections.vam.ac.uk/item/O109759/theatre-costume-golovin-alexander/>.

jen olkavarsissa on yksittäinen leveä poikkiraita tai pyöreä kuvio, jollaisia näkyy myös joidenkin pukujen rinnuksissa.³⁸ Vain muutamissa naisten mekoissa kangas on värjätty pääosin kirkkaan punaiseksi.

Mekkojen, tunikoiden ja takkien suorat hihat kiinnittyvät yleensä yhdestä kangasleveydestä leikattuihin suorareunaisiin etu- ja takakappaleisiin. Kainaloissa on liikkuvuuden parantamiseksi ylimääräiset kiilakappaleet, jotka seuraavat puvun pääasiallista tehosteväriä - luonnonvaaleassa tunikassa kiilakappaleet voivat esimerkiksi olla kirkkaan punaiset ja punaiseksi värjättyssä mekoissa taas oranssit. Puvuissa on mahdollisimman vähän saumoja eikä juuri lainkaan laskoksia, poimutuksista puhumattakaan. Nämä piirteet vastaavat pääpiirteiltään *Tulilinnun* puvustuksessa käytettyjä menetelmiä.³⁹

Pukujen rakenteen ja koristelun lähempi tarkastelu osoittaa, ettei niiden tarkoitus ole koskaan ollut toisintaa Roerichin arkeologis-etnografisia tutkimuksia mahdollisista muinaisvenäläisistä vaatteista. Mekkojen ja tunikoiden pyöreässä pääntiessä on takana, yleisön näkökulmasta näkymättömissä, metallihakasella suljettava halkio nopean pukemisen helpottamiseksi. Toisissa tunikoissa pääntien kaava on käännetty siten, että halkio on edessä ja maalattujen koristeiden ympäröimä. Lisäksi miesten tunikoissa vyötärölinjassa on noin 30 cm levyinen puuvillakaistale, joka jää näkymättömiin, kun vyötäisille kurottu tunika laskeutuu löysästi vyön päälle.⁴⁰ Kuva-aineiston perusteella myös naisten puvuista suurin osa oli nostettu tällä tapaa vyötärölle ikään kuin "hameessa" löyhästi olevaksi "paidaksi" vaikka valtaosassa näin kuvatuista ja yhä säilyneistä puvuista ei ole erillistä vyötärökaistalletta.⁴¹ Vaihtoehtoiset pukemisen tavat näkyvät myös kahdessa Roerichin toisen näytöksen "tyttöiksi" nimetyssä suunnitelmassa, joista toisessa valkoinen, punakoristeinen mekko on nostettu hahmon vyötäisille ja

38 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115697/theatre-costume/>.

39 So. *Tulilinnussa* venäläisprinsessojen villaisissa puvuissa oli vastaava kaava ja myös tapa käyttää korosteväriä kiilakappaleissa; ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/> Ks. myös Järvinen 2020.

40 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115673/theatre-costume/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115705/theatre-costume/>.

41 Ks. *Comœdia illustré* 5.6.1913; S.I.M. *Revue Musicale*, kesäkuu 1913; *Montjoie!* tammi-helmikuu 1914.

toisessa ei.⁴² Puvun rakenteesta ei siis voi suoraan päätellä, miten se on esityksessä puettu.

Kevätuhrin miesten puvut imitoivat vyötäisille sidottua venäläistä talonpoikaispaitaa, *rubahaa*. Ainakin joihinkin miesten pukuihin on kuulunut myös lyhytlaikkeitä pöksyt, jotka aikalaismuissa jäivät miltei aina tunikoiden peittoon.⁴³ Naisten puvut puolestaan esittävät pääasiassa joko *naveršnik*-tyyppistä mekkoa *rubaha*-tyyppisen pitkän paidan/alusmekon päällä tai, vyötäisille nostettuna, *rubahaa poneva*-hameen kanssa.⁴⁴ Koska varsinkin *naveršnik* oli yleensä lyhyt-hihainen ja alla olevaa alusmekkoa lyhyempi, osassa asuista on sekä kahdesta kappaleesta tehty, joskus rannetta kohti kavennettu hiha, että helmaan tikattu kaistale ”alushametta”. Kauempaa katsottuna tällaiset yksityiskohdat tosin helposti hukkuvat monivärisiin hihan

42 Ks. <http://91.196.72.34:65001/items?info=484596> (suunnitelma numero 4); vrt. http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_21548.html (suunnitelma numero 3). *Comœdia* 31.5.1913 valokuvassa näkyvät molemmat puvut juuri näin puettuina. Kumpaakaan suunnitelmaa vastaavaa pukua ei löydy VAM:n kokoelmista, ja molemmilla hahmoilla on vaaleat peruukit, jollaisia VAM:n kokoelmissa ei ole. Missään aikalaismateriaaleissa ei myöskään esitetä vaaleahiuksisia hahmoja eikä myöskään toisen näytöksen neitojen olleen kahlehdittuja suunnitelman 3 esittämällä tavalla. Lisäksi niin Emmanuel Barcet'n piirroksissa (*S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913) kuin Valentine Grossin pastellissa (<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247862/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>) ja julkaistuissa piirroksissa (*Montjoie!* tammi-helmikuu 1914) valitun neidon puku on aina vyötäisille nostettua mallia suunnitelma numero 4:n mukaan – toisin kuin rekonstruktiossa (*Stravinsky & Les Ballets Russes* 2009).

43 Housut näkyvät ainoastaan Roerichin suunnitelmassa numero 6 tuohitorvea soittavasta nuorukaisesta (<http://91.196.72.34:65001/items?info=92467>), johon perustuu taljaselkaisen nuoren miehen puku valokuvassa miestanssijoista (*Comœdia illustré* 5.6.1913). Ne näkyvät myös Barcet'n piirroksissa (*S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913). VAM:n kokoelmissa on puvun tunika: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115699/theatre-costume/> (kuvan hattu on väärä). Kuten Pritchard 2018 huomautti, teokseen kuuluneiden housujen tunnistaminen on erittäin vaikeaa, sillä ryhmän muissa produktioissa käytettiin hyvin samankaltaisia housuja: ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114907/theatre-costume/>.

44 *Naveršnik* oli lyhyt-hihainen, suoralinjainen, yleensä värjätystä kankaasta tehty puolisääreen ulottuva tunika, joka puettiin yleensä luonnonvalkean, täyspitkän, pitkähihaisen *rubahan* päälle. *Poneva* taas oli yleensä kolmesta kangaslevydestä yhdistetty villahame, joka kietaistiin vyötäisille *rubahan* päälle. Alyoshi-na s.a.; La Rus 2007.

poikki ja helman suuntaisesti kulkeviin maalattuihin koristeisiin.⁴⁵ Toisin sanoen vaikka Roerich suunnitteli selkeästi kerroksellisia pukuja naisshahmoille, *Kevätuhrin* puvuissa ei ole erillisiä alushameita - poikkeuksena kenties teoksen alun 300-vuotias nainen, jonka alusvaatteita vilauttelevaan käytökseen useampikin ranskalaiskriitikko viittasi.⁴⁶

Pukujen koristeet heijastavat *kustar*-vaikutteita pohjois- ja koilliseurooppalaisista talonpoikaisista kudonta- ja kirjontamalleista. Suomalaisen silmään ne näyttävät ikään kuin tutuilta aiheilta hieman väärissä järjestyksissä: pyöreä, esimerkiksi liinan keskelle kuuluva muoto, on toistettu mekon rinnuksessa viisi kertaa, kuin nopan viiden silmän rykelmänä. Toisen puvun miehustassa eri kokoiset neliöt eri korkeuksilla eivät vastaa kudottuja eivätkä oikein kirjottujakaan tekniikoita.⁴⁷ Käsien maalaaminen siis tuo viivoihin ja kuvioihin elävyyttä ja yksilöllisyyttä, mutta myös korostaa eroa kudotun kankaan tai pirtanauhan tarkasti toistuvaan kuvioon tai kirjottuun pintaan: se tuottaa hyvin erilaisen lopputuloksen kuin valmiiksi raidalliseksi kudotun tai painatetun kankaan tai vaikkapa applikoinnin käyttö olisi saanut aikaan. Kuten Joanna Weckman on huomauttanut, näyttämöpuvuissa käytetyt tekniikat kuten painaminen,

45 Roerichin suunnitelmissa tällaisia kerroksellisia rakenteita näkyy yhtäältä keltapukuisella, ensimmäisen näytöksen "tytöllä" (ks. <https://artpriced.ru/images/load/000/000dc9397c68771820346263c7d2bf86.jpg>), jota käytettiin ilmeisesti 300-vuotiaan naisen pukuna: ks. Valentine Grossin pastelli <http://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/> sekä seur. viite); toisaalta punapukuisilla naisilla, jollainen on myös muistokäsiohjelmassa (*Comœdia illustré* 5.6.1913) mustavalkoisena julkaistu piirros. Muistokäsiohjelma kutsuu hahmoa nimellä "une élégante", mutta Roerichin suunnitelmissa ja Rambert'n (s.a. 23) muistiinpanoissa rooli kulkee nimellä "щеролиха", joka on sanaleikki venäjän 'dandy' ja 'mustavikloa' tarkoittavan sanan щеро́ль (m.) ja hyvin saman näköisen, 'tikliä' tarkoittavan sanan щеро́ль (f.) välillä - diminutiivinen 'tikli' oli siis naispuolinen dandy. Myös Roerichin suunnitelmat numero 8 (<http://91.196.72.34:65001/items?info=484539>) ja 15 (<https://artpriced.ru/images/load/a39/a3914fd150c2dbba54058618d0159599.jpg>) on nimetty samoin. Jälkimmäisestä tehty (pahasti vaalentunut) puku löytyy VAM:n kokoelmista: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115684/theatre-costume/>.

46 Ks. Boschot *L'Echo de Paris* 30.5.1913: "näyttää meille kolmannen alushameensa"; Capus *Le Figaron* pääkirjoituksessa 2.6.1913. Vrt. Rambert s.a. 19: "vanha nainen liikuttaa ruumistaan (siltä näyttää) vasemmalle ja oikealle ja kaatuu jalat ylöspäin". Ks. myös viite 46 yllä. Rekonstruktion 300-vuotiaan naisen keltainen puku (Hodson 1996, 124a) on Hodsonin keksimä, jotta hän voi rakentaa teokseen aikalaislähteistä täysin poikkeavan ja yksinkertaistavan luennan 300-vuotiaasta naisesta "kuuna" vastamaan tietäjän "aurinkoa".

47 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115684/theatre-costume/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115677/theatre-costume/>.

maalaaminen tai applikointi eivät ainoastaan imitoi edullisesti kal-
liimpien materiaalien tekstuuria, leikkausta tai ornamentaatiota,
vaan ne ovat esteettinen valinta, joka tuottaa näyttämölle halutun
yleisilmeen.⁴⁸

Pukusuunnitelman tulkitseminen puvuksi on siis vaatinut suunnitelman sovittamista yhtäältä näyttämön käytännöistä nouseviin helpon puettavuuden konventioihin ja toisaalta esityksen toivottuun esteettiseen yleisilmeeseen. Vaikka jokainen puku on käsityötuotteena uniikki, samasta suunnitelmasta tehtiin tyypillisesti useita pukuja.⁴⁹ Caffin kuitissa puvut on jaettu ryhmiksi näytöksittäin, mutta koska kuitin tietoja ei ole verrattu eri kokoelmissa säilyneisiin pukuihin, mahdollisia kadonneita pukuja tai pukutyyppejä ei ole kar-
toitettu.⁵⁰ Selvästikään kaikkia Roerichin suunnitelmia ei toteutet-
tu: suunnitelmien joukossa on esimerkiksi nainen pyöreäkupuisessa hatussa ja pitkässä takissa, jollaista ei löydy aikalaiskuvista tai säilyneiden pukujen joukosta.⁵¹ Koska emme tiedä, kävikö Roerich Caf-
fin työpajalla keskustelemassa pukujen toteutuksesta tai antoiko hän (tai joku muu) mahdollisia lisäohjeita muulla tavoin, emme tiedä, miten Caffin työpaja päätyi käyttämiinsä ratkaisuihin. Materiaaleis-
ta, väreistä ja tekniikoista on varmasti ollut *jonkinlainen* yhteis-
ymmärrys, mutta merkittävä osa siitä on nojannut käsityksiin Venäjän ”oikeaoppisesta” esittämisestä näyttämöllä, joka oli osapuolille itsestään selvää eikä sitä siksi edes tarvinnut kirjjata ylös.⁵²

48 Weckman 2019, 62.

49 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/> vrt. huonompikuntoinen puku <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115690/theatre-costume/>.

50 Pritchard henkilökohtainen tiedonanto kirjoittajalle 20.4.2013; Pritchard 2018.

51 Ks. <http://91.196.72.34:65001/items?info=484604>. Lyijykynämerkinnät ”N. 1[b]” ja ”5 кокт.” viittaavat siihen, että keskimmäistä pukua tilattiin viisi kappaletta.

52 Keskustelun osapuolina ei kuitenkaan välttämättä ollut pukujen suunnittelija: kuten Ballets Russes'n suunnittelijoiden muistelmat osoittavat, pukujen valmistusprosessi oli itsestäänselvyys, jota ei tarvinnut edes mainita, saati sanallistaa tarkemmin. Tämä kuvastaa historiallisten esitysten tuotantoprosesseihin liittyvää ongelmakenttää: aineistoista olennaisin eli taiteilijoiden keskustelut eivät tallennu arkistoon; kirjeenvaihtoa käydään ainoastaan, kun toimijat ovat eri paikkakunnilla ja se tallentuu osin satunnaisesti; tuotantoprosessin oletuksia ei artikuloita, koska ”näin on aina tehty”; ja historioitsijat keskittyvät ensi-iltoihin ja kuuluisuuksiin, eivät teatterin arkipäivään ja työläisiin.

Puvut koreografian ja tuotantoprosessin arkistona

Museossa on helppo unohtaa, että puku herää henkiin vasta esiintyjän päällä kaikkine osineen - *Kevätuhrissa* siis peruukin, kenkien ja sukkiensa sekä muiden asusteiden kanssa. Pukujen koreografisen funktion havaitseminen vaatii niiden kuvittelua teatteriin, osaksi elävää esitystä, jolloin tutkijan mielikuvitusta rajoittaa lähinnä tieto aikakauden tyypillisistä teatterikäytännöistä. Puvut kuitenkin myös kertovat osaltaan niin tuotantoprosessista kuin koreografisista ratkaisuksista, sillä niin sanotussa uudessa baletissa puvut olivat koreografian elimellinen osa.⁵³

Kevätuhrin pukujen perusmalli on niin yksinkertainen, että riittävää hartialeveyttä lukuun ottamatta tanssijan koolla ei ole oikeastaan merkitystä valmiin puvun istuvuudelle, sillä vyölle sitominen mahdollistaa helman pituuden säätelyn tanssijan pituuden mukaan. Kuten laadukas villakangas, tämä saattaa osoittaa pitkän tähtäimen suunnittelua seurueelle, jonka tanssijakunta vaihteli vuodesta toiseen ja joka oli jo taloudellisissa vaikeuksissa. Hieman väljä malli kuitenkin myös helpotti nopeaa pukemista ja vähensi tarvetta sovittamiseen ja korjausompeluun, kun Pietarissa valmistetut puvut lopulta saapuivat Pariisiin toukokuussa 1913.⁵⁴

Pukuihin kuuluvat kirkkain värein maalatut nahkakengät muistuttavat malliltaan balettiosuusia, mutta ilman kovetettuja kärkiä. Käytännössä tämä tarkoittaa, ettei koreografiassa tanssittu kengän kärjellä *en pointe* kuten baletissa yleensä. Toisin kuin esimerkiksi baletin pehmeissä harjoitustossuissa, näissä korottomissa kengissä on kuitenkin pitkät, maalatut nauhat, jotka toimivat elastaanittoman sukan sukkanauhoina. Balettiosuista poiketen nauhat kiedottiin ensin jalkapöydän yli, sitten nilkan ja säären ympäri ristikkäin aina polvitaipeseen asti, jossa ne kiinnittyivät toisiinsa soljella.

53 Puvustus oli keskeistä niin Fokinen (*Gil Blas* 4.6.1912; *The Times* 6.7.1914, myös Fokine 1961, erit. 71–73, 87–90) kuin myös Nijinskykin (*Le Figaro* 14.5.1913) koreografisessa ajattelussa, vaikka Nijinskyä ei enää kiinnostanutkaan vieraiden kulttuurien näyttämölistäminen edeltäjänsä tapaan. Woodcock 2010, 150. Ideologisesta muutoksesta tanssipukujen ymmärtämisessä ks. Fensham 2014, 45.

54 Rambert s.a. 43–44, 53 mukaan hän osallistui tietäjän saattoon ensimmäisen näytöksen lopussa ja oli näyttämöllä eri asussa esiripun noustessa toiseen näytökseen, mikä tarkoittaa asun vaihtoa peruukista kenkiin alle viidessä minuutissa.

Kenkien koristeet on tehty pukujen tapaan maalaamalla: osassa vaikuttaisi olevan perhosia tai abstrakteja kuvioita; toisissa ristikkäisiä viivoja, jotka tuovat mieleen tuohivirsut.⁵⁵ Vaikka niitä käytettiin vain kahdessa lyhytikäisessä produktiossa, osa museoiduista kengistä on varsin huonossa kunnossa. Mikäli Nijinskyn koreografia olisi pysynyt ohjelmistossa pidempään, kengät olisi pitänyt todennäköisesti uusia. Lisäksi kenkien pito ja istuvuus olivat ainoa osa pukua, josta tanssijat tuskin suostuivat joustamaan: tanssikengän on sovittava tanssijan jalkaan tai vaarana on vammautuminen. Tämä tarkoittaa, että Caffin on täytynyt saada tilauksessa tarkka tieto siitä, mikä puku tulee millekin tanssijalle, eli minkä kokoiset kenkien tulee olla.

Kevätuhrin esiintymispukuihin kuului myös olennaisesti tanssijan kokemusta muuttavia asusteita. Naistanssijoilla oli pitkälehtisen peruukin päällä pään ympäri kulkeva *obrutš*, leveä panta, jossa riippuivat joko korva- tai ohimokoruja imitoivat pyöreät koristeet.⁵⁶ Miehillä puolestaan oli peruukin päällä ylöspäin suippenevat turkisreunaiset hatut paksummasta vaaleasta villakankaasta, johon oli maalattu geometrisia kuvioita. Päähineet kiinnitettiin peruukkeihin pinneillä, ja pinnit pitivät myös peruukit tanssijoiden päässä. Koreografiassa ne jakoivat näyttämön heimon ryhmiin: Miehistä ainoastaan ensimmäisen näytöksen lopun vanhalla tietäjällä ei ollut hattua vaan naisten tapaan pääpanta.⁵⁷ Naisista kolmella Marie Rambertin muistiinpanoissaan ”kaunottariksi” kutsumalla tanssijalla on miesten tapaan turkisreunaiset hatut. Nämä hattupäiset tanssijat vaikuttivat näyttämöllä muita pidemmiltä, mitä koreografia ilmeisesti korosti.⁵⁸

55 Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115659/theatre-costume/>; vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115641/theatre-costume/>; vrt. *Comœdia illustré* 5.6.1913; *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

56 Näistä ks. Ristovska 2010.

57 Roerichin luonnoksessa numero 11, tietäjällä (suunnitelmassa 'древний' eli muinainen) on pääpanta kaljun ympärillä: <https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>; vrt. *Comœdia illustré* 5.6.1913.

58 Rambert s.a., 31: 'красавицы'. Näiden hahmojen asuista ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115702/theatre-costume/>; *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913. Hodson 1996, xxv, 63, 201 väittää Rambertin tai epämääräisesti "Diaghilevin tanssijoiden" kutsuneen hahmoja nimillä "haikarat" tai "malvanväriset naiset"; kenties Hodsonin tähden tämä toistuu myös joissain VAM:n kuvateksteissä, ks. <http://collections.vam.ac.uk/item/O11383/ile-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>.

Esiintymispukujen paino ja peruukkien kuumuus ovat muodostuneet kiinteäksi osaksi legendaan Nijinskyn ”mahdottomasta” koreografias-
ta. Pariisissa oli kesäkuussa 1913 helleaalto, mikä teki Théâtre des
Champs-Élysées’tä varsinaisen pätsin.⁵⁹ Näyttämön valot korvensivat
tanssijoita, jotka syyttivät epämukavuudestaan niin esiintymispuku-
ja kuin koreografiaakin. Muistelmissaan Lydia Sokolova valitti: ”En
kyennyt tanssimaan osaani tässä paksussa flanelimekossa ja tunkkai-
sessa peruukissa.”⁶⁰ Sokolova puhuu kuitenkin Massinen 1920 koreo-
grafiasta ja vuonna 1913 hän tanssi puvuissa, jotka olivat keveimpiä
koko tuotannossa. Kaunotarten takkien ohella Roerichin suunnitel-
missa tuohitorvea soittavien nuorukaisten pukuihin kuului hartialta
lanteille kainalon ali ja kaulan ympäri kiinnitetyt turkikset, ja
toisen näytöksen esi-isät taas kantoivat hartioillaan karhunaljo-
ja päineen kaikkineen. Juuri esi-isän esittäminen onkin saattanut
vaikuttaa Anatole Bourmanin myöhempään valitukseen teoksessa tans-
simisesta ”tuskana”.⁶¹

Itse asiassa Sokolovan kommentti kertoo, kuinka nopeasti sekä
pukusuunnittelun että puvustamisen normit muuttuivat ensimmäisen
maailmansodan jälkeen ja kuinka helposti mennyttä esitystä arvioi-
daan paljon myöhemmillä standardeilla. Ajatus villavaatteesta ”liian
kuumana” tai ”painavana” tanssijalle perustuu assosiaatioon villan
ja talven ja lämpimyden välillä. Monet samalla näytäntökaudel-
la samassa teatterissa esitetyn *Tulilinnun* (1910) samankaltaisesta
villakankaasta valmistetuista puvuista painoivat *Kevätuhrin* pukuja
huomattavasti enemmän, eivätkä myöskään *Polovtsialaistanssien* (1909)
silkkitunikat ole yhtään *Kevätuhrin* pukuja kevyempiä.⁶²

59 Bullard 1971, 135.

60 Sokolova 1960, 163. Sokolova oli syntynään Hilda Munnings, joten hän esiintyy käsiohjelmassa (Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe 1913) nimellä ”Muningsova.”

61 Ks. Barcet’n kuvitus *S.I.M. Revue Musicale* kesäkuu 1913; Bourman 1936, 215–217.

62 VAM on punninnut osan kokoelmien puvuista: vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/> (silkkipuku *Polovtsialaistansseista*, 800g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115683/theatre-costume/> (yksi *Kevätuhrin* naisten punaisista puvuista, 800g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/> (*Tulilinnun* prinsessan villainen puku, 900g); vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114669/theatre-costume/> (*Tulilinnun* kaftaani, 2000g).

Luonnonkuituna varsinkin ohut villakangas, jollaisesta *Kevätuh-
rin* puvut on valmistettu, on hengittävä ja kuivana kevyt. Se on myös periaatteessa hyvä valinta teokselle, josta suunniteltiin pysyvää ohjelmiston osaa, sillä villa on itseään puhdistava kuitu, jota ei tarvitse pestä. Toki maalattua villakangasta ei voinutkaan pestä, sillä 1900-luvun alussa kuviointiin käytetyt maalit eivät olisi kestäneet moista käsittelyä, mutta sitä suuremmalla syyllä materiaalin valinta oli järkevä. Kenties juuri tästä syystä myös kainaloihin ja vyötärölle suunnitellut palat ovat eniten hiestä värjäytyvissä kohdissa. Kokonaisuus oli siis valmistettu siten, että suurimmalle rasitukselle joutuvat osat on helppo vaihtaa jälkikäteen: kainaloihin tai vyötärölle voi ommella korvaavat palat, peruukit, kengät sukat tai housut vaihtaa uusiin.

Museon varastossa tarkasteltuina puvuissa korostuvat eri yksityiskohdat kuin niitä näyttelyssä tai kuvina tarkasteltaessa: koko ja paino, kulumat ja värjäytymät, saumat ja vuoriin tehdyt merkinnät. Puvun aiempi "elämä" - sen sovitus, pukeminen, käyttö, puhdistaminen, korjaaminen ja säilytys - vaikuttavat sen materiaalisuuteen tavoilla, jotka historioitsijan on otettava huomioon. Puvun koskettaminen, sen painon ja muodon tuntu saavat kysymään, mitä ne mahdollistivat koreografiassa ja mitä koreografiasta väitetystä mahdollisesti selittyä esimerkiksi juuri sukilla.

Ensireaktioni sukkiin oli: kuka laittaa tanssijan jalkaan sukan, jonka sauma kulkee keskellä jalkapohjaa? Mietittyäni hetken tajusin, että olenhan itsekin pitänyt jalassani saumasukkia, hyvin hienoja sellaisia! 1900-luvun alun naisten ohuissa silkkisukissa oli aina sauma jalkapohjassa, koska elastaaniton sukka kudottiin laakeana ja sauma avattiin ja yliluoteltiin ohuemmaksi. *Kevätuh-
rin* sukkiensa kanssa pohjasauma kuitenkin vaikuttaa käteen paksulta ja kovalta ja sukat itsessään ylikokoisilta erityisesti esityksen pienikokoisiin kenkiin nähden. Onko sauma kovettunut varastossa? Entä oliko sukan alun perin tarkoitus kasautua jalan ja säären ympärille kenkien pitkien nauhojen väleistä kuten osalla rekonstruktion tanssijoista? Suunnitelmissa, valokuvissa tai aikalaispiirroksissa sukat eivät olleet ylikokoisia vuoden 1913 tanssijoiden jalkoihin, ja vaikka valokuvia retusoitiin 1900-luvun alussa niin ahkerasti, ettei niiden yksityiskohtiin aina ole luottaminen ja taiteilijat taas tunnetusti

ottivat esteettisiä vapauksia, rekonstruktion löysät sukat vaikuttavat jälleen yhdeltä perusteettomalta ratkaisulta.⁶³ Elastaaniton sukka nimittäin näyttää joustaviin materiaaleihin tottuneelle suuremmalta kuin mitä se tosiasiaa on.

Kuten alussa totesin, sukat eivät ole museossa tärkeimpien esineiden joukossa. Kaikki Kevätuhrin pukuihin nykyisin liitetyt sukat eivät välttämättä edes ole tästä teoksesta saati 1913 tuotannosta, ja osa samoihin laatikoihin tallennetuista sukista onkin erilaista, pohjapalallista mallia. Myös naisten ihmishiuksista tehdyistä ja tummiksi värjäytyissä perukeissa on sama käytännön ongelma: vain osassa pitkistä, ohuista palmikoista on mukana nyt tummunutta hopealankaa, joka aikanaan on välkehtinyt näyttämövalaistuksessa. Onko osa perukeista siis tehty vasta 1920 tuotantoon vai onko naisten perukkeja ollut alkuaan erilaisia? Vaikka Roerichin suunnitelmissa näkyy vaaleatukkaisia ja punapäisiäkin hahmoja, kaikki säilyneet peruukit ovat hyvin tummasävyisiä.⁶⁴ Mustavalkovalokuvista luonnonhiuksen sävyä ei yleensä erota, joten valokuvista ei ole apua, ja aikalaispiirroksissa kaikki hahmot on esitetty tummatukkaisina. Kuten hien ja kenkien värjäämät sukat, säilyneet peruukit ovat myös kokeneet kovia: letit ovat katkeilleet, osaa on ehkä korjailtu jälkikäteen. Onko niitä kenties käytetty myös muissa produktioissa?

Sukat jäivät silti vaivaamaan minua, koska ne kuvastavat sekä tapaa, jolla *Kevätuhrin* tutkimuksessa tanssitaiteen arki ja tanssijoiden kokemus jää jatkuvasti mitä villimpien legendojen varjoon, että tapaa, jolla rekonstruktio ei itse asiassa perustu arkistoaineistoihin. Kevätuhrin aikalaiskuvaukset nimittäin normittavat tanssia tavoilla, jotka eivät ole nykylukijalle itsestään selviä, ja niin tanssijat kuin kriitikotkin rajasivat usein ”tanssin” hyvin tietyn tyyppisiin liikelaatuihin ja näihin liitettyihin moraalisiin arvoihin ja tunteisiin. Tanssin liikkeiden nähtiin esimerkiksi korreloivan yhteiskunnan ”terveydentilan” kanssa ja siten myös indikoivan

63 *Comœdia illustré* 5.6.1913; Barcet *S.I.M. Revue Musicale* kesäkuu 1913; Gross *Montjoie!* tammi-helmikuu 1914.

64 Ks. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115636/theatre-costume/>; vrt. hopealangallinen versio <https://collections.vam.ac.uk/item/O1115630/theatre-costume/>; vrt. viite 43 yllä.

”rodun” ja kansakunnan tulevaisuutta.⁶⁵ Koreografian kuvauksia ei siis voi arvioida samanarvoisina lähteinä silloinkaan, kun ne koskevat todennetusti samaa esitystä.

Toisin kuin rekonstruoijat väittävät,⁶⁶ on myös äärimmäisen epätodennäköistä, että Nijinsky olisi käyttänyt Roerichin pukusuunnitelmia - saati itse pukujen yksityiskohtia - luomaan koreografista kompositiotaan. Vaikka Nijinskyä olisi kiinnostanut etnografinen tai arkeologinen aineisto (mistä ei ole todisteita), hän oli tanssin ammattilainen, joka oli viettänyt lapsuutensa keisarikuntaa kiertävässä teatterissa. Hänellä ei siis ollut mitään tarvetta etsiä puvuista mallia kompositioonsa tai kysellä kansantansseista kuvataiteilijalta. Nijinsky ei halunnut Roerichia teoksensa harjoituksiin eikä viittaa tähän tai tämän suunnitelmiin kirjeessään Stravinskyille.⁶⁷ Hän ei edes nähnyt pukusuunnitelmia ennen harjoitusten puoliväliä, jolloin ne tuskin vaikuttivat enää koreografian näyttämöllepanoon. Nijinskyn ei myöskään ollut tarpeen matkia Roerichin pukusuunnitelmien ihmishahmoja, koska hän oli kasvanut samassa visuaalisessa kulttuurissa, jonka ansiosta venäläiskriitikot tunnistivat samat kulttuuriset viitteet hänen koreografiastaan. Unohtamalla täysin venäjänkieliset kritiikit ja korostaessaan pukuja koreografisena lähdeaineistonaan rekonstruoijat itse asiassa aliarvioivat Nijinskyn koreografisen ajattelun kompleksisuutta ja koreografian asemaa kompositioprosessissa. *Kevätuhriin* puvut valmistettiin koreografian jälkeen ja koreografian tarpeista lähtien, ei päinvastoin, ja koreografian tavoin ne tulee ymmärtää kommenttina keisarillisella Venäjällä käytyyn keskusteluun Venäjän historian näyttämöllistämisestä. Tämä keskustelu oli erityisen merkittävää taidemuodossa, joka oli tuotu maahan vasta 1600-luvulla osana Pietari Suuren kampanjaa keisarikunnan modernisoimiseksi.

65 *Kevätuhriin* liitettiin erinäisiä rodullistettuja ”rappion merkkejä” ja pelkoja sairaudesta: esim. *The Daily Telegraph* (26.7.1913) väitti, että lääkäri oli varoittanut Valitun Neidon roolia tanssinutta Maria Piltziä, että koreografia vaarantaa hänen terveytensä; ja *The Fortnightly Review* (syyskuu 1913) valitti teoksen musiikin aiheuttavan hermosärkyä. Tästä enemmän Järvinen 2013b, 87–88, 97–98.

66 Hodson olennaisesti samastaa omat, imitatiiviset työskentelymetodinsa ja ennakoasenteensa Nijinskyyn, jonka työskentelytavoista hänellä ei juuri ole lähteitä: Hodson 1985a, *passim.*; Hodson 1986–1987; Hodson 1996, erit. 40, 106 puvuista ”Nijinskyn” komposition lähteinä.

67 Diaghilev kirjoitti Stravinskyille 20.12.1912/2.1.1913 (Stravinsky 1997, i: 398) ettei Roerichia tarvittaisi harjoituksissa; Nijinsky ei mainitse Roerichia kirjeessään 12/25.1.1913 (mt., ii: 13). Ks. myös viite 100.

Arkisto vallitsevan kertomuksen haastajana

Ei liene yllättävää, että venäläisiä kriitikoita kiinnostasi ulkomaisia kollegojaan enemmän, miten Ballets Russes esitti Venäjää. *Kevätuhri* näyttäytyi monille poikkeuksellisen lupaavana *muutoksena* sen esittäneen tanssiryhmän aiempaan ohjelmistoon verrattuna - Diaghilevia kun oli kritisoitu vääränlaisen venäläisyyden esittämisestä jo Ballets Russes' n ensimmäisestä Pariisin-vierailusta 1909 alkaen.⁶⁸ Kansallistunteen takia *Kevätuhri*lle myös annettiin paljon anteeksi: esimerkiksi Eduard Pann alusti kriittistä analyysiaan toteamalla, että teosta "tulee pitää merkittävimpänä tapahtumana Diaghilevin hankkeen lyhyessä historiassa," joka oli nuorten tekijöidensä Stravinskyn ja Nijinskyn "merkittävä ja vakuuttava taiteellinen ponnistus."⁶⁹

Sittemmin Neuvostoliiton ensimmäisenä koulutuksesta vastaavana kansankomissaarina ansioitunut Anatoli Lunatšarski kuvasi Nijinskyn liikekieltä venäläisestä kansanperinteestä, "koruompeleiden, vanhojen puupiiirrosten ja yleisemmin kaikenlaisten primitiivisten maalausten"⁷⁰ maailmasta ammentavana, mutta silti nykyhetkisenä liikkeellisenä ajatteluna. *Kevätuhri*n nähtiin viittaavan venäläiseen kansanperinteeseen, piti kriitikko tästä tai ei: esimerkiksi Diaghilevin ryhmään aina kriittisesti suhtautunut Andrei Levinson moitti teoksen sitoutumista "naiiviin *kustar*-tuotteiden estetiikkaan",⁷¹ sillä Levinsonille baletti oli yläluokan urbaani ja kansainvälinen taidemuoto, johon pääasiassa lukutaidottomien talonpoikien ihastelu ei lainkaan sopinut.

Samaan aikaan kansanperinnettä ei nähty mitenkään nykyajalle vastakohtaisena, vaan pikemminkin helposti nykytaiteen uusiin suuntiin - esimerkiksi kubismiin - soveltuvana, jopa keinona "venäläistää" nämä kansainväliset virtaukset. Keisarillisten Teattereiden entinen johtaja ruhtinas Sergei Volkonski siteerasi kollegaansa yrittäessään tiivistää *Kevätuhri*n tunnelman: "Eräs kriitikoistamme kuvasi sitä

68 Esim. Minski *Utro Rossii* 30.5./12.6.1913; vrt. esim. *Teatr i iskusstvo* 17./30.5.1909 Järvinen 2008 mukaan.

69 *Maski* 7-8, 1913-1914.

70 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913.

71 Huomattavaa on, että Levinson myös muutti hieman mieltään tekstinsä eri versioissa: *Retš* 3./16.6.1913; vrt. *Maski* 7-8, 1913-1914; vrt. Levinson 2008, 161-176.

kaikella kunnioituksella 'kubistiseksi ikonimaalaukseksi', jossa liikkeen arkaainen kulmikkaus avautuu eteemme slaavilaisen Panin huilun tahtiin."⁷²

Siinä missä Lunatšarski marmatti teoksen yleisilmeen osallistuvan jo liian kauan Venäjän taiteessa vallinneeseen Gauguin-muotiin, Pariisissa ja Lontoossa kriitikot kauhistelivat, että teoksessa yleensäkin näkyi tällainen avantgardistinen postimpressionismi.⁷³ Nykytaiteen estetiikan omaksuminen vaaransi orientalistisen perustan, jolle ulkomaisten kriitikkojen ihailu Diaghilevin ryhmää kohtaan perustui. Tämä pelko Lännen valta-aseman horjumisesta suhteessa eksotisoituihin Toisiin heijastuu *Kevätuhrin* kritiikeissä hallitsemattomuuden tunteena. Ryhmän aiempia teoksia ylistänyt Émile Vuillermoz kuvasi kokemustaan:

olette sidottuna orkesteriin kuin Mazeppa ryntäävän hevosensa selkään, pakotettuna nelistämään sen mukana, halusittepa tai ette, vuorten ja tasankojen yli minne se sitten teitä haluaa viedäkään. Pian näyttämöä asuttavat erikoiset troglodyytit ovat varmaan ystäviänne. [-] Tämä musiikki taivuttaa [mies]tanssijoita riveissä, painaa [nais]tanssijoiden hartiat lypsyyn kuin hurrikaani kaupellon, heittää heidät ilmaan, polttaa heidän jalkapohjansa. [-H-]eidät on teloitettu sähkötuolissa. Kauhea virta liikuttaa heidän raajojaan kouristuvien liikkeiden vaivalla. Ja todistaessaan tätä salaman vaikutusta neesteeseen tuntee, kuinka hyödyttömiä ohjaajan on painottaa meille kuvallisia ja kirjallisia harrasteitaan tai muistojaan museoista.⁷⁴

Vuillermoz ei todellakaan halunnut heittäytyä kokemukseen, vaan kollegansa Pierre Lalon tapaan ryöpytti lukijaa toinen toistaan väkivaltaisemmilla kielikuvilla ja pahimmillaan toistasataa sanaa (!)

72 *Apollon* 6/1913.

73 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913; vrt. Johnson 1913, 202; Vuillermoz *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

74 *S.I.M. Revue musicale* kesäkuu 1913.

pitkillä virkkeillä.⁷⁵ Kuten Lalo, hän teki myös erittäin selväksi, että Ballets Russes'n turvallisen eksoottiset teokset kuten *Schéhérazade* (1910) olivat ainoaa hyväksyttävää tanssitaidetta ja *Kevätuhri* taas ei tanssia ollenkaan.

Vuillermozin viittaus ”lähdeaineistoihin” kuvastaa, ettei uskolisuus arkeologiselle tai etnografiselle aineistolle tai tällaisen aineiston toimiminen inspiraationa teokselle ollut suinkaan positiivinen piirre vaan se nähtiin pikemminkin turhana tai epärelevanttina. Esimerkiksi Volkonskin mielestä: ”hieraattista tanssia jonkin verran laimensivat roerichimaisen etnografiset puvut - ne tuntuivat liian maakuntamaisilta tässä esihistoriallisessa slaavilaisuudessa.”⁷⁶ Venäläiskriitikot siis perustelivat näkemystään Roerichin vanhanaikaisuudella, kun taas ulkomaiset kriitikot hyökkäsivät *Kevätuhrin* tekijöiden aineistolähtöisyyttä vastaan väittämällä, että *Kevätuhrin* oli tarkoitus esittää luolaihmissiä, joille tällainen puvustus oli aivan liian hienostunutta.⁷⁷ Jälleen kerran Länsi siis tiesi Itää paremmin, miltä Idän kuului näyttää.

Vuillermozin sähkötuolimetafora puolestaan osoittaa, että *Kevätuhrin* ”primitiivit” eivät itse asiassa assosioituneet menneisyyteen vaan pikemminkin uuteen teknologiaan. Myös venäläiskriitikot selittivät *Kevätuhrin* estetiikkaa juuri modernissa elämässä tapahtuneilla teknologisilla muutoksilla, mutta näkivät tämän nykyaikaisuuden *positiivisena* piirteenä, joka todisti teoksen olevan ajan hermolla. Ranskalaiskriitikoiden vihamielisyyttä jopa selitettiin sillä, että *Kevätuhrissa* Venäjän taide oli ensi kertaa edellä Eurooppaa.⁷⁸ Onkin äärimmäisen ongelmallista, että hegemoninen tulkinta hautaa venäläiset analyysit arkistoon vain ylistääkseen juuri niitä ulkomaisia kriitikoita, jotka rodullistivat *Kevätuhrin* tekijät ja määrittivät

75 Lalo *Le Temps* 3.6.1913.

76 *Apollon* 6/1913.

77 Vuillermozin (viite 75) lisäksi esim. Eugene Belville *Art et industrie* tammikuu 1913 (päiväyksestä huolimatta lehti selvästi ilmestyi ensi-illan jälkeen); Johnson 1913, 208. Myös Hodson 1986-1987, 7 spekuloi Roerichin lähteeksi *luolamaalauksia*, sijoittaen siis teoksen tuhansia vuosia Kiovan Venäjää kauemmas menneisyyteen.

78 Esim. Karatygin *Russkaja molva* -lehdessä 24.5./6.6.1913 Taruskin 1996, 1010 mukaan; sekä *Retš* -lehdessä 16.2./1.3.1914.

nämä käsittämättömiksi ja vieraisiksi. Tämä on johtanut myös puvustuksen tulkintaan, jossa *Kevätuhri* esitetään ”primitiivisten” venäläisten ”autenttisenä” rituaalina.⁷⁹

Silkistä, sametista ja pyhäinjäännöksistä

Kriittisessä pukututkimuksessa puku on materiaallinen lähde esityksen tekemisen historiasta. Sen tarkastelu yhdessä pukusuunnitelman kanssa voi haastaa esimerkiksi tapojamme attribuoida esityksen merkitys tekijäauktoriteetille (kuten pukusuunnittelijalle puvun valmistajan sijaan) tai kirjoittaa teatterihistoriaa, jossa kriittikon näkemykset syrjäyttävät pukua pitäneen esiintyjän kokemuksen esityksestä.⁸⁰ Historiantutkimuksessa puku ja sen suunnitelma ovat lähteitä muiden joukossa, ja niiden ymmärtäminen vaatii ympäröivän kontekstin tuntemista ja aiemmin tosina esitettyjen väitteiden kyseenalaistamista.

Museossa tai rekonstruktiossa pukujen rooli on toinen. Museossa puku on objekti, jonka merkitys muodostuu suhteessa muuhun museoesineistöön, ja jonka esille asettaminen riippuu sille kyseisessä instituutiossa annetusta arvosta ja instituution intresseistä ja käytännöistä. Toisin sanoen saman näyttämöpuvun rooli voi olla hyvin erilainen teatteriin, muotiin tai tekstiileihin erikoistuneissa museoissa. Rekonstruktiossa puolestaan pukuja käytetään lähdeaineistona, siis perustelemaan rekonstruktiona esitetyn perustumista mahdollisimman tarkkaan jollekin ”alkuperäiseksi” määritetylle menneelle teokselle. Rekonstruktioissa harvoin kiinnitetään huomiota ruumiillisten tottumustemme historiallisuuteen - siis esimerkiksi siihen,

79 Esim. Jacques Rivière *La Nouvelle Revue française* -lehden elokuun ja marraskuun 1913 numeroissa julkaistua kritiikkiä on ylistetty parhaana aikalaisanalyysinä *Kevätuhrista*. Teksti nojaa rodullistettuun eroon, jossa biologisesti kehittymättömämmät venäläiset jakavat kollektiivisen tajunnan, jonka ansiosta mystinen teos on niin vaikuttava – mutta myös täysin erillinen ranskalaisesta taiteesta. Jacques-Émile Blanche (*La Revue de Paris* 1.12.1913) riensi ylistämään paitsi Rivièreä myös vieläkin rasistisemmin koreografiasta kirjoittanutta Pierre Laloa. Järvinen 2013a, 9n35; 2020. Tutkimuksessa *Kevätuhria* on sittemmin toiseutettu vielä kauemmas itään niin kirgiisien (Weir 2013, 116) kuin skyyttien (Taruskin 1996, 951) kulttuuriin.

80 Monks 2010, erit. 6–11; Barbieri 2013 ja 2017; Pantouvaki 2016; myös Pritchard 2018.

miten historiallinen vaate on tuntunut eri tavalla luontevalta tai hankalalta omassa aikalaiskontekstissaan, jossa pukeutumisen normit olivat hyvin erilaisia kuin nykyisin. Sukat saivat minut pohtimaan, millaisia alusvaatteita tanssijoilla mahdollisesti oli, koska itse puvuissa ei juurikaan näy hikitahtoja.

Nykykäsittein rekonstruktio (tai laajemmin uudelleenesitys) voidaan nähdä eräänlaisena taiteellisena tutkimuksena menneestä esityksestä, mikäli se avaa käytänteensä kriittiselle tarkastelulle. Kuten Mark Franko on huomioinut, rekonstruktio voi praktiikkana kritisoida tapojamme ymmärtää menneen tapoja tanssia, mutta tyypillisemmin rekonstruktion näyttämöllepano ei avaa katsojalle niitä hyvinkin merkittäviä valintoja, joita rekonstruktiota tehdessä on tehty.⁸¹ Suurimmat erot erilaisten rekonstruktioiden ja uudelleenesittämissä välillä ovatkin yleensä tässä avoimuudessa kritiikille: mitä vahvemmin esitys väittää ”tietävänsä”, mitä voimakkaammin se esittää olevansa ”autenttinen” ja ”tosi”, sitä todennäköisemmin esitetty on kritiikitöntä jo tunnetun ja jo arvostetun toistoa.

Kevätuhrin rekonstruktion tehneen Millicent Hodsonin mukaan ai-noastaan merkittäviä teoksia tulee rekonstruoida,⁸² eli hän näkee rekonstruktion tehtävänä *todentaa* kaanonin sen sijaan, että se kyseenalaistaisi sitä tai pyrkisi avaamaan uusia näkökulmia menneeseen. Hodsonin historiakäsitystä kuvaakin hänen metaforansa rekonstruktiostaan ”palapelinä”⁸³, jossa kaikki menneisyydestä säilynyt (jopa keskenään ristiriitaiset aikalaistulkinnat) pakotetaan merkitsemään yhdessä, ennalta oletetun kehyksen sisällä. Kriittisesti tarkasteltuna *Kevätuhrin* rekonstruktion liikekieli, kompositio, musiikki, puvustus tai näyttämöllepano eivät perustu vuoden 1913 tekemisen

81 Franko 1989.

82 Hodson McCarthy 2002 mukaan.

83 Hodson 1990.

tavoille, jos lähteitä näistä on yleensäkin vaivauduttu etsimään.⁸⁴ Taylorin käsitteillä tulkittuna *Kevätuhrin* rekonstruktio toimii myös tanssiryhmien ohjelmistossa kuten arkisto, ei kuten jatkuvasti muuttuva repertuaari: se ei päivity, eikä avaa mahdollisuuksia erilaisiin tulkintoihin esityksellisyydestään, vaan väittää olevansa ”totuus”, jonka rekonstruktion tekijä synnyttää lainaamalla kaanonin ”mestari-teoksen” ja sen ”neroksi” määritellyn tekijän sädekehät itselleen.

Pukututkimuksen näkökulmasta onkin huomattavaa, kuinka *Kevätuhrin* rekonstruktion tekijät korostavat Roerichin tekijäauctoriteettia ja suhtautuvat näyttämöpukuihin ikään kuin pyhäinjäännöksinä Roerichin visiosta. Aikalaislähteistä on päivänselvää, ettei Roerichilla ollut rekonstruktion tekijöiden väittämää valtaa teoksen näyttämöllepanossa. Kun suunnittelijan merkitystä teoksen kokonaisuudessa on ylikorostettu, museoidut puvut on samalla esitetty kiistattomina todisteina, jotka ihmeellisesti säilyttävät koko 1913 teoksen kokonaisuuden tanssijoiden liikkeitä myöten. Aivan kuten muidenkin rekonstruktion osa-alueiden kohdalla, pukujen tarkempi tutkiminen kuitenkin paljastaa rekonstruktion tekijöiden antaneen ennakko-olettamiensa ajaa aineiston ohi, ja tällä on merkittäviä seurauksia rekonstruktiolle itselleen.

Harjoitusohjeessaan ja julkaistuissa teksteissään Hodson toistuvasti väittää, että *Kevätuhrin* naisten mekot ovat ”painettua silkkiä”.⁸⁵ Siksi myös Kansallisoopperan puvustamo käytti rekonstruktioonsa raakasilkkiä.⁸⁶ On hankalaa kuvitella, että museoituja vuoden 1913 pukuja käsitellyt henkilö - saati sitten asiantuntija - ereh-

84 Ks. esim. Craft 1988; Acocella 1991; Fink 1999. Hodsonin ”arkistotutkimus” aikalaiskriitikeistä vaikuttaa kohdistuneen lähinnä Truman Bullardin (1971) väitöstutkimuksen liitteisiin tai vastaaviin helposti englanniksi saataviin kokoelmiin. Kohdissa, joissa Hodson (erit. 1985a & b) selostaa ”Nijinskyn” koreografista periaatteista, ei pääsääntöisesti ole lähteitä lainkaan tai lähteitä on selkeästi luettu hyvin valikoiden. Hodsonin ja tämän taidehistorioitsijapuolison Kenneth Archerin ura Nijinskyn itsenimitettyinä alter egoina on sittemmin jatkunut muilla rekonstruktioilla: *Till Eulenspiegelistä* (1994) ei ole säilynyt lainkaan koreografisia dokumentteja, mutta *Pelien* (1996) kohdalla Hodson eksplisiittisesti *kieltäytyy käyttämästä koreografin muistiinpanoja* Debussyn pianopartituurin käsikirjoituksessa (Debussy & Nijinsky s.a.; vrt. Hodson 2007, xii), ilmeisesti, koska Nijinskyn muistiinpanot ovat arkistolähteessä venäjäksi (ja englanniksi McGinness 1996, ii: liite 2, 86–98) eivätkä vastaa hänen käsitystään Nijinskystä koreografina.

85 So. ”printed silk”: esim. Hodson 2001, 22 sekä myös 24 kopio rekonstruktioita ohjaavan työkirjan sivusta.

86 Tarkemmin bourettea: Karjalainen 2020.

tyisi materiaalista tässä määrin: *Kevätuhrin* pukujen villakangas ei yksinkertaisesti tunnu tai näytä silkiltä. Valmiin puvun lappeellaan maalattu koristekuviointi ei myöskään näytä painetulta, vaan maalaamisen jälki tulee kirjaimellisesti esiin varsinkin takeissa, joiden pehmeämpi pinta on vaatinut pensselöintiä hieman reilummalta kädellä.⁸⁷ Bourette-silkille tyypilliset nyyt johtuvat langan luonteesta, kun taas nyyt *Kevätuhrin* säilyneissä näyttämöpuvuissa johtuvat kulumasta: villakankaan kuidut saattavat nyppyntyä, kun materiaalia ei hoideta oikein.

Vaikka suhtautuminen pukujen materiaaliin on muuttunut rekonstruointikäytännöissä 1980-luvun jälkeen, villan korvaaminen juuri silkillä kuvastaa rekonstruoijan heikkoa ymmärrystä materiaalin merkityksestä *Kevätuhrin* ideologisessa kokonaisuudessa. Silkki ei materiaalina mitenkään vastaa 1913 produktion tekijöiden käsitystä esihistoriallisesta Venäjistä, jossa tyypillisiä venäläisiä materiaaleja olivat ennen kaikkea villa ja pellava. Päinvastoin: silkki oli kiinalainen keksintö ja vielä 1900-luvun taitteessakin kallis tuontituote. Siihen assosioituivat ulkomaalaisuus, keveys, rikkaus ja yhteiskunnallinen status - erityisesti ohut silkkikangas suorastaan leijailee ilmavirrassa. Materiaalina silkkiä käytettiin lähinnä alusvaatteissa, huiveissa ja ylimmän yhteiskuntaluokan juhlavaatteissa, joissa vaikea kunnossapidettävyys oli lisäosoitus kantajansa huolettomasta varallisuudesta.

Teatterissa silkkiä hyödynnettiin erityisesti sellaisissa pukujen kohdissa, joiden oli tarkoitus matkia paljasta ihoa: uskaliaammissa speaktaakkeleissa tanssijoilla oli silkinen kokovartalosukka, jonka päälle tai johon suoraan kiinnitettynä esiintymispuku ei ollut täysin siveetön, vaikka sellaisen mielikuvan katsojalle antoikin.⁸⁸ Ballets Russes'n aiemmat produktiot olivatkin täynnä "kaiken paljastavia" silkkisiä trikoita - muista ajan tanssiesityksistä poiketen niitä tosin nähtiin myös Nijinskyn päällä, sillä Diaghilevin ryhmän

87 Vrt. Karjalainen 2020 kertoi, että Hodson valvoi pukujen valmistamista 1994, ja kuvioinnit tehtiin tarkoilla sapluunoilla, ei vapaalla kädellä maalaten.

88 Woodcock 2010, erit. 143.

erikoisuus oli juuri miestanssijan asettamisessa seksuaalisoiduksi katsomisen kohteeksi.⁸⁹

Nykyisissä teatterivaloissa silkki kuitenkin yleensä hohtaa aivan liikaa, jotta se näyttäisi alastomalta iholta.⁹⁰ Rekonstruktion perspektiivistä tämä nostaa esille kysymyksen valon merkityksestä näyttämösuunnitelmassa. Ennen ensimmäistä maailmansotaa näyttämövalot tulivat käytännössä rampista tai proskeniumkaaren sisäpuolelta, mikä teatterisalista heijastettuun valoon tottuneelle nykykatsojalle tuottaa ihastuttavan vaikutelman näyttämöstä ”taikalaatikkona”. Ballets Russes’n käyttämistä valoeefekteistä tiedetään hyvin vähän: värivaloa (värillisiä kalvoja) selvästikin käytettiin paljon, ja kritiikkien puvuissa mainitsevat värisävyt saattavatkin johtua sekä erilaisista valaistusratkaisuista eri esityksissä että yrityksistä arvata, minkä värisiä puvut mahdollisesti olivat näyttämön ulkopuolella.⁹¹ *Kevätuhrista* kesällä 1913 tekemissään pastelleissa taiteilija Valentine Gross, jonka *Comœdia illustré* oli tilannut kuvittamaan Ballets Russes’n muistokäsiohjelmaa, ei sävytä ensimmäistä näytöstä (päivä) kellertäväksi tai toista näytöstä (yö) sinertäväksi, vaikka ajan valaistusnormien mukaan tämän tyyppiset värivalot olisivat olleet esityksessä ”luonnollisia”.⁹² Nämä julkaisemattomat pastellit ovat ainoa värillinen aikalaiskuvalähde *Kevätuhrista*. Oliko siis niin, että toisen näytöksen pääsävyltään valkoiset puvut eivät itse asiassa näyttäneetkään valkoisilta näyttämöllä valaistuksesta johdun? Vai käytettiinkö *Kevätuhrista* vähemmän värivaloja kuin muissa ryhmän esityksissä? Vai olivatko katsojat kenties niin tottuneita värivaloon, etteivät ”nähtäneet” sitä? Entä mitä näiden kysymysten

89 Ks. esim. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NIJINSKI_Spectre_de_la_Rose_-_Roger_Pryor_Dodge_Collection.jpg ja https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinski_apr%C3%A8s_midi_d%C2%B4un_faune_1.jpg. Erityisesti jälkimmäinen puku nähtiin aikalaisarvioissa alastomuutena: Järvinen 2014, 126–127. Venäjällä Ballets Russes yhdistettiin nopeasti ”säädöttömiin” esiintymisasuihin: esim. *Teatr i iskusstvo* 31.5./13.6.1909.

90 Augustine 1991; Palmer 2013, erit. 186–199, 227–230.

91 Jackson 1991.

92 Grossin pastelleja *Kevätuhrista* ei julkaistu lehdessä, mutta ne ovat sittemmin kiertäneet useissa Ballets Russes -näyttelyissä ja kuuluvat VAM:n kokoelmiin. Ks. esim. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>.

valossa voidaan enää päätellä aikalaiskriittikien kuvauksista mitä tulee esityksen synesteettisiin efekteihin?

Toki teatterin koko valaistuksen muuttaminen vastaamaan 1900-luvun alun rampista ja proskeniumin sisältä valaistua näyttämöä olisi kallista ja vaikeaa. Tämä kuitenkin herättää kysymään missä rekonstruktion väitetyt ”autenttisuuden” rajat sijaitsevat.⁹³ Valaistuksen muuttaminen on tavallaan yhtä ongelmallista kuin nykyversion käyttäminen Stravinskyn musiikista teoksessa, jossa tanssillisen ilmaisun ja musiikin tarkasta yhteneväisyydestä niin positiiviset kuin negatiivisetkin aikalaisarviot olivat yhtä mieltä.⁹⁴ Toki suuret näyttämötuotannot, jollainen myös *Kevätuhrin* rekonstruktio on, ovat kalliita ja vaativat tietynasteista mutkien oikomista niin harjoitusprosessissa kuin itse näyttämöllepanossa. On selvää, ettei jokaista tiedettyäkään yksityiskohtaa voi toisintaa ja että nykyiset tuotantomekanismit ovat usein halvempia ja nopeampia kuin historiallisesti oikeammat menetelmät. Nykyisin silkki on halvempaa ja tanssijoille mukavampaa kuin ohut villakangas ja painaminen ja sapluunat korvaavat monta käsiparia pukujen koristelussa.

Ottaen huomioon rekonstruoijien pukuihin *koreografisena lähdeaineistona* lataamat lisämerkitykset, flanneletten vaihtaminen bouretteen tuottaa muitakin ongelmia kuin että paksumpikin silkki käyttäytyy tanssijoiden päällä ja liikkeessä aivan eri tavalla kuin villakangas. Rekonstruktion tekijöiden piittaamattomuus materiaalista ja tekniikasta ja näiden ideologisista konnotaatioista teoksen kokonaisuudessa osoittaa, ettei heillä ole kiinnostusta *tutkia* mennyttä teosta. Silkkiin liitetyt ominaisuudet kun vastaavat suoraan balettiin perinteisesti liitetyjä esteettisiä ja sosiaalisia attribuutteja: liikkeen kepeyttä ja soljuvaa sulokkuutta, viettelevää paljasta ihoa, ja sosiaalista asemaa ylempien kansanluokkien taiteena - siis kaikkea muuta kuin mitä 1913 *Kevätuhri* edusti.

93 Tutkimusta teatteriteknologian muutoksista on vähän ja se on usein yleisluontoista (esim. Baugh 2013), joten historioitsijan on nojattava aikalaisille kirjoitettuihin, lavastusta käsitteleviin teoksiin (erit. Moynet 1893, erit. 239–256; Polunin 1980, erit. 2). Nämä kertovat näyttämöiden yleisistä teknisistä muutoksista, joilla on suoria koreografisia seurauksia (esim. 1910-luvulla luukut ja erilaiset hissikoneistot olivat yleisempiä, mutta kolmiulotteiset näyttämörakenteet vielä harvinaisia).

94 Craft 1988; Fink 1999; Levinson *Retš* 3./16.6.1913; vrt. Volkonski *Apollon* 6/1913.

Venäläisnäkökulmasta silkki toiseutui juuri sellaiseksi ”ulko-maalaiseksi” vaikutteeksi, jollaisilta *kustar*-taideteollisuus halusi venäläisyyden pelastaa.⁹⁵ Ballets Russes’ n puvuissa se kuului orientalististen, toiseutettujen hahmojen päälle: esimerkiksi *Tulilinnussa* pahan Koštšei-noidan ryöstämät venäläiset prinsessat tanssivat villaisissa sarafaneissa mutta tämän orientalisoidut vaimot oli puettu eksoottiseen silkkiin.⁹⁶ *Kevätuhrissa* villalla oli samoin selkeä rooli hahmojen venäläisyyden esittämisessä. Teosarviossaan Lunatšarski jopa erotti *Kevätuhrin* baletin vallitsevista käytänteistä nimenomaan *pukujen materiaalin* kautta:

Mutta Stravinsky ja Nijinsky [--] halusivat herättää alkukantaiset tanssit henkiin *taiteellisesti*, nykyaikaisten musiikkiorkesterien, baletti- ja lavastustekniikan tarjoamien keinojen avulla. Yleensä sellaisissa tapauksissa, kun ohjaaja pyrkii tuottamaan ”kauneutta”, hän idealisoi todellisuutta edeltäjiensä mallin mukaan, jotka toivat *Elämässä tsaarin puolesta* näyttämöille talonpoikia silkkipaidoissa ja vakosamettihousuissa. Vähitellen jopa oopperaan ja balettiin on vuotanut tietoisuus, että kauneus ei rajoitu vain sievyyteen tai somuuteen.⁹⁷ Stravinsky ja Nijinsky antoivat meille taiteellisen ja *nykyaikaisen* teoksen, jonka tavoitteena oli luoda lapsenomaista kauneutta, joka raa’assa muodossaan ei voinut vaikuttaa meistä kuin rumuudelta, ja joka ei sortunut kulkemaan tieteellisen tarkkuuden tietä eikä baletin sokerisen materiaalin polkua.⁹⁸

95 Salmond 1996, erit. 16–21, 51–52, 164–168, 171–174.

96 Ks. <http://collections.vam.ac.uk/item/O109759/theatre-costume-golovin-alexander/> vrt. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114667/theatre-costume/>.

97 Ts. Lunatšarski tekee eron ylevän ja sovinnaisen kauneuden välillä hyödyntämällä eroa sanojen прекрасный (kaunis) ja красивый (kaunis, sievä) sekä jälkimmäisestä johdetun красивенько (sievä, soma) välillä.

98 *Teatr i iskusstvo* 9./22.6.1913.

Monien muiden venäläiskriitikoiden tapaan Lunatšarskin *Kevätuhria* kohtaan esittämä arvostus perustui huolellisesti artikuloituun analyysiin teoksen suhteesta aiempiin tapoihin esittää venäläisyyttä näyttämöllä. Siksi on kiinnostavaa, että Lunatšarski hän sekä merkityksellisesti koreografian pukujen materiaalin kautta että monien muiden tapaan erotti Roerichin ”etnografisuuden” Nijinskyn ja Stravinskyn ”nykyaikaisuudesta”.⁹⁹ *Kevätuhria* kun pidettiin (hyvässä ja pahassa) säveltäjän ja koreografian uutena modernistisena näkemyksenä Roerichin luomasta teemasta, joka edusti pikemminkin 1890-luvulta tuttua, Gauvain-vaikutteista kansallisromantiikkaa.

Rekonstruktio arkistona

Ottaen huomioon, kuinka moni yleisön jäsen muisteli vaikutelmaansa ensi-illasta - joskus vaikka ei olisi ollut koko teatterissa - onkin suorastaan hämmästyttävää, kuinka harva *Kevätuhrissa* esiintyneistä tanssijoista koskaan mainitsi esiintyneensä teoksessa. Nijinsky itse ei kirjoittanut sanaakaan *Kevätuhrista* niin kutsutussa *Päiväkirjassaan*.¹⁰⁰ Vera Krasovskaia haastatteli valittua neittoa tanssinut Maria Piltziä tutkimustaan varten, mutta itse haastattelua ei koskaan julkaistu.¹⁰¹ Rambertin, Sokolovan ja Bronislava Nijinskan tarinoissa totta on lähinnä toinen puoli - Rambert editoi sanomaansa, ja Massinen koreografiassa tanssinut Sokolova sekä koreografina mainetta niittänyt Nijinska esittivät totena väitteitä, jotka eivät aikalaisaineistojen perusteella pidä paikkaansa.¹⁰² Musiikin tutkijat toistavat samoin totena Stravinskyn sittemmin kiistämiä tulkintoja *Kevätuhrista*, joilla säveltäjä aikanaan erotti teoksensa niin näyttämömusiikin

99 Nijinskyn ja Stravinskyn visio erotettiin hyvin monissa arvosteluissa Roerichista ja viittaa kenties samaan sukupolvien väliseen kuiluun kuin säveltäjän kirjeenvaihdon teittitelykulttuurikin: säveltäjä ja koreografi sinuttelivat toisiaan mutta Stravinsky käytti Roerichin kanssa aina kohteliasta teittitelymuotoa.

100 *Päiväkirja* (Nijinsky 1999) on tajunnanvirtaa muistuttava tunnustuskertomus, jossa näkyy myös Nijinskyille syötettyjen aikansa ”psykenlääkkeiden” vaikutus: ks. Ostwald 1991, erit. 174–175, 184.

101 Krasovskaia 1971, i: 441n1.

102 Nijinskyn sisaren, Bronislava Nijinskan, piti alkuaan tanssia valitun neidon rooli, mutta hän tuli raskaaksi ja joutui vetäytymään teoksesta. Näistä lähdekriittisistä ongelmista ks. Järvinen 2014, 12–13.

huonosta maineesta kuin koreografin mielisairaudestakin.¹⁰³

1960-luvun lopulla Stravinsky löysi Nijinskylle lähettämänsä muistiinpanot *Kevätuhrista*, ja Nijinskyn assistenttina aikanaan toiminut Marie Rambert omat, pianopartituuriin kirjaamansa muistelut koreografiasta, jotka Rambert kirjoitti ylös joitain kuukausia ensi-illan jälkeen.¹⁰⁴ Rambert'n lyhyet, venäjän vanhalla ortografialla raapustetut huomiot ovat ainoat 1913 koreografian harjoituksista tai tanssijan perspektiivistä kirjoitetut liikekuvaukset teoksesta. Ne ovat tyyliiltään yhteneviä 1912 *Pelit*-baletin pianopartituuriin kirjattujen huomioiden kanssa: sisääntulomerkkejä, lyhyitä huomioita ryhmien suhteista, ja idiosynkraattisia liikesarjoille muistin tueksi annettuja nimiä, joista parhaimmillaan saattaa päätellä, millaisesta liikkeestä *ehkä* on ollut kyse.¹⁰⁵

Huomattavaa on, että muistiinpanojen puhtaaksikirjoitettuun versioon liitetyn saatteen ensimmäisessä versiossa Rambert sanoo kirjanneensa, mitä Nijinsky sanoi - siis suoria sitaatteja - ja että näistä voisi päätellä, millainen koreografi hän oli, vaikka muistiinpanot eivät mahdollistakaan koreografian rekonstruoimista. Saatteen korjauksessa versiossa jopa viittaus rekonstruktion mahdollisuuteen on poistettu, kenties, koska Rambert tiesi koreografin vaimon suunnittelevan elämäkertaelokuvaa miehestään, johon tietenkin tarvittaisiin jonkinlaisia koreografioita kuvaamaan tämän teoksia.¹⁰⁶ Onkin paradoksaalista, että Millicent Hodson vetoaa juuri 1982 kuolleen Rambert'n käännöksiin näistä muistiinpanoista sekä haastatteluja tämän kanssa todistamaan oman visionsa totuutta "Nijinskyn" koreografiana - varsinkin, kun hän vaikuttaa kuunnelleen Rambert'ia hyvin valikoivasti.

103 Bullard 1971, 32-33; Stravinsky & Craft 1978, 511-512; Järvinen 2013b, 98.

104 Rambert 1983, 66-67, 77; Rambert s.a.

105 So. Debussy & Nijinsky s.a. Esim. Rambert s.a., 30 "voi" saattoi viitata kirnuamisen kaltaiseen liikkeeseen, vrt. 37 "jälleen monimutkainen ryhmä jakaantuneena kahteen siipeen" ei varsinaisesti kuvaa, millainen ryhmä on "monimutkainen" tai saati onko kyseessä *sama* "monimutkainen ryhmä" kuin aiemmin (mt. 35). Ks. myös Järvinen 2013b, 92n98 liikesarjan kuvauksesta, jonka Hodson sijoittaa väärään näytökseen.

106 Rambert [1967a]; vrt. [1967b]. *Nijinsky*-elokuva toteutui vasta 1980 Herbert Rossin ohjaamana, ja siinä "Nijinskyn" koreografioista vastasi Kenneth Macmillan (s.a.). Rambertin kommentti Romola Nijinskyn hänelle aiheesta 16.12.1974 lähettämään kirjeeseen (Rambertin arkisto) on pisteliäs, ja epävirallisemmissa yhteyksissä Rambert (1979, kameratauko) myös puhui Mme Nijinskystä varsin negatiiviseen sävyyn.

Jopa rekonstruktioon kriittisesti suhtautuvista tanssin tutkijoista liian moni käyttää yhä Hodsonin rekonstruktiota visualisoidakseen Nijinskyn koreografiaa, koska kolmen vuosikymmenen aikana se on vakiintunut ”uudeksi alkuperäiseksi”.¹⁰⁷ *Kevätuhria* ei nimittäin markkinoida mielipiteenä tai arvauksena siitä, millaiselta 1913 koreografia mahdollisesti näytti - sitä markkinoidaan *Nijinskyn koreografiana*.¹⁰⁸ *Kevätuhrin* rekonstruktioista onkin tullut Taylorin merkityksessä arkisto, jonka epistemologista oikeutusta ei kyseenalaisteta: rekonstruktiota käytetään lähteenä Nijinskyn koreografisesta ajattelusta, koska se on helposti saatavilla ja sen orientalistista hegemoniaa tukevaa totuutta oikeuttavat niin rekonstruktion ostaneiden oopperatalojen institutionaalinen valta kuin Hodsonin itsevarma esiintyminen tutkija-auktoriteettina lukuisissa tieteellisissä konteksteissa.¹⁰⁹

Jos arkisto kertoo aivan muuta kuin esitys, pitääkö Diana Taylorin esittämä kritiikki historiankirjoitusta ja arkistoa kohtaan sitten paikkansa? Kahtiajaot ja vastakkainasettelut ovat vaarallisia nimenomaan siksi, että ne yksinkertaistavat todellisuutta liikaa. *Kevätuhrin* tapauksessa vastakkainasettelu ei toimi, koska vastakkain eivät itse asiassa ole arkisto ja esitys vaan eri arkistot ja niistä tehdyt tulkinnat. *Kevätuhrin* rekonstruktio pohjaa samaan valta-asettelmaan, jota kritisoidakseen Taylor vastakkainasettelunsa loi: siis Eurooppa-keskeiseen imperialistiseen asenteeseen, että ”Länneksi” määritetty tietää aina paremmin, ja että ”Toisiksi” - villeiksi, barbaareiksi, primitiiveiksi - määritetyt eivät ymmärrä edes itseään. *Kevätuhrista* kirjoitetaan ikään kuin se olisi tunnettu ja tiedetty, mutta ”tiedoksi” kelpaa ainoastaan orientalistisen kaanonin käsityksen mukainen osa arkistosta.

Mikään ei siis merkitse teoksen tekijöiden ja heidän kotimaansa toiseutta taidediskurssissa niin vahvasti kuin tapa, jolla *Kevätuh-*

107 Englanninkielinen *Wikipedia* väittää tällä hetkellä, että rekonstruktio on ”Nijinskyn koreografia, jonka pitkään uskottiin kadonneen” *Wikipedia: The Rite of Spring* 2020. Vrt. viite 85.

108 Ks. esim. *Stravinsky & Les Ballets Russes* 2009; Hodson 1990; 1996.

109 Esim. em. Fink 1999, 300–301 uskoo kaiken *paisi omaan erikoisalansa koskevan osan produktiosta* vastaavan parhaan tiedon mukaan 1913 tuotantoa. Myös useat tanssintutkijat ovat toistaneen Hodsonin väitteitä täysin kritiikittä: esim. Berg 1988, erit. 52–58; Jordan 2007, 423–443; Jones 2009; Oke 2017, 207.

rista tietona esitetty sulkee ulkopuolelleen venäläiset aikalaiskriitikit ja keskustelun kansallisesta taiteesta. Tutkiessani *Kevätuhrin* pukuja kenties olennaisin kokemuksellinen havaintoni onkin, miten hyvin ne vastaavat juuri venäläiskriitikoiden teoksesta sanomaa. Jopa pukujen materiaali - villa - osoittautui tärkeäksi teoksen venäläisille katsojille. Pukututkimus siis osoittaa, kuinka *Kevätuhrin* materiaalin menneisyys merkityksellistyy venäläiskontekstissa tutuksi ja selkeän teatterihistoriallisen jatkumon osaksi - ei vieraudeksi ja poikkeuksellisuudeksi, jollaisena kaanon teoksen jatkuvasti esittää. Paradoksaalisesti tämä venäläinen arkisto kuitenkin todentaa, että Venäjä nimenomaan *on osa Eurooppaa*, toisin kuin monet niiden kulttuuristen esityksien diskursseista, joista Taylor puhuu. Kriitikit ja keskustelut ovat saatavilla juuri arkistossa; pukuihin ja muuhun aineistoon on mahdollista viitata, jos tutkija niitä vaivautuu tutkimaan; ja tutkija voi näin tehdä, koska aineisto soveltuu olennaisilla tavoilla Eurooppa-keskeiseen tapaamme ymmärtää, mitä ”tutkimus” on.

Myös *Kevätuhrin* rekonstruktio on tämän saman, Boaventura de Sousa Santosin ”pohjoisen epistemologiaksi” nimeämän mallin tuote: se on mahdollinen ainoastaan, koska mennyt nähdään jotenkin pysäytettävänä, fiksoituna, tiedettynä.¹¹⁰ Pelottavinta Hodsonin rekonstruktion saamassa hegemonisessa asemassa onkin, että näin huteraa kuvitelmaa voidaan yleensäkin arvostaa tutkimuksena ja sen tekijää pitää asiantuntijana. Venäläisten jatkuva toiseuttaminen niin tieteellisissä kuin populaarimmissakin esityksissä Ballets Russes -ryhmästä kuvastaa Taylorin huomiota kolonialisoivan skenaarion jatkuvasta toistumisesta - skenaarion, jossa tietämisen ja asiantuntijuuden voima siirtyy sitä kovaäänisimmin haluaville valloittajille säilytetyistä materiaalisista, kirjoitetuista arkistoista tai esittämisen perinteistä riippumatta.

Koska *Kevätuhrilla* on asema useamman taidemuodon kanonisoituna ”mestariteoksena”, on erityisen aiheellista kyseenalaistaa, mitä teoksesta itse asiassa väitetään ja millä perusteella. Kenen ääntä teoksesta puhuttaessa toisinnetaan? Samankaltaisia kysymyksiä onkin syytä kohdistaa paitsi kaikkeen Ballets Russes -ryhmästä väitettyyn

110 de Sousa Santos 2016, erit. 172-173, vrt. 209.

myös kanonisoituihin esityksiin yleensä. Erilaisten historian elävöittämissä muotojen yleistyessä niin erilaisissa museo- ja taideinstituutioissa kuin tosi-tv:ssäkin, myös historioitsijat ovat kiinnostuneet mimesiksen tuottamasta affektiivisesta suhteesta menneisyyteen ja historiaan.¹¹¹ Rekonstruktioita tulee tutkia kriittisesti esimerkiksi historiallisesti muuttuvasta praktiikasta, jossa esimerkiksi pukujen ymmärrys on vuosikymmenten aikana kehittynyt niin menetelmien kuin käytännön ymmärryksenkin suhteen. Samasta syystä myös Taylorin varoitus toistuvista skenaarioista on yhä aiheellisempi: jokaisen menneen uudelleen esittämisen kohdalla on syytä muistaa *keiden* historiaa milloinkin esitetään ja *kenen ehdoilla* - kuka on se "me", joille esitys on tehty, ja ketkä eivät "meihin" kuulu. Mitä menneestä yleensäkin valikoidaan arkistoon tai arkistosta historiaan, ja millaisilla oletuksilla usein suuriakin aukkoja ymmärryksessämme lopulta paikkaillaan? Oli kyse sitten teatteriesityksestä, tieteellisestä artikkelista, museonäyttelystä, rekonstruktioista tai vaikkapa historian elävöittämissä harrastuksesta menneen esittäminen ei *koskaan* ole neutraalia tai objektiivista - vähiten silloin, kun se näin itsestään väittää.

Lähteet

KUVA-AINEISTO (15.10.2020)

A.A. Bahrušinin Venäjän teatterimuseo, Moskova

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484539>

(yksi I näytöksen tikleistä, "N. 8", ei tilausmäärää)

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484596>

(II näytöksen tyttö, "N. 4", "4[?] кочт.")

<http://91.196.72.34:65001/items?info=484604>

(kolme pukusuunnitelmaa I näytökseen, "N. 1[b]", "5 кочт.")

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92467>

(I näytöksen tuohitorvea soittava nuorukainen, "N. 6", 5 кочт.)

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92469>

(I näytöksen kansalainen, "N. 10", "4 кочт.")

111 Vrt. viite 2.

<http://91.196.72.34:65001/items?info=92472>

(I näytöksen tyttö, "N. 5", 7 кочт.)

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18525.html

(edellisen väritasapainoitettu versio)

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_21548.html

(II näytöksen tyttö, "N. 3[? epäselvää]")

F.A. Kovalenkon Krasnodarin alueellinen taidemuseo, Krasnodar

<https://artpriced.ru/images/load/000/000dc9397c68771820346263c7d2bf86.jpg>

(I näytöksen keltapukuinen tyttö (mahdollisesti 300-vuotiaan naisen asu), ei näkyviä lyijykynämerkintöjä)

<https://artpriced.ru/images/load/9d9/9d9f4fbc704ffa2d80205205567d467a.jpg>

(I näytöksen tietäjä, "N. 7", "1 кочт.")

<https://artpriced.ru/images/load/a39/a3914fd150c2dbba54058618d0159599.jpg>

(yksi I näytöksen tikleistä, "N. 15", "7 кочт.")

HPrints

<https://hprints.com/en/item/63289/?u=1.0>

(mainoskuva Félix Fourmeryn 1908 suunnittelemissa puvuista Opéra-Comiquen Lumityttöön)

Venäläisen taiteen museo, Pietari

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18549.html

(Roerichin Lumityttö)

http://www.fine-art-images.net/en/showIMG_18658.html

(Roerichin Pakkasukko)

Victoria ja Albert -museo, Lontoo

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1112109/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen ryhmistä)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O11383/ile-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin lyijykynäpiirros Kevätuhrin I näytöksen kaunottarista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247860/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen alun oksista ennustamisesta)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247861/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen ryöstökohtauksesta)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247862/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin II näytöksen neitojen tanssista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1247876/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>

(Valentine Grossin pastelli Kevätuhrin I näytöksen punapukuisista neidoista)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1252256/le-sacre-du-printemps-drawing-gross-valentine/>
(Valentine Grossin lyijykynäluonnos ilmeisesti Kevätuhrin I näytöksen ryhmistä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114668/theatre-costume/>
(venäläisen prinsessan puku Tulilinnusta 1910)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114669/theatre-costume/>
(kaftaani Tulilinnusta 1910)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114893/theatre-costume/>
(naisen ikat-kudottu silkipuku Polovtsialaistansseista 1909)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1114907/theatre-costume/>
(pellavahousut, mahdollisesti Kevätuhrin tuohitorvea soittavan nuorukaisen asusta tai Polovtsialaistansseista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115630/theatre-costume/>
(naisen hopealangoilla koristettu peruukki Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115636/theatre-costume/>
(naisen peruukki Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115641/theatre-costume/>
(miehen kengät tuohivirsu-kuviolla Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115659/theatre-costume/>
(naisen keltasävyiset kengät Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115677/theatre-costume/>
(naisen punainen puku Kevätuhrin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115682/theatre-costume/>
(Kevätuhrin sukat)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115690/theatre-costume/>
(naisen sinihameinen puku Kevätuhrista, huonokuntoinen)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115695/theatre-costume/>
(naisen sinihameinen puku Kevätuhrista)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115683/theatre-costume/>
(naisen punainen puku Kevätuhrin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115699/theatre-costume/>
(tuohitorvea soittavan nuorukaisen tunika Kevätuhrin I näytöksestä)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1115702/theatre-costume/>
(Kevätuhrin kaunottaren takki)

<https://www.vam.ac.uk/articles/opera-costume/>
(Fjodor Šaljapinin puku Diaghilevin 1908 versiosta oopperasta Boris Godunov)

Wikimedia Commons

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sariotti2.jpg>
(Mihail Sariotti Aleksandr Serovin oopperassa Rogneda)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NJINSKI_Spectre_de_la_Rose_-_Roger_Pryor_Dodge_Collection.jpg
(Auguste Bertin kuva Nijinskystä baletissa Ruusu-unelma, 1911)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinski_apr%C3%AAs_midi_d%C2%B4un_faune_1.jpg
(Adolph de Meyerin valokuva Nijinskystä baletissa Faunin iltapäivä, 1912)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feodor_Chaliapin_as_Ivan_Susanin.jpg
(Fjodor Šaljapin Ivan Susaninina Mihail Glinkan oopperassa Elämä tsaarin puolesta)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snegurochka_by_Nicholas_Roerich_05.jpg
(Roerichin Lumityttö-suunnitelmiksi väitetyt suunnitelmat Kevätuhrista ja Lumityöstä)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RiteofSpringDancers.jpg>
(Roerichin lavasteeseen retusoitu aikalaiskuva naistanssijoista Kevätuhrissa)

JULKAISEMAT TOMAT ARKISTOLÄHTEET

Bullard, Truman Campbell. 1971. "The First Performance of Igor Stravinsky's *Sacre du Printemps*." Väitöstutkimus, 3 osaa. Eastman School of Music, University of Rochester.

Debussy, Claude & Nijinsky, Vaslav. s.a. *Jeux*. Pianopartituurin käsikirjoitus, Yale University Serge Lifar -kokoelma, [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\)_score#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude)_score#03661) (16.6.2007).

Hodson, Millicent Kaye 1985a. "Nijinsky's New Dance: Rediscovery of Ritual Design in *Sacre du Printemps*." Väitöstutkimus. University of California, Berkeley.

Karjalainen, Katja. 2020. Kirjoittajan tekemä haastattelu. Kansallisoopperan puvustamo, Helsinki 22.1.2020.

McGinness, John Randolph. 1996. *Playing with Debussy's Jeux: Music and Modernism*. Väitöstutkimus, 2 osaa. University of California, Santa Barbara.

Pritchard, Jane. 2018. Kirjoittajan tekemä haastattelu. Victoria ja Albert -museo, Lontoo 15.5.2018.

Rambert, Marie. 1967a. Johdantoteksti *Kevätuhrin* pianopartituuriin, 24.11.1967. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. 1967b. Korjattu johdantoteksti *Kevätuhrin* pianopartituuriin, "This to be kept with the Russian text", 24.11.1967. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. s.a. Kevätuhrin pianopartituurin muistiinpanot. Kopio partituurista. Rambert archives, Lontoo.

Rambert, Marie. 1975. Haastattelu. Haastattelija John Gruen 30.7.1974, Marie Rambertin korjaama 27.1.1975. New York Public Library Dance Collection, Lincoln Center, New York, NY.

Rambert, Marie. 1979. Haastattelu. Haastattelija Anton Dolin. Äänite. New York Public Library Dance Collection, Lincoln Center, New York, NY.

JULKAISTUT ARKISTOLÄHTEET

Apollon 6/1913

Art et industrie tammikuu 1913

Comœdia 18.4.1912; 31.5.1913

Comœdia illustré 5.6.1913

The Daily Mail 14.7.1913
The Daily Telegraph 26.7.1913
L'Echo de Paris 30.5.1913
Le Figaro 14.5.1913; 2.6.1913
The Fortnightly Reviews syyskuu 1913
Gil Blas 4.6.1912
Le Journal des débats politiques et littéraires 8.6.1913
Maski 7–8, 1913–1914
Montjoie! tammi-helmikuu 1914
La Nouvelle revue française elokuu 1913, marraskuu 1913
Pall Mall Gazette 15.2.1913
Peterburgskaia gazeta 23.5./5.6.1913
Peterburgskii listok 25.6./8.7.1913
La Revue de Paris 1.12.1913
Retš 3./16.6.1913; 16.2./1.3.1914
S.I.M. Revue musicale toukokuu 1912, kesäkuu 1913
Teatr i iskusstvo 31.5./13.6.1909; 9./22.6.1913
Le Temps 3.6.1913
The Times 26.7.1913; 6.7.1914
Utro Rossii 30.5./12.6.1913

VIDEOMATERIAALI

Stravinsky & Les Ballets Russes. 2009. DVD-äänite. Esitysdokumentaatiot teoksista *Tulilintu* (mus. Igor Stravinsky; lib. & kor. Mikhail Fokine; rekonstruktio Isabelle Fokine & Andris Liepa; lav. & puv. Alexander Golovin, Léon Bakst & Mikhail Fokine; rekonstruktio Anna & Anatoly Nezhny; pääös. Ekaterina Kondaurova, Ilya Kuznetsov, Marianna Pavlova, Vladimir Ponomarev) ja *Kevätuhri* (mus. Igor Stravinsky; kor. Vaslav Nijinsky; rekonstruktio Millicent Hodson; lav. & puv. Nicholas Roerich; rekonstruktio Kenneth Archer; lib. Igor Stravinsky & Nicholas Roerich; val. Vladimir Lukin; pääös. Alexandra Iosifidi, Elena Bazhenova, Vladimir Ponomarev). Kuvaus Mariinsky-teatterissa 06/2008, tuot. François Duplat, ohj. Denis Calozzi. Bel Air Media, ARTE France, Théâtre Mariinsky, NHK.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Acocella, Joan. 1991. "Nijinsky/Nijinska Revivals: The Rite Stuff." *Art in America*, October 1991, 128–137, 167, 169, 171.

Agnew, Vanessa. 2007. "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present." *Rethinking History* 11(3): 299–312.

Alyoshina, T.S. et al. s.a. *History of Russian Costume from the Eleventh to the Twentieth Century*. [New York]: The Metropolitan Museum of Art.

- Aria, [Eliza Davis] Mrs. 1906. *Costume: Fanciful, Historical and Theatrical*. Lontoo: Macmillan and Co.
- Augustine, Thomas. 1991. "Faune: Choosing the Fabric." *Choreography and Dance* 1(3): 85–90.
- Barbieri, Donatella. 2017. *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*. Lontoo: Bloomsbury.
- Barbieri, Donatella. 2013. "Performativity and the Historical Body: Detecting Performance through the Archived Costume." *Studies in Theatre & Performance* 33(3): 281–301.
- Baugh, Christopher. 2013. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*. 2. laitos. Basingstoke: Palgrave Macmillan (1st ed. 2005).
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Lontoo: Routledge.
- Berg, Shelley C. 1988. *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Borggren, Gunhild & Gade, Rune, toim. 2013. *Performing Archives: Archives of Performance*. Kööpenhamina: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- Bourman, Anatole. 1936. *The Tragedy of Nijinsky*. Kanssakirjoittaja D. Lyman. New York: Whittlesey House.
- Bowlt, John E. 1982. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group*. Oriental Research Partners Studies in Russian Art History. Newtonville: Oriental Research Partners (1979).
- Buckle, Richard. 1982. *In the Wake of Diaghilev: Autobiography II*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Cazaneuve, Axelle. 2020. "The Paradox of Inclusivity." *What Do We Do When We Play?*, Eleanor Saitta, Jukka Särki-järvi & Johanna Koljonen, toim. s.l.: Solmukohta, 244–253.
- Cook, Alexander. 2004. "The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History." *Criticism* 46(3): 487–496.
- Craft, Robert. 1988. "The Rite: Counterpoint and Choreography." *The Musical Times* April 1988, 171–176.
- Fensham, Rachel. 2014. "Repetition as a methodology: Costumes, archives and choreography." *Scene* 2(1&2): 43–60.
- Fink, Robert. 1999. "'Rigorous (=126)': The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style." *Journal of the American Musicological Society* 52(2): 299–362.
- Fokine, Michel. 1961. *Memoirs of a Ballet Master*. Käänt. Vitale Fokine, toim. Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown and Co.
- Foucault, Michel. 2005. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. [Pariisi]: Gallimard (1976).
- Franko, Mark. 1989. "Repeatability, Reconstruction and Beyond." *Theatre Journal* 41(1): 56–74.
- Giersdorf, Jens. 2017. "Is it OK to Dance on Graves? Modernism and Socialist Realism Revisited." *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund & Randy Martin, toim. Oxford: Oxford University Press, 603–625.
- Haldey, Olga. 2010. *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hodson, Millicent. 1985b. "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*." *Dance Research* 3(2): 35–45.
- Hodson, Millicent. 1986–1987. "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for 'Le Sacre du printemps'." *Dance Research Journal* 18(2): 7–15.

- Hodson, Millicent. 1990. "Puzzles chorégraphiques: Reconstitution du Sacre de Nijinsky." *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Pariisi: Cicero & le Théâtre des Champs-Élysées, 45–73, 108–9.
- Hodson, Millicent. 1996. *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance and Music Series 8. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Hodson, Millicent. 2001. "Searching for Nijinsky's Sacre." *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Ann Dils & Ann Cooper Albright, toim. Middletown: Wesleyan University Press, 17–29.
- Hodson, Millicent. 2007. *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for Jeux*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Jackson, Barry. 1991. "Diaghilev: Lighting Designer." *Dance Chronicle* 14(1): 1–35.
- Johnson, A. E. 1913. *The Russian Ballet*. Lontoo: Constable & Co.
- Jones, Amelia & Heathfield Adrian, toim. 2012. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Lontoo: Intellect.
- Jones, Susan. 2009. "Diaghilev and British Writing." *Dance Research* 27:1, 65–92.
- Jordan, Stephanie. 2007. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton: Dance Books.
- Järvinen, Hanna. 2008. "'The Russian Barnum': Russian opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1914." *Dance Research* 26(1): 18–41.
- Järvinen, Hanna. 2012. "'Dancing Back to Arcady': On Representations of Early Twentieth-Century Modern Dance." *Dance Spaces: Practices of Movement*, Susanne Ravn & Leena Rouhiainen, toim. Odense: University of Southern Denmark Press, 57–77.
- Järvinen, Hanna. 2013a. "'Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun': Le Sacre du Printemps in the Russian Context." *Dance Research* 31:1, 1–28.
- Järvinen, Hanna. 2013b. "'They Never Dance': The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913." *AVANT* IV:3, 67–108.
- Järvinen, Hanna. 2014. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Järvinen, Hanna. 2020. "Historical Materiality of Performance: On the Costumes of The Rite of Spring." *Studies in Costume and Performance* 5:2 (painossa).
- Kangas, Kaisa. 2017. "Playing the Stories of Others." *Once Upon a Nordic Larp... Twenty Years of Playing Stories*, Martine Svanevik, Linn Carin Andreassen, Simon Brind, Elin Nilssen, & Grethe Sofie Bulterud Strand, toim. s.l.: Knutepunkt.
- Kobialka, Michal. 2002. "Historical Archives, Events and Facts." *Performance Research*, 7(4): 3-11.
- Krasovskaia, V[era]. M.[ihailovna]. 1971. *Ruskii baletnii teatr natšala XX veka*, 2 vol. Leningrad: Iskusstvo.
- La Rus, Sofya [Kies, Mka Lisa]. 2007. "Clothing in Early Rus." Society of Creative Anachronism resurssisivusto. <http://sofyalarus.info/russia/Garb/KRC.html> (22.4.2020)
- Levinson, A[ndrei]. Ya[kovlevitš]. 2008. *Starii i novii balet. Mastera baleta*. Uudelleenjulkaisu. Pietari: Lan & Planeta Muziki.
- Maclaurin, Ali & Monks, Aoife. 2015. *Costume: Readings in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Macmillan, Kenneth. s.a. "Nijinsky (Reconstructions) 1980." <https://www.kennethmacmillan.com/nijinsky-reconstructions> (22.4.2020)

- McCannon, John. 2004. "Passageways to Wisdom: Nicholas Roerich, the Dramas of Maurice Maeterlinck, and Symbols of Spiritual Enlightenment." *The Russian Review* 63(3): 449–478.
- McCarthy, Suzanne. 2002. "Putting the Pieces Together: The Work of Millicent Hodson and Kenneth Archer." Haastattelu *Ballet.co* syyskuu 2002
http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/sep02/interview_millicent_hodson.htm (19.11.2012)
- Monks, Aoife. 2010. *The Actor in Costume*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moynet, Georges. [1893.] *Trucs et décors*. Pariisi: La Librairie illustrée.
- Nijinska, Bronislava. 1992. *Early Memoirs*. Käänt. ja toim. Irina Nijinska & Joan Rawlinson. Durham: Duke University Press (1981).
- Nijinsky, Vaslav. 1999. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Lyhentämätön laitos, käänt. Kyril Fitzlyon, toim. Joan Acocella. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Oke, Arike. 2017. "Keeping time in dance archives: moving towards the phenomenological archive space." *Archives and Records* 38:2, 197–211.
- Ostwald, Peter. 1991. *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. Lontoo: Robson Books.
- Pakes, Anna. 2018. "Reenactment, Dance Identity, and Historical Fictions." *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Mark Franko, toim. Oxford: Oxford University Press, 79–100.
- Palmer, Scott. 2013. *Light. Readings in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pantouvaki, Sofia. 2016. "From Critical Costume 2015 to Studies in Costume and Performance: Introduction." *Studies in Costume & Performance* 1(1): 9.
- Parikka, Jussi. 2018. "Remain(s) Scattered." *Remain*. Ioana B. Jucan, Jussi Parikka, and Rebecca Schneider. Minneapolis: University of Minnesota Press/Lüneburg: meson press, 1–47.
- Polunin, Vladimir. 1980. *The Continental Method of Scene Painting*. Toim. Cyril W. Beaumont. Lontoo: Dance Books (1927).
- Pritchard, Jane. 2012. "Diaghilev and the Golden Age of The Ballets Russes, 1909–1929: The Exhibition at The V&A, London." *Omaggio a Sergej Djagilev i Ballets Russes (1909–1929) cent'anni dopo*, Daniela Rizzi & Patrizia Veroli, toim. Collana di Europa Orientalis. Avellino: Vereja Edizioni, Università di Salerno & Università di Venezia Ca' Foscari.
- Purvis, Alston & Rand, Peter & Winestein, Anna, toim. 2009. *The Ballets Russes and the Art of Design*. New York, NY: Monacelli Press.
- Rambert, Marie. 1983. *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Lontoo: Macmillan (1972).
- Ristovska, Natalija. 2010. "'Temple Pendants' in Medieval Rus': How Were They Worn?" *'Intelligible Beauty': Recent Research on Byzantine Jewellery*. Toim. Chris Entwistle & Noel Adams. Lontoo: The British Museum Press.
- Salmond, Wendy R. 1996. *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870–1917*. USA: Cambridge University Press.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Lontoo: Routledge.
- Sokolova, Lydia. 1960. Dancing for Diaghilev: *The Memoirs of Lydia Sokolova*, Richard Buckle, toim. Lontoo: John Murray.
- Sokolova, Lydia. 1997. "Interview with John Drummond." *Speaking of Diaghilev*, John Drummond, toim. Lontoo: Faber and Faber, 135–161.

- de Sousa Santos, Boaventura. 2016. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. New York: Routledge (espanjaksi 2009).
- Stravinsky, Igor. 1969. *The Rite of Spring / Le Sacre du Printemps: Sketches 1911–1913*. Facsimile. s.l.: Bosey & Hawkes.
- Stravinsky, I[gor]. F[edorovich]. 1997. *Perepiska s ruskimi korrespondentami: Materialy k biografii*. Vol. I: 1882–1912; Vol. II: 1913–1922. V.P. Varunts, toim. Moskova: Kompozitor.
- Stravinsky, Vera & Craft, Robert. 1978. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster.
- Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, University of California Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Weckman, Joanna. 2019. "Painettu ajatus – Materiaalinkäsittely suomalaisten näyttämöpukujen historiassa." *Kauneuden Paino – The Print of Beauty*, Pasi Räbinä et al. Espoo: Aalto Arts Books, 58–70.
- Weir, Lucy. 2013. "Primitive Rituals, Contemporary Aftershocks: Evocations of the Orientalist 'Other' in four productions of *Le Sacre du printemps*." *AVANTIV*:3, 111–143.
- Wikipedia: *The Rite of Spring*. 2020. Avoin tietosanakirja, englanninkieliset sivut. (7.8.2020)
- Woodcock, Sarah. 2010. "Wardrobe." *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929*, Jane Pritchard, toim. Lontoo: Victoria and Albert Museum, 129–163, 214.

ESSEET

**Anna-Maija Terävä, Alice Ferl, Annika Tudeer,
Stine Hertel, Meri Ekola, Yiran Zhao ja Timo Fredriksson**

Pipsa Keski-Hakuni

OBLIVIA MOSAIC

Voices on Forgetting, Performing, Transmitting

“Oblivia Mosaic” was created by the team members of the international performance company Oblivia. In this text, as well as in Oblivia’s way of devising performances, the individual meets the collective in the process where grand ideas are introduced in a minimalist disguise with a splash of humour. In 2020, the Helsinki-based company celebrates its 20th anniversary.

MATKALLA UNHOLAAN | Anna-Maija Terävä

On lukemattomia liikkeitä ja lauseita, tilallisia siirtymiä, hypähdyksiä ja huudahduksia, kahahduksia, täräytyksiä, hörähdyksiä, askelkuvioita, eleitä ja lauluja, tunnelmakuja ja kokonaisista kohtauksia, jotka eivät koskaan päädy katseen alle, yleisön eteen. Varsinkin Obliviassa näitä lopulta unohdettuja ja mielestä painuneita taiteen palasia syntyy runsaasti. Esiintyjät tuottavat teosta tehdessä paljon erilaista materiaalia, jota toistetaan useasti ja josta jää runsaasti muistijälkiä ja erilaisia variaatioita. Paljon annetaan kuitenkin myös unohtua, vaipua, häipyä jonnekin taustalle kummittelemaan ja odottelemaan mahdollista toista tulemistaan. Joskus materiaalin unohtaminen on kollektiivista, joskus taas itselle rakkaan materiaalin pois jäämistä on vaikeaa hyväksyä. Silloin saattaa tulla pakottava tarve tuoda jokin jo parhaat päivänsä nähnyt hahmo, liikkeen laatu, ele tai rallatus takaisin harjoitussaliin muiden ihmeteltäväksi. ”Siellä se nyt on taas, eikö siitä jo päästy eroon.” Oblivian esiintyjien materiaalmankeli haukkaa sisäänsä melkein mitä vaan, mutta ulos tulee loputtomien toistokierrosten jälkeen valikoima, jonka sisältö on pääosin koko ryhmän käsialaa. Kaikki voivat järjestellä kaikkea materiaalia. Poikkeuksiakin on. Joskus materiaaliin syntyy intensiivisiä omistussuhteita, mutta se on kyllä harvinaisempaa.

Leikittelen ajatuksella, että unohdetut, käyttämättä jääneet teoksiin pyrkineet liikkeet ja muu materiaali eivät lakkaa olemasta, vaan

siirtyvät Unholaan. Ikään kuin materiaalilla olisi oma, esiintyjiin kiinnittymätön elämänsä, joka jatkuu, vaikka se ei päätyisikään mihinkään teokseen. On mukavaa kuvitella, että sellaisetkin pois haipuneet tuotokset kuin bailaava räppäävä kärpänen, hullu professori, tanssi Chaplinin haudalla, loppuräjähdykset, irrotettava pää, aikahissi, runokohtausta, ampumakohtausta aavikolla, ihmis-ikebana ja säädyttömät kehonosat jatkavat yhä häilyvää elämäänsä Unholassa. Unholaan vaipuneita ei pysty enää kunnolla palauttamaan mieleen tai kehoon, ääriiivat ovat sumentuneet ja aika on haudannut merkitykset. Ne eivät kuitenkaan ole lakanneet olemasta. Niistä vain ei tarvitse enää pitää kiinni.

Annika on kertonut, että Oblivian nimi tulee englannin kielen sanasta *oblivion*, joka kääntyy suomeksi unohdus, hajamielisyys, unohdus, unholo. Unohdushan on tietenkin jokaisen taiteilijan kauhu, haluamme tulla nähdyksi ja muistetuksi. Unohdus on kuitenkin joskus myös armollista, se antaa mahdollisuuden jättää jotain taakse, päästää irti ilman sen suurempaa valintaa. Voi vain katsella, kun monet joskus niin tärkeät asiat yhdessä vähäpätöisempien kanssa lipuvat pois päin itsestä, haipuvat, hiljentyvät ja kadottavat värinsä matkalla Unholaan. Unholassa on täyttä, mutta rauhallista. Mittelöt ja pyristelyt eivät kiinnosta unohdettuja.

MANY ONES | Alice Ferl

Here they were. All at the same time. The ghost of Charlie Chaplin dancing in circles, the famous Bertha hanging out in the attic, a young man from the Kentucky Rust Belt screaming. In addition, a humming melody that sounded familiar either from the dance event in a nursing home or a ballroom in the 1920s. Here and there the erratic bursts of words declaring hair-raising physical theories. They were all there and within a few minutes they crossed the room. Appeared as quickly as they disappeared again. Made their way through limbs, vocal cords, faces and stomachs.

It wasn't nearly as dramatic as it sounds. It was a day of rehearsals in the early state of working on *Verdrängen Verdrängen Verdrängen*, Oblivia's first music theatre production that premiered at ECLAT Festival Stuttgart in February 2020.

This is what happens when you unleash a bunch of bodies to pounce on a topic. What a mess: experiences from everyday urban life, characters from books and films, fragments and reflections from theoretical texts, childhood memories, newspaper articles, documentaries. Some things stay there and accompany us; others are lost again.

“If it’s important, it will appear again.” A magical sentence that took my breath away when I sat in the first rehearsals with Oblivia with my notebook open. Having the confidence to forget things seemed like an outrageous idea to me at the time. But it is - somehow - the only way, as forgetting is often so much stronger than remembering. Working with memory always means to work with what you have left. And that can be incomplete, faulty and insufficient in a very empowering way.

In my experience, Oblivia’s work is about creating co-presence of different memories and perceptions. The process is sometimes about selecting, but even more about arranging: Placing different memories in space. Coordinating contemporaneity. Stretching and clenching time in order to make it contain certain events.

A performance group also is a group where many individual memories come together. As are families, school classes, generations, circles of friends, and associations. If we are lucky, we can make our group a place where a multitude of voices is being heard.

BODIES MEMORIES | Annika Tudeer

MY MOTHER’S BODY

My mother and I are taking a long goodbye. As I am writing this she is slowly dying. At her bed we giggle at the absurdity of life, scan through fragmented memories and tell each other how much we love one another and how good life was, most of the time. Each day I long for our meeting. Each day I am afraid that it is the last.

Holding her hand, sensations from my childhood flood through me. We are part of the same body, we share the same memories and yet they are different. - Do you remember when we walked that street leading to our house, hand in hand? - Of course, we did it many times. - I mean exactly that one time, I see a shadow. What is it? - Huh?

My memories and sensations are different from my mother's. Even if they are shared memories. Even if they are inscribed in both of our bodies. Even if we feel that we are inscribed in each other's bodies. They are different.

I remember through your body. I remember you through my body. I will remember the memory of the touch that made me remember.

MY BODY

My body contains my life. Childhood, teens, youth, adult, motherhood, maturity, pre-post-ex and everything in between. Giggly girl, depressed youngster, sexually outrageous, sexually latent, aches, pains, happinesses, illnesses. All I eat, all I drink, all I think, all I move, all that has moved me, all I touch and all that has touched me. All gathered in my body. Vibrating, flowing, floating. All that fluidity. All that energy. All that sorrow, all that joy. All in me.

I am the curved neck, the stiff left shoulder. I am the aching right lower back and the little toe that does not part from its neighbouring toe. I am strange diseases and ailments. I am old scars. I am opened bellies.

I entice memories hidden in the folds. I check my breathing. I check my posture. Will my memories change when my body changes?

MY PERFORMANCE BODY

When I am writing the word performance, I hear how Meri pronounced it with emphasis on the first syllables many, many years ago. PEERRformance with an open E. The funny pronunciation had a direct physical impact on me. My ear started ringing with the strong "r"s. It resonated with a distant feeling of discomfort. On another level, I think that the mispronunciation was accurate in so that it showed the gap between the PEERRFORMance company Oblivia and the avant-garde PERFORMANCE mainstream that we so much wanted to belong to.

So cool to be uncool.

All these physical reactions, all these sensations are inscribed in my performing body. All these sensations, experiences, thoughts, teachings, other people and their experiences, sensations and so on. All these ages.

Nothing is left out. No one is left out.

The performing techniques that create the necessary distance on stage are mostly generated by experience and advice picked up from here and there. What you see on stage is a personal body that through necessary distancing techniques and choices creates a meaningful performing body. Yet all is there. More or less for everyone to see. However, veiled.

- I am such a performer, I shout in a coffee table conversation.

Annika the performer body and Annika the private body become more and more blurred on stage, as I allow the layers, the memories, the experiences, the vulnerabilities, the ages to co-exist. It does not matter at all. There is nothing to hide. Performing is a place to transmit something very exact, very personal, very universal through my energetic body.

In the Oblivia context, I am very good at controlling input and output, I am safe, nicely layered with my colleagues' presence, a wholesome body that contains the others' gestures, ideas, presence gathered in the memory work we do in the creative processes when we try out each others' improvisations and embodied ideas.

She carries Oblivia's history under her skin.

Can I claim that I carry the character Olga from *Not even Chekhov was there* 20 years ago under my skin today? No. She is from another era. I remember how she was created and how the merging of body and mind felt. How the state "slightly mad" felt and how that feeling got

accurate movements and actions. But she feels very distant.

In the 1990s, working with “slightly mad” was a popular way to access emotions and imagination and then embody a state of mind.

I admit that my process while improvising has similarities to this today. Minus “slightly mad”. I open my mind and follow what is popping up. I move through states and atmospheres. There are endless worlds and chains of associations opening up and floating into movements, actions, words, atmospheres, songs, sounds, energies.

If you ask me now what performing is for me my answer is that it is about energy. Different stages of energy at different moments in the piece, in the process, in the space.

Regulation of energy, energy control, let loose energy, free-flowing energy, directed energy, shared energy. Music energy. Light energy. Costume energy. Body energy. Mixed energies. How we are together energy.

LIST FOR PACKING AND UNPACKING: OBLIVIA'S PERFORMATIVE MATERIAL (A TECHNICIAN'S PERSPECTIVE) | Stine Hertel

1. Where the material is stored

- in a tech soft case (lamps)
- in original packaging (sound equipment)
- in bubble wrap and Gaffer tape (light desk)
- in a person's body (movement material)
- in another person's body (original history of a movement, coming from “do what you saw”)
- in photos (light focus)
- in notebooks (notes)
- in digital documents (setup plan, tech rider, movement notes, conceptual notes)
- in brains (setup, technical needs, movements, atmosphere, concept, feedback)
- in MA on PC light software (light cues, programming)
- in Ableton Live sound software (sound material, arrangement)
- in a suitcase (costumes)

2. How material is moved

- comparing digital stage plans
- transferring spacing from one venue to the other, digitally
- transferring spacing in the actual space, changing digital plans
- insisting and compromising
- by train, plane, bike and foot (rarely car?)
- on wheels
- walking or being carried
- passing on from brain to brain in conversations
- passing on from computer to computer in files and mails
- passing from body to body in “do what you saw”

3. How material is unpacked

- with a cutter
- with a tape measure
- with the hands
- with the entire body
- unfolding, ironing, hanging to a rack
- unboxing, spreading out, mounting
- plugging, connecting, opening files
- sitting in the audience seats, imagining things happening on stage
- watching movements and remembering cues
- watching the video documentation by Christopher
- talking things through

VALO NOUSEE KUN PIMEYS ON TIIVISTYNYT TARPEEKSI | Meri Ekola

Valo on tiukasti välineeseen sidottu ilmaisumuoto. Valosuunnittelija ja valjastaa käyttöönsä tonneittain kalustoa; lamppuja, kaapeleita, himmentimiä, nostimia ja muita teknisiä välineitä, joita manipuloidulla syntyy esitykselle erityinen valomaailma. Suunnitteluprosessi on täynnä erilaisten dokumenttien pyörittelyä ja laatimista, joiden avulla valosuunnittelija kommunikoi suunnitelmansa. Näistä kuuluisin on valokartta, mistä käyvät ilmi käytettävät valaisimet lisäosineen

ja mallikohtaisine tietoineen, valaisinten sijoittuminen esitystilaan, sekä asennuksia koskevat erityishuomiot. Valokartan tulkitsemiseen ja sen mukaisen valoripustuksen toteuttamiseen tarvitaan yksinomaan valoteknistä ammattitaitoa, sen voi tehdä käytännössä kuka tahansa esityksestä muutoin täysin irrallinen henkilö. Valokartta ei tietenkään yksin riitä ohjeeksi koko suunnitelman toteutukseen, sillä siitä ei välity valon tilallinen haltuunotto tai ajassa tapahtuvat muutokset. Tällaista tietoa välittämään laaditaan suuntauskuvat, joissa jokaisen valonheittimen valollinen vaikutus tilaan on näkyvis- sä, sekä valomuutokset selittävä valotilanelista, johon on listattu valonheitinten intensiteettien muutokset ajassa sanallisten, muu- tostien ajoitusta kuvailevien, ohjeiden kera. Kasassa on jo melkoinen paketti tietoa valosuunnittelusta, joka siirtyy helposti sähköpostin välityksellä. Jos esityksestä on olemassa edes siedettävän laatuinen videodokumentaatio, kuka tahansa voi alkaa jäljittää videolta valon ja esityksen muiden elementtien yhteispeliä valosuunnittelijan jäl- keensä jättämän informaation avulla.

Voiko esityksen valosuunnittelun sitten toisintaa näiden doku- menttien avulla? Kyllä voi, ja monen esityksen uudelleentoteutus sen elinkaaren aikana siirtyykin näiden dokumenttien varassa onnistu- neesti suunnittelijalta toiselle suunnittelijalle tai teknikolle. Oblivian esitysten kohdalla tämän käytännön toteuttaminen on ai- heuttanut minulle kuitenkin ylimääräistä huolta ja epämukavaa oloa. Tuntuu, että en ole pystynyt suunnittelijana sanallistamaan riittä- vän yleistajuisesti ja selkeästi valotilanteiden tarkkaa ajoitusta, valaisinten oikea intensiteetti pitää liian usein katsoa ”silmlä- le sopivaksi” ja tilalliset kiinnekohdat, joihin valokiilat tulisi suuntauskuvien avulla kohdistaa, ovat jääneet häilyviksi. Mistä tämä johtuu? Olen soimannut itseäni sekä ammattitaidottomuudesta että laiskuudesta, mutta en useista yrityksistä huolimatta ole keksinyt napakoita ja yksiselitteisiä ohjeita kuvaamaan valojen käyttäyty- mistä tietyissä esityksissä ja tilanteissa.

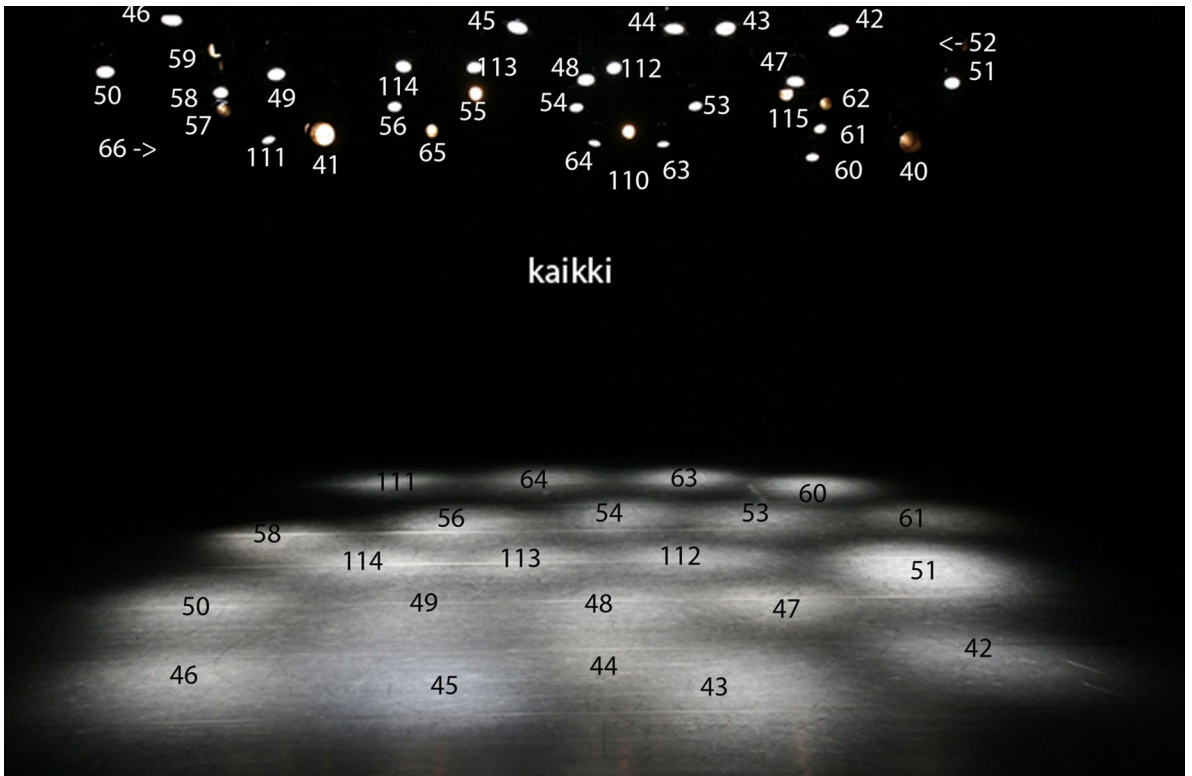
Haen nyt selitystä tähän ajatuksesta, että tarvittava tieto on luonteeltaan kokemuksellista. Kun valo rakentaa esitystä yhtenä or- gaanisena elementtinä esiintyjien ohella, sen laatu syntyy huokoi- sesta ja valppaasta myötäelosta. Tapahtumat etenevät vastavuoroisi- na reaktioina ja tämä vuorovaikutus on ennemminkin aistittava kuin

sekunteina laskettava. Kokemuksellinen tieto karttuu tapahtumien elämisen, niiden todistamisen ja niihin osallistumisen myötä. Kyse on tiedosta, jonka vastaanottamiselle ja ymmärtämiselle altistuu ainoastaan tapahtumatilanteessa. Se siivittää katseiden vaihdon rytmiä, pysähdysten kestoja, askelten tahtia, totaalisen pimeyden laskeutumisenopeutta. Se elää ja muuttuu siinä missä esiintyjät hengittävät. Toisiinsa sidoksissa olevat elementit muodostavat toisistaan riippuvaisia verkostoja, joilla ei ole enää yhtä alullepanijaa tai päätöksentekijää. Kaikelle on olemassa aika ja paikka, joka määräytyy sillä samaisella tapahtumahetkellä, kun on aika toimia.

Kun ilmaisulla on tarve tulla toistetuksi sille pitää asettaa raamit, joiden puitteissa se voi kerrasta toiseen turvallisesti ja luotettavasti toteutua. Hyvästä tahdosta ja yrityksestä huolimatta tämä voi olla kuitenkin vaikeaa, kun kyseessä on hetken ainutlaatuisuuden kytköksissä oleva taidemuoto. Se ei tarkoita, että raameja, tai tietoa mistä nämä raamit muodostuvat, ei olisi olemassa, päinvastoin. Tietoa on kertynyt kokemusten pohjalta paljon, mutta moninaisuudessaan se jää usein sanoittamatta, koska sitä on mahdotonta vangita kaikille osapuolille yksiselitteisesti.

Obliviassa tämä hankaluus ilmenee käytännössä, kun esitystä lämmitettäessä teemme niin sanotun teknisen läpimenon. Teknisen läpimenon tarkoitus on muistellen kahlata esitys läpi ja varmistaa tilallisten ja ajallisten muutosten paikkaansapitävyys todellisesta kehosta leikaten. Olemme yhdessä huomanneet, että tässä tilanteessa koko esitys hajoaa käsiin ja tuntuu täysin vieraalta. Mikään - esiintyjät, valot, äänet - ei ole enää oikealla paikalla, ja niiden väliset suhteet vääristyvät. Teemme huomioita toistemme epätahtisuudesta, jolloin esiintymiselle epäsuotuisat tunteet, turhautuminen ja epävarmuus saavat tilaa. Tekninen läpimeno loppuu hieman hermostuneeseen ja kireään tunnelmaan. Esityksen alkaessa olemme kuitenkin takaisin siinä tutussa tilassa ja tilanteessa, missä löydämme kaikki oikeat paikat, merkit ja kohdat. Esitys muodostaa kuplan, minkä sisällä pysymme suunnistamaan jaetun kokemuksen ja toiston synnyttämän tiedon varassa, yhdessä, ja elämään esityksen sen tapahtuma hetkellä kuunnellen, luottaen ja reagoiden toisiimme.

Kuinka siis rakentaa raamit esitykselle, joka operoi kokemuksellisen tiedon maastossa? Kuinka dokumentoida tätä tietoa? Olen



päätynyt siihen, että onnistunein tapa siirtää esityksen valosuunnittelun toteutus toisen henkilön vas- tuulle on osallistaa tämä toinen henkilö esityksen toteutukseen hyvissä ajoin, jo ennen ensi-iltaa. Näin hän pääsee rakentamaan omaa kokemusta esityksen parissa ja nivomaan itselle merkityksellisen tiedon verkkoa. Näin syntyy toinen kerros muistiin pantua tietoa: sanoja, viivoja, piirroksia, mielikuvia, jotka ovat kytköksissä kokemuksen synnyttämään henkilökohtaiseen tuntemukseen. Alkuperäisenä ohjeiden laatijana suunnittelija voi unohtaa tarpeen sitoa suunnitelma kokonaisuudeksi välillisin merkinantomekanismein, kuten laskettavin sekunnein, ja keskittyä etsimään valotapahtumille luontevampia, ilmaisussa jo olemassa olevia, kiinnekohtia. Suunnitelmaa ei tarvitse yrittää kääntää ”eri kielelle” pelkän tiedonvälityksen vuoksi. Näin ollen dokumentaatioprosessi ei pääse vaikuttamaan itse suunnitelmaan, eikä pyri pakottamaan sitä eri muotoon kuin mitä se on alkujaan ollut.

Totuudellisin tapa jättää jälki kokemuksellisen tiedon varas- sa operoinnista on tunnustaa oikean ajoituksen häilyvä luonne ja

*Yksi Museum of Postmodern Art 1 (2012) esityksen suunn-
tauskuvista. Kuva: Meri Ekola.*

sanoittaa tapahtumia tuntemuksen merkitystä korostaen. Tämä voisi tarkoittaa ohjeistuksessa esimerkiksi seuraavaa mainintaa: ”pimeys laskee pitkällä uloshengityksellä Timon vielä kävellessä” tai ”valo nousee, kun pimeys on tiivistynyt tarpeeksi”. Kummatkin ohjeet ovat pitkälti tulkinnanvaraisia ja herättävät monia kysymyksiä. Samalla ne kuitenkin paljastavat paljon valosuunnitelman luonteesta ja osoittavat, kuinka valoilmaisuus kytkeytyy tapahtumahetken aistimiseen. Kokemukselliseen tietoon luottavan valosuunnitelman tarkoitus ei ole toisintua identtisenä esityksestä toiseen, vaan vastata näyttämön tapahtumiin niille herkistyen. Tämän myöntäminen ja auki kirjoittaminen dokumentaatioon purkaisivat suunnittelijan kannalta paineentunnetta siitä, että suunnitelma pitää prosessin lopuksi olla sidottuna selkeään pakettiin, sekä esityksen toteuttajan kannalta korostaisi hänellä olevaan vastuuseen liittyvää vapautta. Yhtä kaikki se antaisi painoarvoa sille erityiselle tiedon tallentumisen ja tietämisen alueelle, missä liikutaan henkilökohtaiseen herkkyyteen luottaen.

VISIBLE MUSIC | Yiran Zhao

Since 2012 I have been working with visual materials in my composition, mostly related to body movements, lighting, sometimes also other objects and media. The presentations and expressions of these works are different, the methods “documentation” or “notation” are contradistinctive, the types and backgrounds of performers, musicians, and audiences are diverse, but my internal logical thinking and aesthetic concepts have commonalities.

In this kind of work, the most important thing is the communication and interplay between materials. By my single working situation as a composer, I usually start to develop the visual and auditory materials at the same time. It does not happen that one of them exists completely, then the other one adapts to it. Sometimes I also work with other artists together as a collective, and they are all very interesting collaborations: like with the Taiwanese dancer and choreographer Kai Chun Chuang, Danish composer-performer Kirstine Lindemann, and particularly with the Finnish performance group Oblivia.

The most interesting process with Oblivia was to use their Do What You Saw (DWYS) method to evolve a music theatre performance for our first work *Verdrängen Verdrängen Verdrängen* (2020). In some ways, it is new both for Oblivia and me. We started in summer 2019 with this approach, by trying to imitate each other on stage, also make live music or lighting as transcribed mimesis. This immediately builds a unique connection between all of us. It is also unusual as a composer to work in a big team from the very beginning of a production and gain feedback through the views, ideas, comments with other creative artists, and brainstorming. I feel energetic and natural working in this way. In the discussions during this process one can easily be inspired by the many different perspectives floating in the air, and then integrate and improve oneself with the members.

With every piece produced together with Oblivia I expand my faculties as a composer, and I am very much looking forward to our next project together, *Obsessions*.

LET'S BE DISHONEST | Timo Fredriksson

So far all of Oblivia's performances have been documented as live performances. This has some obvious advantages. The performance is filmed from beginning to end, no extra takes and no choosing what take to use. This way the focus is also very much on the work itself. One can at least imagine that this gives the whole an organic feeling when the performance is evolving uninterrupted. There might be a response from the auditorium enhancing the feeling of something happening right now. One could say that it is a simple and straightforward way of documenting a work without too much pain and headache.

As a performer one has to do some work on the fear of making mistakes. Luckily one can always rely on the work itself and put that in the first place or remind oneself that it is about the whole group, the collective, not about oneself. And best of all: since we are only showing our own work, who will be able to tell what is a mistake and what is not?

Balancing between control and letting-go is the omnipresent dilemma of a performer. The demands for perfection, real or imagined,

might result in control taking over completely in the mind and attitude of the performer and this also applies to the classical musician. “Wrong notes never made a performance better,” a famous conductor once said (and why not, he is not playing an instrument anyway), but performing is also about taking risks for the sake of realising the true spirit of the work and that means that slips of the finger and other mistakes can happen. One area where this conflict is brought to a head is in the realm of live recording. A common strategy for getting around this problem is to also record one or more rehearsals before the concert with the same microphone setting in addition to the actual concert, but without the audience present. This way ensures a large enough pool of material for patching up possible accidents that might happen during the concert. “But that’s cheating!” has been the reaction of many, myself included. Lately, I have started to have doubts about this though. An anecdote of a concert I heard long ago might explain why.

Visiting Helsinki for the last time the great Russian pianist Emil Gilels played Beethoven’s notoriously demanding and complex *Hammerklavier* sonata, among other things. Being a virtuoso in the truest meaning of the word Gilels never shied away from the risks and dangers of the stage for the sake of playing it safe. And so, in the midst of the fast-moving and intricate thicket of lines in the concluding Fugue he momentarily got lost. The energy, the expression, the accents, the shape of the figures all remained, but the notes themselves were definitely not by Beethoven. We in the audience held our breath while Gilels seemingly unaffected searched for his way back. When he eventually hit the right track again it was as if we all, Beethoven included, had avoided an unexpected disaster together thanks to the artist’s profound skill and presence of mind and the support of the auditorium.

If I now heard an unedited, “true” live recording of that performance, I’m afraid I wouldn’t experience any of the things described above. Instead, I would hear only a memory lapse and nothing more. So perhaps this “cheating” with live recordings actually makes them work more in the way our memory does. It patches up and smoothes things out. Let’s be dishonest and we will get closer to the truth.

www.oblivia.fi

VÄREILEVÄ MATERIAALISUUS

Pienet lapset piirtävät taivaan ja maan irti toisistaan, niiden väliin jää tyhjä tila. Myöhemmin taivas ja maa kasvavat yhteen. Millä tyhjä tila täyttyy? Tietoisuus muodoista, materiaaleista, väreistä, tilasta ja omasta itsestä kehittyy suhteessa muihin ihmisiin, muuhun luontoon, kulttuurin tuottamiin teksteihin ja artefakteihin. Näiden muodostamista muistijäljistä rakentuu eräänlainen muistojen arkisto, johon ajalliset ja paikalliset tapahtumat sekä niihin liittyvät affektit ovat ankkuroituneet. Muistot rakentuvat suhteessa materiaalisuuteen ja objekteihin. Esineiden ja materiaalien kanssa pitkän uran tehneenä ja niitä tutkivana tohtoriopiskelijana esittelen tätä prosessia uusmaterialismin ja objektorientoituneen ontologian kautta ja peilaan sitä *Ovela kettu* -opperan eläinhahmojen materiaalisuuteen. Tšekkiläisen Leoš Janáčekin (1854-1928) säveltämä *Ovela kettu* -oppera sai ensi-iltansa vuonna 1924 Brnossa. Janáček on koonnut sen libreton Rudolf Těsnohlídekin (1882-1928) kirjoittamien, sanomalehdessä jatkokertomuksena ilmestyneiden Bystrouška-ketusta kertovien eläintarinoiden pohjalta. Kuvittajana näissä tarinoissa oli Stanislav Lolek (1873-1936). *Ovela kettu* on tarina ihmisten ja muiden eläinten välisistä suhteista, vapaudesta, seksuaalisuudesta, emansipaatiosta, elämästä ja kuolemasta sekä luonnon suuresta kiertokulusta.

Kieli ja ruumis muistavat

Kieltä pidetään ensisijaisena ajattelun välineenä, joka mahdollistaa mm. kommunikoinnin, tiedon rakentumisen ja kokemusmaailman olemassaolon. Kieli ja muisti liittyvät läheisesti yhteen. Psykologian tohtori Pirjo Lehtovuori kirjoittaa artikkelissaan Muistin synty (2010), miten lapsi saa käyttöönsä uuden muistivälineen, kun hän oppii kielen. Vähitellen lapsi oppii yhdistämään tapahtumia ja muistamaan niitä tietoisina tapahtumaketjuina, jotka tapahtuvat tietyissä tilassa ja ajassa ja myös kertomaan niistä sanallisesti. Nämä muistot rakentavat minäkuva ja läheisiä ihmissuhteita kuvaavia sisäisiä malleja. Muistot voivat olla semanttisia, usein vanhemmilta lainattuun kielelliseen ilmaisuun perustuvaa, jolloin niihin ei liity mitään erityisen voimakasta tunne-elämystä, tai episodisia muistoja, jotka ovat hyvin henkilökohtaisia, useiden aistien tuottamien ärsykkeiden integroitumista ja siten elämyksellisesti voimakkaita. Muistin toimintatapaa kuvataan muistitutkimuksessa joko implisiittiseksi tai eksplisiittiseksi. Lehtovuoren mukaan eksplisiittisiä muistoja ovat ne, joita sekä muistamme että pystymme palauttamaan mieleen. Implisiittisillä muistoilla tarkoitetaan muistoja, joiden olemassaolosta emme ole tietoisia, mutta jotka ovat meihin taltioituneina ja voivat eri tilanteissa vaikuttaa käyttäytymiseemme. Puhutaan myös proseduraalisesta eli toiminnallisesta muistista tai taitomuistista, niin sanotusta ruumiinmuistista. Proseduraalinen muisti sisältää motoristen taitojen oppimiseen liittyvät muistot, esimerkiksi kävelemiseen, uimiseen ja pyöriälemiseen tarvittavat taidot. Se on kehityksellisesti ensisijainen ja lapsuuden ajan hyvin elävä ja toimiva. Kun kyseiset taidot on kerran opittu, ne ovat tallentuneet ja siirtyneet lihasmuistiin, pois tietoisuudesta. Vähitellen se saa rinnalleen mielikuviin perustuvan symbolisen muistin. Motorisen muistin lisäksi muistilla on monia ilmenemismuotoja kuten sensorinen, musikaalinen, geneettinen ja historiallinen muisti.¹

Ooppera on taidemuoto, jossa useat muistin eri ilmenemismuodot yhdistyvät. Lehtovuoren mukaan musikaalinen muisti koostuu monista eri alueista, kuten motorisesta ja paikallistamismuistista ja näkö- sekä

¹ Lehtovuori 2010.

kuulomekanismeista.² Ooppera kantaa myös edellisten produktioiden ”sensorista, aistiemme kautta saatujen kokemusten tallentamaa muistia ja historiallista, yhteisesti jaettua muistia”.³ Samaa sävellystä ja librettoa voidaan esittää satoja vuosia erilaisilla tulkinnoilla ja visuaalisilla variaatioilla. Jokainen produktio on silti aikansa kuva, vaikka sävellys olisi kuinka vanha ja ensiesitys olisi tapahtunut kauan sitten. Janáčekin *Ovelaa kettua* on esitetty La Scalassa, Edinburghin festivaaleilla, Lontoossa, New Yorkissa ja lukuisissa muissa oopperakaupungeissa vuosikymmenten varrella.

Oopperataiteessa puhutun tai laulettu kielen asema on alisteinen musiikin kielelle. W. A. Mozartin kerrotaan sanoneen: ”Oopperassa täytyy tekstin olla musiikin kuuliainen tytär.”⁴ *Ovelassa ketussa* laulettavaa tekstiä on kaiken kaikkiaan varsin vähän. Löyhästi toisiinsa liittyvät tarinat ilmestyivät kuvitettuna jatkokertomuksena. Sama rakenne on siirtynyt oopperaan. Orkesterimusiikki kertoo metsän eläimistä paljon enemmän kuin laulu. Janáček oli luonnon ystävä, joka oli aidosti kiinnostunut eläimistä, hän tarkkaili niiden käyttäytymistä ja teki muistiinpanoja näkemästään ja kuulemastaan. Sävellys kuvaa hänen näkemystään monilajisesta eläimyydestä, sekä eläinten että ihmisten kielestä, eleistä, sosiaalista suhteista ja tunteista. Yuval Sharon, joka on omistautunut kokeelliselle oopperalle, on ohjannut *Ovelan ketun* Clevelandin orkesterille vuonna 2014, käyttäen lavastuksena animaatioita, joissa on aukot laulajien päitä varten. Uskon, että Janáček olisi ilahtunut tästä versioista, jossa alkuperäisen tarinan episodimainen luonne on säilytetty myös visualisoinnissa.⁵

2 Lehtovuori 2010.

3 Lehtovuori 2010.

4 Laine 1989.

5 Sharon 2014.

Väreilevä materiaalisuus

Materian ja materiaalisuuden käsitteellistäminen ja sen vaikuttavuuden tutkimus, uusmaterialismi (new materialism), avaa portin myös näyttämöllistettyjen objektien tutkimukselle. Poliitiikan tutkija William E. Connolly (2013) määrittelee uusmaterialismin yleisnimeksi eri alojen näkemyksille, jotka kritisoivat antroposentrismiä, uudelleen määrittävät subjektin, painottavat useiden ei-inhimillisten prosessien voimia itseorganisoitumiseen, tutkivat ristiriitaisia suhteita näiden prosessien ja kulttuuristen käytäntöjen välillä, pohtivat eettistä alkuperää ja suosittelevat planetaarisen dimension aktiivisempaa ja säännöllisempää huomioimista globaaleissa, valtioiden välisissä ja valtiollisissa politiikan tutkimuksissa.⁶ Jane Bennett osoittaa kirjassaan *Vibrant Matter* (2010) kuinka objektin statuksen muuttuminen tasavertaiseksi toimijaksi muuttaa ihmisen ja ei-ihmisen, elävän ja ei-elävän välisiä voimasuhteita ja poliittisia asetelmia.⁷ Artikkelissaan *Encounters with an Art-Thing* (2014) hän esittää näkemyksiään vahingoittuneiden taide-esineiden olemuksesta, niiden arvosta taiteena, esineenä, asiana ja materiaalisena ja virtuaalisena voimana. Taide-esineet olivat arvostettujen taiteilijoiden tekemiä ja ne oli lunastettu vakuutusyhtiöltä näyttelyä varten. Hän kuvaa miten rikkoutuneet taide-esineet aiheuttivat voimakkaita tunteita, kun niiden esineellisyys (object) oli muuttunut asiaksi (thing). Bennetin mukaan taide-esineet vapautuivat arvostelun tyranniasta, muuttuivat aktiivisemmaksi ja reflektiivisemmiksi ja siten kykeneviksi vaikuttamaan ja tulemaan itse vaikuttuneiksi.⁸

Karen Barad puolestaan perustaa ideansa kvanttimekaniikkaan. Kvanttimekaniikka ja kvanttikenttäteoria kuvaavat mikrotason ilmiöitä. Lähtökohta on, että kaikki mitä maailmankaikkeudessa on, omaa sekä aalto- että hiukkasluonteen. Baradin teoriassa performatiivisuuden prosessi on edellytys materian materialisoitumiselle. Tätä ilmiötä Barad kutsuu agentiaaliseksi realismiksi. Materia ei viittaa tässä kiinteään aineeseen vaan ilmiön materiaalisuuteen. Barad käyt-

6 Connolly 2013, 399.

7 Bennett 2010.

8 Bennett 2014, 13.

tää termiä ”intra-action” (yhteismuotoutuminen), joka kyseenalaistaa subjektin ja objektin, kulttuurin ja luonnon, inhimillisen ja ei-inhimillisen väliset dikotomiat ja niiden ilmenemisen toisistaan irrallaan. Yhteismuotoutuminen tarkoittaa aineen ja diskurssin yhteistä todellistumista. Sen yksi tärkeimmistä argumenteista on, että ilmiötä ei tulisi koskaan yrittää erottaa havainnoijasta ja materiaalisista kokeellisista järjestelyistä.⁹ Haraway puolestaan yhdistää luonnon ja ihmisen muodostaman kulttuurin yhdeksi luontokulttuuri (*nature-culture*) käsitteeksi ja käyttää termiä kumppanuslajit kuvaamaan ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Kumppanuslajiksi kasvaminen muuttaa Harawayn mukaan toimijoiden tapaa elää ja tämän lisäksi se vaikuttaa meihin myös biologisesti solu- ja molekyyllitasolla.¹⁰ Deleuze ja Guattari taas kirjoittavat molekyylien muistista, säikeistä ja partikkeleista, jotka muuttuvat ja muuttavat meitä, kuten kaiken läpäisevä musiikki *tulemisen* prosessissa.¹¹ Tuleminen (becoming) tarkoittaa Deleuzen ja Guattarin mukaan toimimista valitun kohteen mukaisesti ja näin saavutettua kohteen mukaista toimintatapaa ja olemisen muotoa.

Kirjassa *Scenography Expanded, An Introduction to Contemporary Performance Design* (2017) Joslin McKinney ja Scott Palmer nostavat esiin kirjan avausluvussa uusmaterialisuuden yhtenä merkittävimpänä 2000-luvun ilmiönä, jossa keskiössä ovat materiaalien ja esineiden toiminnallinen luonne näyttämön ja katsojan välillä.¹² Suomessa uusmaterialisuutta on tutkinut muun muassa Katve-Kaisa Kontturi väitöskirjassaan *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012). Kontturi on kiinnostunut materian värähtelyistä ja sen havaitsemattomista liikkeistä sekä niiden näkyväksi tekemisestä ja käsitteellistämistä materiaalin ja taiteilijan vuoropuhelussa.

9 Barad 2008, 134–139.

10 Haraway 2003, 1–20.

11 Deleuze ja Guattari 1988, 317.

12 McKinney ja Palmer 2017, 1–19.

Objektiorientoitunut ontologia

Levi Bryantin nimeämä objektiorientoitunut ontologia (*Object-Oriented-Ontology*) on koulukunta, joka hylkää ihmisen olemassaolon etuoikeuden ja painottaa sen sijaan kaikkien objektien tasa-arvoista olemassaoloa ja niiden dynaamista, jatkuvassa muutoksessa olevaa vuorovaikutussuhdetta. Jako objekteihin/subjekteihin ja luontoon/kulttuuriin hylätään. Objektit eivät esiinny subjektin katsetta varten, representaationa tai kulttuurisessa diskurssissa, vaan itsenään ja itselleen, samalla subjektit palautuvat objekteiksi.¹³ Bryant jakaa objektit virtuaalisiin ja potentiaalsiin objekteihin. Potentiaalinen objekti on objekti, jota ei ole, mutta joka voisi olla, ja jonka potentiaalisuus voi toteutua tiettyinä ajankohtana. Sen sijaan virtuaalisuus on ehdottomasti osa todellista, olemassa olevaa objektia. Virtuaali viittaa objektin sisäisiin voimiin, ei mihinkään ulkopuoliseen ominaisuuteen.¹⁴ Timothy Mortonin mukaan objektilla, kuten rakentamisessa käytettävällä leca-harkolla, on kaksi olemisen tapaa. Leca-harkolla on sekä mitattavia että sellaisia ominaisuuksia, jotka esiintyvät vain suhteessa toiseen, olkoon tuo toinen ihminen, perhonen tai toinen leca-harkko. Morton tähdentää, että objektien lisäksi ei ole olemassa mitään muuta. Universumi on objekti, joka koostuu muista objekteista. Objektit ovat keskenään samanarvoisia ja kokonaisuus on osiensa summa. Tästä Morton käyttää esimerkkinä koralliriuttaa, joka muodostuu useista objekteista, kuten koralleista, kaloista, merileivistä ja planktoneista, mutta mikään näistä ei yksinään ole riutta, vaan riutta on näiden yksittäisten osien summa.¹⁵ Eräänlaisena koralliriuttana voi nähdä myös Deleuzen ja Guattarin rihmaston (rhizome) käsitteen. Se on verkostomaisen organisoitumisen malli, joka kytkee toisiinsa olioita ja tapahtumia ollen jatkuvasti muuttuvassa, ennustamattomassa liikkeessä, ilman hierakkista, puumaista olemisen tapaa.¹⁶ Bryant puolestaan kutsuu objektien välistä painovoimaista verkostoa onto-kartografiaksi (onto-cartography). Onto (esine, asia) - karto-

13 Bryant 2011, 13–19.

14 Bryant 2011, 95.

15 Morton 2013, 44–46.

16 Deleuze ja Guattari 1988, 20–25.

grafia (kartta) tarkoittaa koneiden välistä suhteiden karttaa, joka analysoi kuinka nämä kokoonpanot järjestävät liikkeen, kehityksen ja tulevat toisiksi koneiksi. Bryant käyttää objektista myös termiä kone, painottaakseen sen toiminnallisuutta. Vallan (power) sijaan hän käyttää termiä painovoima (gravity) päästäkseen antroposentrisistä konnotaatioista ja keskittääkseen huomion ei-ihmis-koneiden omaisuuksien merkitykseen yhteiskunnallisessa kokoonpanossa. Tällaisina koneina hän pitää esimerkiksi kasveja, eläimiä, bakteereja, teknologiaa, infrastruktuuria ja maantieteellistä sijaintia.¹⁷

Mortonin koralliriutta on hyvä metafora myös oopperaproduktiolle, samoin Bryantin onto-kartografia, miksi ei myös Deleuzen ja Guattarin rihmasto, vaikka näihin teorioihin liittyikin enemmän villiä ennustamattomuutta ja improvisaatiota kuin esimerkiksi Suomen kansallisoopperan ja -baletin kaltaisissa instituutioissa on mahdollista toteuttaa. Yksi ooppera- tai balettiproduktio on kokonaisuus, jota valmistellaan kaksi vuotta. Se työllistää satoja henkilöitä ja siihen on valjastettu valtava määrä tekniikkaa, materiaaleja, työtunteja ja osaamista. Huolimatta kymmenistä eri tietokoneohjelmista ja dokumentointijärjestelmistä, hämmästyttävä määrä tietoa on muistinvaraisena eri toimijoiden henkilökohtaisissa muistivarannoissa. Kuten Lehtovuori kirjoittaa, muistimme koostuu eri osa-alueista, jotka liittyvät liikkeeseen, aistikokemuksiin, geeneihin ja historialliseen yhteisesti jaettuun muistiin sekä näiden yhdistelmiin.¹⁸ Näitä kaikkia tarvitaan ooppera- ja balettiproduktion rakentumiseen. Ne ovat sellaista pääomaa, jonka tallentaminen kirjalliseen muotoon on mahdotonta, eikä niiden tallentaminen kuvaamalla tuota kovin paljon parempaa dokumentaatiota. Muistin eri osa-alueisiin taltioitunut, vaikeasti dokumentoitavissa oleva voimavara löytyy oopperatalon joka osastolta, sekä muusikoilta orkesterimontusta että tarpeistonvalmistajalta lavastamossa. Työ on usein intuitiivista. Materiaalin kanssa tekemissä olevilla se on proseduraalista muistia, joka tunnistaa materiaalien olomuodon, niiden paksuuden, jäykkyyden, painon tai äänen. Se ohjaa materiaalien työstämistä, työvälineiden valintaa ja

17 Bryant 2014, 7.

18 Lehtovuori 2010.

hienomotorisia liikkeitä. Käsityöläisillä ja soittajilla muisti on sormenpäissä. Ammattilaisen sormet tuntevat materiaalin paksuuden, ryhdin, liikkeen ja sen potentiaalin. Jokainen käsityöläinen tunnistaa miten jotkut materiaalit ikään kuin kutsuvat ”hypistelemään” ja arvioimaan prosessin onnistumisen mahdollisuutta. Kolmiulotteisen objektin muoto haetaan veistämällä, muovailemalla tai kaavoittamalla. Objekti valmistuu tukirakenteiden, saumojen ja materiaalien yhdistelmästä, tekijän tiedon, taidon ja intuition siivittämänä. Kappale syntyy materiaalin ja tekijän vuoropuhelussa, yhteismuotoutumisen prosessissa. Kun valmistettava kappale ei vielä ole olemassa fyysisenä objektina, se on olemassa ohjaajan mielessä, lavastajan luonnoksissa, partituurissa, kuvitteellisissa materiaaleissa ja tekijän luovuuden potentiaalina. Bryant kutsuu näitä ei-fyysisiä, potentiaalisia objekteja aineettomiksi koneiksi, jotka voivat ilmentyä eri muodoissa ja eri tilallisissa ja ajallisissa paikoissa.¹⁹

Näyttämöllä kaikki esineet ja asiat ovat suhteessa toisiinsa, suhteessa yleisöön, suhteessa yksittäiseen katsojaan, suhteessa katsojan kokemusmaailmaan, suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja niin edelleen. Näen tämän jatkuvassa virtaavassa liikkeessä olevan kokonaisuuden Mortonin koralliriuttana, joka on osiensa summa. Näennäisesti samankaltainen esitys on jokaisena esityskertanaan erilainen. Bryantin mukaan objektin status syntyy aina suhteesta toiseen objektiin. Suhteet voivat aina muuttua, jolloin muodostuu uusia gravitaation muotoja, uusia mahdollisuuksia paikalliseen manifestaatioon, liikettä ja tuleamista.²⁰

Bryantin mukaan merkittävää on objektin potentiaalisuus - mitä se voi tehdä, ei se, mitä se sattuu tekemään tietyissä olosuhteissa. Objektilla on aina enemmän voimaa kuin se sattumanvaraisesti manifestoi.²¹ Näyttämölle tuodun objektin potentiaalisuus korostuu. Olennaista ei ole *mikä* esine on, vaan *miten* se on.²² Esine ei vain ole, vaan sen toiminnallinen luonne korostuu, esine esittää. Muo-

19 Bryant 2014, 25–29.

20 Bryant 2014, 211.

21 Bryant 2011.

22 Keski-Hakuni 2013, 5.

to, rakenne, materiaali, pintastrukturi, värit ja niin edelleen ovat osa objektin itseisarvoa. Esittäminen on toimintaa suhteessa muihin objekteihin, kuten muuhun visuaaliseen maailmaan, esiintyjiin ja yleisöön. Teatteritaiteen tohtori Annette Arlanderin mukaan teatteria on tarkasteltava kaksisilmäisesti, sekä fenomenologisesti että semioottisesti. Teatterissa asiat, esineet ja oliot ovat myös aistittavia ja olemassa olevia, vaikka kaikki näyttämölle asetettu muuttuu myös merkeiksi.²³ Esittääkö Mortonin leca-harkko rakennuksen perustuksessa vähemmän kuin *Ovela kettu* -oopperaan tehty eläinhahmo Suomen kansallisoopperan näyttämöllä? Esittääkö eläinhahmoa varten tehty puku enemmän vai vähemmän varastossa? Mitä on esitys ja esittäminen? Professori Diana Taylorin mukaan esityksellä voidaan tarkoittaa mitä tahansa käytäntöä tai tapahtumaa, kuten tanssia, teatteria, rituaalia, poliittista ulostuloa, hautajaisia ja niin edelleen, jotka sisältävät teatterillisuutta, harjoittelua, perinteisiin tai tapahtumiin sidottua käyttäytymistä. Hän pitää esityksen, performanssin ja performatiivisuuden käsitteitä kuitenkin ongelmallisina niiden monimerkityksellisyyden ja länsimaisen kulttuuristen konnotaatioiden vuoksi, joka lisäksi painottaa kielen ylivaltaa.²⁴ Palaan vielä koralliriutta metaforaan. Onko koralliriutta esitys, jos sen yleisönä on kalaparvi tai yksi sukeltaja? Vai muuttuuko se esitykseksi vasta dramatisoituna luontodokumenttina?

Suomen kansallisoopperan *Ovela kettu* -oopperoiden eläinhahmojen materiaalisuus

Esittämissä taiteissa, kuten muissakin kulttuuri-ilmiöissä, konventiot ja kulttuuriseen perimään perustuvat konnotaatiot ohjaavat voimakkaasti sekä suunnittelijan työtä että katsojan kokemusta. *Tämä pohja on rakentunut niistä tarinoista, joita meille on kerrottu tai joihin olemme olleet osallisena.* Yhteiskuntatieteiden tohtori Vilma Hännisen mukaan kaikki ne tarinat, joita ihminen kohtaa sosiaalis-

²³ Arlander 1998, 87.

²⁴ Taylor 2014, 3-6.

sa vuorovaikutuksessa tai erilaisten medioiden kautta, muodostavat alati liikkeessä olevan *sosiaalisen tarinavarannon*.²⁵

Ovela kettu -oppera esitettiin Suomen kansallisoopperassa ensimmäisen kerran vuonna 1970. Lavastuksen ja puvustuksen suunnitteli Seppo Nurmimaa (1931-2011). Hän käytti suunnittelun pohjana, ohjaaja Erich Bormannin toiveesta, ranskalaisen kuvittajan J. J. Grandvillen (1803-1847) eläinkarikatyyreja. Seuraava Suomen kansallisoopperan *Ovela kettu* esitettiin 45 vuotta myöhemmin Immo Karamanin ohjauksena, koreografina oli Fabian Posca. Teoksessa oli graafisena suunnittelijana tunnetun Klaus Haapaniemen visualisointi, joka toi uudenlaisen eläinkuvaston ja uudenlaiset materiaalit näyttämölle. Ketun häntä valmistettiin lukuisista hapsunauhakerroksista, ei enää oletusarvoisesti tekoturkiksesta. Haapaniemen valtava kokemus ja tinkimättömän suhde eläinten kuvittamiseen kohtaa mielestäni hyvin Janáčekin tutkimukset eläimistä ja niiden kuvaamisen musiikilla. Lavastaja ja pukusuunnittelija Mark Väisänen sovitti näyttämölle Haapaniemen graafisen, tyyliiltään hyvin rikkaan, yksityiskohtia myöten harkitun, suomalaiseen kansantaiteseen ja slaavilaiseen ja japanilaiseen kulttuuriin pohjautuvan visuaalisen ilmeen. Monet teoksen kannalta oleelliset teemat, kuten seksuaalisuus ja kuolema, saivat tässä ohjauksessa vähemmän painoarvoa. Visuaalisuus puolestaan oli niin runsasta ja aisteja vangitsevaa, että kriitikoiden mukaan musiikki ja ohjaus jäivät paikoin taka-alalle. Karamanin mukaan lähtökohta ohjaukselle ja koreografialle olikin visuaalisuudessa, puvuissa ja lavastuksessa, mikä on poikkeuksellista. Haapaniemi kertoo haastattelussa visuaalisuuden perustuvan sävellykseen, itse tarina oli hänen mukaansa aluksi toissijainen.²⁶ Haapaniemi halusi käyttää puvuissa niin sanottuja luonnonmateriaaleja, kuten puuvillaa, silkkiä, samettia ja huopaa. Lavastuksessa käytettiin pääasiassa puuta tai puujäljitelmiä. Eläinten ”luonto” oli ikään kuin näissä materiaaleissa. Turkkien ja höyhenpeitteiden materiaalisuus rakentui värien, muotojen, tyyllittelyn ja kerroksellisuuden avulla.

25 Hänninen 2009, 19-21.

26 *Turun Sanomat* 21.1.2015.



Yksityiskohtien loputon runsaus teetti tuhansia työtunteja Kansallisoopperan työpajoilla. Haapaniemen näkemys ja luonnokset olivat kuitenkin selkeitä ja johdonmukaisia. Yksi *Ovelan ketun* eläinhahmoista on helmikana. Helmikana materialisoitui kauttaaltaan helmillä koristelluksi samettiviitaksi. Myös päähine on helmillä koristeltu. Harja on ommeltu koristeelliseen muotoon ohuesta huopanauhasta. Erityistä huomiota on kiinnitetty myös eläinhahmojen silmiin. Yksi paljetin välähdys näyttämön kirkkaissa valoissa riittää herättämään hahmon henkiin.

Yksityiskohtia Klaus Haapaniemen suunnittelemista *Ovela kettu* -oopperan puuvuista. Kuvat: Pipsa Keski-Hakuni.



Ovela kettu, SKOB 2015. Kuva Heikki Tuuli.

Lopuksi

Valmisteilla olevassa väitöskirjassani pohdin, mitä tarvitaan eläimyyden näyttämölistämiseen. Eläimyys on sekä ihmisen että eläimen olemassaolon perusoletus, olemmehan kaikki lähtökohtaisesti eläimiä, ja ihmisyyys vertautuu koiruuteen, kettuuteen, heinäsiirkkaisuuteen ja niin edelleen. Ihmisyyys rakentuu suhteessa toisiin ihmisiin, muihin eläimiin ja muuhun luontoon. Sama tapahtuu myös muiden elollisten olioiden ollessa kyseessä. Jacques Derrida pohtii eläimen ja eläimyyden olemusta kirjassaan *Eläin joka siis olen* (2006). Hän haluaa käyttää eläimestä sanaa *animot*, sillä Derridan mukaan sana eläin ei tee oikeutta moninlaiselle joukolle eläimiä, koska ei ole olemassa yhtä ainoata eläimen tai eläimyyden luokkaa. Sanan päätte *mot* viittaa sanaan, joka nimeää olion sellaisenaan, ja poistaa sanattomuuden ja äänettömyyden rajan, jolla ihminen on erotettu eläimestä. Lisäksi *animot* viittaa sanojen ”minä” ja ”eläin” semanttisiin ja merkityksellisiin yhtymäkohtiin. Ymmärrys ”minuudesta” vain ihmisen ominaisuutena, eläimen puhekyvyn puute ja varsinkin eläimen kyvyttömyys vastata ihmiselle ovat Derridan mukaan asemoineet ihmisen ja minkä tahansa muun eläimen virheellisesti erilleen toisistaan. Eläimyyden

hän määrittää ”tuntoisuudeksi, kyvyksi reagoida ärsykkeisiin [- -] spontaaniksi kyvyksi liikkua [- -] jättää jälki itseensä ja itsestään ja kokea oman itsen jälkien vaikutukset.”²⁷

Materiaalisuuden käsittäminen pelkän pinnan sijaan liikettä ja väreilyä tuottavana virtuaalisena olemisen tapana, ”ihona”, joka reagoi ja aiheuttaa reaktioita, on teatterinkeinoin toteutettujen, ei elävien eläinten eläimyyden lähtökohta. Pirkko Saision kirjoittamassa Kansallisteatterissa esitetyssä *Koivu ja Tähti* -näytelmässä (2017) huomio kiinnittyi jääkarhuun, jonka puku oli tehty muovipusseista. Pukusuunnittelijana oli Tarja Simone. Assosiaatio jääkarhujen eloonjäämistäistelusta hupenevien jäätiköiden välissä kelluvien muovijätteidensä seassa tuli selväksi pelkällä materiaalivalinnalla. Materiaalisuudella on merkitystä. Sitä voidaan pitää poliittisena eleenä, vallankäytön välineenä tai painovoimaa suuntaavana elementtinä.

Lähteet

- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkimuksen kirjallinen osuus. Teatterikorkeakoulu. Ohjauksen ja dramaturgian laitos. Vantaa: Tummavuoren Kirjapaino Oy
- Barad, Karen. 2008. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Teoksessa Stacy Alaimo & Susan Hekman (toim.). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press. 120–154.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bryant, Levi. 2011. *The Democracy of Objects*. Open Humanities Press. University of Michigan Library.
- Bryant, Levi. 2014. *Onto-Cartography. An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles. & Guattari, Pierre-Félix. 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Derrida, Jacques. 2006. *Eläin joka siis olen*. Suom. Anna Tuomikoski, 2019. Tutkijaliitto: Helsinki.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Harman, Graham. 1999. *Tool-Being: Elements in a Theory of Objects*. Chicago: DePaul University.
- Jaatinen, Leena 1998. *Ovela kettu -oopperan eläinroolihahmojen puvut: miten illuusio eläimestä on luotu*. Pro gradu. Opettajankoulutuslaitos, käsityönopettajien koulutuslinja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

27 Derrida 2006, 73–76.

Keski-Hakuni, Pipsa. 2013. *The Role of Props Within the Performing Arts*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kontturi, Katve-Kaisa. 2012. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Väitöstutkimus. Turku: Turun yliopisto.

Laine, Jarkko. 1989. (toim.). *Suuri sitaattikirja*. Helsinki: Otava.

McKinney, Joslin & Palmer, Scott. 2017. (toim.) *Scenography Expanded. An Interduction to Contemporary Performance Design*. London: Bloomsbury.

Meillassoux, Quentin. 2006. *Äärellisyyden jälkeen*. Suom. Ari Korhonen. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Morton, Timothy. 2013. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Open Humanities Press. University of Michigan Library.

Taylor, Diana. 2014. *From The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

VERKKOLÄHTEET

Bennett, Jane. 2014. *Encounters with an Art-Thing*.

http://salvageartinstitute.org/janebennett_encounterswiththesartthing.pdf (3.6.2020).

Connolly, William. 2013. The 'New Materialism' and the Fragility of Things. *Millennium* 41 (3): 399–412.

<https://doi.org/10.1177/0305829813486849> (15.4.2020).

Hänninen, Vilma. 2000. Sisäinen tarina, elämä ja muutos. Tampereen yliopisto.

<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/67873/951-44-5597-5.pdf?sequence=1> (4.7.2020).

Lehtovuori, Pirjo. 2010. Muistin synty. *Psykiatria*. 29(1). 20–37.

<http://www.psykiatria-lehti.fi/tekstit/lehtovuori110.htm> (10.7.2020).

Sharon, Yuval.

<https://www.yuvalsharon.com/#/353628916383/> (15.5.2020).

TUTKIMUS- ESITTELYT

**Heli Ansio, Henriikka Kannisto,
Vuokko Puro ja Susanna Visuri**

Kenneth Siren

**Annette Arlander, Hanna Järvinen,
Tero Nauha ja Pilvi Porkola**

Hanna Korsberg

**Aino Kukkonen, Johanna Laakkonen,
Raisa Rauhamaa, Heta Reitala ja Joanna Weckman**

Heli Ansio, Henriikka Kannisto, Vuokko Puro ja Susanna Visuri

”TÄÄ ON VAAN TÄLLAINEN ALA”

Turvallisuusjohtamisen ja -kulttuurin kehittäminen esittävässä taiteissa

Monitieteinen tutkimus turvallisuudesta esittävien taiteiden työssä

Suomalaisessa teatterintutkimuksessa käsitellään melko vähän teatteria *työnä*. Taide- ja kulttuurialan työstä on kuitenkin tehty viime vuosina Suomessa useita selvityksiä, joiden lähtökohtana ovat alan rakenteissa esiintyvät epäkohdat sekä alalla toimivien erilaisesta työstä ja työmarkkina-asemasta muodostuvat valtasuhteet ja työkulttuuri (esimerkiksi Anttila 2019; Helavuori & Karvinen 2019; Paanetoja 2018). Yksittäiset työhyvinvointia tai sen haasteita käsittelevät tutkimukset ja opinnäytetyöt ovat keskittyneet tiettyihin esittävän taiteen ammattiryhmiin (esim. Houni & Ansio 2013; Juutilainen 2019; Rantanen 2006).

Työterveyslaitoksessa on toteutettu vuosina 2018-2020 tutkimus- ja kehittämishanke, joka tarkastelee työturvallisuutta ja työhyvinvointia esittävän taiteen aloilla. Tutkimus jäsentää esittävän taiteen työtä turvallisuustutkimuksen näkökulmasta ja käsitteistöllä, mitä ei aikaisemmin ole Suomessa tehty. Tutkimus kattaa paitsi teatterin, myös muut esittävän taiteen alat kuten musiikin, tanssin, oopperan ja sirkuksen. Lisäksi hankkeeseen on osallistunut myös esimerkiksi elokuva- ja televisioalalla, tapahtumatuotannossa ja esittävän taiteen alan oppilaitoksissa työskenteleviä henkilöitä. Tutkimus tarkastelee kaikkia ammattiryhmiä tekniikasta ja hallinnosta taiteilijoihin.

Tutkimusaineistoa on kerätty sekä laadullisin että määrällisin menetelmin. Hankkeessa toteutettiin vuonna 2018 tutkimuskysely, johon vastasi noin 800 esittävän taiteen aloilla toimivaa henkilöä.

Lisäksi hankkeessa on havainnoitu ja haastateltu eri kokoisia työryhmiä eri esittävän taiteen aloilta. Näiden aineistojen avulla tutkimuksessa on tarkasteltu esittävien taiteiden työpaikkojen ja työryhmien toimintakäytäntöjä, turvallisuutta tukevia tekijöitä, haasteita ja kehittämistarpeita. Tavoitteena on ollut tuottaa tietoa turvallisuuskulttuurin ja turvallisuusjohtamisen nykytilasta ja kehittämistarpeista esittävässä taiteissa. Turvallisuuskulttuuria tarkastellaan ilmiönä, joka heijastaa perusarvoja, normeja, oletuksia ja odotuksia, mutta sisältää myös organisaation ja työyhteisön jäsenten vuorovaikutuksen ja sen kautta muodostetun yhteisen näkemys turvallisuudesta (Mearns ja Flin 1999).

Kokonaisen toimialan turvallisuuskulttuuri ei tietenkään ole yhtenäinen, vaan koostuu useista alakulttuureista, joita muovaavat esimerkiksi valtarakenteisiin liittyvät kysymykset (Antonsen 2009; Hopkins 2018). Kun tutkimme turvallisuuskulttuuria, tutkimme siis alalla yhteisesti jaettua ja toisaalta eri tavoin jatkuvasti haastamisen kohteena olevaa ymmärrystä turvallisuudesta ja hyvinvoinnista teatterissa ja muissa esittävässä taiteissa.

Tutkimuksen keskeisiä tuloksia ja turvallisuuden ajankohtaisia kysymyksiä

Tutkimusaineistojemme perusteella esittävien taiteiden turvallisuuskulttuuri rakentuu keskenään ristiriitaisistakin piirteistä. Tutkimuskyselyn vastaajien mukaan turvallisuutta arvostetaan ja siihen suhtaudutaan vakavasti esittävässä taiteissa. Vastajaat haluavat työskennellä turvallisesti ja pitää huolta siitä, että työkaverillekaan ei satu mitään. Työnantajien ja toimeksiantajien koetaan pääsääntöisesti olevan kiinnostuneita työturvallisuudesta ja hyvinvoinnista, ja huolehtivan työskentelyn turvallisuudesta.

Samaan aikaan tutkimusaineistossamme tulee monin tavoin esiin ajatus siitä, että ala on vaarallinen ja hurja. Jotkut myös ajattelevat, että asialle ei oikein voi tehdä mitään - ”tää on vaan tällainen ala”, kirjoittaa yksi tutkimuskyselyn vastaajista. Epäkohtiin ei aina puututa kielteisten seurausten pelossa. Tähän liittyvät myös alan traditiot, valtaan ja auktoriteetteihin liittyvät kysymykset.

Käytännössä työn piirteet voivat monilla esittävän taiteen alalla työskentelevillä tuottaa kognitiivista kuormitusta: joutuu tekemään ja tarkkailemaan monia asioita yhtä aikaa, ja työskentelemään ympäristössä, jossa on häiriötekijöitä, kuten melua ja hälyä. Työtehtävät tuntuvat monista henkisesti raskailta.

Esittävän taiteen alalla työskenteleville vahvoja voimavaroja ovat rakkaus omaan taiteenlajiin, hyvät työkaverit ja elämysten ja merkitysten tuottaminen ihmisille. Työ on monipuolista ja vaihtelevaa. Tutkimusaineistossamme nämä työn myönteisiksi koetut piirteet kuvataan joskus eräänlaisena kompensaatina sille, että työ myös koetaan hyvin kuormittavana ja jopa vaarallisena.

Hankkeemme alkaessa esittävän taiteen aloilla keskusteltiin paljon työhyvinvoinnista ja -turvallisuudesta seksuaalista häirintää esiin nostaneen #metoo-kampanjan näkökulmasta. Olemmekin keränneet tutkimuksessa tietoa myös epäasiallisesta työkäyttäytymisestä esittävässä taiteissa. Seksuaalinen häirintä nousee aineistoissamme esiin vain yhtenä monista epäasiallisen työkäyttäytymisen muodoista - valitettavan yleisiä ovat myös painostus, kiusaaminen ja sukupuoleen tai ikään liittyvä eriarvoinen kohtelu.

Keväällä 2020 koronaviruspandemia toi turvallisuuden esiin uudesta näkökulmasta. Pandemia on nostanut keskusteluun ainakin yhden esittävien taiteiden alan työkuulttuuriin syvälle rakennetun käytännön: sairaana tai puolikuntoisena työskentelyn, joka on kaikkien tutkimusaineistojemme mukaan ollut alalla keskeinen ongelma. Turvallisuuskulttuuri onkin pandemian myötä noussut yleisempään keskusteluun alalla.

Uusien toimintatapojen kehittäminen

Hankkeen tukena on suuri toimijajoukko esittävän taiteen kentältä, esimerkiksi keskeiset työntekijä- ja työnantajajärjestöt. Hankkeemme ei ole vain tutkimushanke, vaan sen yhtenä tavoitteena on kehittää turvallisuuskulttuuria yhdessä esittävän taiteen toimijoiden kanssa. Tämän toteutumiseksi hanke on järjestänyt kaikille esittävän taiteen työtä tekeville avoimien työpajojen sarjan. Ensimmäisessä työpajassa tarkasteltiin työn vaara-, haitta- ja kuormitustekijöiden

tunnistamista, toisessa näiden tekijöiden hallintaa. Kolmannen työpajan aiheena oli turvallisuuden johtaminen. Lisäksi hanke järjesti webinaareja esittävän taiteen alalla työskentelevien hyvinvoinnin tukemiseksi koronaviruspandemian aikana.

Työpajoissa kootun yhteisen kehittämisaineiston sekä tutkimusaineiston pohjalta hankkeessa tuotetaan verkkosivusto, jonne kootaan esittävän taiteen työssä keskeisiä turvallisuuden edistämisen työvälineitä. Verkkosivusto julkaistaan loppuvuodesta 2020.

Mitä tutkimusta tarvitaan jatkossa?

Eri esittävän taiteen aloilla työn piirteet ja niin muodoin myös turvallisuuden ja hyvinvoinnin haasteet poikkeavat toisistaan. Rockbändissä tai pienessä vapaan kentän teatteriryhmässä toimitaan ja organisoidutaan eri tavalla kuin vaikka oopperassa. Tutkimuksemme kuitenkin osoittaa, että turvallisuuskulttuurissa ei ole suuria taidelakohtaisia vaihteluja. Tähän liittyy myös se, että monet esittävän taiteen alalla työskentelevät liikkuvat työssään organisaatiosta ja taidemuodosta toiseen. Jatkossa tarvitaan koko alan turvallisuutta tukevien käytäntöjen vahvistamista, mutta myös valtarakenteiden avoimeksi tekemistä sekä eri taiteenlajien työn erityispiirteitä huomioivaa tutkimusta. Edelleen on oleellista, että esittävän taiteen tekemistä tutkitaan myös työnä, ja että tätä tutkimusta tehdään monitieteisesti.

Floor Is Yours! Turvallisuusjohtamisen ja -kulttuurin kehittäminen esittävässä taiteissa -hankkeessa ovat työskennelleet sen eri vaiheissa kirjoittajien lisäksi Miira Heiniö, Maria Hirvonen, Pia Houni, Henriikka Kannisto, Heli Koskinen, Eero Lantto, Pia Perttula ja Anna-Maria Teperi. Hanketta rahoittavat Työsuojelurahasto, Työterveyslaitos sekä yhteistyökumppanit: Suomen Teatterit, Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto, Näyttelijäliitto, Muusikkojen liitto, Suomen Sinfoniaorkesterit, Suomen Kansallisoppera ja -baletti, Sirkuksen tiedotuskeskus, Taideyliopisto, Suomen konservatorioliitto, Esittävien taiteiden oppilaitosten liitto ja Tanssin aluekeskukset (Itä-Suomen tanssin aluekeskus, Keski-Suomen tanssin Keskus, Läntinen

tanssin aluekeskus, Pohjanmaan tanssin aluekeskus, Pohjoinen tanssin aluekeskus / JoJo, Routa, Rimpparemmi ja Pyhäsalmen Tanssi, Sisä-Suomen tanssin aluekeskus, Tanssin aluekeskus Helsinki / Zodiak).

Lähteet

Antonsen, Stian. 2009. "Safety culture and the issue of power". *Safety Science*, 47:2, 183–191.

Anttila, Anna. 2019. *Tyttöhän soittaa kuin mies! Kuinka vahvistaa taide- ja kulttuurialan tasa-arvoa ja työhyvinvointia?* Helsinki: Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore.

Helavuori, Hanna & Karvinen, Mikko. 2019. *Valta, vastuu, vinoumat. Tasa-arvo ja yhdenvertaisuus esittävisissä taiteissa.* Helsinki: Teatterin tiedotuskeskus.

Hopkins, Andrew 2018. "The Use and Abuse of 'Culture'". Teoksessa Gilbert et al. (toim.) *Safety Cultures, Safety Models. Taking Stock and Moving Forward.* Springer, 35–45.

Houni, Pia & Ansio, Heli (toim.). 2013. *Taiteilijan työ. Taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa.* Helsinki: Työterveyslaitos.

Juutilainen, Niina. 2019. *Kohti työhyvinvointia tuottaja!* Opinnäyte. Humanistinen ammattikorkeakoulu, kulttuuri- tuotannon koulutusohjelma.

Mearns, K.J. & Flin, R. 1999. "Assessing the state of organizational safety-culture or climate?" *Current Psychology* 18, 5–17.

Paanetoja, Jaana. 2018. *Häirintä ja muu epäasiallinen kohtelu elokuva- ja teatterialalla. Selvitysraportti.* Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.

Rantanen, Maaria. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina. Näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta.* Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu.

Kenneth Siren

IDENTIFYING AND TRANSFORMING HABITS WITH CONTEMPORARY THEATRE PRACTICES

My doctoral research project sets out with the notion that theatre pedagogy shows its full potential when it takes the form of a collaborative practice that ties together the everyday surroundings of its participants and the transformative aspects of the artistic process. Theatre practice can be a central site for learning, critical evaluation, and democratic deliberation, taking into account the aesthetic qualities present in all thought and feeling but magnified in art. The main questions of this research are: (1) how can theatre practices allow participants to identify habits that they would like to transform or replace, and (2) how can collaborative theatre processes be used to create and enact more satisfactory habits. The artistic outcomes of this research will also answer the question, what kind of theatre ensues if the new habits developed in the introduced processes are carried out in the performance situation.

Background for the project

As a discipline, art pedagogy concerns people's interaction and experiences in situations where art is present, and produces new knowledge and better practices through practice.¹ A distinction could be made between two emphases within theatre pedagogy: one focusing on teaching the skills of expression traditionally valued in theatre, and the

¹ Anttila et al. 2011, 7.

other on the collective experience and learning with and about art.² The research outlined here is situated under the second emphasis with its focus less on the art of acting and more on the harnessing of the potential of theatre in creating interventions in one's surroundings and cultivating collaboration and sharing. Moreover, the three artistic processes planned as the basis of this research share many features with participatory art and community theatre. The former can articulate the unarticulated in everyday life and offer utopias that suggest transformation with alternative ways of being.³ Typical features of community theatre include peering into the participants' actual lives and the powers affecting them, creating alternative situations, and using theatrical form to nurture reflection.⁴

The theoretical background of this research incorporates John Dewey's notions of experience, learning, and inquiry. Dewey held that our action is based on *habits* which refer to the active means of modifying the social and material conditions as well as our passive adaptations to those conditions. These habits refer to patterns of concrete action as well as beliefs.⁵ In Dewey's view, the process of revising old habits is that of *inquiry*. It gets its impetus from a pre-cognitive disruption, an indeterminate situation that unsettlingly casts doubt on our belief. Habits are rarely questioned as long as they seem to serve us. Doubt arises through experiential factors when the aesthetic qualities underlining our experience are disrupted. This prompts inquiry.⁶ Inquiry begins when the situation is recognised as problematic. When the problem is carried to a solution, a new habit is formed.⁷ Maintaining *plasticity* allows us to revise and acquire habits - to learn - throughout our lives. Deliberately seeking indeterminacies to cast doubt on our habits is key for the continuation of

2 Ventola 2005, 20–21.

3 Haapalainen 2018, 21, 36–44.

4 Sederholm 2000, 113–115; Ventola 2013, 49–53.

5 Dewey 1916, 52–57; [1922] 1988, 15–16; Johnson 2017, 39–42; 2018, 36–37.

6 Bergman 2016, 183–184; Dewey [1910] 1978, 186–190; [1930] 1984, 244–249; Luntley 2016, 12–18.

7 Dewey [1910] 1978, 188; [1938] 1986, 11–15.

learning. Furthermore, it is a typical mindset for an artist teasing out problems for their potentiality in artistic creation.⁸

In this research, art practices are recognised as beneficial as they cause indeterminate situations but also offer solutions. Following Michael Luntley, problematic situations can be solved by applying concepts but also by using playful, aesthetic improvisation.⁹ The pragmatist perspective on knowledge also complements the view often found in the arts. The knowledge produced in arts is not definite but is rather tied to the knowing subject. It is constructed through situational embodied actions with one receiving and interpreting the other's experiences through the means of the arts.¹⁰ Rejecting the mind-body dichotomy, pragmatists view knowing as an experiential activity rather than the end product of cognition.¹¹ Knowledge is constantly revised in the process of inquiry, and it is both situational and fallibilistic in nature.¹²

Outline of the artistic processes

Throughout the artistic processes of this research, different groups will try out theatre practices and detail their experiences about them in regard to their habits. Some of the theatre practices experimented with will be historical, for example, the *dérive* journeying of the Letterist International¹³; some will be those chanced upon in my master's thesis project centred around the pragmatist notion of disruption¹⁴; and some will be created in the artistic processes outlined here. Some early experiments - for example keeping track of one's habits for 15 minutes in one's everyday surroundings and then

8 Dewey 1916, 44–48, 52–59; 1934, 15; Hildreth 2011, 34.

9 Luntley 2016, 65–69.

10 Anttila 2011, 153, 170–171.

11 Johnson 2017, 166–167; 2018, 104–106.

12 Field, n.d.

13 See Pyhtilä 2005, 53.

14 See Siren 2018.

visually mapping out those habits - suggest that people recognise habits easily. This can lead to a somewhat reaffirming sensation, but a longer process seems necessary to pinpoint habits that the participant might consider problematic and decide to attempt to replace or transform. Many implementations of participatory theatre that attempt to solve the participant's real-life problems exist, most notably perhaps the forms elaborated by Augusto Boal as part of his Theatre of the Oppressed.¹⁵ However, the research outlined here will not attempt to test a specific form of theatre in relation to the participants' habits. Instead, the collaborative practices used will be shaped by the process itself. Similarly, how the performances will be carried out will be decided primarily by how the new habits themselves can be carried out - the performance being an enactment of those habits rather than their representation. This idea extends to performing itself: instead of conveying the findings through means traditionally associated with acting, the participants' habits might lead them to perform in other ways, whatever those may be, or to create situations for the audience-participant to perform in.

While still in its early days, I have planned for my research project to include three artistic processes. The first process focuses on autobiographical theatre and our habits of telling personal stories. Even though I have created autobiographical works in the past, I originally did not see why that would be a viable frame for research - due to, simply, how commonplace personal narratives had become. After all, even though the history of autobiographical theatre is political, especially in presenting experiences of women and sexual and gender minorities¹⁶, we now live in what could be called "confessional times" with possibilities to create autobiographical content having become increasingly abundant, especially online.¹⁷ However, while theatre has become focused on the actual situation between the performer and the audience member in lieu of crafting fictive worlds¹⁸,

15 See Boal [1974] 2008, 97-120.

16 See Heddon 2008, 20-52.

17 Heddon 2008, 158-162.

18 See Fischer-Lichte 2008, 20-23.

an autobiographical work today could focus on its own fictitiousness, shedding light on how personal narratives are expected to be constructed in our contemporary Finnish society. This process could juxtapose a participant's singular first-person account with the collective devising the hypothetical consequences of that narrative for the participant's surroundings. On a topical note, this friction between the individual and the social might bring up questions of the new habits that we have all had to adopt in these particular circumstances under the ongoing pandemic.

The second artistic process will focus on gender minorities - people who are transgender, non-binary, agender, questioning and so on - and the habits in which we express and embody our genders or lack of them. As a member of this community, I have often felt that performances that have been created with the topic of gender diversity in mind aim at being "informative". The performances are not necessarily for me, but for an assumed audience member who is not a member of the community - and to whom certain experiences or aspects of the topic are then explained, in terms that might feel auxiliary and extraneous to the work of art at hand.¹⁹ My research aims to investigate what kind of theatre unfolds if the participants simply inhabit their gender on stage without having to answer expectations from the cisgender society. Could theatre practices reveal habits that have been learnt as an answer to the prevalent gender norms, and could theatre be the place to reimagine those habits to serve the individual better?

The third artistic process would harness the findings of the previous collaborations and focus on individuals creating artistic interventions in their typical surroundings. These interventions, designed to provoke new habits in the social environments in question, could point to ways in which art practices promote problem solving and community engagement - and continue to remind us of the aesthetic potential in our everyday situations.

19 Compare with Jill Dolan's notion that the theatre spectator is assumed to be of the dominant culture, mainly, white, middle-class, heterosexual, and male. [1988] 2012, 1.

References

- Anttila, Eeva. 2011. "Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka." [The knowledge in art and the pedagogy of encountering]. In *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä* [The mark of art: Paths and crossings of art pedagogy], edited by Eeva Anttila, 151–173. Helsinki: Theatre Academy.
- Anttila, Eeva, Riku Saastamoinen, Juha Varto, Heidi Westerlund, Lauri Väkevä, Marja-Leena Juntunen, Leena Rouhiainen et al. 2011. "Johdanto." [Introduction]. In *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä* [The mark of art: Paths and crossings of art pedagogy], edited by Eeva Anttila, 5–11. Helsinki: Theatre Academy.
- Bergman, Mats. 2016. "Melioristic inquiry and critical habits: Pragmatism and the ends of communication research." *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 7(2), 171–188.
- Boal, Augusto. [1974] 2008. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A. McBride, Maria-Odilia Leal McBride & Emily Fryer. London: Pluto Press.
- Dewey, John. 1916. *Democracy and education*. New York: The Macmillan Company.
- Dewey, John. 1934. *Art as experience*. New York: Perigee.
- Dewey, John. [1910] 1978. "How we think." In *The middle works of John Dewey, 1899–1924. Volume 6*, edited by Jo Ann Boydston, 177–356. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. [1930] 1984. "Qualitative thought." In *The later works of John Dewey, 1925–1953. Volume 5*, edited by Jo Ann Boydston, 243–262. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. [1938] 1986. "Logic: The theory of inquiry." In *The later works of John Dewey, 1925–1953. Volume 12*, edited by Jo Ann Boydston, 1–527. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. [1922] 1988. "Human nature and conduct." In *The middle works of John Dewey, 1899–1924. Volume 14*, edited by Jo Ann Boydston, 1–231. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Dolan, Jill. [1988] 2012. *The feminist spectator as critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Field, Richard. n.d. "John Dewey (1859–1952)." Accessed May 18, 2020. <https://www.iep.utm.edu/dewey/>
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative power of performance*. Translated by Saskya Iris Jain. London & New York: Routledge.
- Haapalainen, Riikka. 2018. "Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa taiteessa 1980–2011." [The everyday life of utopias: Sites for participation and transformation in modern art 1980–2011]. PhD diss., University of Helsinki.
- Heddon, Deirdre. 2008. *Autobiography and performance*. Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hildreth, R. W. 2011. "What good is growth? Reconsidering Dewey on the ends of education." *Education & Culture*, 27(2), 28–47.
- Johnson, Mark. 2017. *Embodied mind, meaning and reason: How our bodies give rise to understanding*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Johnson, Mark. 2018. *The aesthetics of meaning and thought: The bodily roots of philosophy, science, morality, and art*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Luntley, Michael. 2016. "What's the problem with Dewey?" *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 8(1), 1–72.

Pyhtilä, Marko. 2005. *Kansainväliset situationistit: Speaktaakelin kritiikki*. [Situationists International: The critique of the spectacle]. Vantaa: Like.

Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* [This, art?] Porvoo: WSOY.

Siren, Kenneth. 2018. "Twining plants & cultivating the unexpected: Disruption through contemporary theatre practices." Master's thesis, Theatre Academy of Uniarts Helsinki.

Ventola, Marjo-Riitta. 2005. "Taide etsii paikkaansa." [Art searches for its place]. In *Draamaa ja teatteria yhteisöissä* [Drama and theatre in communities], edited by Marjo-Riitta Ventola & Micke Renlund, 16–24. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Ventola, Marjo-Riitta. 2013. "Osallistava teatteri: laadukas aikalaiskonsepti." [Participatory theatre: a contemporary high-quality concept]. Licentiate's thesis, Theatre Academy of Uniarts Helsinki.

Annette Arlander, Hanna Järvinen, Tero Nauha ja Pilvi Porkola

MITEN TEHDÄ ASIOITA TUTKIMUSPÄIVILLÄ?

Katsaus "Miten tehdä asioita esityksellä?" -tutkimushankkeeseen

Nelivuotinen Suomen Akatemian rahoittama tutkimushanke *Miten tehdä asioita esityksellä? - How to do things with performance?* eli HTDTWP (2016-2020) on tätä kirjoittaessamme päätymässä. Pandemian vuoksi jouduimme peruuttamaan huhtikuulle 2020 suunnitellun päätöstapahtuman ja siirtämään sen Akatemian suostumuksella keväälle 2021. Vaikka siis saimme mahdollisuuden järjestää virallisen esityksellisen yhteenvetomme vuotta suunniteltua myöhemmin ja samalla hiukan lisääaikaa miettiä mitä on tullut tehtyä, ja vaikka ainakin yksi suomenkielinen julkaisu on vielä tekeillä, nyt on hyvä aika katsoa taaksepäin.

Tässä lyhyessä tutkimusesittelyssä¹ käymme läpi järjestämämme tutkimuspäivät, joiden kautta syntyy jonkinlainen kuva käsittelimistämme teemoista. Hankkeen moninaisista toimintamuodoista saa kuvan myös Research Catalogue -alustalle laaditusta aikajanasta, jonka ympärille erilaiset tapahtumat, julkaisut ja konferenssit on ase-

1 Tutkimushanketta olemme esitelleet muun muassa artikkelissa "Miten tehdä asioita esityksellä annetuissa (työpaja) olosuhteissa?" *Tahiti* 3/2017 <https://tahiti.journal.fi/article/view/68927> ja myös tekstissä "Miten tehdä asioita esityksellä - tutkimushanke Sao Paulossa", teoksessa Anna Thuring, Anu Koskinen ja Tuija Kokkonen (toim.) *Esitys ja toiseus*, Näyttämö ja tutkimus 7, Teatterintutkimuksen seura 2018, 204-214. <http://teats.fi/wp-content/uploads/2018/11/Näyttämö-tutkimus-7-Esitys-ja-toiseus.pdf>

teltu mindmap-tyyppiseksi rihmastoksi.² Aikajanalta löytyvät myös tutkimuspäivät kutsuineen, ohjelmineen ja muine dokumentteineen.³

Tutkimuspäivien järjestämisen keskeisenä ajatuksena oli paitsi jakaa tutkimustamme ja siihen liittyviä näkökulmia, myös kutsua koolle ihmisiä, jotka ovat kiinnostuneita samoista teemoista. Tutkimuspäivät mahdollistivat myös ulkomaisten vieraiden kutsumisen. Meille oli tärkeää, että tutkimuspäivien kutsut olivat avoimia, ja kannustimme osallistujia tarjoamaan sekä työpajoja että performansseja. Pyrimme mahdollittamaan mukaan suurimman osan tarjotuista esityksistä. Kaikki tutkimuspäivät järjestettiin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja niihin osallistuminen oli maksutonta.

Ensimmäinen järjestämämme tapahtuma oli Kick-off-seminaari, joka järjestettiin yhteistyössä Taideyliopiston Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen ja Esitystutkimuksen verkoston kanssa 4.10.2016. Kutsuimme esiintyjiksi hankkeen ohjausryhmän jäsenet Heike Romsin, Edward Scheerin, Simon O’Sullivanin ja Katve-Kaisa Kontturin. Roms ja Kontturi pääsivät paikalle henkilökohtaisesti; Scheer ja Sullivan osallistuiivat ennalta nauhoitetun materiaalin kautta. Mukaan kutsuttiin myös esityspuheenvuoroja taiteilijoilta: Esa Kirkkopelto, Kira O’Reilly, Karolina Kucia, Tuomas Laitinen, Henna-Riikka Halonen, Saara Hannula sekä Kimmo Modig esittivät hankkeen tutkijoiden ohella näkemyksensä siitä, miten tehdä asioita esityksellä. Kick-off-tapahtuman materiaaleista koostettiin *Ice-Hole* verkkojulkaisun teemanumero⁴, joka julkaistiin keväällä 2017 osana järjestämäämme kaksipäiväistä ”Accessing performance” -tapahtumaa Taideyliopiston tutkimuspaviljongissa Venetsiassa.

Hankkeen ensimmäinen varsinainen tutkimuspäivä järjestettiin 8.11.2017 otsikolla ”How are Things Done, Produced or Effected with Performance?” eli Miten esityksellä tehdään, mitä sillä tuotetaan, tai aiheutetaan? Pääpuhujaksi kutsuttiin esitysteoreetikko Bojana Cvejić, yhteistyössä Liikkeellä Marraskuussa -festivaai-

2 Aikajana RC-alustalla: <https://www.researchcatalogue.net/view/281037/281038>

3 Huomioita tutkimuksen kulusta löytyy myös blogistamme <https://howtodothingswithperformance.wordpress.com/>

4 *Ice-Hole* numero 6. <https://icehole.fi/issue-6/>

lin kanssa, ja alustuksia pyydettiin avoimella kutsulla. Kutsussa kerroimme myös suunnitteilla olevasta, toimittamastamme teemanumerosta *Ruukku*-julkaisuun. Ohjelmassa kuultiin Cvejićin luennon "Imagining and Feigning" ja hankkeen tutkijoiden lisäksi alustukset Mieko Kannolta, Elina Seyeltä, Lea Kantoselta, Susanna Hastilta, Elisabeth Belgranolta, Niko Weardenilta sekä Katariina Nummiselta opiskelijoineen. Osa näistä ilmestyi vertaisarvioituina teksteinä toimittamassamme *Ruukku*-julkaisun numerossa 11.⁵

Toinen tutkimuspäivä järjestettiin keväällä 2.3.2018. Tällä kertaa keskityimme kysymykseen esityksen materiaalisuudesta otsikolla "Materiality of and in Performance". Tapahtuman pääpuhujana oli filosofi ja taiteen teoreetikko Rick Dolphijn, jonka aiheena oli "How Art Objects". Kutsussa keskityimme esityksen materiaalisuuteen ja leikittelimme englannin kielen 'matter' -sanon monilla merkityksillä: "What is the matter of performance? What is the matter with performance? What matters in performance?" (eli Mikä on esityksen aines? Mikä esityksessä on 'vikana'? Mikä esityksessä on tärkeää?) Puhujina ja esiintyjinä tutkimuspäivään osallistuivat hankkeen jäsenten lisäksi Pauliina Hulkko, Mirko Nikolic, Jaana Laakkonen, Max McBride, Julia Adzuki, Jay Mar Albaos, Olga Spyropolou sekä Christiana Bissett ja Josh Widera.

Kolmannessa tutkimuspäivässämme keskityimme esityksen ja pedagogiikan kysymyksiin "Performance Pedagogy" -seminaarissa 16.11.2018. Pääpuhujana oli esitystutkija Gavin Butt, joka puhui otsikolla "Being in a Band: Performance Art and Pedagogy After 'the Sixties'". Kutsussa kysyimme, mitkä ovat esityksen pedagogiset ulottuvuudet: vaikka luennot ja demonstraatiot ovat itsessään esityksiä, millaista on esityksen ja performanssitaitteen pedagogia? Mitä esityksellä tai esityksessä voi tehdä opetustilanteessa ja mitä pedagogiikka puolestaan voisi antaa esityskäytännöille? Jos esitys on oppimisen paikka, millä tavoin oppiminen esityksessä tapahtuu? Mitä me esityksessä opimme? Hankkeen jäsenten lisäksi päivän alustajina toimivat Hanna Korsberg, Marianne Knudsen, Denise Ziegler, Marija Griniuk, Mikko Snellman, Tone Pernille Osten, Veronica Cordova de la Rosa sekä Tuomas Laitinen.

5 *Ruukku* 11 "How to do things with performance?" <http://ruukku-journal.fi/issues/11>

Neljänneksi kysymykseksi nostimme esiin feminismin. ”Performance and Feminism” -tutkimuspäivässä 20.3.2019 pääpuhujana oli Iris van der Tuin otsikolla ”Doing feminist research in the algorithmic condition”. Kutsussa totesimme, että feministisillä esityksillä on pitkä historia. Paitsi että feministinen teoretisointi Mary Wollstonecraftista ja Alexandra Kollontaista intersektionaalisuuteen on ollut keskeistä epistemologian kritiikin ja utooppisen ajattelun kannalta, myös feministiset performanssit Carolee Schneemannista ja Valie Exportista omaelämäkerrallisiin eleisiin ja Me Too -kampanjaan ovat muokanneet, mitä esitys voi olla. Kysyimme, millä muilla tavoin feminismiä nykyisin esitetään ja miten se vaikuttaa esitystaiteessa. Hankkeen tutkijoiden lisäksi kutsuun vastasivat Tanja Tiekso, Zhenya Mukha, Katie Lee Dunbar, Elina Saloranta, Minna Harri, Lim Paik Yin, Kim Modig ja Marina Valle Noronha, Amble Skuse, Louise Vind Nielsen, Grace & Grace sekä CRI-ryhmä (Teresa Albor, Lara Bufford, Moa Johansson).

Viidentenä tutkimuspäivänä ”Performance of/in/as an Institution” 1.11.2019 paneuduimme esitysten ja instituutioiden suhteeseen. Esityksiä luodaan instituutioissa, jotka ovat vaihtelevassa määrin esityksille omistettuja tai niille soveltuvia. Instituutiot myös panevat toimeen ja siten esittävät omia esityksiä koskevia politiikkojaan ja strategioitaan. Esitys tai performanssi on itsessään instituutio. Aiheesta johtuen yksittäisen puhujavieraan kutsuminen tuntui väärältä, ja päädyimme järjestämään päivän pyytämällä kukin mukaan keskustelukumppaneitamme sekä kutsumalla yleisön mukaan kommentoimaan näitä julkisia keskusteluja. Hanna Järvinen ja Jana Unmüsig keskustelivat otsikolla ”Critical Choreographies of Art Institutions”; Pilvi Porkola, Suvi Salmenniemi ja Mari Toivanen puhuivat aiheesta ”Political Imagination and Alternative Futures”; Tero Nauha ja Jussi Koitela vaihtoivat ajatuksia ”Exercising Hospitality” otsikon alla; ja Annette Arlander keskusteli Kira O’Reillyn kanssa aiheesta ”Performance with Non-Human Others.”

Viimeiseksi tutkimustapahtumaksi, joka kulkee työnimellä ”Grande Finale”, olemme suunnitelleet installaatiota, joka kokoaa yhteen viimeisen neljän vuoden aikana kertynyttä materiaalia. Näyttelyn yhteydessä järjestämme seminaarin, johon olemme kutsuneet puhujiksi ohjausryhmän lisäksi joukon taiteilijoita Kick-off-seminaarin tapaan. Vaikka pandemia aiheutti tapahtuman peruuntumisen keväällä 2020, tar-

koituksenamme on edelleen järjestää se keväällä, 6.-8.5.2021. Neljän vuoden yhteinen matka taiteellisen tutkimuksen parissa on osoittanut, että esityksellä selvästikin voi tehdä paljon ja haluamme jakaa näitä kokemuksia ja tuotoksia yhdessä kollegoidemme kanssa.

Kokemuksiamme nimenomaan edellä mainituista tutkimuspäivistä, niiden kohokohdista ja niistä mieleen jääneistä kysymyksistä olemme poh-
tineet myös erillisessä podcastissa, joka löytyy *HTDTWP*-blogin kaut-
ta. [https://howtothingswithperformance.wordpress.com/2020/10/02/
tutkimuspaiivat-podcast-osa-5/](https://howtothingswithperformance.wordpress.com/2020/10/02/tutkimuspaiivat-podcast-osa-5/)

Hanna Korsberg

SUOMEN JA VIRON KULTTUURI - JA TEATTERISUHTEET

Koneen Säätiöllä käynnistyi 2016 Suomen muuttuvat naapuruu-
det -ohjelma, jonka ensimmäinen teemahaku oli Lähinaapurit.
Helsingin ja Tarton yliopistojen välillä on ollut pitkään
jatkunutta yhteisyyttä ja tämän teemahaun kautta saimme rahoituksen
kulttuuri- ja teatterisuhteita käsittelevälle tutkimukselle. Suomen
ja Viron kulttuuri- ja teatterisuhteet -tutkimushanke tarkasteli
naapuruutta esittävien taiteiden kautta. Suomen ja Viron teatteri-
suhteilla on pitkät perinteet, teatteriyhteydet Virosta tai Venäjän
Baltian provinseista Suomeen olivat vilkkaita jo 1800-luvun alus-
sa, vaikka varsinaiset teatteriyhteydet alkoivatkin vasta 1800- ja
1900-lukujen vaihteessa. Lähtökohtana oli, että aikaansa sidottuna
taiteena teatterin avulla on mahdollisuus tarkastella kunkin ajan men-
taliteetteja. Yksittäisten taiteilijoiden vierailuina tai pidempinä
työskentelyjaksoina käynnistyneet teatteriyhteydet saivat viralli-
sempaa muotoa kummankin maan itsenäistyttyä. 1930-luvulla tapahtuneet
Kansallisteatterin ja Estonia-teatterin vierailut olivat näyttävästi
osa vastikään itsenäistyneiden maiden kulttuuridiplomatiaa. Kult-
tuuri- ja teatterisuhteet eivät katkenneet Viron ollessa osa Neuvos-
toliittoa, vaan yhteyksiä pidettiin yllä yksittäisten taitelijoiden
verkostojen kautta.

Yhteisöllinen ja aina julkinen teatteritaide osoittautui erittäin
kiinnostavaksi kanavaksi tarkastella naapuruutta, ja siihen liit-
tyviä yhteisiä piirteitä ja eroja. Transnationaalit vaikutteet ovat
aina olleet merkittävä osa näyttämötaidetta. Näyttämöllä esitetty on
aina ollut pyrkimys esittää/näyttää joku tietynlaisena ja esitysten

kautta on ollut mahdollista tarkastella kansakunnan omaa itseymmärrystä. Teatteri on tarjonnut myös väylän valtavirrasta poikkeamiseen. Tutkimushankkeen erityispiirre oli transnationaali näkökulma, jossa kulttuuri- ja teatterisuhteita tarkasteltiin sekä Suomesta että Virosta käsin, mikä mahdollisti ristivalotuksen ja mahdolliset ristiriitaiset tulkinnat.

Hankkeessa työskentelivät Helsingin yliopiston tutkijoista dosentti Mikko-Olavi Seppälä, FT Riikka Korppi-Tommola ja FT Julia Pajunen sekä Tarton yliopistosta professori Anneli Saro, joka oli myös hankkeen varajohtaja, dosentti Luule Epner ja teatteriohjaaja Taago Tubin. Osa hankkeen tutkijoista aloitti tutkimuskautensa heti vuoden 2017 alussa, osa aiemmista sitoumuksistaan johtuen vasta myöhemmin. Johdin tutkimushanketta ja osallistuin tutkimukseen osana työtäni Helsingin yliopistossa. Hankkeen tutkimustapaamisiin ja yhteiseen julkaisuun osallistuivat professori Pirkko Koski ja dosentti, yliopistonlehtori Johanna Laakkonen osana omaa tutkimustoimintaansa ilman hankkeesta saatua rahoitusta.

Yksittäiset tutkimukset käsittelivät teatteriesitysten ja taiteilijoiden vierailuja sekä virolaista näytelmäkirjallisuutta Suomessa ja suomalaista näytelmäkirjallisuutta Virossa. Tutkimushankkeen tavoitteena oli kirjoittaa yhteinen aiheen kattava artikkelikokoelma, joka ilmestyisi sekä suomeksi että viroksi, sekä julkaista erillisiä artikkeleita. Tutkimushankkeen teemasta on tulossa myös teemanumero "Transnational Influences" julkaisussa *Nordic Theatre Studies* Vol 32 No 2 (2020), jonka toimitan yhdessä Anneli Saron ja Mikko-Olavi Seppälän kanssa. Hankkeen tutkijat kirjoittivat yhteensä noin kaksikymmentä tutkimusartikkelia, jotka kaikki ovat vertaisarvioituja. Erilaisista julkaisuaikatauluista johtuen osa on jo ilmestynyt, mutta osa ilmestyy vasta vuoden 2020 lopulla tai vuonna 2021.

Tutkimushankkeessa järjestettiin useita paikallisten tutkijoiden tapaamisia sekä Helsingissä että Tartossa. Koko tutkimusryhmän yhteiset tutkijatapaamiset pidettiin Tallinnassa Suomen Viron-instituutissa 24.-25.11.2017 ja Tarton yliopistossa 21.-23.9.2018. Teatterintutkimuksen seuran kanssa yhteistyössä järjestettiin kevätpäivä 24.5.2018 teemalla "Suomi ja naapurimaat - esittävät taiteet ja kohtaamisen haasteet CASE: Suomi - Viro 100 v." Hankkeen tutkijat osallistuivat myös useisiin kansainvälisiin kongresseihin,

tärkeimpinä tutkimusteemoista kuratoitu paneeli "Theatre from the Other Side Estonia-Finland" EASTAP:n (European Association for the study of theatre and performance) ensimmäisessä kongressissa Pariisissa 26.10.2018 sekä hankkeen järjestämä kongressi "Transnational Influences: Theatrical Interactivity in the Nordic/Baltic Region" 20.-22.3.2019. Jälkimmäisen Scientific Boardissa olivat hankkeen tutkijoiden Korsbergin, Saron ja Seppälän lisäksi professori Steve Wilmer (Trinity College Dublin) ja post doc -tutkija Magnus Thor Thorbergsson (University of Iceland).

**Aino Kukkonen, Johanna Laakkonen, Raisa Rauhamaa,
Heta Reitala ja Joanna Weckman**

BALETIN JÄLJILLÄ

Suomen Kansallisbaletti täyttää 100 vuotta vuonna 2022, mutta baletista Suomessa on kirjoitettu hämmästyttävän vähän. Työnimellä *Kansallisbaletti100* kulkevassa tietokirjahankkeessa kymmenen toimittajaa ja tutkijaa tarkastelee baletin historiaa ja nykypäivää lähtökohtinaan kansainvälisyys ja taiteidenvälisyys. Esittelemme tässä artikkelissa vielä keskeneräistä projektia, tarkastelemme käyttämiämme lähteitä ja sitä, miten eri tavoin tutkija ja toimittaja voivat lähestyä aihettaan.

Projektin kuluessa olemme pohtineet paljon sitä, miten kirjoittamme pitkän ajanjakson kattavaa tietokirjaa ilman, että voimme nojata aiempaan tutkimukseen. Kansallisbaletin historiaa 1922-1972 ovat käsitelleet tanssikriitikot Raoul af Hällström ja Irma Vienola-Lindfors (1981) ja tanssikriitikko Auli Räsänen on kirjoittanut Jorma Uotisen ensimmäisestä baletinjohtajakaudesta (1995). Aiemman kirjallisuuden vähyys on kirjoittajille haaste, mutta samalla se korostaa hankkeen merkityksellisyyttä. On korkea aika tarttua baletin kiinnostavaan menneisyyteen.

Kansainvälisyys, eli taiteilijoiden ja kehollisten vaikutteiden liikkuvuus sekä valtioiden rajat ylittävä taiteilijoiden ja instituutioiden välinen yhteistyö, nousi tärkeäksi teemaksi jo projektin suunnitteluvaiheessa. Yhtenä kirjan artikkeleita yhdistävänä kysymyksenä on, minkälaiset kansalliset ja transnationaaliset risteymät ovat muovanneet balettia Suomessa eri aikoina. Vaikutteita balettiin on tullut niin idästä kuin lännestä. Suomen Kansallisbaletti on tehnyt paljon ulkomaanvierailuja, suomalaiset tanssijat ja koreografit

ovat opiskelleet ulkomailla ja täällä on työskennellyt ja vierailnut lukuisia tanssin tekijöitä.

Kansainvälisyyden rinnalla toinen näkökulmamme on taiteidenvälisyys, ja Suomen Kansallisbaletin historia näyttäytyy osana Suomen kulttuurihistoriaa. Tanssiesitys on useimmiten monitaiteinen tapahtuma, johon kytkeytyy säveltäjien, muusikoiden, lavastajien, kuvataiteilijoiden, puku-, valo- ja äänisuunnittelijoiden työtä. Lavastuksen ja pukusuunnittelun vaiheita käsitellään omissa artikkeleissaan ja lisäksi suomalaisille balettisävellyksille on kirjassa oma osionsa.

Aineistohaasteita

Tarvitaanko suurelle yleisölle kohdistetussa tietokirjassa lähdeviitteitä? Karkottaako viitteiden käyttö niin sanotun maallikkolukijan? Koska aiempaa kirjallisuutta aiheesta, tutkimuksesta puhumatta, on vain kourallinen, lähteiden merkitseminen tuntui heti alusta alkaen tarpeelliselta. Artikkeleita varten on käyty läpi aiemmin julkaisemattomia aineistoja, kuten pöytäkirjoja, kirjeenvaihtoa, käsiohjelmia, valokuvia. Lisäksi on haastateltu taiteilijoita. Tämän materiaalin pohjalta kirjoittaminen ilman lähteiden dokumentointia ei tuntunut mielekkäältä. Olemme päätyneet jossain määrin kevennettyyn ratkaisuun, joka lienee tyypillinen tutkimusperustaisille tietokirjoille. Dokumentoimme arkistolähteet ja käytettyyn kirjallisuuteen viitataan asianmukaisesti. Ratkaisu toivottavasti mahdollistaa kirjan käytön myös opetuksessa ja tutkimuksessa.

Eri lähdetyyppit korostuvat eri aikoina, ja sanomalehtikritiikin murros näkyy myös aineistossamme. Kritiikkien ja kriitikoiden määrä vähenee mitä lähemmäs nykyhetkeä tullaan. Toiminnan ensimmäisinä vuosikymmeninä Helsingissä ilmestyi useita suomen- ja ruotsinkielisiä sanomalehtiä, joissa julkaistiin kritiikkien lisäksi myös muita balettia ja sen tanssijoita koskevia uutisia, skandaaleja unohtamatta. Tärkeimmät tapahtumat uutisoitiin myös maakuntien sanomalehdissä. 2000-luvulla edes täällä vierailevat maailmankuulut koreografit eivät saa tilaa vielä ilmestyvien harvojen sanomalehtien kulttuuri-osastoissa ja baletti on lähes kadonnut sanomalehdistä. Taiteilijat

nousevat julkisuuteen henkilökohtaisten asioiden ja yksityiselämänsä takia, ja taiteen sisältökysymykset jäävät taka-alalle. Tutkimuksen lähdepohja kapenee nykyhetkeä lähestyttäessä, ja kirjoittajien omat katsomiskokemukset, esitystaltioinnit ja haastattelujen merkitys lähdeaineistona korostuvat. Sanomalehdistössä uutta nuorta lukijakuntaa koskiskeleva populaarikulttuurin nousu on syönyt tilaa kentiesliian elitistiseksi ja vanhahtavaksi koetulta taidetanssilta.

Balettikriitikoiden joukko on ollut Suomessa pieni. Osa heistä on ollut yleistöimittäjia, ja joskus asialla ovat olleet musiikkikirjoittajat, joiden päähuomio on kiinnittynyt enemmän siihen, mitä orkesterimontusta kuuluu kuin siihen, mitä näyttämöllä näkyy. Tässä tilanteessa harvojen asiantuntijakirjoittajien näkemykset saavat helposti suuren painoarvon jälkikäteen tehdyissä tulkinnoissa. Esimerkiksi Raoul af Hällström (1899-1975) kirjoitti ahkerasti arvioita, mutta ei epäröinyt esittää näin jälkikäteen kohtuuttomalta tuntuvaa kritiikkiä. Hän kirjoitti baletin vaiheista myös kirjoissa *Siivekkäät jalat* (1945) ja *Suomen Kansallisbaletti 1922-1972* (1981), joista jälkimmäinen perustuu osin hänen aiemmille kritiikeilleen, tosin sitä ei ole tekstissä osoitettu. Tutkijan tehtäväksi jää puntaroida eri lähteiden välisiä eroja, pohtia mahdollisia syitä eriäville mielipiteille ja luoda uusia tulkintoja. Myöhemmin merkittävä tanssin tallentaja oli *Uudessa Suomessa* ja sittemmin *Helsingin Sanomissa* työskennellyt kriitikko Auli Räsänen (1944-2016), joka kommentoi asiantuntevasti myös musiikkia.

Kuvat lähteinä

Valokuvat ovat keskeistä lähdeaineistoamme. Ne antavat tietoa teoksista, taiteilijoista ja toimintaympäristöstä niin tanssin, lavastuksen kuin pukujen tutkijalle. Vaikka suurin osa Kansallisoopperan baletin varhaisista valokuvista (niin sanotut albumikuvat) on jo skannattu ja sähköisesti tutkijoiden saatavilla, on silti selattava läpi niin sanotut irtokuvat, joita löytyy osasta teoksia. Olisiko siellä jotain, mitä ei ole aiemmin käytetty? Kun saatavilla olevia kuvia vertaa julkaistuihin kuviin, voi todeta, että sattuman osuus valokuvien säilymisessä on ilmeistä.

Projektin yhteydessä käymme läpi muitakin kuva-arkistoja, sillä aiempina vuosikymmeninä arkistotyö ei ollut Kansallisoopperan kaltaisen organisaation perustoimintaa, eikä siihen kiinnitetty huomiota. Joskus myös valokuvaajan omista arkistoista saattaa olla apua: esimerkiksi 1950-luvulla kuvanneen Taisto Tuomen negatiiviarkisto, joka sijaitsee Valokuvataiteen museossa. Myös muutamien varhaisten tanssijoiden omista henkilöarkistoista Teatterimuseossa on ollut apua.

Etenkin skenografiaa tutkittaessa kuva-aineisto - valokuvat, lavastus- ja pukuluonnokset - on olennaista, sillä kirjallisia julkaisuja lähteitä, kuten muistelmia, sanomalehtiartikkeleita ja vaikkapa kritiikkiviittauksia on vähän. Baletin historiaa ei ole aiemmin tutkittu skenografian näkökulmasta alkuperäisiä arkistolähteitä hyväksikäyttäen, joten aiempia tutkimusjulkaisujakaan ei ole. Lavastus- ja pukuluonnosten avulla on ollut mahdollista tarkastella niin yksittäisten suunnittelijoiden kuin kokonaisen aikakauden estetiikkaan liittyviä ratkaisuja.

Taiteenlajeista tanssi on aina ollut yksi kansainvälisimmistä, ja koreografioiden ohella myös teosten visuaaliset ratkaisut ovat ajoittain siirtyneet maasta toiseen. Mielenkiintoista onkin ollut tarkastella kotimaisten esitysten suhdetta ulkomaisiin esikuviinsa ja aikakausittain vaihtelevia syitä valmiiden visualisointien käyttämiseen. Aineistosta voi myös havaita, kuinka kotimaiset kantoesitykset varta vasten sävellettyine musiikkeineen ovat ajoittain innoittaneet skenografeja rohkeisiin visualisointeihin.

Vertaamalla puku- ja lavastusluonnoksia esitysvideoihin on voitu seurata teosten suunnitteluprosesseja, ja valokuvien avulla on pystytty todentamaan pitkäaikaisia skenografisia ratkaisuja. Mitä kaukaisempaa menneisyyttä tarkastellaan, sitä vähemmän kuva-aineistoa on tarjolla. Valokuvien määrä ja kuvaamisen kohteet tuovat näkyviin myös aikakauden arvot ja sen, kenen työtä pidettiin dokumentoimisen arvoisena. Esimerkiksi puvuston tiloista, työskentelystä ja työntekijöistä ei tiettävästi ole työnantajan toimesta otettu valokuvia ennen 1950-lukua. Tämänkin jälkeen valokuvia otettiin vähän, eikä suurinta osaa ole digitoitu ja siten luetteloitu.

Kirjaprojektin aikana valokuvissa esiintyviä henkilöitä on tunnistettu ja aiempia vääriä tunnistuksia korjattu. Vaikka Oopperalla on oma arkisto ja asiantunteva arkistotyöntekijä, arkistointikäy-

tännöt ovat palvelleet ensisijaisesti taidelaitoksen omaa tiedottamista ja teosaineistojen säilyttämistä, eivät tutkimustyötä, kuten museokontekstissa. Aineistoa on runsaasti, mutta se ei ole niin yksityiskohtaisesti luetteloitu, digitoitu ja saavutettavissa kuin tieto-organisaatioissa. Tämä asettaa tutkimustyön ajankäytölle omat haasteensa.

Tärkeää, mutta yleensä harvoin käytettyä aineistoa ovat esiintyjien säilyneet puvut, joita on tutkittu tämän projektin yhteydessä Teatterimuseon kokoelmissa. Kirjallisen ja kuva-aineiston jäädessä vähäiseksi pukuaineisto on antanut vastauksia tai lisävalotusta esimerkiksi kierrätys- ja materiaalikäytäntöjen selvittämiseen. Koska suurin osa valokuvista on mustavalkoisia, säilyneet puvut ovat myös antaneet vinkkejä esitysten lopullisesta värimaailmasta.

Elävistä lähteistä sekä toimittajien ja tutkijoiden yhteistyöstä

Vaikka lähteet ohenevat, niin lähihistoriaan tultaessa kirjoittajalla on yksi lyömätön lähde käytössään: elävät kokijat. Kansallisbaletin kohdalla se tarkoittaa johtajia, koreografeja ja itse lopputuloksen toteuttajia, tanssijoita. Heiltä harvemmin kysytään mitään, vaikka painetta sanomiseen tuntuu olevan jokaisella haastatellulla. Heistä jokaisella on myös oma totuutensa, omat käsityksensä tapahtumien kulusta ja niiden merkityksestä. Kirjoittajan osaksi koituu lopullinen vastuu rakentaa kaikesta kuulemastaan tasapuolisuuteen pyrkivä kokonaiskuva siitä, miten eri intohimot, pettymykset ja voitot kunkin kertomuksessa sulautetaan osaksi suurta tarinaa baletin maailmasta.

Haastatteluissa pelkkä sanallinen tallenteen litterointi on vain osa totuutta. Tilanteessa tulee ymmärtää myös se mitä ei sanota, mistä haastateltava haluaa vaieta. On aistittava kehonkielen muutokset, tauot, ja uskallettava tönä kohdetta mukavuusalueensa ulkopuolelle, kysyä ne hankalat kysymykset. Vasta kaikesta tästä syntyy mielikuva, jonka alta ”totuus” alkaa paljastaa itseään.

Näin suuressa tietokirjahankkeessa on kaksi pyrkimystä: luoda historiallisesti pätevä kokonaisuus, josta tuleville tutkijoille riittää ammennettavaa ja esittää asiat niin eloisesti, että myös

suuri lukeva yleisö jaksaa teokseen perehtyä. Kahtiajako ilmenee myös kirjoittajakunnassa, joista osa on akateemisia tutkijoita, osa baletin asiantuntijoina meritoituneita toimittajia.

Eroja artikkeleiden tekotavassa löytyy. Siinä missä tutkijat vaativat itseltään ja toisiltaan millintarkkoja pikkutietoja, varmoja lähdeviitteitä ja loppuun asti punnittuja sanavalintoja, toimittaja alkaa ensi töikseen etsiä materiaalin seasta kokonaiskuvaa, jonka ympärille detaljit loksahdelevat. Toimittaja on tottunut tekemään työtään usein nopealla sykkeellä, kun taas tutkija tuntuu hyväksyvän sen, että välillä on pidettävä luova tauko ja sitten jälleen jatkettava kohteen syventämistä. Toimittaja joutuu hyväksymään ennalta annetun hetken, jolloin lähetä-nappia on vain painettava, vaikka hiomisen varaa olisi ollut, tutkijalle sellaiseen paineeseen alistuminen näyttää lähes mahdottomalta.

Eri työtavat näkynevät myös lopputuloksessa, ja ne toivottavasti luovat kokonaisuuteen sitä moniäänisyyttä, joka lisää teoksen kiinnostavuutta, sekä tutkijoille että suurelle baletista kiinnostuneelle yleisölle.

Hankkeen kirjoittajista Riikka Korppi-Tommola, Aino Kukkonen, Johanna Laakkonen, Jukka O. Miettinen, Raisa Rauhamaa ja Tiina Suhonen kirjoittavat tanssista, Harri Kuusisaari ja Eero Hämeenniemi musiikista, Heta Reitala lavastustaitteesta ja Joanna Weckman puvuista. Hanketta ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahasto, Jenny ja Antti Wihurin Rahasto, Niilo Helanderin säätiö ja Olga ja Vilho Linnamon säätiö. Kirja ilmestyy syksyllä 2021 ja sen kustantaa Karisto.

KIRJA- ARVIOT

Hanna Suutela

Mikko-Olavi Seppälä

Pentti Paavolainen

Saara Moisio

Hanna Suutela

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ PENTTI PAAVOLAISEN JÄTTILÄISURAKKANA

PENTTI PAAVOLAINEN: NUORI BERGBOM.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ I 1843–1872.

Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 43,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2014.

PENTTI PAAVOLAINEN: ARKADIAN ARKI.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ II 1872–1887.

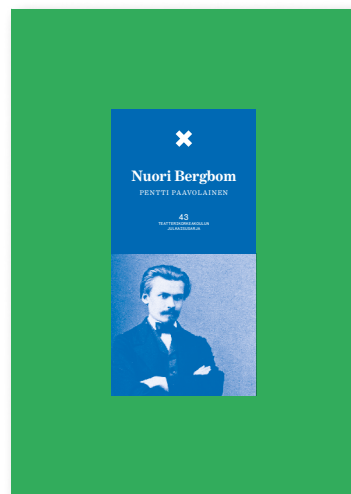
Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 51,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2016.

PENTTI PAAVOLAINEN: KRIISIT JA KAIPUU.

KAARLO BERGBOMIN ELÄMÄ JA TYÖ III 1888–1906.

Teatterikorkeakoulun julkaisu-sarja 64,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2019.

Filosofian tohtori, teatteritieteen dosentti Pentti Paavolaisen kirjoittaman Kaarlo Bergbom-elämäkerran ensimmäinen osa *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I 1843-1872* ilmestyi vuonna 2014. Toinen osa, *Arkadian arki. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ II 1872-1887* näki päivänvalon vuonna 2016 ja viimeinen osa *Kriisit ja kaipuu. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ III 1888-1906* julkaistiin vuonna 2019. Kiitos sen, että teokset ovat kaikki heti olleet vapaasti luettavissa myös verkossa, trilogia on jo ehtinyt vaikuttaa teatterin- ja historiantutkijoihin, teatterintekijöihin ja -harrastajiin laajemminkin kuin teatterihistorian opetuksen kautta. Paavolaisen tutkimustyön vaikutusta voi nyt jo olla tunnistavanaan



myös sellaisissa näyttämöteoksissa kuin Seppo Parkkisen kirjoittama ja Kaisa Korhosen Kansallisteatteriin ohjaama *Canth* (2016) tai Juha Hurmeen KOM-teatteriin kirjoittama ja ohjaama *Making of Lea* (2019). Pentti Paavolaisen tässä tutkimustyössä kerryttämällä asiantuntemuksella on ollut merkitystä myös SKS:n Aleksis Kiven tuotannon kriittisten editioiden toimittamistyössä.

On kiistatonta, että Paavolaisen trilogia on sekä paikannut teatterihistoriallisessa yleissivistyksessämme olleita aukkoja että tavallaan herättänyt teatterialalla uudestaan kokonaiseen aikakauteen kohdistuvan kiinnostuksen ja tietoisuuden. Samoin on selvää, että teoskokonaisuus on jatkossakin paitsi teatterin ja kirjallisuuden, myös fennomanian ja kulttuurin historian tutkijoille ohittamaton lähde. *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I-III* on kuitenkin elämäkertakirjoittamisen problematiikasta tietoisin tutkijan työ. Teos ei mielestäni laajuudestaan ja kertojantyylistään huolimatta pyri luomaan aukotonta tulkintaa tutkimuskohteestaan, pikemminkin se on niin yksityiskohtainen, että se kannustaa tutkimaan aihepiiriä ja sen lähimaastoa lisää.

Mammuttimaisen kokonaisuuden ensimmäinen osa käsittää 715, toinen osa 623 ja kolmas osa 732 sivua. Yhteensä kyseessä on siis yli kahdentuhannen sivun kuvaus Suomalaisen Teatterin, myöhemmin Suomen Kansallisteatterin ensimmäisen johtajan Kaarlo Bergbomin 63 vuotta kestäneestä elämästä. Tähän massiivisuuteen ja yksityiskohtaisuuteen liittyvät teoksen suurimmat ansiot, mutta myös sen suurimmat haasteet. On aivan selvää, ettei kukaan toinen tutkija Suomessa ole kammannut Bergbomia tai Bergbomien perustamaa teatteria koskevaa arkistoa materiaalia näin laajalti, saati näin tarkkaan ja yksityiskohtaisesti evidenssiä julkaisten. Teos on yltäkylläinen ja antelias tarjotessaan lukijan tutkittavaksi runsaan päätekstin lisäksi satoja ja taas satoja kiinnostavia alaviitteitä tarkasti merkittyine lähteineen. Työn määrä on ollut käsittämättömän suuri, työn eetos syvästi kunnioitettava ja tutkijan sitkeys ja keskittymiskyky ihailtavaa.

Pentti Paavolaisen tunnetusti laaja yleissivistys ja asiantuntemus teatterintutkijana on tietysti luonut hyvän pohjan aiheen käsittelemiseen, mutta teoksessa konkretisoituvat hyvät aineistonkeruutaidot ja kyky suurten kokonaisuuksien mielessä pitämiseen. Paavolainen summaa suvereenisti historiallisia tapahtumia Bergbomin elämänuran taustalla ja oivaltaa nopeasti myös uusia yhteyksiä teatteritai-

teen esimerkkien ja yhteiskunnallisten tilanteiden välillä. Hänen dramaturgintaitonsa tulevat näkyviin teosesittelyissä ja niiden analyseissä, sekä siinä, miten eloisasti teosta rytmittävät alkukielilleen jätetyt kirjesitaatit. Pentti Paavolainen on hyvä kertoja. Tekstin innostunut perussävy saa pohtimaan, onkohan työtapana ollut kirjoittaa päivän arkistolöydöt auki aina saman tien, myöhemmin tekstiä täydentäen ja korjaten. Kertomuksen sävy ja tyyli on kautta kahdentuhannen sivun hämmästyttävän yhtenäinen.

Tässä vaiheessa tämän arvion lukemista tohtori, dosentti Paavolainen varmaan kuitenkin lausuu kulumiaan kohottaen: ”Mutta?” Teossarjasta ei montaa kriittistä arviota vielä ole ilmestynyt ja kun se itse useampia sellaisia lähteilleen ja edeltäjilleen esittää, haasteeseen täytyy yrittää vastata, vaikka tila ei moneen yksityiskohtaan salli tarttua.

Työ on voitu tehdä nyky-yliopiston Jufo-vaatimuksista vapaana tutkimuksena, mutta voidaan todeta, että artikkeleiksi tai erityiskysymyksiä käsitteleviksi kirjoiksi kirjoitettuna saman aineiston julkaiseminen olisi tuottanut todella pitkän julkaisuluettelon, ehkä kokonaisen uran mittaisen. Tuo lista ei olisi tarjonnut samaa oppimiskokemusta kuin valittu rakenne, saati dokumenttia tehdystä tutkimustyöstä kokonaisuutena. Tietynasteisen yleistajuisuuden eli saavutettavuuden lisäksi tässä on perinteisten humanististen monografioiden hyvä puoli, samoin siinä, että ne voivat itse tavallaan konservoida aineistoa näkyviin tuleville tutkijapolville.

Toisen työtavan kiistaton etu olisi kuitenkin ollut siinä, että artikkeleiksi tai luvuiksi tiivistäminen olisi pakottanut kirjoittajan valitsemaan teoreettisia erityiskysymyksiä tai muita näkökulmia aineiston nostamiin kysymyksiin vastaamiseksi. Kaikkea olisi pitänyt rajata, dramatisoida ja abstrahoida - mutta työtapa olisikin sitten todennäköisesti asettunut kehittämään ensisijaisesti jotakin teoreettista keskustelua Bergbomiin ja hänen aikaansa tutustumisen sijaan. Tällainen työ ei ole myöhäistä teoskokonaisuuden ilmestymisen jälkeenkään, etenkin vierailta kielillä. Pidän kuitenkin tehtyä valintaa perusteltuna, näkökulmat eivät nimittäin jää implisiittisiksi vaan teos tuntuu pitkin matkaa keskustelevan aineiston ja lukijansa kanssa.

Mikäli kyseessä olisi ollut esimerkiksi vitöskirjan kaltainen tutkimus, kirjoitusprosessin viimeisiä vaiheita olisi todennäköisesti

ollut ensimmäisen osan alkulukujen uudestaan kirjoittaminen ennen kokonaisuuden julkistamista. Viisivuotisessakin tutkimustyössä tapahtuu paljon, saati vuosikymmenessä. Uuteen aineistoon perehtyminen tuottaa väistämättä oivalluksia, jotka tilaa saadessaan voisivat siirtää tutkimuksen painopistettä tai jopa muuttaa kysymyksenasettelua toiseen kohtaan. Tässä teoksessa suuri ratkaisu on kuitenkin tehty jo rajauksessa *Kaarlo Bergbomin elämä ja työ*. Kirjoittaja on aavistanut tulevan ongelman, teoksen sivumäärän kasvamisen. Tavoite on perinteinen, elämän ja työn kattava kuvaus, joka toki pyrkii rön-syämään hieman sivuunkin kiinnostavien lisätietojen ja erityisesti henkilöiden perässä, mutta säilyttää linjansa.

Varsinaisena kritiikkinä voidaan kuitenkin todeta muutamia seikkoja. Ensimmäisen osan varhain kirjoitettu alkupuoli sisältää aluluvut Kaarlo Bergbom-tutkimuksen tilanteesta noin vuonna 2014 sekä tutkijan samoihin aikoihin itselleen ottamista tehtävistä. Kun tämä alku rakentuu tavallaan pitkospuiksi koko trilogialle, se saa lukijan odottamaan kolmannen osan päättyessä jonkinlaista tutkimuskokemuksen sulkevaa reflektiota suhteessa samoihin kysymyksiin. Tätä korostaa se, että teoksen toinen osa saa hyvin lyhyen johdannon, jossa lähinnä kerrataan teoksen rakenne. Toki loppuluvuista ja tuloksistakin käy pitkin matkaa ilmi, kuinka tutkimus on Bergbom-tulkintaa muuttanut, mutta jokainen teoksen osista, ja erityisesti viimeinen, loppuu melko äkillisesti. Kustantajan näkökulmasta yhteenvedot eivät varmaankaan jo teoksen mitan takia ole olleet yhtä houkuttelevia kuin mikä kirjoittajan taito materiaalin pedagogiseen kertaukseen olisi ollut.

Vailla introspektiivista kommentointia teossarja ei kuitenkaan jää. Vaikka lukemisen rutiinini saa hakemaan summausta ja itsearviointia teossarjan lopusta, kolmas osa *Kriisit ja kaipuu* alkaa tutkimustehtävän eräänlaisena päivityksenä luvulla, jonka nimi on *Elämäkerroista ja etiikasta*. Tässä kolmannen osan luvussa täsmennetään ensimmäisessä osassa asetettu tutkimustehtävä, kootaan keskeisiä näkökulmia tai hypoteeseja ja asetetaan omaa työtä myös lajityypin ja tradition kontekstiin. Tämä mielestäni auttaa lukijaa käynnistymään sisäiseen keskusteluun teoksen viimeisen vaiheen kanssa. Omana kokemuksenani voin nimittäin sanoa, että kakkososa, jonka alussa tämän kaltaista jäsennyttä ei ole, pääsi oikeuksiinsa koronakeväänä, kun vallinneista olosuhteista syntyi mahdollisuus viimein lukea kaikki

kolme osaa uudelleen ja peräkkäin - kakkososa siis aidosti tarinan keskivaiheena. Teoksen *Arkadian arki* omien kansien välissä ei laajemmin pohdita sen suhdetta muihin osiin, päivitetä tutkijan siihenastista ajatteluprosessia tai anneta kakkososalta itsenäistä tavoitetta tai tehtävää. Ratkaisu teki *Arkadian arjen* lukukokemuksesta ilmestymisvuonna haastavamman kuin mitä osa sisällöllisesti olisi ansainnut.

Merkittävä avain uuteen Bergbom-tulkintaan on ollut Kaarlo Bergbomin homoseksuaalisuus, johon aiemmin on tutkimuksessa lähinnä vihjattu, mutta joka Paavolaisen löytämän aineiston valossa ei jää millään tavalla epävarmaksi asiaksi. Vaikka asiaan suhtaudutaan oman aikamme näkökulmasta, ensimmäisen ja kolmannen osan tavassa puhua asiasta on mielestäni havaittavissa jonkinlaista eroa. Paavolainen ei ota laajemmin käyttöön sukupuolentutkimuksen nykykieltä ja sanavalinnat tuntuvat välillä jännitteisiltä, mutta teoksen ilmestyminen pidemmän ajan kuluessa osissa ja työhön liittyneet lukuisat luento- ja esitelmämahdollisuudet lienevät vähentäneet tämän biografisen tiedon uutisarvoa. Lukijana en voi välttyä ajatukselta, että biografisen tutustumistyön edetessä ja tätä tietoa sivunneiden keskustelujen kautta Bergbomin homoseksuaalisuudesta kirjoittamisesta on tullut luontevampaa kuin aivan teoksen alkuluvuissa. Jossain määrin on tunnistettavissa myös niitä kohtia, joissa muiden henkilöiden, vaikkapa näyttelijättärien yksityiselämään liittyvät seikat tuntuvat tuottaneen kirjoittajassa jonkinlaista yllätysreaktiota tai asennetta henkilöihin. Sanavalinnat saattavat paikoin saada miettimään, paljonko aikalaislähteillä on ollut vaikutusta ihmiskuvauksen sävyihin, vaikka pyrkimys objektiivisuuteen onkin ilmeinen. Muutaman alaviitteessä mainitun tutkijayhteisön tallentamattoman keskustelun muistan henkilökohtaisesti toisin kuin kirjoittaja.

Paavolainen on empaattinen kertoja. Tutkimusmatkallaan hän oppii ymmärtämään tutkimuskohteensa samoin kuin monien tämän aikaistenkin, erityisesti Emelie-sisaren luonnetta ja problematiikkaa. Eriytyisen kauniisti kuvataan mielestäni Kalle Bergbomin lapsuutta ja nuoruutta, formatiivisia kehitysvaiheita käsitellään tosissaan ja vilpittömällä kiinnostuksella. Paavolaisen silmin katsottuna jo lapsi on älykäs, tunteva ja luova, ja oman ikäisensä arvokas itsessään.

Teos tekee merkittävää uudelleenluentaa suomenkielisen teatterin syntyyn liittyvistä tapahtumista, joista kertominen tähän asti on

ollut osittaista tai kirjaimellisesti jopa puolueellista. Paavolainen on nähdäkseni erityisesti hyötynyt Ilona Pikkasen väitöstutkimuksesta, joka analysoi Eliel Aspelin-Haapkyllän vuosina 1906-1910 kirjoittamaa teosta *Suomalaisen teatterin historia I-IV*. Teos tulee myös kuvanneeksi merkittävän määrän Bergbomien lähellä toimineita taiteilijoita tavalla, joka saa odottamaan seuraavia näiden elämästä ja työstä tehtyjä tarkan arkistoaineiston tutkimuksia. Suurena ansiona pidän kirjoittajan ymmärrystä liittämään bergbomilainen suomenmielisyys tarkoin pistoin eurooppalaiseen kansallisuusaatteeseen ja vallankumouksellisuuteen sekä eritoten niiden ilmentymiin taiteessa. Paavolaisen laaja aikakauden ja sen eri taiteenlajien tuntemus pääsee hyvin oikeuksiinsa nimenomaan tässä linkittämisessä ja samalla tarkentuu kuva fennomaanisen kulttuurieliitin ajattelusta mielestäni olennaisella tavalla.

Paavolainen tunnistaa myös Bergbomin säätytaustan aiempaa narratiivisia analyttisemmin. Hän ottaa tosissaan paitsi fennomaanieliitin poliittisuuden, myös porvariston tapakulttuurin, sivistyksen ja sukukytkökset luoden kuvattuihin yksilöihin samalla viehättävän inhimillistä perspektiiviä ja tulkiten meille tuoreella tavalla kirjeiden säilömää ajankuvaa. Pentti Paavolaisen Kaarlo Bergbom on kokonaisen yhteisön kasvatti ja yhteisölleen hän kasvattaa suomenkielisen ammattiteatterin, toki yleisöpohjaa laajentaen ja sen identiteettityön pohjaksi, mutta samalla itsekin uutta eurooppalais-suomalaista identiteettiä kohti kehittyen.

Mikko-Olavi Seppälä

KANSALLISTEATTERI SAVOLAN KAUDELLA

**PIRKKO KOSKI: SUOMEN KANSALLISTEATTERI
RISTIPAINIEISSA. KAI SAVOLAN PÄÄJOHTAJAKAUSI
1974–1991.**

Kirjokansi 195, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2019.

Emeritaprofessori Pirkko Kosken odotettu teos Suomen Kansallisteatterin historiasta Kai Savolan johtajakautena 1974–1991 on luonteeltaan kiihkkoton ja luotettava perustutkimus, joka lisää tietämystä kulttuurin ja taiteen taisteluvuosista ja luo pitävää pohjaa tulevalle tutkimukselle.

Tämän arvion kirjoittaja sai aikanaan tilaisuuden kommentoida käsikirjoituksen varhaista versiota Kansallisteatterin historiatoimikunnan jäsenen roolissa. Tutkimus ei ole kuitenkaan syntynyt Kansallisteatterin ohjauksessa tai sen rahoittamana tilaustyönä, vaan kyseessä on Kosken itsenäisesti suunnittelema ja toteuttama voimannäyte, jonka Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on ottanut julkaisuohjelmaansa.

Kosken tutkimusote on systemaattinen. Teatterin esitystoiminnan läpikäyminen haukkaa leijonanosan tekstistä. Näyttelijöiden suorituksia, kriitikoiden näkemyksiä ja katsojamääriä seurataan huolellisesti. Koski kiinnittää tarkkaa huomiota myös säätömuotoisen teatterin hallintoon ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Pääasiallisena lähdeaineistona on ollut teatterin oma arkisto, johon sisältyy



mittava lehtileikekokoelma. Aineistoa täydentävät Kosken tekemät kaksikymmentä henkilöhaastattelua.

Koski asemoi Kansallisteatteria ajan kiihkeässä kulttuuripoliittisessa keskustelussa. Yhteiskunnan demokratisoinnin nimissä teatteriin kohdistuneista valtiollistamisaineista huolimatta Kansallisteatteri säilyi itsenäisenä toimijana ja sai viime kädessä itse määritellä, minkä sisällön 'kansallisteatteri' sai ja miten teatterin kansallinen tehtävä ymmärrettiin. Kollektiivinen työskentelytapa ei koskettanut Kansallisteatteria. Yleisömäärillä mitattuna Kansallisteatteri oli menettänyt maan ykkösteatterin asemansa jo 1960-luvun lopulla Helsingin Kaupunginteatterille.

Alaotsikko henkilöi tutkimuksen Kansallisteatterin aikaisempia historiateoksia voimakkaammin johtajaan, jota kuitenkin pidettiin verraten näkymättömänä ja vähäeleisenä. Paria suomennosta lukuun ottamatta Kai Savolan osuus varsinaisesta taiteellisesta työstä rajoitui ohjelmistonsuunnitteluun. Tätä aluetta Koski arvioikin nimenomaan Savolan omana kädenjälkenä. Ratkaisu siirtää ohjaajien ja näyttelijöiden taiteellisen työn kuvailun ja puntaroinnin pois valokeilasta.

Savola (s. 1931) vaikuttaa edelleen keskuudessamme, ja Koski on voinut hyödyntää hänen kanssaan käymiään keskusteluja ja kirjeenvaihtoa. Savola puolestaan on ehtinyt jo täydentää Kosken teosta omilla kirjoituksillaan (ks. *Kanava* 6/2020 ja teatterihistoria.kapsi.fi), joissa hän on oikaissut eräitä yksityiskohtia ja nostanut esiin muun muassa luotto-ohjaajiensa, kuten Esko Elstelän, Lisbeth Landefortin ja Vili Auvisen, sekä ulkomaisten ohjaajavierailijoiden merkitystä ja luonnehtinut heidän ominaispiirteitään.

Jälkipuheissa johtaja Savola on myös avoimemmin nostanut esiin vasemmistolaisen virtauksen ja ajan ideologisen taistelun häiritsevän vaikutuksen Kansallisteatterin työskentelyyn. *Kanavassa* Savola kirjoittaa: "Vasemmiston päämääränä oli valloittaa poliittisesti sitoutumaton Kansallisteatteri. - - Kansallisteatterin tapaa tehdä teatteria ei hyväksytty. - - Vaikutti siltä, että taiteellisesti korkeatasoiset esitykset oli tuomittava erityisen kiihaasti; joitakin keskitasoisia tai vaatimattomampia esityksiä saatettiin kiittää." Savola koki puolustavansa kansallista kulttuuriperintöä.

1970- ja 1980-luvut ovat vaikeaa lähihistoriaamme, jonka ideologisen vastakkainasettelun dynamiikassa riittää vielä kosolti

tutkittavaa. Myöskään Koski ei pureudu tähän vastakkainasetteluun syvällisemmin. Historiaan painuneista esityksistä jäävät jäljelle esityskritiikit, joiden taustaideologioiden läpi voi olla vaivalloista lukea, mistä kulloinkin oli kysymys. Kosken etuna on olla aikalainen, joka tunnistaa ideologisen pelin ja joka vieläpä on nähnyt suuren osan käsittelemistään esityksistä. Tutkimus jättää silti auiliisti tilaa rajatummille kysymyksenasetteluille ja perinpohjaisemmille analyyseille.

Erityisen tärkeänä alueena Savolan johtajantoiminnassa näyttäytyvät teatterin vilkkaat kansainväliset suhteet. Kansallisteatteri oli vanhastaan raskaan sarjan kulttuuridiplomaattinen toimija, ja Savola luovi taitavasti Idän ja Lännen välissä. Niin näyttelijät kuin katsojatkin saivat nauttia korkeatasoisista esitys- ja ohjaajavierailuisista. Esimerkiksi neuvostoliittolaisen Georgi Tovstonogovin ohjaukset tekivät mukana olleisiin lähtemättömän vaikutuksen. Savolalla oli aktiivinen rooli, kun Kansallisteatteri solmi 1980-luvulla tiiviit suhteet virolaiseen teatteriin ja käynnisti vastavuoroisen vierailutoiminnan Suomenlahden yli.

Teatterin taloudellinen tilanne ei ollut erityisen vankka, mutta Savola onnistui järjestämään teatterille kolmannen ja neljännen näyttämön, Willensaunan vuonna 1976 ja Omapohjan 1987. Niiden ansiosta teatterin esitystoiminta saattoi monipuolistua entisestään, kun pienimuotoiset ja kokeelliset esitykset saivat omat tilansa.

Teatterin sisäiset jännitteet, joita silloin tällöin selviteltiin julkisuudessa, jättävät avoimia kysymyksiä puhumattomuuden kulttuurista ja jäätyneistä konflikteista. Apulaisjohtaja, ohjaaja Jack Witikan vuonna 1980 tapahtuneen ennen-aikaisen eron syitä on aikaisemmin pohdiskellut Maria-Liisa Nevala Witikka-elämäkerrassaan (2018). Kansallisteatterissa vaikutti Kai Savolan aikaan myös kaksi vahvaa naista, pääsihteeri Ritva Heikkilä ja johtajan puoliso, dramaturgi Terttu Savola.

Suomen Kansallisteatterin historiankirjoitusta ovat tehneet teatterin hallituksen professorijäsenet, eikä käsillä oleva teos tee siitä poikkeusta. Tosin Koski ei ollut tarkasteluaikana vielä teatterin hallituksessa, ja esiintyy itse teoksessa 1980-luvun teatterikriittikkona.

Professori Eliel Aspelin-Haapkylä käsitteli neljäosaisessa tutkimuksessaan teatterin alkuvaiheet Kaarlo Bergbomin kauden loppuun vuoteen 1905, ja professori Rafael Koskimiehen kaksiosainen teos ulottui Kansallisteatterin rakennuksen valmistumisesta 1902 Eino Kaliman pitkän johtajakauden loppuun, vuoteen 1950. Perinne tulee jatkumaan Arvi Kivimaan ajan Kansallisteatteria (1950-1974) käsittelevässä tutkimuksessa, joka on tietävästi jo pitempään kuulunut professori Hanna Korsbergin työlistalle. Entisistä johtajista Maria-Liisa Nevala on - Eino Kaliman tapaan - pohjustanut tulevaa historiantutkimusta omilla muistelmillaan.

Näiden lisäksi teatteri on tilannut historiantutkija Kai Häggmanilta yksiniteisen historiateoksen, jonka on määrä ilmestyä teatterin 150-vuotisjuhlaan 2022. Ei pidä myöskään väheksyä sitä värikään subjektiivista populaarihistorian perinnettä, jonka muodostavat Kansallisteatterin rakastetuista näyttelijöistä julkaistut kymmenet elämäkerrat.

Vaikka Kosken monipuolinen ja vankka tutkimus nyt täyttää ammot-tavan aukon, Kansallisteatterin historia on kaikkien näiden teosten valmistumisen jälkeen verrattain perinpohjaisesti selvitetty. Sitä räikeämmin jälkeen jääneeltä näyttäytyy Helsingin Ruotsalaisen Teatterin (Svenska Teaternin) historiantutkimuksen tilanne. Tutkimussarkaa olisi vaikka suuremmallekin työryhmälle. Kuka tarttuisi toimeen - Svenska litteratursällskapet?

Pentti Paavolainen

HYVIEN PYRINTÖJEN SAATTO

MIKKO-OLAVI SEPPÄLÄ: PAREMPI IHMINEN
- PAREMPI MAAILMA. SUOMALAISEN TYÖVÄEN-
TEATTERIN PÄÄTTYMÄTÖN TARINA.

Vastapaino 2020.

Kutsuvan värikäs ja runsaasti kuvitet-
tu kirja tulee tuotteliaan kollegan
Mikko-Olavi Seppälän työpajasta, jonka
julkaisutahti kilpailee suorastaan Panu
Rajalan ja Martti Häikiön kanssa. Ahkeruu-
den lisäksi asiaa selittää se, että mat-
kan varrella kolutut aiheet yhä paremmin
syöttävät toisiaan. Työväenteatteri on
Seppälän omin aihe ja näkyy siinä, miten
varmasti hän käsittelee väitöskirjansa (2010) aihepiiriä, varhaisinta
työväen teatteritoimintaa ja nivoo sen perustaksi sille, miten vuonna
1920 perustettiin Työväen Näyttämöiden Liitto. TNL on nyt surullisena
koronavuonna juhlinutkin 100-vuotista taivalta näyttelyin ja semi-
naarein, joista osa on jouduttu peruuttamaan tai siirtämään verkkoon.
Taannoin olin itsekkin viettämässä TNL:n komeita 90-vuotisjuhlia, sillä
neljän vuoden ajan (1981-85) palvelin liiton dramaturgina konsultoi-
massa ammatti- ja harrastajateatterin näytelmätarpeita ja seuraamassa
kansainvälisiä uutuuksia, erittäin antoisalla, moninaisella ja moni-
kielisellä toimenkuvalla siis.

Seppälän kirja jakautuu neljään ajanjaksoon ja kullekin niistä
on oma taittovärisä: punerva ajalle ennen talvisotaa, tummanvih-



reä 1940-luvulta 1967:ään, kellanvihreä siitä kriisivuoteen 1991, ja sinervä ajalle sen jälkeen. Jaksot myös lyhenevät: ensin noin 50 vuotta, sitten 27 vuotta, 24 vuotta ja lopuksi 18 vuotta. Rajakohdat voi nähdä toisaalta vasemmiston oman historian kannalta: Stalinin hyökkäys Suomeen lopetti intellektuellivasemmistolaisten idealistisen kauden ja syvensi sisäiset jaot sen mukaan, viettikö henkilö sotavuodet rintamalla vai käpykaartissa ja/tai vankilassa.

Vuoden 1966 vaalivoitto ajoi sosiaalidemokraatit ja kansandemokraatit järkiavioliittoon järjestökentillä ja loi ilmapiirin harrastajien vahvoille 1970- ja 1980-luvuille. Se oli myös TNL:n jäsenkentässä monella tavalla toiminnan laajenemisen ja innostuksen aikaa, joka hedelmällisesti kietoutui teatterikerronnan moniin uudistumisiin.

Vuoden 1991 aallokoissa taas purkautui siihen asti suomalaisen julkisuuden silkkihansikkain kohteleva Neuvostoliitto ja pian kaatuivat myös ne Suomen työväenliikkeen pääomat, joiden varassa oli eletty jopa vähän komeilevasti. Uusiksi jouduttiin ajattelemaan TNL:n järjestöpoliittiset paradoksit kuten se, että radikaalit harrastajat olivat samassa järjestössä kuin suuret työnantajateatterit. Sukupolvenvaihdosta käyvä kenttä kysyi myös, miksi harrastajateatterit tarvitsevat edelleenkin kaksi suomenkielistä liittoa välittämään samoja palveluksia. Vastaus oli liiankin ilmeinen: kepulla ja demareilla piti olla omat suojattinsa sulle-mulle -politiikan aikana eikä sen ajan päättymistä kukaan oikein tahtonut, tai huomannut.

Kirjan alaotsikko kuvaa aiheensa suorastaan ”päättymättömänä tarinana” ja haluaa siten uusintaa työväki-käsitteen alla toimivan teatterin erityisyyden määrittelemällä sen viime kädessä ”heikko-osaisten puolella” olevaksi teatteriksi. Kirjan kokonaisuuden voi nähdä kuin hyvien pyrkimysten saaton, kulkueen tai kavalkadin.

Toisteisuutta aiheuttavat päälukujen johdantotekstit, joiden jälkeen vasta käydään detaljoidumpi kuvaus lyhyissä alaluvuissa. Niissä taas toimivinta on se, että kussakin alaluvussa tehdään myös valtakunnallista kartoitusta ja pistäydytään kuin droonilla kuvaamassa eri paikkakuntien tarjoamia esimerkkejä ilmiön variaatioista tai yhdenmukaisuuksista. Näin kaiken aikaa on pääsy myös ruohonjuuritasonalle, mikä on kieltämättä palkitsevaa. Kiinnostava tieto on se, miten valtakunnallista kiertävää Riksteatern-mallia myös on 1950-luvulla mietitty Suomeen.

Kaikki vaiheet selitetään aina parhain päin, ja kun rahoitus, toiminta ja henkilökunta huippuvuosien jälkeen supistuvat, herää lukija pohtimaan, mitä syvempää ajassa oikeastaan tapahtuikaan. Kokonaan vaille selityksiä ja päätelmiä lukija ei jää, mutta esimerkiksi eduskunnan muuttuvista voimasuhteista ja kulttuuriministerien linjauksista lukisi mielellään täsmällisiä faktoja ja nimiä. Nyt koko järjestö- ja puoluepolitiikan peli on siivottu taustaverhojen taakse. Siten Seppälä onnistuu elvyttämään loppusivuille jotain tuttua 1970-luvun vasemmisto-optimismista. Nuorten ”päättymätön” innostus teatterin tekemiseen näyttää juhluvuonna kirjassa juuri siltä kuin sen pitääkin, kun karut sosiologiset ja rakenteelliset väestöanalyysit on rajattu ulkopuolelle. Toki on niin, että taannoiset uutiset eläkeläispuolue demareiden kuolemasta näyttävät juuri nyt osoittautuneen ennenaikaisiksi.

Näin on päästy myös teoksen lajimäärityksen ongelmaan. Avoimeksi jää nimittäin, onko kyseessä satavuotiaan TNL:n järjestöhistoriikki, vai aatehistoriallinen katsaus ilmiöön, jonka muuttumista ajassa tulisi seurata.

Nyt näkyy merkkejä molemmista. TNL:n järjestöroolin muutoksista ja henkilöistä, jopa poliittisista jännitteistä tärkeimpiä löytyy ajoittain piilotettuina sujuvasti kirjoitettuun leipätekstiin, mutta ei varmaan kaikkia. Olisiko ollut liian suuri työ, vaikkapa liiton toimistossa koota kattava matrikkeliisuus TNL:n palveluksessa olleista vakinaisista henkilöistä ja liittotoimikunnan (/hallituksen) puheenjohtajistoista virkavuosineen? Siten näkyisivät yhdellä silmäyksellä ne monet toimialat, jotka TNL:lle olivat kasautuneet, ja se, miten niistä on ollut eri vaiheissa ja eri syistä luovuttava esim. yhdistämällä toimintoja Suomen Teatteriliiton kanssa, tai miten ’lähettiläis- ja toimintajien’ toimenkuvakin ajan saatossa muuttui tai siirtyi sivustojen ylläpitäjän tehtäväksi. Järjestöhistorian lajityyppiin kuuluisi jopa vähän enemmän ja tylsempiäkin valokuvia avainhenkilöistä.

Painopiste kirjassa tuntuu keikahtavan siihen, mikä on liiton tämänhetkiseksi tyypistynyt päätoimi: harrastajien projekti- ja koulutusavustukset sekä Kuusankosken ja Mikkelin näyttämöpäivien ylläpito. Ammattiteattereille tehdyt palvelut saavat mainintansa aina melkein kuin ohimennen. Siksi esimerkiksi näytelmävälityksen osuus ja sen edellyttämä monikielinen ammattiosaaminen ja systemaattisuus

jäävät teoksessa kovin syrjään. Järjestöhistorian kannalta TNL:n paria epäonnistunutta puoluepoliittista rekrytointia ja kriisikohtaa kyllä valotetaan, ainakin sen verran kuin liiton pöytäkirjat asiasta kertovat.

Aatehistoriallisena kuvauksena kirjalla on ansioita varhaisemmilta vuosilta ja on tärkeää, että Seppälä käsittelee selkeästi eron niin sanotun laajan työväenteatterikentän ja 1930-luvun Helsingin älymystövasemmiston teatteritoiminnan välillä. Koulutus pohjista ja niiden muutoksista nousevat erilaiset taidemaut - ihan bourdieulaisittain - olisi voitu käsitellä vähän systemaattisemminkin, ja samalla kysyä sitä "kuka tai mikä taho" kulloinkin määritteli niin sanotun hyvän teatterin TNL:n piirissä, tai millaisten perusoletusten varaan TNL:n historiankirjoitus kulloinkin rakentui (Oittinen 1975, Kalemaa 1980, Seppälä 2010). Josko Seinäjoen ja Mikkelin festivaalien sisäisiä jännitteitä olisi voitu kuvata johdonmukaisemmin tarkastelemalla esim. valinta- ja palauteprosesseja? Taiteen perusopetuksen alkaminen 2000-luvulla ja *Nuori Näyttämö* -hanke kertovat toki liiton ketteryudesta. Eri opistojen näytelmäpiirit muodostuivat monella seudulla keinoksi maksaa ohjaajalle palkkio ja sitouttaa ryhmä.

Paksuimmat silkkihansikkaat Seppälä pukee kuitenkin päälleen aina Neuvostoliiton roolia käsitellessään, ikään kuin meillä vieläkin olisi olohuoneessa tämä herkästi loukkaantuva virtahepo. Seppälän mukaan toisen maailmansodan jälkeen "totalitarismi hellitti otteensa Euroopasta", vaikka juuri samoina vuosina puoleen Eurooppaan juurrutettiin totalitarismia, ja länsieurooppalainen älymystö alkoi laajasti kannattaa totalitaarista ajattelua. Lukijalle tuli parissa kohtaa tarve tuulettaa ja avata hieman ikkunaa siitä YYA-Suomen tunkkaisuudesta, jossa puolet Suomen työväenpuolueistakin vielä tuki totalitarismia.

Seppälälle työväenliikkeen eri osat ovat edelleen vain viattomia uhreja, jotka "kutsutaan hallitukseen" tai "syöstään pois Valposta". Suomen Työväen Teatterikin (1948-1957) esitellään kuin mikä tahansa muu työväenteatteri, vaikka sen perustaminen oli avoimesti osa jotain suurempaa kulttuurisuunnitelmaa, kunnes "avustukset vain loppuivat". Sehän oli ollut tekohengityksessä jo useita vuosia. Sosiaalidemokraattien ja kansandemokraattien välisestä jännitteestä Seppälä ei oikein uskalla olla kovin suora ja nimeää asevelisocialistit mieles-

tään nokkelasti ”jermu-sosialisteiksi”. Termi on pejoratiivinen rintamalla palvelleita tannerilaisia demareita kohtaan, jotka pyrkivät minimoimaan Neuvostoliiton vaikutusta Suomeen.

Neuvostoliitolle valuuttatuloja hankkivan VAAP:n (Yleisliittolainen tekijänoikeusjärjestö) sopimusten luonne tulee rivien välissä ehkä selväksi, mutta olisihan ilmiön voinut kytkeä myös demarien ulkopoliittiseen käännökseen, joka johti kovin manifestoiviin kunnostautumisiin idänpolitiikassa, esimerkkinä TNL:n neuvostodramatiikan vuosi (1977-1978). Miniversiota suomalais-neuvostoliittolaisesta näytelmäsymposiumista yritettiin vielä 1983-1984, mutta se on jäänyt mainitsematta, samoin eräät pohjoismaiset ja itä-eurooppalaiset vierailuesitykset festivaaleilla.

Kenen identiteettiin sitoutuneita tunteita muuten ansioitunut kirjoittaja on pelännyt loukkaavansa, jos olisi käsitellyt yleisempään politiikkaan kytkeytyviä ilmiöitä vähän rouheammalla purennalla. Työväen näyttämöiden arki ja juhla pääsevät kirjassa esiin, mutta olisiko poliittisen historian kysymyksillä saanut koukatuksi vielä kiinnostavampia kysymyksenasetteluja tyyppiä: ”follow the money” tai ”kun kansa saa vallan, kuka sen saa”. Tai oliko kulisseyksissä vielä joku valtapyrkimyksille omistautunut, joka veteli naruista - eivät kai demaritkaan aivan yksimielisiä olleet.

Tutkimusta aihepiiristä sopii siis vielä tehdä, mutta siinä pitää kuljettaa relevantimpia kysymyksenasetteluja. Entä 1920-luvun alun luokkasota-näytelmät? Eikö olisi jo korkea aika julkaista ne vaikka verkossa, niin näkyisi, millä asteella ja millä keinoin tuo ”yllytys uuteen vallankumoukseen” oikein tapahtui. Nyt niidenkin kohdalla toistetaan vain uhrkertomus sensuroinnista. Sinänsä sisällissodan, sen jälkitilanteen ja lapualaisvuosien yleiskuvat ovat havainnolliset ja asiallisesti toteavat. Paitsi, että kommunistit ja NL olivat viattomia, ja oikeiston toimenpiteet, muun muassa kommunistien toimintakielto 1930, syntyivät taas ikään kuin aivan ilman aiheetta.

Lopussa Seppälä mainitsee ilmiöitä, jotka eivät koskaan päässeet TNL:n piiriin, kuten teatteriryhmien ensimmäinen aalto. Seppälä perustelee sanomalla, ettei TNL:n piirissä teatteria nähty ensisijaisesti julistuksen kannalta. Näin varmaan oli, mutta olihan siinä mukana myös se poliittinen torjunta, jonka taistolaiset saivat Sorsan hallitusten Suomessa kohdata. Tässä päivässä on kiintoisa se

tieto, että TNL:n nykyiset ja uudetkin jäsenateatterit ovat koossa paikkakunnilla usein jonkun muun seikan kuin puoluepolitiikan takia, esimerkiksi lapset, nuoret tai ylioppilasteatterit tai eläkeläiset tai musiikkiteatteriin innostuneet.

Viittaukset, lähde- ja kirjallisuusluettelot tietenkin ovat kattavia ja huolellisesti tehtyjä. Kirjan kuvatoimittaja ja taittaja jäävät anonyymeiksi, elleivät sitten nämäkin taidot ole olleet Sepälän itsensä hallussa.

Saara Moisio

POSTMODERNIN JÄLKIÄ SUOMALAISESSA TANSSISSA

LIISA PENTTI & NIKO HALLIKAINEN (TOIM.)
POSTMODERNI TANSSI SUOMESSA?

Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9,
Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2018.

Vuonna 2018 julkaistu Liisa Pentin ja Niko Hallikaisen toimittama antologia *Postmoderni tanssi Suomessa?* on tervetullut lisä suomalaisen tanssin historian hahmotukseen. Kirja on tulosta Pentin 30-vuotisjuhlavuoden aikaisesta *After contemporary* -hankkeesta. Kuten esipuheessakin mainitaan, kirja ei ole tyhjentävä kuvaus siitä mitä suo-

malainen postmoderni tanssi on, vaan kokoelma taiteilijapuheenvuoroja, joissa käsitellään oman työn suhdetta postmoderniin löytämättä siihen suoraa vastausta. Kirjan teksteistä välittyy se, miten postmoderni pakoilee määritelmiä ja viehättää epämääräisyydessään. Osa artikkeleista on taiteilijoiden oman työnsä reflektioita, osa haastatteluita ja osassa tyyli lähenee tutkimusartikkelia. Lukijalle tämä vaihtelu on mielekästä.

Tanssin katsojana ja katsojakokemuksia tutkivana lukijana sijoitan kirjan jatkumoon julkaisuja, joissa tanssitaiteilijat avaavat uraansa, taiteellista ajatteluaan ja lähtökohtiaan vastaamalla ennalta määriteltyihin kysymyksiin. Vastaavia teoksia ovat muun muassa Hannele Jyrkän toimittamat *Tanssintekijät* ja *Nykykoreografin jalan-*



*jäljissä*¹. Pentin ja Hallikaisen toimittaman kirjan kohdalla tehtävänanto on ollut hyvin avoin: joko vastata kysymykseen postmodernista tai muotoilla se uudelleen suhteessa omaan taiteilijuuteen ja historiaan. Tanssitaiteilijoiden työtä avaavista kirjoista *Postmoderni tanssi Suomessa?* eroaa siinä, että tekijät pyrkivät muodostamaan suhdetta historiaan. Kirjaa voisikin olla hyvä lukea rinnakkain tai lomittain Aino Kukkosen *Postmoderni liikkeessä* -väitöskirjan² kanssa, jos haluaa saada kattavampaa käsitystä siitä miten postmodernin vaikutteita suomalaisessa tanssissa voisi hahmottaa. Yksistään kirja avaa suomalaista tanssihistoriaa taiteilijoiden muistin pohjalta. Lukijalle jää kuitenkin tehtäväksi muodostaa kokonaiskuva, jos sellaisen haluaa saada. Toimittajat mainitsevatkin, että kirja on itsessään teos, jonka erilaisista teksteistä lukija voi muodostaa ”limittyviä, yhteen tulevia ja ristiriitaisiakin rihmastoja eri äänten välille”³.

Lukukokemuksessani kirja jakautuu kahteen osaan. Ensimmäinen puolisko muodostuu 1980-luvulla aloittaneiden tekijöiden Liisa Pentin, Jaana Irmeli Turusen, Kirsi Monnin, Annika Tudeerin, Riitta Pasanen-Willbergin, Soile Lahdenperän, Paula Tuovisen ja Sanna Kekäläisen teksteistä ja haastatteluista. Kirjoittajat ovat valikoituneet Pentin kanssa samaan aikaan uransa aloittaneista ja osittain yhteisestä opiskelutaustasta ponnistaneista tekijöistä. Välissä on Hilde Rustadin ja Hanna Järvisen postmodernin tanssin historiaa käsittelevät artikkelit. Loppuosassa 2000-luvulla uransa aloittaneet tanssitaiteilijat Elina Pirinen, Anna Torkkel, Masi Tiitta ja Sonya Lindfors pohtivat työtään ja suhdettaan postmoderniin.

Terminä *postmoderni tanssi* todetaan monessa kohtaa vaikeaksi määritellä. Koska johonkin määritelmään oma työnsä pitää suhteuttaa, moni kirjoittajista viittaa Sally Banesiin⁴ ja 1960-luvulla Judson Dance Theatreen kuuluneisiin tanssijoihin. Käsitteenä postmoderni tanssi määritellään siis pohjoisamerikkalaisen tradition mukaan. Keskeisenä siinä nähdään asettuminen vastakohtaksi modernin tanssin

1 Jyrkkä 2005; 2011.

2 Kukkonen 2014.

3 Pentti & Hallikainen 2018, 17.

4 Banes 1987.

tekniselle taituruudelle. Ajoittain puhutaan myös uudesta tanssista ja nykytanssista. Alkupuolen kirjoittajat jäljittävät postmodernin vaikutteita taiteeseensa käymällä läpi koulutustaan, opettajiaan ja tekniikoita, joita työssään ovat käyttäneet. Osalle (Pentti, Turunen ja Pasanen-Willberg) on yhteistä opiskelu 1980-luvun alussa Amsterdamin teatterikoulussa tanssin osastolla, joka tunnetaan nimellä School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO). Nekin, jotka eivät käyneet Amsterdamin koulua mainitsevat koulun kesäkurssit. Taustaa löytyy myös klassisesta baletista ja moderneista tekniikoista, mutta yhteistä kaikille kirjoittajille on halu irrottautua niistä. Koulutuksessa painopiste on ollut tekniikoissa, jotka keskittyvät keho-mieli-yhteyteen, tanssijan omaan liikkeeseen ja sen vapautumiseen. Tanssiteoksissa korostetaan prosessimaisuutta. Tiettyjen samojen määritelmien toistuminen teksteissä saattaa ajoittain tuntua lukijasta puuduttavalta. Kiinnostavinta antia ovat reflektiitit toteutuneista tanssiteoksista, ajan kuvaukset ja tanssitaiteilijoiden verkostojen hahmottuminen. Kirjoittajat ovat toimineet toistensa yhteistyökumppaneina ja opettajina. Lopulta reitit tanssitaiteilijan ammattiin ovat olleet moninaiset.

Kirjoittajia yhdistää myös kokemus toimimisesta vastarintana suhteessa vallitseviin käsityksiin tanssitaiteesta 1980-luvulla ja 1980- ja 90-lukujen vaihteessa. Toisaalta ajan ilmapiiriä kuvataan ankarana, toisaalta innostavana kun taidekentässä oli paljon uutta ja vaihtoehtoista kuhinaa. Ilmapiirin ankaruus liittyy tanssitaiteilijoiden kokemuksiin teostensa ristiriitaisesta ja ajoittain tyrmävästä vastaanotosta. Tekijöiden näkökulmasta kriitikot eivät vaikuttaneet ymmärtävän tai osaavan tulkita teoksia niin kuin tekijät olivat ajatelleet. Tekstien pohjalta tulee näkyviin se, miten uusi ja erilainen taiteessa kohtaa vastustusta törmätessään vallitseviin käsityksiin siitä, mitä taidetanssi on kriitikoiden näkökulmasta. Vallitsevien näkemysten haastaminen on kuitenkin myös uuden ja erilaisen tehtävä. Kirjan tanssitaiteilijat ovat haastaneet käsityksiä koreografista auktoriteettina ja tanssijasta tämän ilmaisun välineenä, sekä suorittavasta, teknisestä taituruudesta taidetanssin ainoana oikeana lähtökohtana.

Hilde Rustadin ja Hanna Järvisen tanssihistorian kirjoitusta käsittelevät artikkelit auttavat lukijaa suhteuttamaan tanssitaitei-

lijoiden tekstejä laajempaan kontekstiin. Rustadin artikkeli avaa Marcel Duchampin vaikutusta postmoderniin tanssi-improvisaatioon ja siten kehottaa tunnistamaan eri taidemuotojen väliset yhteydet myös tanssihistorian kirjoittamisessa. Rustad näkee, että näiden yhteyksien tunnistaminen auttaa taiteilijaa ymmärtämään omaa tilannettaan ja toimintaansa suhteessa traditioon. Näenkin, että kirjan alkupuolen tekstit ovat vahvasti pyrkimystä ymmärtää omaa taiteellista toimintaa kolmen vuosikymmenen ajalta. Niissä painopiste on oman opiskelutaustan ja eri tekniikoiden harjoittamisen sekä jakamisen vaikutuksissa omaan kehoon ja tekemisen tapaan. Hanna Järvinen taas haastaa tekstissään postmoderni tanssi -termin käytön suomalaisessa kontekstissa ja peräänkuuluttaa tarvetta kriittiselle keskustelulle kotimaisen tanssitaiteen historian ymmärtämisestä ja merkityksistä. Toki tanssihistoriaa olisi vielä paljon kirjoitettavana tämän ymmärryksen tavoittamiseksi.

Järvinen muistuttaa, että amerikkalainen postmoderni tanssi, johon moni alkupuolen kirjoittajistakin viittaa, asettui amerikkalaisessa kontekstissa modernin tanssin perinnettä vastaan. Vastaava perinne puuttui 1980-luvun alkupuolella Suomesta, joten tarpeellista olisi kirjoittaa enemmän auki sitä historiaa, jonka kautta eri termien käyttö nykyhetkessä merkityksellistyy. Järvisen huomio siitä, että tyylikausiluokittelut ovat sekä tapa ilmentää toistuvuutta, että vahvistaa illuusiota toistumattomuudesta nostaa osuvasti esiin eri luokitteluiden paradoksin⁵. Tämä paradoksi tavallaan toistuu myös itse kirjassa kokonaisuutena. Järvisen tekstiä lukiessa tulee tunne, että se olisikin ollut hyvä lukea heti ensimmäisenä. Lukijoilla toki on vapaus valita järjestys, jossa he lukevat teoksen artikkelit. Suositellenkin harkitsemaan lukemisen aloittamista keskeltä Rustadin ja Järvisen artikkeleista. Niiden jälkeen tanssitaiteilijoiden tekstejä lukiessa voi pohtia kirjoitusten suhdetta tanssihistorian kirjoittamiseen sekä sitä, minkälaista tanssihistoriaa taiteilijoiden oman työn reflektiosta voi muodostaa.

Sukupolvien välinen ero huokuu kirjan alkupään ja loppuosan välillä. Tämä on siinä mielessä kiinnostavaa, että oletetusti osa alkupään

5 Järvinen 2018, 224-225.

kirjoittajista on toiminut loppuosan kirjoittajien opettajina. Alkupuolen kirjoittajat kuvaavat teksteissään omana opiskeluaikanaan kokemaansa halua irrottautua baletin ja modernin tanssin tekniikoista opiskelemalla vaihtoehtoisia tapoja tutkia omaa kehoa ja liikettä. Reflektoidessaan uraansa ja tekemiään teoksia kirjoittajat pohtivat olivatko teot postmoderneja. Loppuosan nuoremman sukupolven tekijöiden teksteissä taas välittyy halu irrottautua postmodernista, välttää kategorisointia ja asettumista käsitteen alle. Toistaako historia itseään? Haluaako uusi sukupolvi olla aina vastavoima edelliselle? Siltä lukijasta vaikuttaa.

Teoksen loppuosa muodostuu neljän tanssitaitelijan Elina Pirisen, Anna Torkkelin, Masi Tiitan ja Sonya Lindforsin teksteistä, joista lukijalle avautuu 2000-luvulla uransa aloittaneiden tanssitaitelijoiden ajattelu. Tyyli luokittelun paradoksi ilmenee teksteissä siinä, miten kirjoittajat vastustavat oman työnsä määrittelyä postmoderniksi. Samaan aikaan he kuitenkin joutuvat myöntämään postmodernit vaikutteet työssään ja toistavat määritelmiä sille ominaisista tekniikoista, vapaudesta, moninaisuudesta, tyylien sekoittumisesta ja valtarakenteiden haastamisesta. Erityisesti Pirisen vuodatuksenomaisesta tekstistä huokuu halu pyristellä irti postmodernista. Torkkellelle kysymys postmodernista ei ole ajankohtainen vaan mielekkäämpää on keskittyä olemisen dynamiikkoihin, asioiden pulppuamiseen, aaltoiluun, vähenemiseen ja voimistumiseen. Tekstistä välittyy vahvasti se, että Torkkelin taiteellisen ajattelun ja toiminnan juuret ovat Amsterdamissa sekä kirjan alkupuolen tekstien perusteella postmoderniksi mielletävissä tekniikoissa.

Tiitta taas avaa taiteellisen toimintansa juuria lähtien taidemusiikin opinnoista ja postmodernin määrittelystä siellä. Tässä kohtaa esiin nousevatkin kiinnostavasti eri taidemuotojen väliset yhteydet ja eroavaisuudet. Lopulta Tiitalle vastakkainasettelu modernin ja postmodernin välillä on edelleen jatkuvaa liikettä taidemuodosta riippumatta. Omassa toiminnassaan Tiitta paikantaa itsensä modernille tanssille ominaisen kyvykkyyden ihanteen kyseenalaistajaksi. Lindfors näkee postmodernin tanssin lähtökohtaisesti valkoisten länsimaisten instituutioiden määrittelemänä taidemuotona, jota hän haluaa ravistella. Samaan aikaan hän joutuu myöntämään tasapainoilun taiteilijana instituutioissa, jotka eivät enää hyljeksi hänen

töitään, mutta voivat silti hylkiä mustuutta. Toisin kuin varttuneempien tekijöiden teksteissä, kriitikoiden vastustusta ja kokemusta ristiriidoista vastaanoton kanssa - Tiitan tekstiä lukuun ottamatta - ei suuremmin välity. Ne haasteet, joita vastaan tämän sukupolven taiteilijat toimivat ovat kiire, jähmeät rahoitusrakenteet ja jatkuva vaatimus uuden luomiselle. Toki näistä mainitsevat myös alkupuolen kirjoittajat. Pohjimmiltaan teksteistä välittyy se, että 1980-luvulla uransa aloittaneet ovat vahvasti luoneet pohjan 2000-luvulla uransa aloittaneille tanssitaiteilijoille. Aikoinaan uusiksi ja vaihtoehtoiksi mielletyt tanssitekniikat ovat institutionalisoituneet. Vaikka postmoderni edelleen pakenee määritelmiä, uudempi sukupolvi mieltää sen tanssissa joksikin, jota vastaan pitäisi toimia.

Pentti ja Hallikainen ovat halunneet tehdä teoksen, joka kuvaa tekstien sisällöissä ja muodoissa tekijöiden moninaisuutta. Kirjan luettuani jäin kuitenkin kaipaamaan sellaista tekstiä, joka olisi tuonut mukaan katsojan kokemuksen postmodernista suomalaisesta tanssista. Kirjoittajat käsittelevät teostensa vastaanottoa toki omasta tekijänäkökulmastaan. Se, miksi taiteilijat joutuivat kohtaamaan vastustusta ja ristiriitoja kriitikoiden suunnalta mielestäni kaipaisi syvällisempää analyysia ja reflektiota kuin vain toteamusta, että kriitikot ymmärsivät väärin. Artikkelini, jossa vastaanottoa olisi analysoitu tarkemmin, olisi auttanut muodostamaan monipuolisempaa käsitystä siitä, minkälaista dialogia taiteilijoiden teokset kävivät yleisön, kriitikoiden ja ympäristön kanssa. Tiettyjen tyylikausien määrittelyt syntyvät aina suhteessa vastaanottoon, vaikka määrittelyjä haluttaisiinkin välttää. Vastaanotto taas kehittyy ja muokkautuu vuorovaikutuksessa taiteen muutoksiin ja kehityksiin. Siksi uskonkin, että vastaanoton käsittely analyttisemmin näiden tekstien yhteydessä olisi tanssihistorian kirjoituksellekin tarpeen. Toki voi olla, että tämä olisi täysin uusi ja oma projektinsa otsikolla ”Postmodernin tanssin vastaanotto Suomessa?”.

Lähteet

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in sneakers*. Middletown: Wesleyan University Press.

Järvinen, Hanna. 2018. "Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä." Teoksessa Liisa Pentti & Niko Hallikainen (toim.) *Postmoderni tanssi Suomessa?* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 209–235.

Jyrkkä, Hannele (toim.). 2005. *Tanssintekijät*. Helsinki: Like.

Jyrkkä, Hannele (toim.). 2011. *Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia*. Helsinki: Like.

Kukkonen, Aino. 2014. *Postmoderni liikkeessä: tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto. Helsinki.

Pentti, Liisa & Niko Hallikainen. 2018. "Esipuhe". Teoksessa Liisa Pentti & Niko Hallikainen (toim.) *Postmoderni tanssi Suomessa?* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 9. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, 9–18.

KIRJOITTAJAT

Heli Ansio (FM, TM) on teatterintutkija ja teologi, joka työskentelee erityisasiantuntijana Työterveyslaitoksessa. Hän on tutkinut esimerkiksi taiteen hyvinvointivaikutuksia, taiteilijoiden hyvinvointia, seurakuntien taidetoimintaa, teattereiden parijohtajuutta ja luovien alojen yhteisöllisiä työtiloja.

Annette Arlander, TeT, on taiteilija, tutkija ja pedagogi, tällä hetkellä vieraileva tutkija Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. CV sekä tietoa teoksista ja julkaisuista: <https://annettearlander.com>

Annette Arlander, DA, is an artist, researcher and pedagogue. At present, she is visiting researcher at Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki. For a CV with artworks and publications, see <https://annettearlander.com>

Meri Ekola (Oblivia) is an artist who works with light. She joined Oblivia in 2009 as a lighting designer.

Alice Ferl (Oblivia) is a Düsseldorf-based performer, director and sound designer. She has worked with Oblivia since 2017, their first production together being *Nature Theatre of Oblivia*.

Timo Fredriksson (Oblivia) is a musician and performer, working with Oblivia since 2000.

Taiteen tohtori, teatteritieteen dosentti **Laura Gröndahl** työskentelee yliopistonlehtorina Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa TUTKEssa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on ensimmäiseltä ammatiltaan lavastaja, mutta siirtynyt teatterintutkimuksen ja opetustehtävien pariin toimittuaan lähes 20 vuotta teattereissa eri puolilla Suomea. Hän väitteli Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 2004 ja on sen jälkeen työskennellyt mm. näyttämölavastuksen professorina

Aalto-yliopistossa 2006-13, mediatieteen yliopistolehtorina Lapin yliopistossa syyslukukaudella 2013 sekä teatterin ja draaman tutkimuksen yliopistolehtorina Tampereen yliopistossa 2014. Lavastuksen lisäksi hän on tutkinut dokumentaarista teatteria sekä teatterin tekemisen käytäntöjä. Hän on julkaissut useita tieteellisiä artikkeleita ja oppimateriaaleja sekä toimittanut alan kirjoja ja joulalehtiä.

Doctor of Arts, Docent of Theatre Research **Laura Gröndahl** works as university lecturer at the Performing Arts Research Centre TUTKE in the Theatre Academy of the University of Arts, Helsinki. She is scenographer by her first profession but moved over to research and education after almost 20 years fulltime design practice in various Finnish theatres. She took her doctoral degree in 2004 at the University of Industrial Arts Helsinki, and has worked since that as professor of stage design at Aalto University 2006-13, as university lecturer in media studies at the University of Lapland in autumn 2013, and as university lecturer in theatre and drama studies at Tampere University, among other things. Besides scenography, her research areas include documentary theatre and practices of theatre making. She has published several scientific articles and learning materials, and edited books and journals.

Pukusuunnittelija, TaM, tohtorikoulutettava **Tua Helve** toimii laaja-alaisesti esittävien taiteiden pukusuunnittelun parissa suunnittelun, tutkien ja opettaen. Suunnittelutyötä niin käytännössä kuin tutkimusnäkökulmasta hän lähestyy vuorovaikutuksena. Tiiviin Obli-via-työnsä lisäksi hän on viime aikoina vierailut pukusuunnittelijana koreografi Liisa Pentin teoksissa. Väitöskirjaansa nykytanssin pukusuunnittelusta Suomessa 2000-luvulla Tua valmistele Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa. Väitöskirjan ensimmäiset, pukusuunnitteluprosesseja käsittelevät osajulkaisut ovat ilmestyneet kansainvälisissä, vertaisarvioituissa lehdissä *Scene* (2016) ja *Nordic Journal of Dance* (2018). Tua on myös vieraileva luennoitsija (mm. Aalto-yliopisto, Helsingin yliopisto, Oslo National Academy of the Arts), jonka opetusosaaminen ulottuu tutkijataidoista muun muassa tanssipuvun länsimaiseen historiaan, tanssin pukusuunnittelun vaiheisiin Suomessa sekä pukusuunnittelun erityispiirteisiin 2000-luvun euroamerikkalaisissa nykytanssiteoksissa.

Stine Hertel (Oblivia) works on performances, special ‘defects’ and light designs. She started to work with Oblivia as a light technician in 2019.

Marja-Liisa Honkasalo on kulttuurintutkija. Hän on etnografisissa töissään perehtynyt sairauden ja kivun kokemukseen sekä haavoittuvuuteen ja ihmisten mahdollisuuksiin rakentaa yhteiskunnallisia siteitä toistensa kesken. Viime vuosina hän on keskittynyt sellaisiin kokemuksiin mielen rajoilla, joiden sanoittaminen tieteen kielellä on vaikeaa. Tieteellisten menetelmien ohella tarvitaan myös taiteen keinoja ja vuoropuhelua taiteen sekä tieteellisen tutkimuksen välillä, jotta kummankin itseymmärrys kehittyisi. Viime vuosina hän on etsinyt näihin kysymyksiin vastauksia yhdessä esitystaiteilijoiden kanssa.

TeT **Pauliina Hulkko** on dramaturgi-ohjaaja ja taiteellinen tutkija, joka on vuodesta 2014 lähtien työskennellyt teatterityön professorina Tampereen yliopistossa. Hän tekee materiaalista teatteria, jonka keskiössä on esiintyjän, musiikin ja äänen ruumiillisuus. Tutkimuksessaan Hulkko on käsitellyt esiintyjää, dramaturgiaa, kompositiota ja näyttämön etiikka koskevia kysymyksiä.

Hanna Järvinen, FT, dos., toimii Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen yliopistonlehtorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian tutkimushanketta *Miten tehdä asioita esityksellä?*, 2016-2020, jossa Järvinen toimii vanhempänä tutkijana. Lisäksi hän on mukana Vetenskapsrådetin työpajassa Spectral Collaborations, vieraileva tutkija Centre for Interdisciplinary Research in Dance -keskuksessa De Montfort Universityssä Leicesterissä, ja tanssihistorian dosentti Turun yliopistossa. Kirjansa *Dancing Genius* (Palgrave Macmillan 2014) lisäksi hän on toimittanut useita teoksia, ja julkaissut mm. *Dance Research*, *Dance Research Journal*, *Ruukku* ja *The Senses & Society* -lehdissä.

Henriikka Kannisto (DI) on ihmisen toiminnan taustalla vaikuttavia tekijöitä tutkiva Työterveyslaitoksen tutkimusinsinööri, joka haluaa kiinnittää huomiota turvallisen ja sujuvan työn edellytysten luomiseen kaikissa töissä alasta ja työtehtävästä riippumatta.

Pipsa Keski-Hakuni on tohtorikoulutettava Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun tohtorionjelmassa, pääaineena lavastus- ja pukusuunnittelu. Hän on toiminut 30 vuotta teatterialan ammattilaisena, joista viimeiset 12 vuotta Suomen kansallisoopperan ja -baletin tarpeistosuunnittelijana. Hän valmistui filosofian maisteriksi vuonna 2013 Helsingin yliopistosta, semiotiikan maisterionjelmasta, pääaineena teatteritiede.

Hanna Korsberg on teatteritieteen professori Helsingin yliopistossa. Hänen tutkimuskohteitaan ovat teatteri- ja kulttuurihistoria, teatterin ja politiikan suhde ja historiografia. Hän on ollut aktiivinen jäsen International Federation for Theatre Research -järjestön historiografia-ryhmässä vuodesta 2001, hallituksessa 2007-2015 ja varapuheenjohtajana 2015-2019. Hän on ollut advisory boardin jäsen *Contemporary Theatre Review* ja *Nordic Theatre Studies* -lehdissä. Hän on myös Helsingin yliopiston Opettajien Akatemian jäsen.

Helsingin yliopiston professori emerita **Pirkko Kosken** erityisalueita ovat suomalainen teatteri ja sen historia, esitysanalyysi ja teatterintutkimuksen menetelmät. Hän on kirjoittanut ja toimittanut useita teatteria koskevia teoksia, julkaissut tutkimusartikkeleita koti- ja ulkomaisissa tutkimusjulkaisuissa ja ollut mukana toimittamassa suomalaisten näytelmien englanninkielisiä antologioita. Hänen viimeisin monografiansa on *Suomen Kansallisteatteri ristipaineissa* (2019).

Anu Koskinen on näyttelijä (TeM 1996), tutkija (TeT 2013) ja opettaja (pedagoginen pätevyys 2018). Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat näyttelijäntaiteen psykofysiikka, representaatiot, tutkimuksellisuus näyttelijäntaiteessa, ekologian ja esityksen kysymykset sekä taide yhteisöissä, erityisesti vankiloissa. Koskinen toimii tällä hetkellä tutkijana ja opettajana useissa Taideyliopiston yksiköissä: Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelmassa, taidepedagogisessa tutkimuskeskus Ceradassa ja Avoimella kampuksella.

FT **Aino Kukkonen** on tanssikriitikko, toimittaja ja vieraileva tutkija Taideyliopiston Historiafoorumissa. Hän on alun perin Suomen Kansallisoopperan Balettikoulun kasvatteja ja väitteli teatteritie-

teestä (2014) aiheenaan postmodernismi suomalaisessa tanssitaiteessa 1980-luvulla. Kukkonen on työskennellyt mm. tutkijana Tieteen Terminpankissa sekä Suomen Tanssi- ja Sirkustaiteilijoiden liiton 80-vuotisnäyttelyn kuraattorina. Julkaisuihin kuuluu mm. artikkeleita Suomen tanssihistoriasta, taiteilijoiden muistelmia sekä useiden historia-kirjojen kuvatoimitus. *Kansallisbaletti100* -hankkeessa Kukkonen tutkimuskohteena on balettimestari George Gén toinen kausi (1955-1962) ja hän kirjoittaa myös yhdessä Johanna Laakkosen kanssa Alexander Saxelinin kaudesta (1935-1954). Kukkonen on kirjan kuvatoimittaja.

FT, VTM, dosentti **Johanna Laakkonen** työskentelee teatteritieteen yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa. Hänen viimeaikainen tutkimuksensa on käsitellyt transnationaalisuutta modernissa tanssissa, tanssija-koreografi Valeria Kratinaa sekä tanssitaidetta Viipurissa.

Saara Moisio on filosofian maisteri ja tohtorikoulutettava teatteritieteessä Helsingin yliopistossa, jossa hän viimeistelee väitöskirjaa arvonmuodostuksen dynamiikasta nykytanssin katsojakokemuksissa. Väitöskirjatutkimuksen ohessa hän opettaa katsojakokemuksen tutkimisen teoriaa ja käytäntöä. Ennen kokoaikaista väitöskirjaprojektia hän on työskennellyt esittävän taiteen eri organisaatioissa ja kirjoittanut tanssista muun muassa verkkolehti *Liikekieli.comiin*.

Tero Nauha is a performance artist, the professor in Performance Art and Theory (LAPS) at the Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, and a postdoctoral fellow at the Academy of Finland funded postdoctoral research project *How To Do Things With Performance?*. He was a postdoctoral fellow at the Helsinki Collegium for Advanced Studies in 2017.

Pentti Paavolainen, FT, teatteritieteen dosentti, HY. Teatterin- ja taiteentutkimuksen professorina Paavolainen toimi Teatterikorkeakoulussa vuosina 1994-2007 käynnistäen siellä tohtorikoulutuksen. Tutkimus Jouko Turkan ohjauksista (1987); väitöskirja *Teatteri ja suuri muutto* (HY, 1992) käsitteli teatteriohjelmistojen sosiologiaa, tieteellinen elämäkerta Kaarlo Bergbomista (2014-2018). Aleksis Kiven kriittisten editioiden toimituskunnan jäsen.

Pilvi Porkola on esitystaiteilija, tutkija, pedagogi ja kirjoittaja. Vuosina 2016-2020 hän toimi tutkijatohtorina Suomen Akatemian rahoittamassa projektissa *Miten tehdä asioita esityksellä?* Teatterikorkeakoulussa, Taideyliopistossa. Tällä hetkellä hän työskentelee erikoistutkijana (sr) Suomen Akatemian tukemassa hankkeessa *Politiininen mielikuviutus ja vaihtoehtoiset tulevaisuudet (2020-2024)* Turun yliopistossa.

Vuokko Puro (DI) on pitkäjänteisen työn ja jatkuvan parantamisen voimaan uskova Työterveyslaitoksen erityisasiantuntija, joka tutkii ja kehittää työturvallisuutta eri toimialoilla.

Teemu Päivinen (TeM) on esitys- ja teatteritaiteilija joka toimii laajalaisesti nykyesityksen ja teatteripedagogiikan kentillä. Teoksissaan Päivinen on käsitellyt ruumiin ja kielen välistä suhdetta, subjektin muodostumista ja hajoamista, sekä kumman kokemuksia. Hän työskentelee *Ruumis ja toinen - mahdottomuuksia taiteen ja tieteen välissä* -tutkimushankkeen lisäksi nykyesitykseen keskittyvässä taiteilijakollektiivi Höyhentämössä, sekä Esitystaiteen keskuksessa.

FK Raisa Rauhamaa on tanssitaiteeseen erikoistunut kulttuuritoimittaja. Hän on tuottanut ja toimittanut kulttuuriohjelmia Yleisradiossa vuosina 1990-2012. Hän opetti 1990-luvulla Avoimessa yliopistossa ja Teatterikorkeakoulun Tanssitaiteen laitoksella tanssin teoriaa ja historiaa. Rauhamaa on kirjoittanut kritiikkejä ja artikkeleita mm. *Helsingin Sanomiin*, *Finnish Dance in Focus* -lehtiin, *Dance Internationaliin* ja on vakituinen *Teatteri&Tanssi+Sirkus* -lehden avustaja. Yhä jatkuva tanssiharrastus alkoi 4-vuotiaana.

FM Heta Reitala on teatterintutkija ja yliopisto-opettaja, joka on keskittynyt teatterin, dramaturgian ja scenografian historian kysymyksiin. Hän on toiminut teatteritieteen assistenttina Helsingin yliopistossa 1990-2001 ja opettanut jatkuvasti myös muissa yliopistoissa. Hän on julkaissut ja toimittanut useita artikkeleita ja teoksia alaltaan. Erityinen kiinnostuksen kohde on taiteen ja yhteiskunnan välinen suhde. Reitalan tutkimuksissa ovat painottuneet nationalismin ilmentymät eri aikoina, samoin kuin kansallisen ja kansainvälisen

rajanveto taiteessa. Skenografian alalta hän on toimittanut ja osaltaan kirjoittanut muun muassa teoksen suomalaisen skenografian historiasta 1900-luvun alusta nykypäivään (*Harha on totta* 2005).

Mikko-Olavi Seppälä on teatteritieteen dosentti Helsingin yliopistossa ja Teatterintutkimuksen seuran puheenjohtaja. Hän väitteli vuonna 2007 suomalaisten työväenteattereiden historiasta ja on tutkinut muun muassa populaariteatterin ja poliittisen teatterin historiaa. Hän on kirjoittanut useita teoksia ja artikkeleita, muun muassa yleisesitykset Suomen teatterihistoriasta (*Suomen teatteri ja draama* 2010, yhdessä Katri Tanskasen kanssa) sekä työväen- ja harrastajateattereiden historiasta (*Parempi ihminen, parempi maailma* 2020). Seppälän viimeisin teos *Suomen kultakausi* (2020, yhdessä Elina Seppälän kanssa) käsitteli eri taiteenlajien vuorovaikutusta ja nousua realismin ja symbolismin kukoistusaikana 1870-luvulta 1910-luvulle.

Marja Silde, FT on teatterintutkija ja teatterintekijä Teatteri Venuksessa. Lisäksi hän on toiminut kriitikkona sekä tuntiopettajana yliopistoissa ja ammattikorkeakoulussa. Hänen tutkimusintressinään on näyttelijäntyyön tarkasteleminen osana ruumiillista kulttuuria. Tällä hetkellä hän tutkii Suomen Kulttuurirahaston apurahalla populaarien esitysmuotojen jälkiä nykynäyttelijäntyyössä.

Kenneth Siren (TeM) on tohtorikoulutettava Teatterikorkeakoulussa. Sirenin esitykset ovat monesti ryhmälähtöisiä, ja niille on ollut tyypillistä runotekstin ja liikkeen vuorottelu sekä katsojien osallistuminen esityksen kulkuun. Hän on toiminut teatterin perusopetuksen opettajana ja soveltanut teatteria erityisopetuksen ja valmistavan opetuksen tarpeisiin. Siren on luennoinut laajalti sukupuolen moninaisuudesta ja käsittelee aihetta usein töissään.

Kenneth Siren (MTheatre) is a doctoral candidate at the Theatre Academy of Uniarts Helsinki. Their performances are often created through devising processes with the dramaturgy alternating between poetry text, movement, and audience participation. Siren is a qualified theatre teacher. They have lectured extensively on the topic of gender diversity - a theme that often features in their artistic works.

Hanna Suutela on toiminut Tampereen yliopiston Teatterin ja draaman tutkimuksen professorina vuodesta 2005. Tällä hetkellä hän toimii 50% yliopistotehtävässään ja 50% Tampereen työväen teatterin toisena dramaturgina. Viime vuosina hänen kiinnostuksensa sekä tutkijana että käsikirjoittajana on kohdistunut musiikkiteatteriin ja nuorisoteatteriin.

Anna-Maija Terävä (Oblivia) on helsinkiläinen freelance-tanssitaiteilija. Hän on työskennellyt Obliviassa vuodesta 2014 ja toteuttanut ryhmän kanssa yhteensä yhdeksän näyttämöteosta.

Anna Thuring on tutkija ja opettaja, jonka erityisaloina ovat aasialaisen esittävän taiteen perinteiset ja modernit muodot sekä kulttuurien väliset vaikutusvirrat.

Annika Tudeer (Oblivia) is Oblivia's founder, artistic director, and performer. Annika graduated with MA in literature from Helsinki University after working as a dancer and choreographer in the 1990s, as well as a dance and performance critic. Annika co-founded Performance Center, ESKUS in Helsinki in 2008. In 2013 she initiated the production house Mad House Helsinki.

FM **Topi Vainikainen** valmistee Helsingin yliopistossa Koneen Säätiön apurahan turvin väitöskirjaa taistolaisuuden muistamisesta KOM-teatterissa. Ennen jatko-opintojaan Vainikainen on toiminut muun muassa sihteerinä Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitossa ja projektiasistenttina Teatterimuseossa.

Joanna Weckman (TaT) on tutkija, näyttelykuraattori ja pukusuunnittelija, joka on julkaissut näyttämö- ja elokuvapukujen, pukusuunnittelun, pukusuunnittelijoiden, pukujen toteuttajien ja roolihahmojen ulkomuodon historiasta vuodesta 2001 lähtien, luennoinnut aiheesta mm. Aalto-yliopistossa ja Helsingin yliopistossa sekä kuratoinut useita näyttämö- ja elokuvapukujen historiaa käsitteleviä näyttelyitä mm. Teatterimuseolle.

Susanna Visuri (TtM) on itsensätyöllistäjien ja alle 10 henkilöä työllistävien yritysten työturvallisuutta, työhyvinvointia ja johtamista tutkiva ja kehittävä vanhempi asiantuntija Työterveyslaitoksella.

Yiran Zhao (Oblivia) is a composer, performer, and sound artist, based in Germany. She studied composition in China and Europe, and now lives and works in Germany. She teaches at the Anton Bruckner Privatuniversität Linz. She is the co-founder of the music performance group OTHER EYE.